

# **Primeras representaciones en el teatro tucumano de los desaparecidos en dictadura. Análisis de Un brindis bajo el reloj de Carlos María Alsina y Gustavo Geirola.**

**Claudio Sebastián Fernández<sup>1</sup>**

## **Resumen**

El presente trabajo aborda el análisis de la obra *Un brindis bajo el reloj*, escrita por Gustavo Geirola y Carlos M. Alsina en Tucumán y estrenada en la provincia en 1982. La obra, que construye una mirada panorámica desde momentos previos al retorno de Juan Domingo Perón a la Argentina, fue representada en el centro de la ciudad capital y también en otros lugares más periféricos, como en los ingenios azucareros. Proponía, al final de su representación, un debate con los asistentes, a modo de cierre.

El estudio que aquí se presenta analiza un corpus integrado por el texto dramático (inédito) cedido por los autores, y una serie de paratextos y metatextos tomados de los registros de la prensa y otras publicaciones. El testimonio de Carlos María Alsina también forma parte del estudio y resulta clave para enmarcar la investigación dentro de lo que llamamos trabajos de la memoria (Jelin, 2002), particularizando en los modos en que se comenzaron a construir las representaciones de las desapariciones de personas en la provincia, a principios de los ochenta.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, carrera en la que se desempeña como Profesor Adjunto de la cátedra Técnica Vocal II. Es becario del CONICET y desarrolla su investigación en el ámbito del Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (IIELa-INVELEC), como integrante del equipo dirigido por la Dra. Rossana Nofal. Se encuentra finalizando su tesis de doctorado bajo el título “Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano entre 1966 y 1985”.

**Primeras representaciones en el teatro tucumano de los desaparecidos en dictadura. Análisis de Un brindis bajo el reloj de Carlos María Alsina y Gustavo Geirola.**

“Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? (...) El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambres del lenguaje.”

Piglia, Ricardo (2013). *Respiración Artificial*. (Buenos Aires: Debolsillo) 214.

*Un brindis bajo el reloj* se estrenó en Tucumán, Argentina, en 1982, en la Sala del Hotel Metropol. Fue co-escrita por Carlos Alsina y Gustavo Geirola. Actuaron Carlos Alsina, Gabriela Abad, Silvia “Cuca” Navajas y Daniel Moreno. La dirección estuvo a cargo de Gustavo Geirola y la escenografía fue realizada por el Arq. Carlos Malcún. La obra estuvo en cartel unos seis meses, realizándose bajo la modalidad de “teatro de la gorra”. (Geirola, 2011)<sup>2</sup>

Desde el plano de la fábula, la obra trata acerca de un grupo integrado por cuatro amigos: Marcos, Daniel, Mary y Dora, que son convocados por el primero en un lugar y un tiempo indeterminados, para realizar un brindis de reencuentro. Son amigos que, durante los tiempos de juventud, formaban parte de un grupo de teatro que trabajaban apasionadamente en pos de lograr transformaciones en el mundo del arte. Ilusionados y expectantes ante la llegada del “Director de Orquesta”, un personaje sin carnadura escénica pero recurrentemente evocado, imaginan un importante proyecto que cobre impulso a partir de las ideas revolucionarias del director, pero con los cambios que el grupo de actores pretende que sean introducidos para lograr mayor impacto. La propuesta consistía en incorporar en el espectáculo música propia, compuesta por el grupo.

Los personajes, reunidos por Marcos en una mesa provista de copas de vino, debajo de un reloj ubicado en el centro del espacio escénico, reconstruyen desde el recuerdo los sucesos que los unieron en ese pasado y las circunstancias que terminaron por dividirlos, tiempo después. Se trata de una construcción discursiva cercana a lo que propone Elizabeth Jelin como *memorias narrativas* (Jelin, 2002: 27), es decir, aquellas que implican un acto reflexivo por parte de los sujetos en contraste a las *memorias habituales*, sostenidas por medio de la rutina y la repetición de actos aprendidos.

