

Teatralidades Poéticas

Federalizar las memorias: Jujuy, tierra de yagaretés, zorros y otros hombres-lobo

Federalising memories:
Jujuy, land of yagaretés, foxes and other werewolves.

Lorena Verzero

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires
Argentina

ORCID: 0000-0003-0267-8467

lorenaverzero@gmail.com

Recibido: 22/05/2023

Aceptado: 18/06/2023

Resumen: El actual sistema “colonial-capitalista globalitario” extrema la tensión propia del mecanismo de lo político y cierto tipo de prácticas artísticas apelan a la construcción de memorias de las vidas y de los derechos violentados. Las construcciones de memorias teatrales de la historia reciente argentina mayormente se han centrado en experiencias desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires que, a su vez, reconstruyen historias porteñas. Es por eso que se hace imperioso “federalizar las memorias”, es decir, hacer lugar a aquellas historias y a aquellas prácticas escénicas realizadas en otros lugares del país que construyen historias ancladas en otros territorios. En ese sentido, este artículo dedica especial atención al estudio de *Sugar white* (2019), del colectivo jujeño Compañía de Otto, una obra que expone la historia local, y continúa con un análisis de la videoperformance de Federico Aguilar para *Relato situado. Memoria del aislamiento* (2020), de la

Compañía de Funciones Patrióticas, que entronca las “últimas catástrofes” -la última dictadura cívico-militar y la pandemia- y diversos territorios, tematizando específicamente el caso jujeño.

Palabras clave: memorias escénicas, federalización, dictadura

Abstract: The current “colonial-capitalist-globalitarian” system exacerbates the tension inherent in the mechanism of the political, and certain types of artistic practices appeal to the construction of memories of lives and rights that have been violated. The constructions of theatrical memories of recent Argentinean history have mostly focused on experiences developed in Buenos Aires city and tend to reconstruct local histories. This is why we consider it necessary to “federalise memories”, that is to say, to make room for those histories and those stage practices carried out in other areas of the country or that construct histories grounded in other territories. In this sense, this article focuses on the study of *Sugar white* (2019), by the Jujuy-based collective Compañía de Otto, a theatre play that explores local history, and continues with an analysis of Federico Aguilar’s video-performance for *Relato situado. Memoria del aislamiento* (2020), by the Compañía de Funciones Patrióticas, that connects the “last catastrophes” -the last civil-military dictatorship and the pandemic- and diverse territories, specifically thematising the case of Jujuy.

Key words: scenic memories, federalisation, dictatorship

Visite Jujuy

Además de la producción de productos relacionados con azúcar, papel y cítricos, es absolutamente esencial proteger al jaguar y otras seis especies de felinos presentes en estas áreas silvestres protegidas [...]. Estas especies constituyen la mayor diversidad de felinos del mundo.

Ledesma, “El yaguareté en Ledesma”

<https://www.ledesma.com.ar/2014/05/01/el-yaguarete-en-ledesma/>

EXTRA BLANCO, la pureza de lo cotidiano, es el azúcar refinada que obtiene Ledesma de la caña y que ofrece al mundo (*Leve pausa, el azúcar sigue cayendo*). La glucosa tiene una función muy importante en los organismos vivos [...]. En los seres humanos, el organismo transforma en glucosa los azúcares que ingiere, también las proteínas y grasas los distribuye por la sangre a las células de todo el cuerpo. (*Pausa, el trapiche y sus engranajes suenan.*) En el lenguaje cotidiano llamamos azúcar o azúcar de mesa a un disacárido que los químicos denominan sacarosa.

Voz de periodista española, *Sugar White*.

La provincia de Jujuy, en el noroeste de la Argentina, es una de las más pequeñas en términos de superficie y de las menos pobladas,¹ limita al oeste con la República de Chile, al norte con el Estado Plurinacional de Bolivia, mientras que sus fronteras nacionales lindan únicamente con la provincia de Salta. Como es sabido, en las últimas décadas los paisajes y el patrimonio cultural jujeño han convertido a la provincia en un centro turístico internacional. La zona es reconocida por sus ruinas incaicas, sus patrimonios naturales y sus pueblos y ciudades, que mixturán culturas ancestrales y modernas. La Quebrada de Humahuaca ha sido declarada Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad por la UNESCO y en su centro se encuentra el Pucará de Tilcara, fortaleza andina invaluable. Purmamarca, cuyo nombre en aimará significa “Pueblo de Tierra Virgen”, se halla emplazada al pie del Cerro de los Siete Colores, así

1. Los datos numéricos se pueden obtener en el sitio web del Censo 2022: https://censo.gob.ar/index.php/mapa_poblacion1/ Para información comparada, se recomienda: Victoria Lippo y Gabriel Matera, “Censo 2022: Qué provincias crecieron, cuáles tienen más habitantes y por qué”, *Ámbito financiero*, 1 de febrero de 2022: <https://www.ambito.com/politica/censo-2022/que-provincias-crecieron-cuales-tienen-mas-habitantes-y-que-n5641551>

llamado por la variedad de minerales que le imprimen diferentes tonalidades. A poco más de 100 kilómetros de allí se encuentran las Salinas Grandes, 12000 hectáreas blancas, de las que se extrae y se procesa la sal². Como se sabe, en Jujuy se asienta la ciudad más septentrional del país, La Quiaca, donde los turistas se suelen apunrar y los baqueanos les recomiendan mascar hoja de coca.

El carnaval constituye una de las fechas más significativas para las comunidades locales y, durante ese período, en la zona se materializa la teoría bajtiniana en su máxima expresión. Esta festividad convoca a diferentes comunidades, mixtura culturas y tradiciones enraizadas de la quebrada y ha integrado la mirada y la participación foráneas. Esto, por un lado, contribuye al desarrollo de la industria turística favoreciendo la subsistencia del pueblo, pero por otro, podría decirse que encubre nuevas formas de colonización. Tanto es así que, para mantener sus tradiciones sin la intromisión foránea, los habitantes locales han incorporado a su calendario un festejo de carnaval que tiene lugar una vez que los turistas se retiran.

Junto a toda esta maravilla natural y cultural, Jujuy también posee una industria azucarera de gran desarrollo. Es la segunda provincia productora de azúcar del país, después de Tucumán. Cuenta con alrededor de veinte ingenios azucareros, entre los cuales Ledesma es el más grande, no solo de la provincia sino del país. Si bien se trata de una Sociedad Anónima, los hermanos Blaquier Arrieta aún conservan el título del mayor ingenio del país con 40000 hectáreas propias sembradas de caña.

