



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

**EL *HOMO SACER* (DES)ENMASCARADO: EL ENTRELAZAMIENTO DE DOCUMENTO Y
SÍMBOLO PARA LA REPOTENCIACIÓN DE LA VIDA POLÍTICA EN ANTÍGONA ORIENTAL
DE VOLKER LÖSCH Y MARIANELLA MORENA.**

Tesis para optar por el título de Magíster en Literatura Hispanoamericana
que presenta

ROMINA MARÍA GATTI PAREJA

ASESOR: Dr. Gino Luque Bedregal

Lima, 2014



*Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.*

Pablo Neruda.

Índice

Introducción	1
De la instalación y permanencia de la excepción generalizada en el Uruguay contemporáneo y de la producción de gestos simbólicos que buscan revertirla.	9
De la producción de un documento simbolizado para desestructurar el bando soberano en <u>Antígona oriental</u> .	35
De la posibilidad de la <i>communitas</i> a través de la hibridez en cuerpos e identidades dentro y fuera de escena.	90
Conclusiones	111
Bibliografía	116
Anexo 1	122
Anexo 2	160
Anexo 3	163

Introducción

Llegué a Antígona oriental de Marianella Morena y Volker Lösch a través de su asistente de dirección, Luciana Lagisquet, quien me relató las vicisitudes de su creación y producción mientras caminábamos por una fría noche porteña de agosto del 2012. Morena, uruguaya, había contactado a Lösch -alemán cuya infancia transcurrió en Uruguay hasta que se produjo el golpe de estado de 1973- a través del instituto Goethe a inicios del 2009. Le había llamado la atención la técnica que se había constituido como la marca personal del director y dramaturgo, interesado en denunciar situaciones de injusticia social que se desarrollaban en su entorno. Él tomaba una obra canónica y la bombardeaba de la problemática a tratar entrelazando, por un lado, reconstrucciones de discursos de los actores implicados con fragmentos del drama original. Lo más llamativo era que el híbrido que resultaba de ese ejercicio no era solo ejecutado por actores, sino también por un coro conformado por un grupo representativo de los que sufrían las circunstancias representadas, que, además de protagonizar la ficción adaptada, se dedicaban a testimoniar. Entre otras, había tenido mucha acogida su adaptación de Los tejedores de Gerhart Hauptmann (2004), en la que incorporó a treinta y tres obreros desempleados que, entre gritos y haciendo uso de los nombres propios de sus empleadores, denunciaban la alta tasa de desempleo y las fallas del programa de reformas Hartz IV. También lo tuvo Marat, qué ha sido de nuestra revolución (2008), en la que de la representación de la pieza manipulada de Marat Sade de Peter Weiss había participado nuevamente un grupo de desocupados reales.

Cuando Morena lo contactó, me contó Luciana, Lösch le preguntó de qué conflicto uruguayo creía que la obra podría dar cuenta. Debía tratarse de una circunstancia que generara controversia en ese preciso momento. Morena le refirió, entonces, la lucha de

parte de la sociedad civil por obtener –entre otras reivindicaciones post-dictatoriales- la derogación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (1986), la cual se había constituido como una barrera legal a la sanción de los crímenes cometidos a lo largo de la dictadura. Ese año, precisamente, la ley había sido cuestionada a través de un plebiscito que no alcanzó las firmas necesarias para gestionar su anulación. Lösch estuvo de acuerdo y propuso adaptar la Antígona de Sófocles de modo que la protagonizara un coro de veinte presas políticas. A partir de esta consigna, ambos artistas abrieron una convocatoria a ex-detenidoas, hijas y exiliadas que quisieran hacer públicas sus vivencias. De las cuarenta mujeres que respondieron, seleccionaron a diecinueve –las que, me confió Morena cuando tuve la oportunidad de entrevistarla, eran capaces de articular un discurso sobre lo ocurrido sin quebrarse-, a las que realizaron entrevistas individuales y en grupo en las que grabaron los testimonios que conformarían el discurso coral. La conjugación del discurso elaborado con fragmentos de las entrevistas y la obra de Sófocles vio la luz en el teatro Solís, el más antiguo y reputado de Uruguay, ubicado en el corazón de Montevideo, el 28 de enero de 2012.

La historia que me contó Luciana esa noche era la de Sófocles en su trama y en sus personajes. Al amanecer del día siguiente de una batalla entre compatriotas, Creonte, el nuevo gobernante, se dirigía a su pueblo para prohibir, bajo pena de muerte, el entierro del cadáver de Polinices, sin saber que su palabra ya había sido contradicha por la acción de Antígona, la hermana del fallecido. Descubierta ella en su piadoso crimen y llevada ante el rey, se había producido una confrontación entre ambos que había derivado en la condena a ser aprisionada en una cueva. A pesar de los ruegos y razones de Ismena, la hermana, y de Hemón, prometido de la joven e hijo del monarca, Creonte se había mantenido firme, hasta que, constreñido por un poder superior a sí mismo, había tenido que ceder, solo para

encontrarse, al ir a liberar a la princesa, con el suicidio de esta, el de su hijo y, de regreso al palacio, el de su esposa, enterada del destino trunco de su descendencia.

A todas estas situaciones, sin embargo, se superponía, en los discursos de los personajes, el drama que se vive en la post-dictadura uruguaya, de modo que en la pieza se iban desarrollando conjuntamente el conflicto original y el de aquella pequeña República al oriente más extremo de Latinoamérica. Polinices no era ya solamente un cuerpo abandonado como una carroña cualquiera en las afueras de Tebas, sino también la impune violencia vivida durante los años de la dictadura, cuya presencia, como la del cadáver, intenta olvidar el poder. Al sancionar la protesta pública que reclamaba una evaluación de lo ocurrido durante la dictadura, Creonte pasaba a jugarse la constitucionalidad de su régimen democrático, a la vez que la hermana mayor exigía a su hermana menor su ayuda para formular un legítimo acto de desobediencia civil.

Las acciones eran, pues, las de la tragedia griega asimiladas a otro contexto, tal como ocurre en adaptaciones como la de Watanabe o la de Gambaro –quizá a esta última en mayor medida en tanto en su texto también se alude de manera directa a la post-dictadura argentina-. A todo esto, sin embargo, se agregaba el extraño dispositivo de poner en escena, a la par que los actores representaban el drama, a diecisiete ex-detenidoas desaparecidas, dos exiliadas y una hija de ex-detenidoas desaparecidos¹ que rodeaban a la joven actriz que hacía de Antígona, activándose alrededor de ella como un coro griego alrededor de su corifeo, haciendo eco a sus palabras. No solo eso, sino que había secciones en las que el drama se interrumpía para que las mujeres testimoniaran sobre los excesos cometidos con ellas

¹Anahit Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gil Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco y Violeta Mallet.

durante la dictadura, en una cadena de anécdotas que enunciaban en pequeños grupos, para reunir sus voces cada cierto tiempo en una exclamación general. Finalmente, había escenas en las que su presencia y su acción resemantizaban situaciones del drama original, principalmente cuando denunciaban en grupo la pervivencia de la exclusión en el momento que correspondía al entierro de Polinices.

Me quedaba claro que el uso de la tragedia y del testimonio favorecían la presentación de un panorama completo de la situación uruguaya, que a través de su combinación se podía introducir el recuento del pasado –en el testimonio- y el reflejo del presente -en la tragedia-. Al escuchar el relato de mi compañera, sin embargo, fueron surgiendo interrogantes a las que ni Luciana ni yo encontramos respuesta en escena, a pesar de que le dedicamos al tema el resto de la caminata y un café. Las preguntas se complicaron aún más cuando, en setiembre de ese mismo año, en el Teatro Sánchez Aguilar de Guayaquil, tuve la oportunidad de ver la puesta en escena², de entrevistar a la dramaturga, a las testimoniadas y a los actores. Para comenzar, tenía la sensación de que no llegaba a entender los alcances de introducir testimoniadas en la escena. No había tenido noticia, hasta ese momento, de piezas que buscaran una aproximación tan inmediata a la realidad. Percibía un quiebre en la ficción que no terminaba de asir mediante el concepto. También me inquietaba la dinámica instalada entre el testimonio y la tragedia. ¿Por qué y para qué se había decidido propiciar la interacción entre una lectura metafórica y una vivencia des-ficcionalizada? ¿Qué podía germinar de esta paradoja, de esta situación que oscilaba entre la realidad y la ficción, entre el reflejo y la vivencia?

²Antígona oriental fue presentada ocho veces en el Teatro Solís de Montevideo entre el 28 de enero y el 5 de febrero de 2012. Después de una temporada a sala llena, fue montada en el Teatro Real de Córdoba (Argentina) el 22 y 24 de marzo en el marco del trigésimo sexto aniversario del golpe de estado de ese país. En setiembre de ese mismo año inició una gira por Colombia y Ecuador, para, ya en el 2013, presentarse en España y Alemania y reponerse en el Solís a mediados de ese año.

El asunto se volvió todavía más complejo cuando, al investigar el contexto, noté que la disidencia que las testimoniadas llevaban a cabo como *Antígonas* se asemejaba mucho a ciertas acciones simbólicas ejecutadas por civiles en espacios públicos. A través del análisis social que articula Victor Turner al pensar los conflictos institucionales desde la estructura de los dramas de corte aristotélico, entendí que actos de este tipo pretenden instituirse como acciones que fueren la superación del desarreglo evidenciando, mediante una serie de símbolos, los excesos cometidos durante la crisis y propiciando la generación de *comunitas*, una relación a-jerárquica entre los miembros de la sociedad que constituye un nosotros desde el que se difunde la denuncia. ¿Qué se pretendía en Antígona oriental al reproducirlas, y al hacerlo, además, desde las identidades no ficcionalizadas –o parcialmente ficcionalizadas- de las testimoniadas? ¿Es que acaso se estaba intentando generar una *communitas* en el teatro? ¿Era eso posible, teniendo en cuenta las distinciones entre acción/escenario, contemplación/sala que dicta el acontecimiento teatral, distinciones que, por cierto, esta obra no rebatía?