---

<sup>2</sup> Disponible en: <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar/>

Marcos convoca a sus compañeros a recordar un pasado común, tiempo después de su muerte, provocando una ruptura en las rutinas de cada una de sus vidas y dando lugar a la búsqueda de sentidos sobre los hechos de ese pasado, tanto en lo individual como en lo colectivo. Los acontecimientos rememorados o “memorables” son expresados en forma narrativa por cada uno de los invitados al brindis, convirtiéndose en la manera en que cada personaje construye un relato comunicable sobre su historia personal, enmarcado en un nuevo contexto, tiempo después.

El punto de inflexión en esas *memorias narrativas* (Jelin, 2002) lo marca el asesinato de Marcos, por razones que no se explicitan, sino que quedan sugeridas en el silencio de los personajes, en las elipsis que se dan en los diálogos. Tampoco se enuncian los responsables del asesinato. Los personajes, a partir de ese suceso, atraviesan distintas situaciones personales que los llevan a ir tomando decisiones de vida particulares: Mary, con grandes deseos de triunfar con la danza decide partir a París para probar suerte; Dora, habiendo abandonado su carrera universitaria en pos del teatro y la danza, ante la noticia de la muerte de Marcos, cae en una profunda depresión y no logra recuperarse hasta el final de la obra. Daniel, por su parte, luego del asesinato de Marcos decide también dejar sus estudios universitarios y emplearse en una oficina contable, aún frente a la negativa de su madre; al casarse, ve frustrado su matrimonio por las imposibilidades de progreso económico.

Dos son los puntos en los que quisiera focalizar mi análisis. Por un lado en las formas en que se estructura el tiempo en la obra y por el otro el modo en que se construye la figura del desaparecido desde los “silencios” del texto, desde la latencia de un personaje en busca de una categoría que todavía no “aparece”.

Desde el punto de vista estructural, la historia se construye desde un tiempo dramático acronológico (García Barrientos, 2003), es decir, la sucesión de las escenas están tejidas en un ida y vuelta hacia el pasado, desde un punto espacio-temporal indefinido: ese presente es desde donde Marcos, convoca a sus compañeros a “recordar”. Marcos, situado en el centro del espacio escénico, debajo de un reloj detenido con la hora de inicio de la función, observa e invita a los otros tres personajes que evolucionan en distintos puntos espaciales, a revisar ese pasado de juventud en el que todavía creían en ciertos ideales por alcanzar a través del teatro y contrastarlo con el presente de sus vidas monótonas, signadas por la frustración y el fracaso. Los personajes, guiados por Marcos, reviven las situaciones claves en donde sus vidas cambiaron y son convocados por él a llenar de palabras esos vacíos que, desde el silencio, determinaron los destinos de cada uno de ellos. Los personajes son encarnados en cada escena por los mismos actores y actrices; es decir, el reparto inicial de la obra se reestructura durante su desarrollo dándole vida a otros personajes y produciendo así un juego de desplazamientos, parecido al de los sueños: Mary se representa a sí misma pero también a la madre de Dora en el recuerdo de sus discusiones familiares, o bien a una compañera de trabajo en el recuerdo de Daniel.

La *perspectiva temporal*<sup>3</sup> (García Barrientos, 2003: 116) se construye en las distintas

---

<sup>3</sup> La categoría de “perspectiva temporal” o “punto de vista” planteada por García Barrientos hace referencia al fenómeno de la “interiorización” que se da “cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) – recuerdo, sueño o imaginación – de un personaje o de un ‘sujeto’; y en lo temporal no transcurren en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo ‘interior’

escenas a partir de la subjetividad de cada uno de los personajes dramáticos que, en torno a ciertos sucesos en común, como ser la llegada del Director, la firma del petitorio para solicitarle a este último modificaciones en su propuesta artística, o el envío de la carta de Mary desde París a Marcos, sin saber que éste ha sido asesinado, establecen sus puntos de vista y elaboran un relato escénico a partir de las resonancias propias ante determinada situación. Cada personaje establece su re-construcción subjetiva de ese pasado y la pone a funcionar en un campo de disputas, de lucha intersubjetiva en pos de hacer prevalecer una interpretación por sobre las otras<sup>4</sup>.