2. Algunos datos han sido obtenidos del sitio web oficial de la provincia: <https://www.argentina.gob.ar/jujuy>

Además de ser la mayor productora azucarera del país, la empresa elabora el 40% de la producción nacional de papel, es la primera exportadora de cítricos y productora de naranjas. Ledesma produce también cereales y carne. Del jugo de la caña de azúcar se extrae el alcohol etílico y el biotetanol, biocombustible empleado para el desarrollo de naftas. Con todo, la empresa posee un complejo agroindustrial en la provincia de Jujuy, que se ha diversificado a otras zonas del país: la planta papelera más importante de Ledesma se encuentra en la provincia de San Luis, mientras que sus establecimientos agropecuarios se ubican en Buenos Aires y Entre Ríos, y en la provincia de Salta posee producción de frutales³.

Como es posible constatar, más de uno de sus emprendimientos históricamente se desarrollaron en vinculación con sectores del Estado. Tal es así que, por ejemplo, la provincia de Salta publicó en febrero de 2023 una comunicación en la que informa sobre un acuerdo de inversión hidrocarburífera mixta entre grupos empresariales y el Ministerio de Producción y Desarrollo Sustentable de la Provincia para el impulso de la actividad en el norte de la misma “a través de la incorporación de nuevos compromisos vinculados a la exploración, perforación y desarrollo de infraestructura para las comunidades de la zona”⁴.

Si nos guiamos por los propósitos y lineamientos expuestos en las comunicaciones públicas de la empresa, todas las etapas de la producción guardan normas éticas y ambientales⁵. Sin embargo, como también es sabido,

3. La información ha sido extraída de la página web de la empresa: <https://www.ledesma.com.ar/>

4. Ver: “Se firmó un acuerdo de inversión hidrocarburífera para las áreas de Aguarañe y San Antonio Sur”, 5 de febrero de 2023: <https://www.salta.gob.ar/prensa/noticias/se-firmo-un-acuerdo-de-inversion-hidrocarburifera-para-las-areas-aguarague-y-san-antonio-sur-87678>

5. Programa de ética de la empresa: <https://www.ledesma.com.ar/programa-de-etica/>

el actual sistema “colonial-capitalista globalitario” (Rolnik, 2019) requiere de condiciones para su sostenibilidad que se conquistarán a pesar del impacto humano o medioambiental que supongan, por lo que el ejercicio cotidiano de este tipo de empresas se termina alejando de los valores y políticas “responsables” y “sustentables” que predicán.

En este marco, las artes escénicas -como toda práctica artística- aparecen como productos culturales que construyen “modos de existencia vinculados con el contexto histórico del productor y las estructuras políticas y sociales” (Villegas, 2011). Las obras teatrales y también los procesos de creación son parte del entramado social y, por lo tanto, resultan objetos privilegiados para comprender las transformaciones de las subjetividades y de los imaginarios. Así, ciertas prácticas artísticas develan un estado de cosas que el desarrollo social y político enmascara. Es en las prácticas artísticas donde muchas veces se filtra aquello que no es posible decir en el espacio social; e incluso, es en el momento de la experiencia artística cuando se descubre aquello que el entramado social opaca.

De esta manera, cierto tipo de prácticas artísticas acompaña el desarrollo democrático a través de la visibilización de demandas, injusticias o inequidades, y/o a través de la expansión de posibilidades más o menos expuestas en las demandas ciudadanas. Dicho inversamente, la aparición de subjetividades diversas, disidentes o subalternas en espacios que hasta el momento resultaban excluyentes, demandan “nuevos” derechos, es decir, exponen un *status quo* de inequidad al tiempo que exigen la ampliación de derechos, y algunas prácticas artísticas lo denuncian. Así, aquellas prácticas artísticas que apelan a la memoria de las vidas y derechos violentados escenifican la tensión propia del mecanismo

de lo político (Stavrakakis, 2005; Rancière, 2007; Mouffe, 2013), que se extrema en el actual sistema colonial-capitalista globalitario (Rolnik, 2019).

Mi trabajo de investigación de largo alcance está orientado por algunos interrogantes generales que giran en torno a cuál es la productividad de las prácticas artísticas en la formación y transformación de subjetividades e identidades colectivas; en la recuperación de espacios, en la construcción de memorias y en la intervención ciudadana. En definitiva, en términos generales, me interesa indagar en las formas de participación de la escena en los procesos políticos. Es en ese marco que me he abocado a los modos en que se construyen las memorias en el teatro (específicamente las memorias de los terrorismos de Estado en el Cono Sur). Entre los trabajos sobre memorias, las construcciones escénicas resultan sustanciosas para pensar el pasado debido a que en ellas coagulan una cantidad de dilemas que tienen que ver fundamentalmente con la complejidad de la puesta en juego de dispositivos y artefactos que aluden a las relaciones entre presencias y ausencias de los cuerpos. Es posible definir el teatro sobre memorias a partir de su posibilidad de “narrar con cuerpos”, de “poner en cuerpo” el pasado, problemática que se demuestra particularmente compleja para el abordaje de ciertas historias, como la de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), a la cual me referiré en particular en estas páginas. A partir de los problemas que conllevan las decisiones sobre cómo y qué poner en escena del pasado, en el centro de la investigación sobre teatro y memorias de la historia reciente aparecen con insistencia algunas preguntas neurálgicas, pero que a su vez es imposible responderlas de una vez y para siempre. Dichos interrogantes surgen de la especificidad del acontecimiento teatral como espacio-tiempo que se define a partir de la “puesta en cuerpo” de aquello que se desea narrar, representar o “performar”.

Es entonces que, respecto de la última dictadura cívico-militar, surgen interrogantes tales como: ¿cómo representar escénicamente la tortura o la apropiación de bebés? ¿Cómo representar con cuerpos el acto mismo de la desaparición de personas? ¿Cómo “poner en cuerpo” esos cuerpos desaparecidos? E incluso, ¿cómo poner en cuerpo la ausencia? La escena ha dado respuestas a estos interrogantes proponiendo las más diversas aproximaciones en diálogo con los debates sociales y los lenguajes estéticos de cada momento de postdictadura.