El estudio del texto desde interpretaciones de la vida política como las de Victor Turner y Giorgio Agamben; de la tragedia de Antígona como las de Martha Nussbaum y Judith Butler; del fenómeno teatral y performativo como las de Richard Schechner, Anne Ubersfeld, Christian Gundermann e Ileana Diéguez, entre otros, me permitieron llegar a la conclusión de que, en realidad, esta obra no pretende generar un acto equivalente a los públicos, sino que problematiza sus niveles de ficción, entremezclando representación y presencia a nivel de texto y de puesta en escena para, primero, generar no un texto ficticio, sino más bien un *documento simbolizadoo ficcionalizado* que demuestra los peligros de la exclusión generalizada –la que el gobierno ejerce sobre los ciudadanos al despojarlos de los derechos fundamentales como el de ver juzgados a los violadores de derechos humanos

durante la dictadura-. En segundo lugar, que las múltiples híbrides que se estructuran en el texto y se complican en la puesta en escena mediante el grado de ficcionalización de los cuerpos y sus desplazamientos dentro y fuera del espacio escénico, entre otros recursos, permiten que los espectadores jueguen un rol en la ficción, que protagonicen –sin moverse de su asiento- acciones fundamentales para el desenlace del drama, que *hagan de* un grupo de individuos indiferentes que entran en *communitas* y que entonces consiguen rebatir al bando soberano. Todo este despliegue estético, que sin duda implicó superar numerosos desafíos técnicos y dramáticos, es articulado para despertar la conciencia de los asistentes, para mover a los ciudadanos uruguayos a los que se supone indiferentes al conflicto a participar de los actos públicos reales que devengan en un redireccionamiento de las políticas públicas en torno a la impunidad.

Para llegar a la anterior conclusión, he dividido el análisis en tres partes. En el primer capítulo, atiendo al contexto uruguayo dictatorial y post-dictatorial con el fin de entender la estructura social que se ha instalado y que se desea rebatir. Las teorías de Victor Turner y de Giorgio Agamben, principalmente, me permiten aproximarme dramáticamente a la problemática social; esto es, interpretar al proceso dictatorial y al post-dictatorial –tal como se viene llevando hasta el momento- como un solo *proceso inarmónico*(Turner, *Dramas, fields and metaphors*), un drama inconcluso cuyos protagonistas son los soberanos y los excluidos, que interactúan en la aplicación generalizada del *bando soberano* (Agamben, *Homo sacer*), situación en la cual cobra sentido tanto la tortura y el exterminio de ciudadanos por sus propios gobernantes, como la impunidad actual y las reacciones que esta genera entre la sociedad civil. Es bajo esta luz que podré valorar los actos colectivos como acciones que intentan la superación de la impunidad haciendo uso, específicamente,

del dispositivo de la melancolía (Gundermann, *Actos melancólicos*), del profundo desgarramiento proveniente de la falta.

Los capítulos II y III son el resultado de una disección de Antígona oriental en texto dramático, por un lado, y en puesta en escena, por otro. Dicha artificial partición -el texto dramático es, después de todo, una potencialidad que se concreta en la puesta en escena, además de que en la puesta en escena, el texto y el cuerpo conviven y producen sentido juntos- me permite profundizar en los recursos que son propios de uno o de la otra -los del lenguaje, por un lado, los del cuerpo y el espacio escénico, por otro-. De este modo, consigo revelar en detalle cómo es que la obra guía al espectador a la comprensión de los peligros del bando soberano y a la necesidad de la generación de *communitas* para rebatirlo, de una *communitas* que se activa en la participación en las acciones públicas para evitar que la vida pública siga funcionando como una vida apolítica, en la cual el Estado se ve en mayor libertad de efectuar esas acciones en la calle, de participar de ellas, de propiciar una reestructuración social.

Así, en el capítulo II, me enfoco en demostrar que el texto funciona, efectivamente, como un documento simbolizado, que demuestra mediante el testimonio lo que simboliza mediante la tragedia, que es la indistinción entre la dictadura y la post-dictadura en cuanto al ejercicio de los derechos humanos. Este ejercicio textual de denuncia, que manifiesta una crisis irresuelta que puede redundar en una vulneración extrema del cuerpo, se combina con las peculiares estrategias del manejo del cuerpo y el espacio escénico que analizaré en III. En esta última sección me aboco a analizar el poder de un cuerpo que nuevamente documenta sobre el horror, que permite que la representación devenga en (re)presentación, (re)presentación que permite, a su vez, que el espectador represente, que adquiera un rol en la ficción.

Queda por advertir que el texto que he trabajado, el que cito e incluyo en el anexo, es el texto que se usó para montar el espectáculo, un texto sin editar, falto de acotaciones y pleno de errores tipográficos. En él faltan secciones a las que me refiero en el trabajo: las listas, tanto la de los nombres de los torturadores que enuncian en la escena del escrache como la de las circunstancias por las que el gobierno pide disculpas hacia el final de la escena 12. Lo he mantenido tal cual a la hora de citarlo. Solo he suprimido, por considerarlas un obstáculo para la lectura, las barras inclinadas utilizadas para marcar las pausas en la enunciación. He querido, al incluirlo en la versión imperfecta en la que me lo entregaron, resaltar su carácter de potencialidad, de elemento participante del fenómeno orgánico y efímero que es el teatro.



**Capítulo I. De la instalación y permanencia de la excepción
generalizada en el Uruguay contemporáneo y de la producción
de gestos simbólicos que buscan revertirla.**

Las metáforas que elegimos para explicarnos a nosotros mismos y a las sociedades en las que nos desenvolvemos condicionan nuestro funcionamiento individual y colectivo. Con recurrencia, las sociedades occidentales modernas se piensan como organismos vivos, lo que las lleva a suponer un crecimiento que, señala Turner, en realidad no siempre se produce (*Dramas, fields, and metaphors* 30). Más adecuado resulta pensarse, a su entender, como una dialéctica entre estados de cosas fijos, estructurados, y circunstancias de transición en los que las formas entran en crisis (*El proceso ritual* 104), “procesos inarmónicos” en los que se contradice los principios establecidos para imponer unos nuevos, “dramas sociales” en los que se entra en una dinámica que se asemeja a la del drama aristotélico: la normalidad establecida se rompe por la voluntad de un grupo y se inicia un movimiento de progresiva desestructuración que alcanza un clímax para después derivar en un retorno a una situación normada. Turner distingue cuatro fases del proceso: un choque de intereses entre grupos representativos de la población (*Dramas, fields, and metaphors* 33), que lleva a las primeras muestras de “la ruptura de las relaciones sociales gobernadas por normas” (38), sucedida por un *in crescendo* de tensiones entre los grupos que degenera eventualmente en una crisis durante la cual se tiende al ensanchamiento de la ruptura (85-86), con la subsecuente anulación de las normas y el ejercicio de la dominación y la violencia por parte del grupo dominante. Después de llegar a su máxima tensión, el nivel de conflicto disminuye y, eventualmente, se produce un cierre.

El paso de una fase a otra de estos procesos -sostiene Turner a partir de su experiencia con la tribu de los *ndembu*- es signada por la proliferación de acciones con una fuerte carga simbólica que se instalan como una frontera a superar. *Liminalidades*, las denomina, pues identifica en ellas un espacio límite, de transición, en el que se quiebra el “sistema estructurado, diferenciado, y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas con múltiples criterios de evaluación” (*El proceso ritual* 103). Para producir el quiebre, se invierten los roles, de modo que “quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (104), mientras que los subordinados, “la persona marginal o ‘inferior’ o el ‘intruso’” (117) adquieren preeminencia. En estas interrupciones momentáneas del orden se genera *communitas*, una manera de asociarse “sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual” (103). Las *liminalidades* suelen oponerse en contenido según las ejerzan los disruptores o los que tienen por objetivo efectuar el reordenamiento. Turner denomina acciones correctivas a las que los últimos ejercen. Su contenido suele representar una inversión con respecto a las propuestas formuladas en la ruptura, la vigencia de la norma que fue desarticulada por la crisis ya sea desde lo legal o desde lo simbólico (*Dramas, fields and metaphors* 40). Si estas *liminalidades* no resultan efectivas, advierte Turner, el proceso inarmónico puede verse estancado y se puede redundar en la crisis (40).

Me parece útil a los fines de esta tesis pensar el Uruguay de la década de los cincuentas en adelante como un proceso inarmónico estancado en la fase correctiva. Es un proceso inarmónico que se distingue, además, por la instalación de lo que Giorgio Agamben denomina *estado de excepción generalizado*, aquel cuya performance característica consiste en la aplicación indiscriminada del *bando soberano*. Generar un

diálogo entre las teorías de Agamben y Turner me permite comprender, además de lo propio del proceso dictatorial, la permanencia de conflictos sociales en torno a una dictadura que en teoría terminó con las elecciones presidenciales de 1984, disputas que manifiestan que los gobiernos post-dictatoriales no han intentado desbancar de manera sistemática los modos de la ruptura y de la crisis, razón por la cual la sociedad civil viene redundando en la ejecución de performances públicas validadas en la falta y plenas en inversiones con respecto al manejo oficial de la violencia pasada, performances entre las que se encuentra Antígona oriental.

A mediados del siglo XX, una crisis económica mal llevada por el Estado derivó en el surgimiento de agrupaciones con propuestas divergentes, algunas de las cuales tenían la intención de imponer una ruptura con respecto al modelo del Estado protector democrático (Achugar 52). Proliferaron los lineamientos de corte comunista y socialista, en cuyo seno se gestó, en algunos casos, la intención de iniciar una lucha armada³. A la vez, entre las clases dirigentes, facciones de extrema derecha convocaron a las Fuerzas Armadas para reprimir el pensamiento y la acción de izquierda. Esta segunda facción fue la que paulatinamente consiguió imponerse. En 1968, el gobierno declaró estado de emergencia. En 1971, el presidente Jorge Pacheco Areco encomendó a los militares la lucha contra la guerrilla, con lo que las fuerzas del orden, que habían multiplicado su número y su capacidad, entraron en acción, y aplicaron arrestos en masa y tortura. Su sucesor, Juan María Bordaberry, suspendió las libertades civiles y declaró a Uruguay en estado de guerra interna en abril de 1972.