En este sentido, se construye una *temporalidad compleja* propia de los *trabajos de la memoria*<sup>5</sup> (Jelin, 2002). Jelin sostiene que el presente está inevitablemente atravesado por el pasado y proyectado de igual modo a ciertos horizontes en el futuro. Marcos, en la obra, propone reunir los fragmentos de un pasado que no tiene palabras aún, que no ha sido nombrado. Al igual que el espectro del padre de Hamlet, irrumpe en la cotidianidad de las vidas de sus amigos sobrevivientes para instalarles la pregunta por lo que sucedió en torno a su muerte. Los insta a buscar la palabra justa, a comprender ese pasado reciente que destruyó sus vínculos sociales y que los llevó a preferir el olvido como forma de sobrellevar esa herida abierta por la violencia que alguien ejerció sobre sus vidas y que tampoco puede ser nombrado.

Las idas y vueltas hacia el pasado son materializadas en la escena por medio de un diseño del espacio que refuerza la idea de memorias reconstruidas desde los restos, en forma fragmentaria y que implica una dinámica con la luz y con el sonido que da lugar a un relato polifónico, fisurado, incompleto que escapa a la lógica causa-efecto<sup>6</sup>. Podemos sostener que el *trabajo de memoria* configura un aquí un *cronotopo*<sup>7</sup> (Bajtín) planteado desde un presente que perdura debajo del reloj detenido, alrededor de una mesa con cuatro copas de vino. Desde allí, los actores van asumiendo los distintos personajes de los recuerdos de otro, desplazándose hacia algunas de las tarimas periféricas que rodean ese centro. Las entradas y las salidas de esos espacios de la evocación se dan con cambios de luz y los movimientos de los actores. El espacio del

---

(también ficticio)” (2003: 116).

<sup>4</sup> El sentido del pasado “es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes ‘usan’ el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada. (Jelin, 2002: 39)

<sup>5</sup> Jelin introduce la noción de trabajo de la memoria para enfatizar el carácter *activo* de los seres humanos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado (2002:14).

<sup>6</sup> “El programa de sala expresaba: Cada cual, dentro de sí, rearmará esa temporalidad desmantelada, como cada uno de los amigos del escenario quieren conocer el camino y los senderos que los llevaron a la frustración, nunca inútil, si se sabe sacar la lección provechosa que conduce a la verdadera esperanza”. (Alsina, 2013: 26)

<sup>7</sup> Según Mijaíl Bajtín el cronotopo es “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989:269) Si bien el autor centra su estudio en la evolución de los géneros novelescos, es importante destacar la alta productividad del concepto para el discurso escénico teatral, sobre todo considerando los procesos interpretativos que tienen lugar al leer los distintos motivos cronotópicos representados; en esta línea, Bajtín sostiene que todo sentido - que es además un sentido social - debe tener una materialidad espacio-temporal “es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa a la esfera de los sentidos solo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos” (1989: 408, cursiva en el texto).

espectador, en este sentido, también es intervenido, tanto al inicio como en el final del espectáculo, en donde los actores dialogan con el público, preguntándoles qué hora es y manipulando el reloj de acuerdo a la respuesta. La *escena abierta* (García Barrientos, 2003: 125) que propone el espectáculo llega a su punto más notorio cuando, al finalizar la obra, los actores cantan una canción y acarician a los espectadores, mientras salen del lugar. Esta forma de concluir el espectáculo da cuenta del proyecto artístico-político del grupo de actores, con claras pretensiones de interpelar al público sobre el contexto socio-político de aquellos días de 1982 en Tucumán<sup>8</sup>.