Dado que las construcciones de memorias teatrales de este fragmento de la historia reciente argentina mayormente se han centrado en experiencias desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires que, a su vez, reconstruyen historias porteñas, considero que es necesario comenzar a “federalizar las memorias”, es decir, hacer lugar a aquellas historias y a aquellas prácticas escénicas realizadas en otros lugares del país o que construyen historias ancladas en otros territorios.

En ese sentido, en los últimos años se han llevado a cabo algunas experiencias que contextualizan la situación de la provincia de Jujuy durante los años de la última dictadura cívico-militar. Es por eso que en este artículo me referiré a dos experiencias en las que se ponen de manifiesto posiciones ideológicas orientadas a seguir construyendo derechos y que ofrecen planteamientos estéticos diversos: dedicaré especial atención al estudio de *Sugar white* (2019), del colectivo jujeño Compañía de Otto, una obra que expone la historia local. Continuaré luego con un análisis de la videoperformance de Federico Aguilar para *Relato situado. Memoria del aislamiento* (2020), de la Compañía de Funciones Patrióticas, que entronca las últimas catástrofes y diversos territorios, tematizando específicamente el caso jujeño.

Algunas consideraciones teóricas

Como es posible entrever, comienzan a escurrirse algunas nociones que funcionan como andamiaje teórico de esta investigación. Entre ellas, la de “historia reciente” resulta un concepto productivo para hilvanar estas problemáticas. Tal como lo plantean Florencia Levín y Marina Franco (2007) para el caso argentino, el concepto de historia reciente nos permite tender lazos hacia el presente, puesto que aparece como un tiempo cercano que aún interpela a los sujetos en la construcción de identidades individuales y colectivas. Esta conceptualización plantea la fractura de límites disciplinares y territoriales, y propone en su lugar la adopción de miradas transdisciplinares y regionales, que demandan nuevas reflexiones metodológicas y epistemológicas. Para nuestra perspectiva de análisis, el cruce disciplinar y el borramiento de los límites tradicionales entre prácticas artísticas resulta fundamental; y con él, la posibilidad de diseñar un dispositivo metodológico que incluya herramientas de distintas disciplinas (como la Historia, los Estudios sobre Memorias, la Sociología, los Estudios Teatrales y Estudios sobre Performance, entre otras posibles). La adopción de técnicas metodológicas diversas permite el abordaje de las experiencias artísticas desde enfoques complementarios, que iluminan diversas aristas tanto de la experiencia artística como de la sociedad en la que está inserta.

Junto a la noción de “historia reciente”, la de “última catástrofe” que propone Henry Roussó (2012) resulta funcional a nuestros propósitos y permite argumentar las razones por las cuales la historia reciente argentina, con la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y los años previos, signados por el impulso revolucionario, constituye el objeto histórico que más reconstrucciones obtuvo en las artes escénicas en estas primeras décadas del siglo XXI.

La “última catástrofe” -según el autor- es el último sismo a la vista que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La “historia del tiempo presente” es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí. En este punto, vuelve a cobrar significación el discutido concepto de “posdictadura”. Son esos años catastróficos el lugar de gestación del trauma que se sigue elaborando a través de distintos tipos de mecanismos, que se extienden desde los procesos judiciales hasta las prácticas culturales. Los últimos regímenes dictatoriales latinoamericanos poseen rasgos a partir de los cuales es posible pensarlos como la “última catástrofe”. Las marcas del terror en el cuerpo social tanto como las formas de resistencia constituyen huellas hasta ahora imborrables que se evidencian en acciones cotidianas, que van desde las formas de ocupación del espacio público hasta los modos de relación con la autoridad. Por poner un ejemplo, tras la muerte de Hebe de Bonafini, madre fundadora de Madres de Plaza de Mayo, el 22 de noviembre de 2022, a los 93 años, circuló un video de una entrevista en la que ella, siendo varias décadas más joven, decía que le gustaría que la recordaran en la Plaza de Mayo. Entonces, se convocó a una movilización en su homenaje para el jueves 24 de noviembre a las 15 hs., hora y lugar en el que desde 1977 las Madres hacen la “ronda” en busca de sus hijos e hijas desaparecidxs. Es muy evidente en acciones como esta que en la sociedad argentina es posible observar tanto las marcas de la dictadura como de la experiencia de lucha por el respeto de los derechos humanos.

Hoy por hoy, sin embargo, es posible afirmar que la dictadura no ha sido la “última” catástrofe, sino que la última catástrofe a escala global ha sido la pandemia por Covid-19. La pandemia -como se ha dicho- fue resultado de las condiciones de vida a las que estamos sometidxs por el biopoder. La pandemia expuso la potencia que portan los

actos en favor de la continuidad y de la profundización de las desigualdades sistémicas más que aquellos actos que se orientan hacia la igualdad de derechos y de condiciones. Pienso que en el caso de sociedades como la argentina será necesario hilvanar ambas catástrofes y sus efectos sobre la construcción de subjetividades, de corporalidades, de historias y de memorias, para pensar y plantear modos alternativos de vida. *Sugar white* es anterior a la pandemia, por lo que está catástrofe no aparece como rasgo distintivo en el análisis, mientras que en la *Memoria del aislamiento* de Federico Aguilar se observa una mirada crítica efectuada desde el aislamiento.

Una posible genealogía de las prácticas escénicas sobre memorias

En un artículo anterior (Verzero, 2019), he propuesto una periodización del teatro sobre memorias de la historia reciente argentina y, luego (Verzero, 2020a) he extendido la cartografía, planteando un análisis comparativo de los procesos memoriales en el teatro de los países del Cono Sur. Dicha periodización (que ha sido actualizada en Verzero, 2020b) se despliega en relación con tres momentos en que la intelectualidad ha reflexionado sobre los años '70, pero denota algunas especificidades:

1) Durante los primeros años de democracia. Argentina cuenta con pocas manifestaciones, pero el período está integrado por obras modélicas como *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky (1985), y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, escrita en 1985 y estrenada al año siguiente.

2) Un segundo momento, más prolífico en cantidad de obras performáticas y en la búsqueda de lenguajes estéticos sobre el trauma, aunque no tanto en cuanto a producción de textos dramáticos, comenzaría en el segundo

lustro de los '90, con *Máquina Hamlet* de El Periférico de Objetos (1995) y la escritura de *Los murmullos*, de Luis Cano, en 1998, como casos paradigmáticos.