³Sin duda, el grupo más reconocido e influyente fue el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (denominado así en recuerdo a la insurrección de Túpac Amaru II en el siglo XVIII), organizado en 1963 siguiendo la línea de lucha armada propuesta por los miembros de la Revolución cubana. Durante sus primeros años (1963-1968) se encargó de autoabastecerse robando bancos, tiendas de armas y negocios privados, a la vez que demostraba su supremacía sobre las fuerzas policiales y militares, que por esa época no superaban los 22 000 y 12 000 miembros, respectivamente (Achugar 54).

Poco quedaba, en ese punto, de las pautas que signan al funcionamiento democrático. Las instituciones políticas se habían reducido al ejecutivo: se habían clausurado el poder legislativo, se había disuelto el parlamento. Además y principalmente, había comenzado la vulneración de los cuerpos. Al menor indicio de identidad marxista⁴, se producía la detención con miras al interrogatorio, por la que pasaron uno de cada cincuenta ciudadanos, mientras que uno de cada quinientos recibió larga sentencia por ofensas políticas en muchos casos injustificadas. En Establecimientos Militares de Reclusión (EMR) como el Penal de Libertad (“La Isla”) para hombres y el Penal de Punta de Rieles para mujeres (Samares 12), la violencia primaba desde que se recibía a los detenidos –sin importar si se trataba de guerrilleros o no-. Unos cuatro mil uruguayos fueron torturados en dichos espacios y desaparecieron unos 140. En respuesta, entre 300 000 y 400 000 uruguayos partieron al exilio (Cleary 55).

Las acciones anteriores hablan de una crisis instalada en relación a los principios de la democracia representativa, una vulneración sistemática, normalizada, de la ley. La Junta de Gobierno justificó la vulneración recurriendo a la metáfora de la sociedad como organismo que Turner rechazara. Esta asociación permitió postular que la sociedad había enfermado de un comunismo que la infectaba casi por completo. Una clase política corrupta y populista había generado un vacío de poder (Marchesi 194) que había facilitado el avance de “el mal absoluto” (Chomsky 22), del “‘comunismo apátrida’ que intentaba desnaturalizarla, imponiéndole un orden ‘ajeno a nuestra forma de vida’” (Perelli 48).

⁴ Así, los ciudadanos entendieron que “el largo de su pelo, la apariencia de su traje, la expresión de su mirada, el tono de su voz” (Perelli 74) eran signos que connotaban la identidad política. Para evitar ser arrestados, en consecuencia, “los miembros de la población civil tuvieron que desdoblarse en persona y personaje, representando el papel de ‘buen ciudadano’” (Perelli 76), cuidándose de constituirse una máscara que no pudiera ser identificada con rasgos leídos como subversivos. Para no ser agredida por las fuerzas del orden, la población uruguaya mutiló su identidad, se autoagredió, se construyó, según Perelli, un inxilio, una desaparición del yo en el yo.

Revolucionarios y reformistas sin distinción constituían una fuerza “‘inevitabilmente belicosa’ con la que resultaba imposible llegar a ningún acuerdo o arreglo pacífico (Achugar 23). Los militares eran, pues, el único órgano sano que quedaba en el cuerpo de la Nación, los detentores de “valores que, en esencia, han permanecido incambiados desde la Edad Media: honor, dignidad, lealtad, abnegación, mística del deber” (Perelli 79), refugios de la pureza, “guardianes de la patria”, paradigmas de los valores democráticos, cristianos, occidentales, del “respeto a la autoridad, el orden constitucional y a la tradición nacional” (Achugar 60)⁵. Desde su perspectiva, ocurrió lo que Becket promete cuando se introduce una lectura del otro a partir de las metáforas médicas, que es que se piensa en una cura mediante la amputación (Becker 24). Efectivamente, frente a la debilidad de la sociedad civil, muy susceptible de contaminación, los miembros de las Fuerzas Armadas se erigían como la única entidad capaz de concretar la disección quirúrgica, de encausar el cuerpo social a un estado de salud.

Ellos estaban, pues, proponiéndose como los gestores de una cura, del paso de la enfermedad a la salud, del caos a la civilización. Para conseguirlo, se dedicaron a la vigilancia constante de la población, una vigilancia tan estricta que redundaba con tanta frecuencia en detenciones injustificadas, que se habló de la instalación de una “cultura del miedo” (Perelli 49). De una manera perversa, es posible entender esta gestión como la instalación de una liminalidad. Efectivamente, el excesivo control que podía devenir en agresiones fuera de la norma introdujo a los ciudadanos en “un limbo carente de status” (Turner, *El proceso ritual* 102), un umbral entre uno y otro estado, un “momento fuera del

⁵La pureza no era tal: Minello anota que antes del golpe se depuró de las FFAA de militares que pertenecían a organizaciones de izquierda legales, y también a un número mínimo de insurgentes, por lo que incluso la percepción de la propia unidad habría sido equivocada (12).

tiempo, dentro y fuera de la estructura secular” (103) en el que los participantes “eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultura. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (102). Se instaló, en suma, un margen mediante el cual se pretendió acceder a la cura: un estado sin izquierda.

Agamben denomina *estado de excepción generalizado* a esta anti-estructura, una en la que se concreta el *bando soberano*, acción que disuelve el estatus del individuo. En los albores de la construcción del vínculo social mediado por el estado, dicho vínculo es reglado por la interacción de dos protagonistas ineludiblemente entrelazados. Por un lado, el soberano que, para fundar y mantener el orden, demarca una frontera entre lo que puede y lo que no puede permitirse en el ‘adentro’ social. La frontera se marca en el cuerpo de su contraparte, el *homo sacer*, el que por determinadas características no es integrable en el sistema, y que por eso es exceptuado de la protección de la ley, con lo que pasa a servir como un ejemplo vivo por negación de lo que debe ser el ciudadano (o el súbdito, dependiendo de la estructura vigente). Agamben aplica a los individuos que quedan desprotegidos de la ley y apartados de lo público en un ejercicio no normado –tanto los habitantes de los campos de concentración nazi como a los refugiados- el término usado en el derecho romano arcaico para designar a aquel que se encuentra apesado en una yuxtaposición de exclusiones, del orden humano y del orden divino, de modo que “cualquiera puede quitarle la vida impunemente”, sin que pueda ser clasificado “como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio” (*Homo sacer* 108). Su figura se corresponde, pues, a la de la “gente de umbral” (Turner, *El*

proceso ritual 102) propia de la *liminalidad*, una negación absoluta, un espacio en el que la ley solo se aplica para desaplicarse.

En el Uruguay dictatorial, las Fuerzas Armadas en el poder habrían instalado el juego de la *homo sacerización* manipular al otro sin que se considerara que se cometía un crimen, pues en el vacío de la ley que la excepción imponía, el individuo a su disposición quedaba deslindado del derecho. Claro que en el modelo que acabo de citar he ubicado el bando en el momento inicial del vínculo social, en el tránsito del caos al orden:

La decisión soberana sobre la excepción es, en este sentido, la estructura político-jurídica originaria, solo a partir de la cual adquiere sentido lo que está incluido en el orden jurídico y lo que está excluido de él. En su forma arquetípica, el estado de excepción es, pues, el principio de toda localización jurídica, porque solamente él abre el espacio en que la fijación de un cierto ordenamiento y de un determinado territorio se hace posible por primera vez (Agamben, *Homo sacer* 32).

Es difícil sostener que la del Uruguay fuera una situación que requiriera una refundación del orden, sobre todo en el momento en el que se dio el golpe de Estado: los principales cabecillas del movimiento de los Tupamaros fueron arrestados en 1972, un año antes, con lo que el grupo terminó de desestructurarse y dejó de ser una amenaza. No subsistía ninguna asociación delictiva. Por otro lado, la *homo sacerización* no se aplicó a un grupo limitado de individuos, sino que *todos* los ciudadanos pasaron a ser *homo sacer* a lo largo de los años en que gobernó la Junta Militar. Además de los miles de militantes de distintas ramas de la izquierda no guerrillera -que no vulneraban ningún principio democrático con su participación en la vida política, aunque sin duda representaban una amenaza para la

progresiva instalación del neoliberalismo que se venía proyectando desde 1955- un cuarto de la población fue víctima de detenciones.No se trataba, entonces, de un rito mediante el cual se delimitaba un adentro marcando el afuera en ciertos individuos, en el que se afianzaban los rasgos morales identitarios de las mayorías, patentes en la legislación,sino que todos, sin ninguna justificación racional, podían ser marcados. Lo arbitrario y multitudinario de las detenciones demuestra que la exclusión era absoluta. No había adentro ni afuera, la ley se desaplicaba a todos.

Ahora bien, esta variante con respecto al estado de excepción en su acepción, digamos, tradicional, es contemplada por Agamben, que le agrega el '*generalizado*' para designar una “guerra civil legal que permite la eliminación física no solo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político” (*Estado de excepción*²⁵). Pocas veces se trata de un ejercicio que se lleve a cabo en casos de crisis extrema, para organizar un universo pre-político. Se lo plantea así, sin embargo, desde el discurso de los disruptores –desde la metáfora de la enfermedad de las Fuerzas Armadas, por ejemplo- con la finalidad de introducir cambios radicales en el universo político ya instalado, cambios que no podrían ejecutarse de tener la oposición política de los ciudadanos que se excluye. No es un ejercicio que se concreta con la única finalidad de exterminar al enemigo. La amputación es un ejercicio simbólico que buscaba simbolizar a las Fuerzas Armadas como aquellas autorizadas a efectuar un reordenamiento que pretendía instalar un orden apolítico; más que servir como mecanismos para neutralizar al opositor, la detención y la tortura –los actos *homo sacerizadores* paradigmáticos en el Uruguay dictatorial- fueron circunstancias

mediante las cuales se pretendía afianzar en la población –sus receptores- la conciencia de su dominio⁶, a partir del cual podrían plantear cambios económicos radicales.