El inicio y la finalización del espectáculo generan, de este modo, un anclaje temporal, haciendo intervenir, el contexto de 1982 en la fábula de la obra. Este punto sería el presente desde donde los personajes reconstruyen sus memorias. Sin embargo existen dos aspectos, íntimamente vinculados, que se encuentran en la obra en forma difusa: los momentos históricos a los que refiere el pasado evocado y las circunstancias en las que se da el asesinato de Marcos, acontecimiento bisagra en la vida del resto de los personajes.

La muerte del protagonista está desplazada del centro del drama: el foco está puesto en lo que ésta provocó en sus compañeros y es allí donde parece estar la clave para reconstruir los silencios del texto. La omisión de las causas, los autores y las circunstancias del asesinato del protagonista parecen proponer un protocolo de lectura que complete lo allí se dice. La operación que propongo aquí es hacer intervenir en el análisis el contexto socio-político en que la obra fue puesta en escena en Tucumán, es decir, hacer dialogar el texto dramático con otros textos de la época: algunos para-textos como los son los registros de la prensa que aún se conservan y que dan cuenta de la obra y sus repercusiones, como también aquellos meta-textos en donde los autores reflexionan sobre los contenidos y la propuesta estético-política que representaba<sup>9</sup>.

Partiendo de éstos últimos, podemos citar el siguiente fragmento publicado por Carlos Alsina en su página *web* en donde cuenta brevemente el argumento de la obra:

Marcos, un joven desaparecido durante la dictadura militar, convoca, desde un plano fantástico, a sus ex compañeros de militancia para realizar un brindis de reencuentro. A partir de ello, se representa metafóricamente las circunstancias que llevaron a la desaparición de toda una generación. Cada uno de los personajes asume un rol representativo de las distintas posiciones tomadas durante la dictadura militar: el exilio, la alienación, el aislamiento y la coherencia. (Alsina)

En estas palabras Alsina postula los términos para pensar los modos en que la fábula construye metafóricamente ciertas representaciones acerca de la violencia estatal y, puntualmente, las opciones éticas en torno a ella. Según Alsina, el exilio, la alienación, el aislamiento y la coherencia son las posturas asumidas en dictadura por Mary, Daniel, Dora y Marcos, respectivamente. Es la coherencia lo que parece haber sido el motivo

---

<sup>8</sup> “El espectador debía unir los fragmentos —es decir, también él tenía que reconstruir la historia para poder entenderla— lo que proponía un desafío participativo para el público.” (Alsina, 2013: 26)

<sup>9</sup> En la reconstrucción del contexto local hacia 1982 se ha considerado en el análisis el texto publicado por Carlos M. Alsina: *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano*. Los Ángeles - Buenos Aires: Argus-a, 2013. También se consultaron en la web: <http://www.carlosalsina.com> y <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar/>

del asesinato de este último personaje, aunque no se explicita si el mismo fue perpetrado por cierta participación política del mismo, además de su actividad en el teatro. Mas bien puede pensarse que el autor construye aquí una nueva metáfora en donde conecta al teatro con la militancia política. Operando de esta manera, el reclutamiento de compañeros que hace Marcos para acercar al resto de los personajes a la obra que se estrenará y que tendrá al Director que viene del extranjero como máxima autoridad, puede leerse como una metáfora de la organización militante montoneros, preparando la llegada de Perón. Este punto queda más explícito cuando Geirola señala:

Fue, sin duda, una de las primeras obras, si no la primera, que puso en escena el tema de la desaparición de personas; también la primera que trató de reflexionar en forma panorámica sobre lo que había ocurrido en la Argentina desde antes del retorno de Juan Domingo Perón. Por esta razón, *Un brindis bajo el reloj*, que se presentó en el Hotel Metropol (espacio teatral no convencional) y también en otros lugares, como ingenios azucareros y otras salas en las provincias de Tucumán y Santiago del Estero, invitaba al público a un debate al final, que cerraba la obra. (Geirola. Paréntesis mío)<sup>10</sup>