3) El teatro sobre memorias de la historia reciente se multiplica desde 2002, con el estreno de *Los murmullos*, con dirección de Emilio García Wehbi, en el Teatro General San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires, espacio emblemático del circuito oficial del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Hacia 2008-2009 se produce una explosión del teatro sobre memorias de la historia reciente, con el estreno de *Mi vida después*, de Lola Arias (2009) en el teatro Sarmiento, la sala del Complejo Teatral de Buenos Aires destinada a una programación más experimental que las otras. Entre esos años y 2015 se da un exponencial crecimiento de la temática. Podríamos pensar el cierre del período con el 40° aniversario del último golpe de estado, el 24 de marzo de 2016, en cuyo marco el estreno, reestreno y reposición de obras sobre la dictadura se potenciaron. Entre ellas, me interesa destacar *Relato situado. Una topografía de la memoria*, de la Compañía Funciones Patrióticas (2016), debido a que esta performance enlaza la producción de un teatro sobre memorias con la conformación de colectivos de activismo artístico y la salida a la calle en el marco de la restauración del neoliberalismo con el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019). En adelante, si bien se siguieron produciendo obras y performances que reconstruyen esas memorias, estas han comenzado a entrelazarse con otras memorias, como las de pueblos originarios, mujeres o disidencias. Es ese repliegue en el teatro porteño, tal vez, lo que ha dado lugar a que emerjan o a que se visibilicen las memorias de otros territorios del país.

Yugar

Estos elementos [los guantes, el casco y los botines] fueron pensados para cubrir a la firma, a la fábrica, a la empresa; no para proteger al trabajador.

Gabriel, *Sugar white*.

Los habitantes de Ledesma en su mayoría somos alérgicos o asmáticos, tenemos bronquitis a repetición, las células regeneran... cáncer (*leve pausa*)
las células regeneran produciendo cáncer.

Mujer 1, *Sugar white*

La Compañía de Otto, integrada por artistas que residen en la ciudad de San Salvador de Jujuy, se forma en el año 2012. Desde entonces trabajan a partir de la creación grupal y con una perspectiva territorializada. *Sugar white*, la tercera obra del colectivo, fue creada en 2014 y obtuvo el segundo premio en el concurso de dramaturgia realizado por el INT (Instituto Nacional de Teatro) y la Asociación de Madres y Familiares de Detenidos y Desaparecidos de Jujuy, y fue publicada en el libro *La Noche del Apagón* (2014). La obra recién se estrenó en 2019, en el marco de la “35 Marcha de la noche del apagón de Ledesma” en la localidad de Libertador General San Martín, provincia de Jujuy. Fue seleccionada para representar a la provincia en la Fiesta Regional del Teatro, en Tucumán en abril del 2020. A partir de entonces, realizaron funciones en distintas provincias del país. En el año 2022, con cuarenta presentaciones en su haber, *Sugar white* fue seleccionada para integrar el “1° Ciclo de teatro Testimonial de Trelew”, organizado por el colectivo La Podestá en el marco de la semana de la memoria y en el año de conmemoración de los 50 años de la Masacre de Trelew. En julio del

mismo año hicieron una gira con funciones en varios CCD (Centros Clandestinos de Detención) de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense: el Centro Cultural Haroldo Conti y el Espacio Mansión Seré (ex ESMA), el Centro Cultural La Chicharra – Cuartel V. Moreno y el Ex Olimpo Espacio Memoria.

Sugar white contó con una primera versión dramatúrgica de Juan Castro Olivera, que fue modificada a partir del trabajo con los actores y actrices (Marcela Cura, Nayra Muñoz Arancibia, María Fernanda Domínguez, Gabriel Farfán y el mismo Juan Castro Olivera, y con la participación de Romina Herrera, integrante del colectivo y productora de la obra).

La propuesta combina material documental con testimonios y elementos ficcionales, dando forma a una pieza performática que narra la historia del pueblo subyugado por el ingenio azucarero. La historia se construye de manera fragmentaria y episódica, y pone especial énfasis en las denuncias y luchas en respuesta a los abusos de la empresa en connivencia con el poder político. Se recuperan especialmente dos episodios que la sociedad jujeña en particular y la argentina en general han silenciado a lo largo de los años: la historia de “el familiar” y “la noche del apagón”.

“El familiar” es un mito originado en el siglo XIX en el noroeste argentino, según el cual un espíritu demoníaco, una especie de animal con características humanas (un perro, un jabalí o un lobo, tal vez) le da al patrón ganancias a cambio de la vida de los peones. A lo largo del siglo pasado, muchas veces los dueños de los ingenios se aprovechaban de este rumor para presionar a los pobladores. Durante la última dictadura funcionó como modo de atemorizar a la población frente a las desapariciones y, de hecho, se presume que desde la empresa se incentivó la actualidad del mito.

Lo que se conoció como la “noche del apagón” consiste en un acontecimiento que aún es silenciado por gran parte de la población local, debido en parte al poder económico y político de la empresa, y ha permanecido desconocido para buena parte de la sociedad argentina. Entre el 20 y el 27 de julio de 1976 se cortó el suministro de energía en la ciudad de Ledesma, y militares, policías y empleados de la empresa allanaron y saquearon las casas de la población en varias ciudades, llevándose prisioneras a más de cuatrocientas personas. Los traslados se realizaron en vehículos de la empresa y las personas permanecieron en galpones del ingenio azucarero. Más de treinta de ellas aún permanecen desaparecidas. La obra denuncia estos hechos que, como se expresa en el audiovisual *Yugar, nuestra manera de llamarle azúcar*. “Quizá no exista otro acontecimiento tal que refleje la complejidad y la simbiosis entre el poder económico y la complicidad genocida de los militares”⁶.

La obra se define en el programa de mano como “documental ficcional”. Este oxímoron sitúa al espectador en un espacio híbrido ya antes de entrar a la sala. Como también se explica en el programa, se trata de una obra polifónica, puesto que la historia es construida a partir de diversas voces y puntos de vista, que se conjugan de manera fragmentaria.

Sugar white puede ser considerada parte de lo que se ha dado en llamar “teatro de lo real”, un amplio concepto a partir del cual es posible reflexionar sobre

6. Compañía de Otto (2021), <https://www.youtube.com/watch?v=ahwjPB76S0Q>.

Este audiovisual fue realizado para el INT (Instituto Nacional del Teatro) y es definido como un “recorrido virtual por Yugar”. No todas las escenas que forman parte de la obra están presentes y, al mismo tiempo, algunas escenas presentes en este audiovisual no fueron incluidas en las versiones posteriores de la pieza. Este audiovisual es una obra en sí mismo, diferente de la puesta en escena, pero constituye un material a partir del cual podemos acercarnos a la propuesta.

los modos en que la realidad entra a escena a partir de comienzos del siglo XXI. Desde hace más de dos décadas, el teatro de las principales metrópolis del mundo occidental comenzó a proponer nuevas relaciones entre la escena y la realidad, dando lugar a poéticas disímiles que han originado cambios en los modos de representación, en las políticas y éticas de las prácticas escénicas, y en la recepción.