Marcar al otro, sostiene Agamben, es el umbral que debe superarse para poder regir, umbral por el que han intentado pasar tantos gobiernos de corte dictatorial a lo largo del siglo XX. No se trata solamente de anular, sino de probar que se puede anular, que, como soberano, se puede poseer aquello que está vedado a todos salvo a sí mismo: “La sacralidad de la vida, que hoy se pretende hacer valer frente al poder soberano como un derecho fundamental en todos los sentidos, expresa, por el contrario, en su propio origen la sujeción de la vida a un poder de muerte, su irreparable exposición en la relación de abandono ... el fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte absolutamente” (*Homo sacer* 109).

De hecho, durante los primeros años del proceso dictatorial, a consecuencia del ejercicio indiscriminado del bando, pudo producirse sin mayor confrontación el profundo

⁶Después de todo, en el orden de cosas que establece la metáfora de la sociedad como organismo, el cuerpo se constituye como su versión resumida, un espacio en el que se busca la reformulación, exclusión y desaparición del contenido inadecuado. ¿Qué mayor gesto de dominio puede haber que el de pretender que no solo se puede separar algunos cuerpos del universo social, sino que además se puede transformar las identidades de los cuerpos separados, de modo que estas resulten adecuadas a la idea de lo social que se está buscando introducir? El psicoanálisis confirma la eficacia de la tortura a la hora de desactivar el contenido subversivo en el individuo, de producir una extinción simbólica, “las formas en que ese ‘haber sido otro’ podrá ser pensado o reapropiado” (Samares 13). El cuerpo es la llave de la psique, el lugar en el que se articula el ser, en el que se anclan la ideología y la ética. Cuando se toca el cuerpo, puede llegar a producirse una “experiencia extrema de desorganización de la relación del sujeto consigo mismo y con el mundo”, para generar un proceso en el cual se desanda todo lo instalado durante la maduración ontogénica, con lo que se reinstala “un sistema de relaciones objetales primitivas que obliga a reestructurar; más aun, a refundar el mundo propio de valores” (Viñar 40). Era el colapso del yo producto de la tortura, al que Viñar denomina “la demolición” (39), lo que los contrainsurgentes esperaban, pues de inmediato la psique, despojada de ideología, valores, y relaciones afectivas, exigía una nueva elaboración psicológica, a riesgo de que se produjera una psicosis clínica. (41). Lo deseado era que en la desnudez de la sala de torturas, el individuo, despojado del amparo de su propio discurso, de la estructuración de sus creencias, encontrara como único anclaje al de ese Otro, el torturador, que se planteaba en extremo coherente, perfectamente dicotómico, y, dentro de su crueldad, deseoso de salvar a aquel cuyo colapso había producido (35): “dinámicamente, el conflicto se juega entre la aceptación de un vacío desolador y una creencia ciega en el torturador –el único “otro” (objeto) disponible en lo inmediato– como fuente restitutiva. (41). En tales circunstancias, algunos, efectivamente, se aferraron al discurso que antes habían rechazado, y entonces el objetivo se cumplía. Otros, en cambio, se reafirmaron en el propio, con lo que adquirieron un nivel superior de coherencia consigo mismos. En la tortura, pues, “se trata siempre de transitar por una muerte: la del ideal o la del cuerpo” (65).

cambio entre las relaciones establecidas gracias al modelo de Estado benefactor y las pensadas desde el neoliberalismo, que proponía una economía “con irrestricta apertura a la economía exterior, limitando la intervención estatal y atrayendo capitales extranjeros.” (Samares 13)⁷. Sin duda, los miembros de los partidos de izquierda habrían opuesto resistencia a estos cambios, imbuidos como estaban en su propio proyecto de reformulación de la vida política –en algunos casos, muy radical- que planteaba principios contrarios a los del neoliberalismo.

La ecuación queda planteada, pues, de la siguiente manera: los miembros del gobierno de facto ejercen una violencia extrema que justifican, a la vez, adjudicando a las mayorías características que las hacen *homo sacerizables* –son el miembro enfermo a amputarse, o bien son una sociedad civil muy susceptible de contaminarse de su gangrena-, construyendo discursivamente una situación apocalíptica, y proponiéndose como salvadores, lo que les da el status de soberanos, de los que no tienen que aplicar el derecho para fundarlo, sino que más bien deben ejercer un acto de violencia⁸. En este proceso de auto-legitimación, los otrora ciudadanos quedan igualados en una *communitas* perversa, una en la que la igualdad se halla en la indefensión ante un poder absoluto, sin

⁷Quizá por esta pretensión la desaparición, que en Argentina y en Chile fue una práctica predominante, solo se produjo dentro de territorio uruguayo en unos veinte casos, y cuando se dio fue a causa de errores de cálculo. Gabriel Gatti, sociólogo uruguayo familiar de detenidos desaparecidos, recoge, en su búsqueda de testimonios sobre el tema, la impresión de que la desaparición se produjo por negligencia a la hora de torturar, (“Mirá, Gatti: los desaparecidos acá en Uruguay son presos a los que torturaban y que se les fue la mano. Le podría haber pasado a cualquiera de nosotros”[Gatti 2006]) un exceso no planificado, o bien consecuencia del hecho de que los disidentes se encontraban en Argentina. De todos modos, la desaparición se produjo: son ciento cuarenta los desaparecidos reconocidos en este momento por el gobierno, aunque la Comisión para la Paz recibió 260 denuncias de desapariciones forzadas (Informe de la Comisión para la Paz 2003). El que solo mediante arduas investigaciones se haya conseguido oficializar un creciente número de ellos resume adecuadamente el esfuerzo efectuado por hacer efectiva la desaparición.

⁸ A decir de Agamben, el hecho jurídico primordial es, de hecho, la violencia, pues “no se presenta en su origen simplemente como sanción de un hecho transgresivo, sino que se constituye, más bien, a través de la repetición del mismo acto sin sanción alguna, es decir como caso de excepción. No se trata del castigo del primer acto, sino de su inclusión en el orden jurídico de la violencia como hecho jurídico primordial” (*Homo sacer*41).

regulaciones. En ella, el rito lo tomó todo, un rito que ya no dependía de un espacio “rodeado de tabúes y expulsado de los centros de la vida pública”, sino que fue reemplazado por “una postura amenazante en el foro mismo ... [que] desafía a los representantes del orden a que se enfrenten con la crisis” (Turner, *El proceso ritual* 37-41).

La tensión que la aplicación generalizada de la exclusión fue generando, estalló cuando las Fuerzas Armadas pretendieron legalizar el estado de excepción, hacerlo norma, aunarse a la tendencia contemporánea de propiciar situaciones en las que la “dislocación de una medida provisoria y excepcional se vuelve técnica de gobierno” (*Estado de excepción*²⁵), en las que el espacio “jurídicamente vacío” del estado de excepción “tiende ya a coincidir con el ordenamiento normal, en el cual todo se hace así posible de nuevo” (26). Hacia esto se inclinó la reforma constitucional propuesta en noviembre de 1980, que pretendía la instalación de un Tribunal de control político conformado por militares y habilitado para censurar y destituir al Presidente, a los ministros, a los jueces y a otras autoridades. Con esta medida, se terminó de hacer patente que se buscaba fundar un orden en el que la Junta de Gobierno funcionara como un actor político cuasi autónomo. Cuando la opción por el NO ganó en el plebiscito destinado a autorizar la reforma, se hizo patente que su instalación como soberanos no había cuajado entre la población, cosa que ya se venía anunciando en las denuncias crecientes por violaciones de los derechos humanos, la reorganización del movimiento sindical que reclamaba por el empobrecimiento de las condiciones de vida, entre otras acciones de reclamo que implicaban una acusación a las estrategias dictatoriales.

A partir de ese momento, se produjo un nuevo quiebre y se dio inicio a un proceso de supuesta restauración de la democracia. Siguiendo la tipificación de Turner que he venido utilizando, se entraba en la fase correctiva, aquella en la que se produce una

inversión con respecto a los contenidos y las acciones propuestas por los disyuntores con el ejercicio de actos que funcionen como su revisión deslegitimadora. Nunca como en esta fase, en que la comunidad desarrolla un nivel particular de autoconciencia, proliferan las *liminalidades* (Turner, *Dramas, fields and metaphors*⁴¹). En este caso específico, era tiempo de revertir mediante su aplicación el estatus de comunidad instalada en la desprotección de la ley. De hecho, ciertas acciones legales propias de la democracia se produjeron: las negociaciones sostenidas desde 1981 derivaron, primero, en que en 1982 se convocara a elecciones internas de partidos⁹ y en que en 1984 Julio María Sanguinetti fuera elegido presidente.

Ahora bien, para entrar en una fase correctiva, no bastaba con reabrir el parlamento o llevar a cabo un proceso electoral, sino que además era necesaria una elaboración con respecto al *homo sacer*, eje de la ruptura, haciendo uso, por un lado, de técnicas pragmáticas, “de la maquinaria formal jurídica y legal”, además de estrategias simbólicas, “la performance de un ritual público” (Schechner 86). En ambos casos, la elaboración, como una representación teatral, pondría nuevamente en escena los acontecimientos (Schechner 86) como método para el restablecimiento de una frontera. Parafraseando a Connerton, en dichas circunstancias el acto constitutivo del nuevo orden consiste en erigir una barrera que evite trasgresiones futuras, una barrera conformada por una evaluación desvalorizadora de las prácticas del antiguo régimen (Connerton 7).