La figura de Perón asociada a la del Director de Orquesta que viene con su espíritu revolucionario a dirigir la obra queda situada históricamente en el siguiente fragmento de la escena 17:

*Dora:* (...) Los viejos tiempos, cuando nos reventábamos de esperanzas!  
¡Sí, merecen un brindis! (...) ¡Viva el Director!  
(...)  
*Daniel:* (...) si no se hubiese muerto justo cuando había tantas posibilidades...  
*Marcos:* Todo hubiese sido igual. Traía su partitura, y estaba dispuesto a imponerla. No hubiera cambiado nunca.  
*Dora:* hubiera cambiado, te lo digo yo.  
*Daniel:* ¿y vos quien sos? ¿La amante escondida?  
*Dora:* Sos un idiota, eso, nos fuimos a la mierda con el teatro, porque somos unos idiotas, unos estúpidos, como él decía<sup>11</sup>. Él tenía más experiencia, y nosotros éramos unos tilingos que queríamos improvisar todos los espectáculos. (Alsina; Geirola, 1982: 20-21)

En este sentido, podríamos pensar que la metáfora funciona articulando dos temporalidades: 1973/1974 el regreso de Perón a la Argentina en 1973 y el discurso del 1 de mayo, y el momento mismo de la presentación a público de *Un brindis bajo el reloj*, que coincide con el presente de la enunciación a nivel de la fábula, ese momento en donde Marcos mira y hace mirar a sus compañeros retrospectivamente, luego de que

<sup>10</sup> <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar>

<sup>11</sup> Aquí encontramos una clara referencia al discurso de Perón en el día del trabajador, 1 de mayo de 1974: "...Compañeros: hoy, hace veintidós años que en este mismo balcón, y con un día luminoso como el de hoy, hablé por última vez a los trabajadores argentinos. Fue entonces cuando les recomendé que ajustasen sus organizaciones, porque venían días difíciles... No me equivoqué, ni en la apreciación de los días que venían, ni en la calidad de la organización sindical, que a través de veinte años... pese a esos estúpidos que gritan... (...) Decía que a través de estos veintidós años, las organizaciones sindicales se han mantenido inmovibles, y hoy resulta que algunos imberbes pretenden tener más mérito que los que durante veinte años lucharon..." (Perón en *El Ortoba*; disponible en <http://www.elortiba.org/>)

la violencia de la dictadura haya signado irreversiblemente sus vidas; hablamos del Tucumán de 1982.

Volviendo a las palabras de Geirola sobre su obra, resulta significativo resaltar que la propone, al igual que Alsina, como una creación que habla de la desaparición de personas. Sin dudas, este dato corrobora el juego de tiempos que postulamos anteriormente pero a la vez revela la intención de poner en escena una temática que no se explicita a nivel de la fábula: Marcos es claramente nombrado como una víctima de un asesinato, e incluso en algún momento se sugiere que apareció en un foso<sup>12</sup>. La categoría de persona desaparecida en dictadura se muestra como un constructo posterior al año de estreno de la obra y por lo tanto puede interpretarse la idea de asesinato como cercana a la de desaparecido, desde la historicidad de la noción. Este punto se ve reflejado también en los artículos de la prensa de la época:

Al referirse a la obra, Geirola la definió como una comedia (...) que gira en torno de la temática de la comunicación, la esperanza y la realidad argentina, “lo importante – señaló (Daniel) Moreno – es que la obra moviliza, porque la temática no nos es extraña”. (*La Gaceta*, 7/10/1982: 14. Paréntesis mío)