Como sabemos, “lo real” constituye una clave de lectura de las artes escénicas debido a la naturaleza misma del fenómeno teatral que introduce interrogantes respecto de la dimensión representacional, pero es particularmente desde los inicios del siglo XXI que la escena occidental se vio caracterizada por lo que ha sido definido como “irrupción de lo real” (Sánchez, 2007) o “teatro(s) de lo real” (Brownell, 2021). Paralelamente a estas nociones, se han acuñado otras cercanas a ellas a partir de las cuales también es posible pensar los límites (y los desbordes) de la escena, como las de “teatro posdramático” (Lehmann, 2013) o “teatro liminal” (Diéguez, 2007). En términos generales, las relaciones entre la escena y aquello que pertenece a un universo extraescénico en el teatro contemporáneo se vienen dando a través de recursos estéticos (ligados a la exposición del artificio, cercanos a la performance o directamente performáticos), a través de distintos modos de representación, a través de (sutiles) rasgos auto-reflexivos o a través de elementos emergentes en la obra pero no presentes en ella (como interpretaciones del público que sintonizan con acontecimientos sociales o políticos que no son aludidos en la pieza).

Podría afirmarse que “lo real” en el teatro ha originado un campo específico de trabajo, dando lugar a reflexiones y análisis bien complejos (entre ellos, es posible mencionar, desde textos ya emblemáticos que organizan marcos conceptuales, como: Sánchez, 2007; Carol, 2010; Fischer-Lichte, 2011; Lehman, 2013; Carlson, 2018;

hasta investigaciones recientes, que se proponen estudios de conjunto, tales como: Brownell, 2021; Guerrero y Saures, 2023; y por supuesto, una vasta producción de artículos y aproximaciones parciales o análisis de casos).

La reemergencia de los debates sobre “lo real” en la escena ha traído consigo devaneos en torno a las relaciones entre la construcción de la historia social-política y la construcción de la historia personal, es decir, en torno a los vínculos entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo público, lo político y lo micropolítico. Y esto, a su vez, revierte en los problemas del documento y del testimonio. Esta problemática ameritaría un estudio específico sobre *Sugar white*. En este ensayo observaré solamente algunos puntos clave a partir de los cuales se construye esta dramaturgia escénica de “lo real”.

En primer lugar, el trabajo con testimonios en primera persona plantea un borramiento de los límites entre ficción y realidad, que se complejiza, puesto que no todas las historias narradas son testimoniales ni todos los testimonios son narrados en primera persona. Esta problemática se entronca con la construcción de personajes y con el tratamiento de materiales de archivo.

La obra se inicia como una visita guiada en la que una extraña periodista española hace avanzar al público hasta el espacio escénico y les muestra un “trapiche humano”, un grupo de actores con cabeza de lobo que representa el trabajo “mancomunado” de una familia “que trabaja en pos del progreso”. En el grupo de trabajadores también se encuentra un niño, Francisquito, un muñeco con el que en distintos momentos de la obra se representará a las infancias. Los cuerpos se encuentran en un espacio limitado por luces led y realizan movimientos automatizados. Suena de fondo un ruido maquinal. La guía invita al público a acompañarla para adentrarse en la escena siguiente.

La obra está estructurada a partir de escenas relativamente autónomas y el público permanece de pie, trasladándose de un espacio a otro. El espacio escénico se replantea de acuerdo al lugar donde vaya a montarse el espectáculo. El trabajo con objetos es significativo y la iluminación, por su parte, se sustenta en linternas que manipulan los actores y actrices, lo cual genera distinto tipo de situaciones y ambientes.

Los cinco actores y actrices encarnan diversos personajes. Es posible observar tres modos de construcción de personajes en la obra:

Algunos son personajes de ficción (como Ester y Silvia, dos mujeres que representan arquetipos de esposas de empleados de la empresa y que las vemos participar de un “abrazo a la empresa”; o Ana, la mucama del “Señor”).

En otros casos, se trata de personajes que tienen referente en la realidad y que son representados de manera que el público que conoce a los referentes puede fácilmente identificarlos (como Luis, el médico que se encuentra desaparecido y su esposa, una de las primeras familiares de desaparecidxs que salió a la calle en plena dictadura; o los presentadores del certamen de pintura).

Un tercer modo de construcción de personajes tiene que ver con la performance de actores y actrices que narran en primera persona acontecimientos de su vida privada. Tal es el caso de la escena en la que Gabriel Farfán performa las condiciones de seguridad con las que actualmente trabajan los empleados en la planta de papel o la escena en la que Nayra Muñoz Arancibia narra el día en que su madre fue apresada por la policía boliviana.

En la escena de Nayra no se menciona hasta el final que se trata de una historia personal. La escena se desarrolla iluminada por fósforos que los demás

actores y actrices encienden y se apagan construyendo el espacio escénico mientras que Nayra cuenta la historia, que finaliza así: “Ella tenía 28 años como yo ahora. Ella era estudiante como yo ahora. Ella se llama María Ester Arancibia. Ella, ella, es mi mamá”. La escena de Gabriel, por su parte, se inicia con él diciendo: “Hace catorce años que trabajo en la fábrica de papel”. En ambos casos, al subrayarse el carácter autobiográfico de lo narrado, se introduce una dimensión meta-reflexiva, característica del “teatro de lo real”, que expone el artificio de la creación escénica: la actriz y el actor en escena están contando su propia historia y nos hacen partícipes de ello como espectadores. Estos testimonios operan minimizando la distancia entre el público y la escena, corriendo la construcción de personaje a la presentación de los propios sujetos. Con esto, se opera una transformación del lugar de recepción, puesto que el espectador pasa a ser plenamente consciente de que no está presenciando una ficción, sino que la obra es un modo de poner en escena hechos reales.

Estas y otras escenas cuentan historias íntimas que, por metonimia, pueden considerarse sociales (otro ejemplo lo constituye aquella en la que se narran de manera coral las detenciones en la noche del apagón), pero también se hace alusión a la dimensión de lo político directamente (como el discurso de la Reina Sugar, que veremos a continuación).