Además de los juicios –el medio espectacular que afirma la energía del Estado, según Balandier (Balandier 23)- se habría tenido que producir una serie de nuevos umbrales simbólicos que hicieran evidente que el poder asumía y rechazaba lo acaecido, que

⁹Elecciones, por cierto, bastante parciales, pues no se permitió la participación de la izquierda ni de varios líderes de los partidos tradicionales (el Rojo y el Colorado) (Achugar 35).

pretendía instituir una soberanía democrática aplicando una nueva exclusión, una regulada por el derecho y limitada a los anteriores, ilimitados, *homo sacerizadores*. Debía trabajarse, desde la metáfora, por deslegitimar la versión que había autorizado el exceso, desestructurar los mitos usados por los dictadores, demostrar el rechazo al *homo sacer* generalizado. Se debía intentar revalidar, en cambio, las promesas que las democracias hacen a sus ciudadanos, la de la soberanía de la vida, la del tener parte igualitaria en lo político –el “tenéis derecho a responder”, a decir de Debray (66)-, incluso si se carece de medios económicos o de poder (Rancière 25), la de que “no hay problema que no tenga por solución el diálogo” (Debray 72), de que no hay conflicto que no pueda ser ritualizado en la política, “expresión simbólica de rivalidades que también podrían ser violentas” (Rouquié 191). Solo de esta manera podría accederse a la cuarta fase, en la que se produce la “reintegración del grupo problemático” o bien “el reconocimiento social y la legitimación del cisma irreparable entre las partes del conflicto” (Schechner 86) para dar un cierre al conflicto.

Un desarrollo simbólico tenía una particular importancia porque el bando aplicado por los militares para afianzar su soberanía tenía como característica central el autorizarse al silencio. La injuria a la que se pretendían con derecho llegaba al punto de borrar al cuerpo, de ni siquiera tener que dar cuenta de las detenciones o las desapariciones, de someter al individuo a un “régimen de invisibilidad, de hechos negados, de cosas improbables” (Gatti 3). Era fundamental, en consecuencia, un discurso –lingüístico y visual- que permitiera llenar de alguna forma el vacío de sentido instalado. En lugar de producirlo, el Pacto del Club Naval, firmado sin unanimidad por algunas de las autoridades democráticas –excluidas las de izquierda- como condición para la salida de los poderes de

facto, anunciaba que “los militares impedirían toda acción legal contra sus oficiales por delitos de violación de derechos humanos” (Agüero y Hershberg 30).

Cuando, a partir de 1985, con la reapertura del poder judicial, proliferaron las denuncias¹⁰ y se convocó a algunos militares a declarar, los altos mandos autorizaron a los convocados a que se resistieran a la aplicación de la justicia ordinaria (Agüero y Hershberg 42). Entonces se concretó la amenaza que venía anunciada en el Pacto: se aprobó la Ley 15 848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, que dictaminó la imposibilidad del Estado de juzgar a los miembros de las Fuerzas Armadas por los crímenes concretados mientras estuvieron en el poder. A partir de ese momento, se implantó una política de silencio. En palabras de Sanguinetti, era necesario poner un “punto final” (Caetano 307), evitar “discusiones divisionistas respecto al pasado” (Agüero y Hershberg 14). En lugar de la proliferación de versiones de lo acaecido, la a-Historia se planteó como la alternativa adecuada para evitar un quiebre en el consenso que precipitara una nueva crisis de gobernabilidad, que impidiera producir “la restitución de miles de funcionarios públicos, la reconstrucción general de un clima de libertades” (Caetano 307), la recuperación del equilibrio macroeconómico, el crecimiento del PBI, el aumento del salario y el descenso de la inflación¹¹.

Si se propuso alguna lectura de lo ocurrido, fue la de que el hecho podía singularizarse: se trataba de un contexto excepcional de oposición de bandos que se habían psicopatizado. La teoría de los dos demonios cobró fuerza, entonces, y con ella la

¹⁰Ya entre 1976 y 1978 se habían denunciado a nivel internacional violaciones de los derechos humanos (Achugar 37).

¹¹Como era de esperarse, los militares, que conservaban la visión de haber salvado a la nación de “un destino peor que la muerte”: la posesión de su alma por la subversión marxista” (Achugar 73) apoyaron la moción: “La ley 15.848 recientemente aprobada ... fue un gran logro nacional, propiciado por los dos partidos tradicionales en procura de la paz social y de la tranquilidad de la familia militar ... (El soldado, abril-mayo de 1987)” (Achugar 62).

interpretación de la confrontación de bandos de izquierda y de derecha como una lucha equitativa, terminada, difícilmente repetible. A cambio de la paz social, había que incurrir en “un ejercicio colectivo de *wishful thinking*” (Perelli 82), de imaginar que la democracia se había terminado de consolidar con la toma de mando de Sanguinetti, que nada de ese pasado inmediato de violencia podría ya perturbarla. En suma, la política del ocultamiento y de la impunidad suponía leer lo ocurrido durante el gobierno de facto como una circunstancia excepcional, irrepetible, cuyo aislamiento y olvido redundaba en beneficio para el presente.

Evidentemente, la acción correctiva necesaria para deslegitimar la *homo sacerización* como técnica de gobierno fue evitada. No es inusual, a decir de Turner, que esto ocurra, como tampoco lo es que, cuando no se la lleva a cabo, la crisis vuelva a reinstalarse (Turner, *Dramas, fields and metaphors* 41). Podemos aducir consideraciones de corte psicológico a esta recaída: cuando el gobierno no articula un discurso sobre lo acaecido, es imposible digerirlo como síntoma, como indicio que señala la existencia de una problemática subyacente. El nivel de violencia que se llegó a ejercer durante más de una década revela un desajuste profundo que podría plantearse desde lo traumático y que entonces anunciaría “una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido” (Jelin 48). Los ciudadanos necesitaban que se sacara a la luz que, en circunstancias de crisis económica, la democracia se torna con facilidad en dictadura. El silencio impuesto por el gobierno amenazaba con mantener lo traumático como “terror no metabolizado” (Viñar 15), lo que le daba el carácter de una invasión capaz de instalar una circularidad en la psique. Esto era susceptible de ocurrir tanto a nivel individual –en los encarcelados y torturados y los

familiares de los desaparecidos¹² - como colectivo. Era, pues, necesario para los ciudadanos que desde el poder se leyera lo acontecido como un síntoma cuyo origen debía ubicarse en la facilidad con la que se tiende a acudir al bando soberano generalizado en circunstancias de crisis económica.

Dejar sin efectuar la acción efectiva para la evaluación de la *homo sacerización* como un horror mantiene en lo oculto sus mecanismos y, en consecuencia, las acciones necesarias para evadirse de ella. De hecho, ya la intención del gobierno de desoír las denuncias de una sección significativa de la población manifestaba una nueva concreción ilegítima de la exclusión. El gobierno que pretendía insertar nuevamente la legislación democrática, lo hacía desaplicándola de los vulnerados de la violencia, de los torturados, los exiliados y los desaparecidos, esta vez negándoles las reparaciones correspondientes, comenzando por la restitución de los cuerpos perdidos. También negaba a la ciudadanía en general el reconocimiento de que durante la dictadura se vivió una cultura del miedo. Al mismo tiempo, excluyó a los militares del castigo y suprimió el debate en torno al tema. En resumen, el gobierno de Sanguinetti ejerció, como el de las Fuerzas Armadas, el bando soberano, se estableció por encima de la ley. Nuevamente, su accionar contradujo los principios democráticos por los que se decía motivado.

Una sección significativa de la sociedad civil replicó a la autorización y a la permanencia del bando soberano mediante la proliferación de sus propias *liminalidades*, nuevos umbrales que esta vez tenían como particularidad la inversión de los contenidos propuestos por la *liminalidad* de los militares, constituyéndose como su reflejo invertido. Los protagonistas del bando volvían a tomar la escena, pero esta vez intercambiando sus

¹²En su caso, se ven sometidos a una ausencia no equivalente a la de la muerte. En la muerte hay duelo, hay velorio, tumba, cementerio. El cuerpo es ubicado en un espacio reconocible. En cambio, el desaparecido es una negación, un no-vivo, una pregunta permanente.

papeles, de modo que el *homo sacer* domine la situación. Esto es, si en el estado de excepción los soberanos en gestación habían destituido a los ciudadanos de todo derecho, torturando a algunos y desapareciendo o asesinando a otros, en este caso una nueva relación de a dos tendría que estructurarse, pero una en la que el ejecutor del evento incluyera lo excluido por los violadores de derechos humanos.

Actos melancólicos, llama ChristianGundermann al tipo de *liminalidades* concretadas en esta fase, porque en ellos –como ocurre, en general, en la postura melancólica, según la teoría freudiana- un(os) individuo(s) asume(n) una actitud de negación frente a la pérdida para, en cambio, generar “un tipo de identificación mágica con ese objeto” (Gundermann 15), para convertirse en lo que se perdió. La mujer de Phosion se come las cenizas insepultas de su marido –un mártir de la mitología griega- que se encuentran dispersas en las afueras de la ciudad (16). En lugar de marcar la frontera desaplicando la ley del antes ciudadano, el cuerpo del abandonado es (re)tomado, (in)corporado, lo que de él queda es moldeado a la vida mediante la posesión propiciada por un cuerpo vivo. Es, sin duda, un acto de amor que se resiste a dejar atrás el vínculo, pero también es, enfatiza Gundermann, un gesto político: ingestas las cenizas, la esposa se vuelve a la ciudad con el marido dentro. Con ello, el acto “constituye una ‘labor’ para la polis, un acto que reconfigura la esfera de la ley de la comunidad, precisamente, al restituírle aquel elemento político que ha sido expulsado: el cuerpo y la memoria de su esposo, un hombre justo e irreprochable” (16). El doble cuerpo que ahora es la mujer recuerda que el conflicto “sigue influyendo como inconcluso” (18), con lo que se constituye como “un desafío a la ley que rige en ese momento” (17).

Sin duda, el caso paradigmático en el contexto latinoamericano de aplicación de esta *liminalidad* es el de las marchas de las Madres de plaza de Mayo, que reclaman por las

desapariciones incorporando a su indumentaria no las cenizas, de las que han sido despojadas, sino los pañales de sus hijos a modo de pañuelos y sus fotografías en el pecho (Ver Foto 1 y 2 en el Anexo 2). Para subvertir el silencio de las autoridades argentinas con respecto a la desaparición, ellas la simbolizan (in)corporando a sus hijos a través de sus rastros materiales, y colocándose en el centro del espacio público a reclamar su reintegración. Mediante este gesto, sostiene Diana Taylor, sus cuerpos devienen “archivos vivos” (Taylor 3) del proceso dictatorial, “un escenario y un arma” (9). La reiterativa acción de hacer una ronda silenciosa en la Plaza de Mayo así ataviadas no solo sirve como reclamo por cada hijo, sino que se constituye como una labor restitutiva para la población en general, en tanto es una acción pública de denuncia en un espacio en el que el ejercicio de la ciudadanía ha sido mermado por los efectos traumáticos de la cultura del miedo. No solo se pide el reintegro de los cuerpos ausentes, sino que en el acto se reintegra una subjetividad política, “implosionada tanto a los efectos traumáticos que tuvo el proceso mismo cuanto por los cambios estructurales, producidos por la revolución neoliberal, vale decir, la cultura de la desaparición” (Gundermann 15).