“El texto teatral en cuestión plantea con sinceridad y veracidad algunos acontecimientos claves de la realidad argentina de los últimos años. Desfilan de esta manera sobre el escenario algunos personajes muy candentes en el acontecer de la sociedad argentina más reciente (...) La obra (...) posee un caudal cuestionador muy concreto y que no se conforma con los habituales convencionalismos en la materia. Tal vez allí está su mayor mérito, aún cuando se pueda discutir o no estar de acuerdo con las postulaciones finales de su contenido escénico (Francisco Galindez *El pueblo*)

Como se observa, los comentarios que se registran en los diarios *La Gaceta* y *El Pueblo* ponen de manifiesto la imposibilidad de nombrar los contenidos de la obra. Hablar de “la comunicación, la esperanza y la realidad argentina” como tema o de “algunos personajes muy candentes en el acontecer de la sociedad argentina más reciente” sin mayores especificaciones constituye una retórica de la elipsis, una narrativa que pretende visibilizar una construcción crítica del pasado reciente pero que aún no encuentra las palabras para nombrarlo. La violencia política, en este sentido, es el núcleo que aparece latente en la obra y que no puede plasmarse con contundencia en los discursos, tal vez porque los marcos interpretativos de entonces (1982) no permitieron que dichas memorias sean narradas. Maurice Halbwachs sostiene que “(...) solo podemos recordar cuándo es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva (...) El olvido se explica por la

---

<sup>12</sup> DORA: ¡Qué escarmiento! Mirá cómo estoy yo, si hubiera seguido bailando estaría en París.

DANIEL: ¡Muerta de hambre quizá!

MARY: O en un foso. O no sabés lo que pasó... (*Hace un silencio.*) ¿No sabés lo que le pasó a tu amigo Marcos?

DORA: ¿Qué le pasó?

MARY: Lo mataron. (Alsina; Geirola: 1982: 15)

desaparición de estos marcos o de parte de ellos (...)” (Halbwachs, 1992: 172). En este sentido, podemos sostener que se trata de un período de apertura democrática en proceso de construcción de los marcos que den lugar a la tramitación de las memorias de la violencia política en la provincia.

En la *Historia del Teatro Tucumano...* (2013) texto en donde Carlos Alsina articula la cronología de estrenos y temporadas teatrales desde 1966 hasta nuestros días con reflexiones en torno a los sujetos, a los posicionamientos éticos asumidos por los distintos agentes del campo teatral tucumano a través de las dos últimas dictaduras que sufrió nuestro país, el autor dice:

(La obra) Trata del encuentro fantástico entre cuatro amigos quienes son convocados por «Marcos» –quien está desaparecido– para rearmar, en la memoria de todos, lo que ha pasado (...) El texto reflexionaba, en realidad, sobre las esperanzas inútiles que una gran parte de la juventud argentina había tenido en el regreso de Perón y en la enorme frustración y muerte que ello había significado. Podemos decir, con sinceridad, que se trataba de una mirada crítica a la izquierda peronista. Comenzaba a delinarse, en mi dramaturgia, la preocupación por evitar la tragedia de las repeticiones. (Alsina, 2013: 25-26)

Como se observa, desde los marcos actuales de las memorias, Alsina reconstruye lo silenciado en el texto de 1982 y en los para-textos de la prensa escrita. Marcos, el protagonista de la fábula, es hoy un desaparecido y no un asesinado. Es una víctima de la violencia del bussismo en la provincia de Tucumán. El desplazamiento de una categoría a la otra muestra de forma contundente el funcionamiento de los trabajos de la memoria y las complejidades a la hora de construir la Historia de ese *teatro perdido* (Dubatti, 2007: 185) sin dejar de lado la historicidad de las poéticas. Marcos es un cuerpo y una voz que aparece en un contexto socio-político en donde, precisamente, los cuerpos de las personas secuestradas no aparecen, las voces no se oyen. Tiempo después Alsina parece señalar el acontecimiento de 1982 como parte de una *estructura del sentir* (Williams, 1980)<sup>13</sup> que se va construyendo en Tucumán. Se trata de una mirada crítica a la izquierda peronista, señala el autor, con vistas a evitar “la tragedia de las repeticiones”, eje que se va configurando en la dramaturgia de Alsina por esos años y que luego definirá una preocupación central de su macro-poética.