Asimismo, el trabajo con archivos se recupera en una dimensión performática: al comienzo de la obra se brindan datos a modo de contextualizar la situación, con la apoyatura de un proyector y de la intervención de distinto tipo de materiales (líquidos, objetos como soldaditos de juguete, una radiografía de pulmón, etc.). También se trabaja con fuentes textuales de diferente índole: notas periodísticas, discursos y testimonios públicos.

De esta manera, la pieza se mueve tanto en la dimensión de lo privado como de lo colectivo y, sobre todo, en aquel espacio intermedio entre ambos, en el que -por usar una frase que por conocida no es menos cierta- “lo personal es político” y en el que la *res pública* es un asunto de todxs como ciudadanxs.

“No hay que llorar, que la vida es un carnaval”

El humor es un recurso estético central en la obra. Ya la primera escena introduce una dimensión meta-teatral humorística con el relato por parte del autor de la confusión a la hora de registrar la propiedad intelectual de la obra. Además del juego con el título de la obra, en esa escena, el autor-actor comenta que durante la investigación han dado con diverso tipo de documentos, entre los cuales encontraron una canción de los años '90. En ese instante, se apaga la luz que ilumina a Juan Castro Olivera y se enciende otra sobre dos actrices, Nayra Muñoz Arancibia y María Fernanda Domínguez, que cantan a capella “Azúcar amargo”, de Fey⁷, mientras bailan una coreografía. Estas escenas, con la alocución del autor y la “coreo”, operan como prólogo a la pieza y establecen las primeras pautas de interpretación: el público comprende que la situación narrada no será risible en sí misma, sino que la posibilidad de sonreír o, incluso, de reír, es un efecto buscado.

El personaje de Reina Sugar, llevado a escena por Marcela Cura, lleva a fondo una combinación de recursos destinados a producir risa. Esta escena encuentra promediando la obra, cuando ya han sido presentados los acontecimientos más oscuros y siniestros que giran en torno la historia local.

7. Fey, “Azúcar amargo”, del álbum *Tierna la noche* (1996): <https://www.youtube.com/watch?v=AyxpXVUy81o>

La actriz entra en un carrito con ruedas adornado con luces led y tirado por un hombre con cabeza de lobo. Se escucha la canción “La vida es un carnaval” de Celia Cruz⁸. La Reina está vestida con bolsas de burbujas y con una corona del mismo material, lleva una bolsa de azúcar Ledesma en la mano desde la que tira azúcar al público. Una vez que llega al sitio indicado, da el siguiente discurso:

Sacarosa, 100% de la caña. Un pueblo que nace alrededor del ingenio. Ocho mil puestos de trabajo. ¿De qué nos acusan? ¿Qué pruebas tienen? La envidia es el motor del terrorista. Empresa sustentable, energía renovable, trabajo. Trabajo, trabajo y más trabajo. ¿Quieren ser Cuba? ¡Quieren ser Venezuela! Quieren vivir sin trabajar. ¡Quieren quedarse con nuestra planta! Los hombres más dotados triunfan. Los que no, esos que anhelan una igualdad que por vías naturales nunca alcanzarían, salvo casos muy aislados, entonces, incumben en la violencia. Es el germen de la envidia igualitaria. No puede haber igualdad entre desiguales. Los hombres mejor dotados han sido siempre minoría (*Sugar White*, Compañía de Otto).

Este texto está construido a partir de citas textuales de una carta de lectores titulada “La envidia igualitaria” que Pedro Blaquier, en ese momento Presidente de Ledesma SAAI, publicó en el diario *La Nación* en enero de 2001. El propio texto de Blaquier define la “envidia igualitaria” de la siguiente manera: “Es comprensible -no justificable- que por las características de la naturaleza humana los menos dotados se consideren injustamente tratados

8. Celia Cruz, “La vida es un carnaval”, corte del álbum *Mi vida es cantar* (1998): <https://www.youtube.com/watch?v=0nBFWzpWXuM> La canción es del compositor Víctor Daniel y fue producida por Isidro Infante.

e intenten sustituir a los mejor dotados. Esto es lo que con toda razón se ha llamado ‘la envidia igualitaria’⁹.

La hiperbolización del personaje como “reina”, con la consiguiente exageración patética tanto en el vestuario como en la escenografía que la acompaña y en el modo de decir de la actriz, constituyen rasgos centrales para la generación de risa, a los que se suman la ironía y el sarcasmo de lo dicho. La escena sostiene el elemento humorístico entrecruzado con acciones que imprimen dramatismo: en un momento la Reina pide por “el niño, el niño que teníamos que tener para la foto”. Alguien le acerca el muñeco y se toma una fotografía con él. Francisquito es el muñeco que escenas anteriores representó al niño que trabajaba con su familia “mancomunadamente” y, luego, a un niño que tenía deficiencia respiratoria debido a la contaminación producida por la fábrica. La Reina Sugar se retira en su carrito como entró, con la canción “La vida es un carnaval” sonando nuevamente.

Así, la obra conjuga el humor con lo siniestro y lo dramático, combinando tensión y distensión como modo de contar una historia inenarrable, una historia que, además, nadie quisiera escuchar.

El uso de la canción popular es sustancial en la obra. En distintas escenas se repone un corpus de varias canciones alusivas con diverso tipo de intervención y con distintas funciones. De esta manera, por ejemplo, en un momento se escucha la canción “Sugar, honey, honey”, de The Archies¹⁰ en su versión original y, hacia el final de la obra, es retomada en una velocidad muy lenta, lo que hace que el sonido

9. Pedro Blaquier, “La envidia igualitaria”, *La Nación*, 20 de enero de 2001: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/cartas-de-lectores-nid49183/>

10. The Archies, “Sugar, honey, honey”, del álbum *Sugar, sugar* (1969): <https://www.youtube.com/watch?v=nwgbfriHWt8>

se haga grave. Los actores y las actrices se encuentran al final del espacio escénico y, al compás de la música, en cámara lenta se colocan cabezas de lobos y comienzan a avanzar hacia al público como una manada amenazante. Los lobos miran a los ojos a las personas como asediándolas. Sabemos que son actores. Sin embargo, la sumatoria de elementos realmente generan miedo: la música oscura, los movimientos animalados, las máscaras, las linternas debajo del rostro de los hombres-lobos como única iluminación de la sala y la acción que, en su falta de diégesis, no permite intuir cómo va a terminar. La escena finalmente se acaba de golpe, cuando suena el ulular estridente de una sirena y las linternas dejan de iluminar a los lobos para comenzar a girar en círculos concéntricos mientras estos se alejan del público.