Estas dos intenciones –la restitución de los cuerpos y la restitución de lo político- se consiguen hablando “desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (19), en la solidaridad con el cuerpo quebrado, dejándose invadir por él, haciéndolo semilla de la renovación política. Ocurre lo que Bajtin diagnosticaba en sus cuerpos grotescos, propios del carnaval, en los que

la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es solo

disolución en la nada y destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo inferior para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo (25).

Como los dictadores, los que gestan la melancolía pretenden hallar en la muerte la posibilidad de una restauración social. Solo que ellos no producen muerte, sino que la revierten simbólicamente al acoplarla a sus cuerpos vivos y al entregar la identidad híbrida que pasan a instituirse a la multitud, en lugar de excluirse de ella.

Esta inversión (in)corporadora permea diversas acciones uruguayas. En las Marchas del Silencio -que vienen realizándose desde 1996 para homenajear a Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz y los militantes Rosario Barredo y William Whitelaw, asesinados el 20 de mayo de 1973 en Buenos Aires-, una multitud se desplaza por el centro de Montevideo portando fotografías de los desaparecidos por encima de las cabezas de los manifestantes, como si fueran la verdadera culminación de sus cuerpos (Ver Fotos 3 y 4 en el Anexo 2). Las imágenes avanzan por la vía pública, el eje del movimiento social, en la grotesca contradicción de unas identidades a la vez reanimadas gracias a la voluntad de los que las portan y evidentemente caducas, lo que se manifiesta en el blanco y negro de los rostros y las fechas de desaparición o asesinato que suelen colocarse debajo. La contradicción se percibe también en el silencio de las naturalmente bulliciosas multitudes, silencio que puede interpretarse, a la vez, como imitación del de los políticos o como el de los desaparecidos, silencio que se quiebra cuando llegan a la Plaza Cachanga, cuando un manifestante grita, megáfono en mano, uno a uno sus nombres, a lo que todos responden

“presente”. En este callar cortado en el grito encuentro un pedido metaforizado: que a la callada indiferencia suceda el reclamo abrumador por lo desaparecido, que de lo excluido se haga presencia.

Otra manifestación bastante popular que implica la encarnación del otro en una colectividad es la del escrache, acción de protesta popularizada por el colectivo argentino H.I.J.O.S. –con sede en Montevideo- que consiste en aproximarse en grupo a los domicilios de los agentes impunes de la dictadura a hacerles escarnio público (Ver Foto 5 en el Anexo 2). En este caso se toma de los desaparecidos, además de las fotografías, las actitudes agónicas, la militancia, de modo que en sus acciones resurge “un fantasma familiar que trae a la vida al desaparecido bajo la figura del revolucionario y mediante el recurso de ocupar su lugar” (Gundermann 17). En el escrache, los jóvenes asumen la actitud combativa de sus padres, a la vez que incorporan

las tácticas de terror usadas por las Fuerzas Armadas en contra de ellos mismos. Como en la época de la dictadura, el escrache sucede en la casa de la persona perseguida. Los perseguidores se infiltran en espacios normalmente restringidos para ellos y cogen a sus presas fuera de guardia ... Sin embargo, está claro, los perseguidos son los victimarios, no las víctimas. Durante el Proceso, la gente sabía que un ataque podría suceder en cualquier momento, aunque él / ella nunca sabía cuando ... Mientras que los militares amenazaban a la población civil con 'desaparecerlos' y con la muerte, los hijos amenazan a sus enemigos con la 'visibilidad' (evidenciarlos) y con una muerte social. (Gundermann 8)

Al hacer víctimas de los victimarios, los jóvenes intentan revertir un rol que sienten que los perseguidores aún conservan, a falta de una sanción desde el Estado. Como cuando las

fotografías de los desplazados discurren por el centro de la capital, tomando el espacio público que les fue arrebatado, ellos usan la calle para concretar, a vista de todos, el amedrentamiento que los militares efectuaron en lo privado como estrategia para revelarlos.

Los funerales que suceden al hallazgo de algún desaparecido también son circunstancias aprovechadas para la disidencia. En ellos se juega a volver público lo privado para (re)colocar lo forcluido, aunque en este caso no se tiene que recurrir a una (in)corporación simbólica, pues se cuenta con la evidencia incontestable del cadáver, al que finalmente puede (re)situarse en la normalidad mediante la aplicación de los ritos funerarios, tanto tiempo negados. Ya no es necesaria la representación, porque hay presencia: es el cuerpo mismo el que se manifiesta, el *homo sacer* cuyos restos, siguiendo a Foucault, tienen una potencia tal, que “hace callar y apacigua y cierra sobre un cierre –que ahora está para nosotros sellado– esa gran rabia utópica que hace trizas y volatiliza a cada instante nuestro cuerpo” (Foucault s/p). Alrededor de los restos, la reunión de viejas y nuevas generaciones hace evidente que la utopía de derecha sigue teniendo opositores. Es una comunión en el cuerpo que revive intensiones, promesas de reivindicación política, de lucha por los derechos humanos.

No es solamente la inversión de los status propuestos en el bando soberano mediante el recentramiento del cuerpo, su (in)corporación o su descubrimiento, la que se utiliza como estrategia para exigir la corrección en los tres casos. En cambio, este recentramiento puede ser pensado también como un medio para convocar a las masas, para conformar *communitas*. De hecho, las tres son situaciones abiertas a la participación de quien quiera hacerlo, independientemente de las categorías de edad, género, estatus socio económico, inclinaciones políticas, etc., que se desdibujan para que se establezca "una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincracia determinada, que no

están segmentados en roles y status sino enfrentados entre sí" (Turner, *El proceso ritual*138). Es por su carencia de estructura que pueden propiciar la vivencia y la comunión en el rechazo a las políticas públicas. La intención de generar esta interacción indistinta se percibe en el espacio en el que la acción se desarrolla, el de la vía pública, carente de límites físicos, por lo que cualquier ciudadano puede acoplarse al acto¹³.

Esta *communitas* generada no deja de representar en sí misma una inversión con respecto al bando soberano. Y es que el acto no solo reivindica al desaparecido, sino a la sociedad civil en general, también excluida del derecho, en tanto la post-dictadura sigue cortando las vías a lo político en su negación al debate igualitario, sigue proponiéndose como espectáculo, y a la democracia "como representación: mero ejercicio de delegación y consentimiento" (H.I.J.O.S. s/p). Así lo resalta el colectivo H.I.J.O.S. en uno de sus manifiestos, que además establece un puente entre esta perversión de la democracia y el ejercicio dictatorial:

la política del espectador; del público que observa la representación de una obra, consiste en delegar en ciertos actores, por estar "preparados" para ello, los papeles principales de la obra. Requiere de la inmovilidad, de la quietud. Requiere de la pasividad de una butaca o de un confortable sillón para que todo se desarrolle en "orden" y con la normalidad de lo que es "políticamente correcto". Límites. Fronteras. Alambrados. Esta política de la pasividad es el fiel reflejo de una dictadura que utilizó todos los medios para "enseñar" qué es lo que sucede cuando la política se hace con el cuerpo. Cuando la política intenta devenir en colectivo. Los riesgos están a la vista: un vacío que se

¹³En las sociedades pluralistas, mientras "los poderes gozan de un lugar de privilegio en los medios ... la ciudad, la calle, continúan siendo los lugares sobre los que la protesta despliega sus dramatizaciones" (Balandier 133).

desplaza ordenadamente por las vías de esta ciudad. El Escrache es un intento por romper con esta pasividad. (H.I.J.O.S. s/p).

Los cuerpos que se suman en la Marcha en paradójico silencio, los que atienden al funeral, los que gritan en el escrache, todos resaltan la presencia de la masa, simbolizan su recentramiento en lo político, razón por la cual en uno de sus manifiestos, H.I.J.O.S. declara que el escrache funciona como “política del movimiento, de la acción” (H.I.J.O.S. s/p).

De un modo u otro, las acciones simbólicas se las ingenian para enfocar desde la falta un rechazo a la exclusión generalizada, cuya pervivencia denuncian. Estas acciones no son, pues, “un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso que produce el cambio” (Schechner 39), *liminalidades*, en suma, espacios que se intentan umbrales hacia otra forma de relacionarse. De hecho, ha habido reacciones desde el poder a los movimientos gestados desde la sociedad civil, pero ninguno de ellos ha conseguido funcionar como la acción efectiva que permita salir de la crisis. La primera reacción a gran escala a los reclamos de los ciudadanos fue la de autorizar que se llevara a cabo un referéndum en 1989 con el objetivo de consultar a la población con respecto a la derogación de la Ley de Caducidad. Cuando el resultado fue desfavorable -57% a favor de mantenerla contra 43% en contra- las autoridades encontraron una nueva justificación para continuar con la política a favor de la impunidad¹⁴: los ciudadanos también deseaban pasar la página. No había necesidad de producir la corrección. Para demostrar lo contrario, las incansables gestiones de los organismos defensores de los derechos humanos, además de la presión internacional y el paso del tiempo, facilitaron que en el 2000 se formalizara una

¹⁴ Es cuestionable que medidas de este tipo puedan ser discutidas mediante el recurso al referendun, cuyos resultados podrían verse condicionados por los rezagos de la cultura del miedo en la población.

comisión de la verdad, a la que se llamó Comisión para la Paz¹⁵. Lo cierto es que, a pesar de las declaraciones del presidente Jorge Batlle, según el cual el fin de la comisión era “consolidar la pacificación nacional y sellar para siempre la paz entre los uruguayos” (Presidencia de la República, 2000), la condena de los ejecutores de la violencia no estuvo entre sus consecuencias, por lo que el documento fue percibido como un gesto político vacío (Achugar 42), no como una acción correctiva de peso. Hay que recordar que el proceso de retorno a la institucionalidad, según Turner, requiere de acciones legales, además que de gestos simbólicos que reconozcan la vulneración efectuada por el Estado.