### **Algunas conclusiones**

Se han analizado hasta aquí, principalmente, dos aspectos de la micro-poética de Geirola y Alsina en *Un brindis bajo el reloj*, obra estrenada en 1982: las representaciones del tiempo-espacio de la fábula en el tiempo-espacio de la escena, por un lado, y por el otro los modos en que la figura del desaparecido se construye en los silencios del texto dramático, silencios que son diferidos hacia el futuro en donde son completados semánticamente por los autores.

---

<sup>13</sup> “Es un tipo de sentimiento y de pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido. Por lo tanto, las relaciones que establece con lo que ya está articulado y definido son excepcionalmente complejas.” (Williams, 1980: 153)

En relación al primer punto, hemos dicho que el tiempo y el espacio se estructuran en la obra haciendo visibles los procesos de re-construcción del pasado desde los restos fragmentarios de las memorias subjetivas de los personajes que alteran el orden cronológico de los hechos. En este sentido, la micro-poética de los autores se asienta en la lógica de los *trabajos de la memoria*, definiendo un *cronotopo* particular que otorga espesor semántico al texto dramático desde el plano sonoro y visual, construyendo lo que Jelin llama *temporalidad compleja* (2002).

En relación a la figura del desaparecido, hemos encontrado en los modos elípticos y evasivos en los que los personajes se refieren a la “muerte” de Marcos, la clave retórica que difiere el proceso de semantización hacia el por-venir, tal vez a la espera de que nuevos *marcos interpretativos* (Halbwachs, 1992) nombren al protagonista como un desaparecido que, desde su ausencia, interpela a sus compañeros y a los espectadores.

La metáfora del “teatro” como representación de la militancia política resulta altamente productiva para retratar una generación de jóvenes que padeció la violencia de Estado en dictadura y que encontró en el hacer artístico una forma de sobrevivencia posible. En este sentido, tanto el grupo fundado por Alsina y Geirola, “Teatro de hoy”, como el emblemático “Nuestro Teatro” de Tucumán, recurrieron frecuentemente a esta metáfora en sus obras, como quien comprende que los grandes discursos ideológicos se definen en el día a día, en el codo a codo, en un espacio que se ilumina, un reloj que se detiene, y en el aparecer prepotente de esos cuerpos que ganan la mirada de otros y ganan, con eso, alguna de tantas batallas.

## **Bibliografía**

- Alsina, Carlos María (2013). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano*. (Los Angeles, Buenos Aires: Argus-a) Volumen II.
- Alsina, Carlos María; Geirola, Gustavo (1982). *Un brindis bajo el reloj*. Obra inédita cedida por el autor.
- Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*. (Madrid: Taurus).
- Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. (Buenos Aires: Atuel).
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. (Madrid: Síntesis).
- Halbwachs, Maurice (1992). *On collective Memory*. (Chicago: Univ. of Chicago Press).
- Jelin, Elizabeth 2002 (2001) *Los trabajos de la memoria*. (Madrid: Siglo XXI).
- Williams, Raymond 1980 (1977). *Marxismo y literatura*. (Barcelona: Ediciones Península).

## **Páginas Web consultadas:**

- Sitio Carlos Alsina: <http://www.carlosalsina.com> (Consultado el 21/08/14 a las 21 hs)
- Sitio Gustavo Geirola: <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar/> (Consultado el 21/08/14 a las 21 hs)
- Diario *El Ortiba*: <http://www.elortiba.org/> (Consultado el 21/08/14 a las 21 hs)

## **Diario**

“Una nueva obra de Teatro de Hoy”. *La Gaceta* (7/10/1982). P. 14