Resistir como un yaguareté: de la dictadura a la pandemia

Cuidamos a los yaguaretés.

Desde hace más de 10 años, preservamos 100.000 hectáreas de bosques nativos en Jujuy. Junto con la Fundación ProYungas, elaboramos un Plan de Ordenamiento Territorial, el primero en la Argentina, por el cual nos comprometemos a proteger dos de cada tres hectáreas propias en su estado natural, y monitoreamos su fauna y su flora.

Allí habitan muchísimas especies; algunas de ellas, como el yaguareté, en riesgo de extinción, además de otros felinos [...].

Política de medioambiente, Ledesma:

<https://www.ledesma.com.ar/conservacion-de-areas-naturales/>

El virus-perro mostraba sus dientes, pero no a todos por igual. [...]

¿Cómo resistir como un yaguar? ¿Cómo seguir jugando?

¿De qué disfrazarse para seguir resistiendo [...]?

Federico Aguilar, *Memoria del aislamiento*.

La Compañía de Funciones Patrióticas se formó en 2008 como grupo teatral y en 2015, en una coyuntura signada por el regreso al neoliberalismo en el país, decidió trasladar su trabajo al espacio público en la ciudad de Buenos Aires, iniciando el proyecto *Relato situado*, que se continúa hasta el presente y cuenta ya con más de veinte propuestas estrenadas.

Como metodología de acción, *Relato situado* propone una intervención urbana a partir de un andamiaje conceptual con base en el situacionismo de Guy

Debord del cual toman la noción de “deriva a pie”, que será fundamental para su metodología de trabajo, y en experiencias de artistas visuales argentinos de los años 60-70 como Eduardo Grecco y Edgardo Vigo¹¹.

Ante la emergencia sanitaria por la pandemia, la Compañía de Funciones Patrióticas tuvo un impulso de acción inmediato: a muy pocos días de que el ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio) fuera anunciado, el 20 de marzo de 2020, convocaron a una acción virtual de *Barrios por la memoria*, una obra de recorrido que realizan cada 24 de marzo en conmemoración del Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia¹², y en abril lanzaron la propuesta de *Memoria del aislamiento*. De esta manera, el colectivo redefinió la modalidad de su trabajo, sin apartarse de sus proyectos. Estas memorias del aislamiento se ofrecen como una respuesta rápida a la situación que de un día para el otro modificó la cotidianidad de toda la sociedad, y que se sostuvo con ediciones mensuales entre abril y octubre de 2020.

Memoria del aislamiento se desarrolló a partir de la consigna de que cada una de las integrantes de la compañía invitaba a un artista a realizar un audiovisual con una extensión máxima de tres a cinco minutos en el que narraran sus memorias del aislamiento¹³. Cada edición contó también con la memoria del

11. Para una descripción y análisis del proyecto *Relato situado* en su conjunto, ver: Verzero, 2020a.

12. Sitio del proyecto *Los barrios tienen memoria*: <http://losbarriostienenmemoria.com.ar/#!/-home/>

13. Las distintas ediciones de *Relato situado. Memoria del aislamiento* se encuentran disponibles en:

1: <https://www.youtube.com/watch?v=sHepGmxDOOc>

2: https://www.youtube.com/watch?v=zR6q_HV0lXk

3: https://www.youtube.com/watch?v=L0nnyoLo1_w

4: <https://www.youtube.com/watch?v=2l-3k7PhhaA>

5: <https://www.youtube.com/watch?v=TWWsTxxZEKA&t=7s>

6: <https://www.youtube.com/watch?v=HDBYWjbutBo&t=819s>

aislamiento de un integrante del colectivo, y a fin de año estrenaron una edición que compiló las memorias de lxs miembrxs de la compañía¹⁴.

En un artículo anterior (Verzero, 2022a)¹⁵ abordo pormenorizadamente la última edición de esta propuesta y allí observo que la experiencia de lo cotidiano y el regreso a lo natural en la ciudad constituyen elementos a partir de los cuales es posible atravesar todas las acciones incluidas en estas memorias audiovisuales. Los trabajos de la última edición, por su parte, ofrecen un recorrido por todo el año 2020 y la experiencia de las cuatro estaciones organiza la obra, que podríamos definir entonces como un calendario natural-urbano. El hilo conductor se expresa a partir de un retorno a la naturaleza en la vivencia de lo cotidiano en la ciudad. Es decir, los trabajos exponen la potencia creativa de lo cotidiano y en ese gesto sobresale la relación con lo natural, con la forma de búsqueda de sol, de necesidad de fotosíntesis, de regreso a lo animal, o a través de la presencia de elementos como fuego, cielo, agua, etc. En ese sentido, es posible pensar que la propuesta se plantea como un calendario afectivo y natural. Es por eso que en ese trabajo me apoyo en elementos de las teorías de los afectos como andamiaje teórico para analizar las conexiones entre arte, experiencia y naturaleza.

El trabajo de Federico Aguilar (22:10'62'' a 26:04'00'') llega con la primavera y recupera la tematización de las infancias en pandemia, una problemática sobre la que se debatió largamente en distintos ámbitos y que seguramente será materia de análisis futuro desde distintas ópticas. Esta performance audiovisual problematiza la posición que fue asignada a las y los niños en Buenos Aires

14. Esta obra se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M7vIjie8gp4>

15. Este apartado, de hecho, es una revisión actualizada de algunos fragmentos de ese trabajo.

durante la pandemia, quienes vieron suprimida la posibilidad de continuidad de sus rutinas en momentos clave del desarrollo afectivo e intelectual. La mirada adultocéntrica ordenó la construcción del confinamiento de manera que las y los niños fueron los últimos en salir del encierro, junto con la tercera edad.