¹⁵ A tan espectacular propósito, el informe producto de la investigación respondió detallando los obstáculos con los que se había encontrado para concretar una tarea mucho más específica, la de ubicar los cuerpos de los detenidos-desaparecidos. Para comenzar, la comisión no tenía poder legal, no había sido instalada -como anotaran los miembros de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos-Desaparecidos- para “investigar” los hechos (obligación estipulada incluso en la Ley de Caducidad):

En el proceso de discusión de la redacción de la resolución de creación de la Comisión se excluyó expresamente, por iniciativa del Gobierno, la expresión investigación. Como consecuencia de ello, a la Comisión no se le asignó facultades investigativas amplias, tal cual lo exigiría el cumplimiento de la investigación ordenada en el Art. 4 citado. (Madre y Familiares, 2003).

Por otro lado, los militares habían sido precisos a la hora de borrar las huellas, y las que no había borrado ellos habían sido difuminadas por el tiempo o por la distancia, en tanto que la mayor parte de desapariciones se dieron fuera del país, principalmente en la Argentina. Al ocupar buena parte del texto en la declaración de sus propias limitaciones, el informe se constituyó como testimonio de la falta, en lugar de funcionar -como probablemente se pretendía- como un gesto que de una vez aplacara el incómodo debate en torno a los derechos humanos. De hecho, en él se lee la conciencia del peligro que entraña la falta de análisis de lo ocurrido, la contradicción que supone con los principios democráticos, que implican el diálogo y la tolerancia, instrumentos racionales opuestos al instinto desatado de la dictadura. Se postula también la necesidad de juzgar a los implicados, para lo que se requiere que

Se reveen y actualicen nuestras normas legales vigentes, de forma de contemplar delitos (como por ejemplo, tortura, delitos contra la humanidad, genocidio, desaparición forzada, etc.) que han sido reconocidos y sancionados en el derecho comparado –e incluso en convenios multilaterales-, con la finalidad de evitar y reprimir los excesos y los desvíos en que pueda incurrir el propio Estado y sus agentes. (Ley N° 15.848)

Un trabajo más serio de resignificación de los delitos cometidos tuvo que esperar hasta el 2011, cuando, después de un nuevo referéndum que en el 2009 no consiguiera, como su predecesor, obtener la aprobación de la mayoría para la derogación de la Ley de Caducidad—solo 47,98% votaron a favor- el Senado aprobó una ley que eliminaba sus efectos al categorizar los excesos cometidos por el gobierno de facto como crímenes de lesa humanidad, por lo tanto imprescriptibles. No se produjo con esto, sin embargo, el juicio a los denunciados, pues en febrero de 2013, la Suprema Corte de Justicia (SCJ) declaró inconstitucional la ley aprobada de 2011, alegando que la ley violaba el principio de retroactividad establecido en la Constitución.

Tanto las acciones de la sociedad civil como las reacciones desde el poder, en suma, evidencian un proceso que no termina de cerrarse, un proceso que inició con la violenta ruptura llevada a cabo por los militares y que se ha estancado en la suspensión del derecho por la permanencia de la *homo sacerización* en contradicción con los principios democráticos. Mientras que en el poder se manifiesta en un silencio que asiente, en las acciones públicas se invierte simbólicamente la estructura dramática del bando soberano, estructura que da cuenta de una sumisión absoluta, ilegítima. Es de preverse que, mientras estas acciones no calen y el Estado no reaccione reparando mediante acciones correctivas adecuadas las violaciones de derechos humanos, un retorno de la violencia es posible, como un trauma cuyo origen no se ha verbalizado. Por ello, en lugar de sembrar el silencio en torno a lo ocurrido, a la par del trabajo legal, el trabajo simbólico oficial debe recentrar al homo sacer más extremo —el detenido, el desaparecido- para hacer evidente el rechazo que la generalización de dicha figura crea en una sociedad que busca adecuarse a un modelo democrático. Es, sin duda, un trabajo difícil, dada, entre otras cuestiones, la presión de grupos que participaron del exceso y que continúan legitimándolo. Mientras una revisión de

lo acaecido no se concrete, sin embargo, puede esperarse el constante retorno de los excluidos en los gestos simbólicos de la ciudadanía. Puede esperarse, también, el surgimiento de fenómenos como el de Antígona oriental, que, como analizaré a continuación, altera los principios teatrales de la tradición realista para comunicar a sus espectadores la urgente necesidad de conformar una *communitas* en la disidencia como única estrategia para revertir la peligrosa apolitización de su universo social.



Capítulo II. De la producción de un documento simbolizado para desestructurar el bando soberano en Antígona oriental.

Si la metáfora nos sirve para entendernos y para construirnos, quizá sería útil que en Uruguay se comprenda que las performances públicas son como un oleaje que invadirá una y otra vez el espacio público hasta que se afiance en los ciudadanos el rechazo a la exclusión generalizada como técnica de gobierno, hasta que se identifiquen los rezagos de dicha exclusión en las políticas actuales, hasta que se subviertan sus efectos. Mientras tanto, ellas se constituirán como *liminalidades*, espacio-tiempos en los que el bando queda invertido en la (in)corporación del *homo sacer*, en su recentramiento incluso –o sobre todo– cuando se halla irremediamente perdido.

En este y en el siguiente capítulo, me abocaré a la tarea de probar que Antígona oriental es un acto que puede y debe pensarse como parte de dicho oleaje. No solo porque su intención, como la de los actos públicos, es la denuncia, sino además porque se intenta, de una forma particular, instalar un intersticio de lo real, un aparte en el que se invierte el bando, en el que se genera *communitas*. La diferencia está en que, en este caso, la *communitas* es híbrida, entre real y artificial, articulada gracias a una mezcla de representación y presencia que permite hibridar a los espectadores, adjudicarles un rol protagónico en la ficción.

Puede parecer inadecuada la intención de encontrar *communitas* en una obra de teatro. Después de todo, el fenómeno teatral se ha caracterizado por siglos no por componer situaciones de la que todos participen de manera indistinta, sino, por el contrario, por distinguir radicalmente entre actores y espectadores, productores y observadores de un espectáculo. Tampoco se ha caracterizado por su elaboración de actos reales, sino por

construir mimesis, un acontecimiento fingido, no espontáneo. Esos han sido los recursos de los cuales se ha valido, dice Schechner, para ser *eficaz*, para generar un cambio de conciencia en sus participantes (36)¹⁶. Ya Aristóteles lo manifiesta en su Poética, al definir la tragedia. La caracteriza la imitación de acciones, sostiene, imitación mediante la cual se genera catarsis en el espectador (77)¹⁷. Esto es, para producir una reacción en el que contempla -en ese caso, la purificación de las pasiones- se finge una situación que produzca determinadas emociones –allí *eleos* y *phobos*, compasión y horror-. Teóricos contemporáneos como Anne Ubersfeld puntualizan que la distancia entre el actor y el espectador, entre la imitación y la realidad, es la que permite al receptor del fenómeno calibrar las opciones que el acontecimiento le plantea con la tranquilidad que da el no sentirse amenazado por lo que está ocurriendo (32). Richard Schechner sostiene algo parecido:

Para ser eficaz, el teatro debe mantener su presencia doble o incompleta, como performance-aquí-y-ahora-de-hechos-ocurridos-allá-y-entonces. La distancia entre el “aquí y ahora” y el “allá y entonces” permite que el público contemple la acción y considere alternativas. El teatro es el arte de representar solo una dentro del espectro de alternativas virtuales. Es un lujo que no podemos darnos en la vida cotidiana (88).

¹⁶Aunque, a partir de dichos recursos, también puede tentar, sencillamente, el entretenimiento de los participantes (36).

¹⁷Dice, literalmente, que “es imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva ... en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones” (77)

El teatro ofrece la estructuración de un conflicto que se desarrolla de inicio a fin frente a un observador que, consciente de su carácter ficticio, puede contemplar su desenvolvimiento sin sentir amenaza o presión por intervenir. Funciona, en ese sentido, como un laboratorio de relaciones sociales cuya condición de posibilidad parece estar en la distancia, en el desarrollo de una situación controlada, *irreal*. Es una acción que divide entre activos y pasivos y es un reflejo de acción, no una acción que une en comunidad y una acción que *verdaderamente* contesta a la problemática de turno, como lo son las acciones que he analizado en el capítulo I. Entonces, si la obra representa para espectadores, genera ficción y distingue entre los que la producen y entre los que la observan, esto es, si las condiciones en las que esta se inscribe parecen contradecir particularidades que son inherentes a lo liminal, ¿es posible postular que Antígona oriental genera *liminalidad* y con ella *communitas*?

La respuesta, me parece, pasa por atender a los múltiples experimentos gestados en los escenarios del siglo XX y XXI en respuesta a la intención de hacer del teatro un vehículo de comunicación de contenidos sociales, generalmente con el propósito de articular una denuncia. Para conseguirlo, se partió de un apartamiento del realismo decimonónico, hegemónico en su momento, que pretendía, mediante la articulación de un reflejo exacto de las cosas, que el espectador olvidara su carácter ficticio. Ubersfeld explica lo contraproducente de dicha intención cuando se está intentando comunicar un mensaje político: el momento en el que el receptor empatiza en mayor grado con la ficción es “cuando, de rechazo, más grande es también la distancia entre el espectador y su propia acción en el mundo” (35), cuando más se reafirman las estructuras sociales vigentes. Era necesario, pues, generar reflejos distorsionados que exigieran más que la contemplación (Schechner 57). Si se alteraba la mimesis, el público devendría una congregación de

participantes (Schechner 59), se podría generar, como en los actos públicos, una transformación, que en este caso sería de lo apolítico a una conciencia política.