Esto se problematiza a través del tópico de la resistencia y se concreta en la metáfora “La yagua”, un juego en el que los perros tienen que arrinconar al yaguareté (yaguar o jaguar) para poder ganar y el yaguareté tiene que resistir, no dejarse arrinconar. El “virus-perro” -como lo define Aguilar en un texto en *off* mientras vemos imágenes de una animación realizada con juguetes- nos acorraló y lxs adultxs podíamos disfrazarnos de compradores o de paseadores de perros para salir a la calle, mientras que los niños y las niñas no podían sacar a pasear a sus perros o ir a hacer los mandados, quedando confinadxs a las paredes de sus casas: “Los perros podían salir a hacer sus necesidades con sus adultos-dueños, pero los niños no. Sus necesidades no eran tan necesarias”. Se pregunta Aguilar, entonces: “¿Cómo resistir como un yaguar? ¿De qué disfrazarse para resistir al maldito peso del mundo adulto cerrando puertas y ventanas?” Las infancias -o al menos sus hijxs, reflexiona- no pudieron resistir y no dejarse encerrar por el adulto-perro, pero en lugar de eso desplegaron infinitas tretas para seguir jugando. Los niños y las niñas inventaron juegos, descubrieron mundos, encontraron amigxs a través de los medios que tuvieron a disposición, explicaron al mundo adulto que su capacidad de resiliencia es infinita.

La imagen siguiente es una animación que consiste en la formación de palabras con azúcar sobre un fondo rojo. La pieza enlaza, así, el juego del perro y el yaguar con la metáfora de “el familiar”, asociando esta situación con el poder

de la última dictadura cívico-militar y sus continuidades en postdictadura. La producción del ingenio no paró durante la pandemia. Se decidió que se trataba de una actividad esencial, aunque la vida de lxs trabajadorxs no fue considerada en la misma medida. Aquel animal que se llevaba a los peones y empleados de la fábrica, tomó ahora la forma de virus.

Entre las palabras que se escriben en la videoperformance, se encuentra “Ledesma”. “Cuando hay silencio -dice el texto en *off*- es porque no hay paz”. Frente a tantos años de silencio, la pieza recupera la palabra no solo dicha sino también escrita. Y finaliza con un llamado a resistir aprendiendo de los niños y de las niñas: a “morder fuerte como un yagareté por donde guíe la rabia”.

Esta *memoria del aislamiento* producida en primavera ha acompañado la salida definitiva al sol, la construcción comunitaria y el llamado a la rebeldía. Aquellas emociones invernales, como la angustia y el miedo, presentes en piezas producidas unos meses antes, parecen haber dejado paso a la rabia y a un estado expectante.

Jujuy es el resto del mundo

¿Habrà que disfrazarse nuevamente para resistir? ¿Trocarse en zorro?

Federico Aguilar, *Memoria del aislamiento*.

Como hemos podido constatar, la pieza de Federico Aguilar reúne ambas catástrofes: la última dictadura y la última pandemia. Y consigue correr el eje desde la denuncia hacia la capacidad de resiliencia que es necesario poner en

práctica para resistir. Junto a ese movimiento, que corre el foco desde el horror hacia la resistencia, esta pieza también produce otro: se parte de las memorias individuales para construir las memorias colectivas.

Aguilar sitúa en la figura de los niños y de las niñas la capacidad de resistencia y de resiliencia frente al adultocentrismo. Podemos tomar esta imagen como metáfora de aquellxs sujetos capaces de interrogarse y de develar dónde se esconde el animal-perro-lobo-virus: “Los niños, o al menos el mío -dice la voz de Aguilar-, tuvo que dejar de ser un yaguar. No podía pelear de frente con tanto perro policía. Se tuvo que disfrazar de aguará, de zorro, y empezar con mil y una tretas para seguir jugando.”

Del mismo modo, las escenas de *Sugar white* exponen distintas tretas que la sociedad ha ido probando para resistir. Las estrategias poéticas, como los diversos tipos de construcción de personajes o las distintas formas de humor, son algunas de ellas.

Ambas piezas corren el eje de las memorias de las grandes ciudades hacia las territoriales, localizadas en zonas alejadas de los centros metropolitanos y, con este gesto, al mismo tiempo se opera una globalización por metonimia: Jujuy es cualquier lugar del planeta donde haya abusos, donde haya terrorismo de Estado y complicidad empresarial, donde haya violación a los derechos humanos y violencia de género, donde se lucre con la marginalidad y donde se promueva el silencio como modo individualista de sostener la continuidad de horror político y económico. Al mismo tiempo, Jujuy es cualquier lugar donde se resista, donde se construyan memorias valientes y se promuevan modos de vida alternativos, inclusivos e integradores.

Bibliografía

- Brownell, Pamela (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía de la escena contemporánea*. Buenos Aires: Red Editorial.
- Carlson, Marvin (2018). *Shattering Hamlet's Mirror. Theatre and Reality*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance, política*. Buenos Aires: Atuel.
- Guerrero, Isabel-Alba Saures (2023). “Hacia una definición de poéticas de lo real”, Seminario “Poéticas de lo real en el siglo XXI”, organizado por el Proyecto de investigación “Poéticas de lo real en el teatro del siglo XXI” (021V/-TAJOV/003), Facultad de Filología, UNED y Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Madrid, España, 21 de abril.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México DF: Paso de Gato.
- Levín, Florencia – Marina Franco. (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Martin, Carol (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave McMillan.
- Mouffe, Chantal (2013). *Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Rancière, Jacques (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rolnik, Suely (2019). *Esféricas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Roussó, Henry. (2012). *La dernière catastrophe. L'historire, le présent, le contemporain*. París: Gallimard.
- Sánchez, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Stavrakakis, Yannis (2005). *Lacan and the Political*. New York: Routledge.
- Verzero, Lorena. (2019a). “Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino”. En Cristián Opazo y Fernando Blanco (eds.), *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile: Cuarto Propio: 195-220.
- (2020a). “Violencia institucional y teatro (militante) en el Cono Sur”. En Spiller Roland, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.), *Manual Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Berlín: De Gruyter: 351-367.
- (2020b). “Narrar la ciudad con el cuerpo: Capitalismo emocional, afectos y teatralidad en el proyecto *Relato situado*”. En Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page (coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Librería: 150-171.
- (2022a). “De la falta de aire a la fotosíntesis: afectos, ciudad y naturaleza en memoria del aislamiento”. En *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso* (Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba), vol. 5, núm. IX: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/38164>
- (2022b). “Memorias escénicas y artivismo: Dos genealogías entrelazadas”. En

Salomone, Alicia (ed.) *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*. Buenos Aires: Corregidor: 175-200.
Villegas, Juan, (2011). *Historia del teatro y las teatralidades en América latina*. Colección Historia del Teatro, 13. Irvine, CA: Ediciones de Gestos.