Uno de los caminos paradigmáticos que se emprendió para la distorsión de la mimesis fue el abierto por Brecht, quien recomendaba propiciar la permanente conciencia de lo ficcional del fenómeno, producir un acontecimiento descolocado que extraña la mirada del espectador, que le impida dejar de estar atento a su artificialidad. Para alertar acerca de tal o cual falla en el sistema había de hacer uso del V-Effekt o efecto de distanciamiento, que agrupaba distintas estrategias -el uso de carteles, canciones, personajes representados por actores del sexo opuesto, una escenografía sin telón que no oculte los sistemas de iluminación, etc.-. Todas eran semillas de la descolocación para la constitución de un espectáculo “extraño, inusual, un enigma del cual el espectador ha de buscar el sentido. Se lo forzaría de este modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas” (Rancière 8). Al tener parte en la construcción del sentido, el espectador sería forzado a instalarse en lo crítico.

Hacia la década de los setentas, la descolocación incorporó una nueva estrategia: que el eje no estuviera ya en producir una ficción evidente, sino en salpicarla de elementos directamente extraídos de la realidad. Peter Weiss hablaba de plantear un *documento* en escena, una acción que tuviera carácter de verdad por estar basada en testimonios que el dramaturgo y el director reelaboraban¹⁸. Conforme avanzaba el siglo, se intentó eliminar, en la medida de lo posible, la reelaboración de contenidos extraídos de la realidad para más bien plantear su introducción sin mediaciones: no bastó ya con producir un discurso que

¹⁸ La investigación, por ejemplo, está basada en los juicios de Nuremberg y en los testimonios de sobrevivientes de Auschwitz, que son organizados y puestos en boca de nueve actores que hacen de testimoniantes.

procesara eventos reales puesto en boca de actores, sino de introducir en el escenario, sin delegaciones, “presencias de lo real” (Diéguez 9) “con materias, cuerpos, objetos reales y/o cotidianos que exponen trazos de memorias” (Diéguez 8). Como los carteles o la falta de telón, esta introducción evidencia la teatralidad al contradecirla, generando una inversión de tipo liminal: de la escena se posicionaba lo que en teoría debía quedar excluido de ella - la realidad en lugar de su representación- tal y como, por ejemplo, los cuerpos *homo sacerizados* son repuestos en el centro de la ciudad en las acciones públicas. Como el cuerpo muerto revivido a través de su apropiación en el cuerpo de los otros, este gesto inadecuado representa un exceso que revela contenidos ocultos. Schechner nos provee de un ejemplo en el ejercicio de hacer que los actores se quiten la máscara y pasen a performar desde su propia identidad. A su entender, este es un recurso buscado para poner en evidencia, específicamente, la espectacularización del poder, el progresivo devenir de los ciudadanos en espectadores,

En un periodo en el que la autenticidad era, y es, cada vez más difícil de definir, cuando la vida pública se teatralizaba, se le pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales –que fuera un agente no de ‘juego’ o ‘engaño’ o ‘mentira’ (tipos de mascarada pública), sino que ‘dijera la verdad’ en algún sentido absoluto. Y si no se le pedía eso, al menos se esperaba que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas. Acaso se hacía esto para educar al público en los engaños a que lo someten a diario los políticos y los que controlan los medios de comunicación. Se les pedía a los actores que en vez de reflejar la época, la remediaran (37).

Los actores dicen su ‘verdad’ en escena, activan una contradicción entre su yo repentinamente desenmascarado y el espacio de simulación en el que son planteados, insertan una realidad en un espacio distanciado de lo real. Siguiendo a Diéguez, la teatralidad pasa a ser una teatralidad fronteriza, liminal, una acción *obscena*, una concentración excesiva y, por estar montada en un espacio de ficción, contradictoria, razón por la cual puede jugar el rol de instrumento “que subvierte las representaciones prohibidas” (12).

De todos estos ejercicios que vulneran la forma de interpretar realista y que se acercan a lo liminal es hija Antígona oriental. Para conseguir la *communitas* híbrida de la que vengo hablando, la pieza problematiza la mimesis mediante la articulación de una hibridez general, una ficción que acopla las “presencias de lo real” de las que habla Diéguez en el documento y el testimonio, una reconstrucción de lo real y lo real en sí mismo, una representación desmerecedora de la post-dictadura uruguaya y, en ella, un recentramiento del *homo sacera* través de la introducción de lo muerto, del pasado forcluido¹⁹ por los agentes del orden. Como en las acciones públicas, el pasado se trae al presente en su manifestación principal, el excluido, pero además, por la mimesis, se plantea una representación del universo uruguayo contemporáneo. Si se quiere, la pieza es una mimesis desenmascarada en su convivencia con materialidades reales, o materialidades parcialmente enmascaradas por la mimesis, sin que una u otras sean desplazadas, en un desenmascaramiento parcial. Es una obra que se beneficia, pues, de las bondades del hacer reflejo, y que por ello puede proponer una interpretación particular del universo, hablar a

¹⁹ Hago uso de un término extraído del análisis lacaniano para designar a lo que es excluido hasta sus últimas consecuencias, lo que trae como consecuencia una alteración profunda del yo –en este caso, del nosotros social-. De manera estricta, “el concepto de *Forclusión* es, como se sabe, una creación y una elaboración teórica de Lacan, que designa el mecanismo por el cual un sujeto rechaza un significante privilegiado -el del Nombre del Padre- que no se inscribe, y cuya regulación del goce por medio de lo simbólico, por tanto, se ve afectada. La estructuración del sujeto con respecto a lo simbólico será entonces bajo la forma de la psicosis”.

nivel de causas y consecuencias, sintetizar la problemática completa. Por otro lado, se beneficia también de la vivencia, que acerca y hace innegable e ineludible el problema, que permea tanto el discurso como el cuerpo en las mujeres que testimonian y que intervienen la tragedia desde su identidad. La obra nos ubica en el medio, en un collage intertextual y fragmentario²⁰, que oscila en la contradictoria combinación de ficción y realidad, en un intersticio de voces auténticas y simbolización de situaciones reales, que saca provecho del entrelazamiento de ambos, que desde allí permite el recentramiento del *homo sacer*, el protagonismo del desplazado, aunado al destino de la heroína trágica. Es por esta oscilación que quiebra e incorpora la mimesis que es posible articular a los espectadores como comunidad en la ficción.

En este capítulo, me detendré en los recursos de gestación de la *liminalidad* para la deslegitimación del bando soberano y de recentramiento del *homo sacer* a nivel del texto dramático; esto es, a nivel de una potencialidad que se concreta en la puesta en escena. Hago uso de la noción de *documento simbolizado* para dar cuenta de la hibridez que se manifiesta a este nivel, la de un texto en el que presencias de lo real se incluyen en una interpretación de la tragedia que evidencia y rechaza la permanencia de la exclusión. Ahondaré primero, por separado, en el ámbito en el que prima el documento, el del testimonio, para pasar después al del manejo del símbolo, el de la representación mediante la tragedia. En ambos casos, trabajaré en función del análisis tanto de la forma como del contenido. A mi paso, descubriré inversiones e hibrideces, cierta carga paródica mediante la cual se intenta la reproducción de distintas etapas del proceso inarmónico. En

²⁰ Bastante usual en el teatro post-moderno, en el que “fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno; intertextualidad: empleos de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios ... transformación del texto en un collage total” (Hernández 83)

un tercer momento, trabajaré la interacción de la vivencia y de su imitación, centrándome principalmente en las secciones en las que se concretan acciones similares a las performances callejeras, espacios particularmente potentes de inversión. Atenderé a todos estos fenómenos como una instancia de la puesta que requiere de los sistemas de signos que se activan en escena –que trabajaré en el siguiente capítulo- para concretar la liminalidad.

Parto por señalar que la hibridez en el texto que deviene de la combinación de la tragedia y el testimonio es evidente tanto a nivel de entramado de las escenas en la acción general como en cada uno de los diálogos. En el primer caso, porque se combinan aquellas en las que prima el testimonio con otras en las que se desarrolla la adaptación del texto de Sófocles, además de algunas en que ambos recursos se entremezclan. Puntualizando, de las trece escenas de la obra, cuatro son puramente testimoniales: la primera, las dos últimas y la escena seis. De las nueve restantes, en las que se desarrolla la acción dramática, siete son protagonizadas por los actores que hacen de los personajes trágicos con el coro de mujeres que hacen eco a Antígona como marco, mientras que, por otro lado, dos escenas elaboran, con las testimoniadas como protagonistas y la tragedia como telón de fondo, eventos similares a los gestos simbólicos públicos uruguayos. En el segundo caso, el de la hibridez intra-escénica, las escenas de la tragedia son una mezcla del discurso que proviene de Sófocles²¹ y de referencias a la situación uruguaya. Por eso, todas las acciones se desarrollan en un doblez: la prohibición de Creonte es al mismo tiempo la conminación del gobierno a olvidar el pasado; la reacción de las Antígonas-testimoniadas, a la vez un entierro y un escrache; la confrontación de los dos bandos, la defensa de principios

²¹Esto es, Antígona pide la ayuda de Ismena, que no se la otorga; Creonte anuncia la prohibición del entierro; Antígona comete el acto disidente; Creonte descubre la acción de su sobrina y la confronta; Ismena se arrepiente; Antígona es condenada a muerte; Hemón interviene a su favor; Antígona se lamenta mientras la trasladan a la muerte; el rey se arrepiente; el hijo muere; el dolor y el conocimiento le llegan de la mano al rey.

marginalizados a los que se impone nuevamente el discurso hegemónico mediante la pena de muerte, que es una nueva concreción del bando soberano.

Planteo, pues, una disección artificial que iniciaré acercándome al testimonio, en el que encontraré, para la construcción de la *liminalidad*, la reconstrucción estética de una realidad pasada que se hace presente, una prueba que se inserta en la ficción.

En general, el testimonio suele considerarse documento, y, en esa medida, certificación de un acontecimiento. De su vínculo con lo real habla su etimología, que, según Randall, entronca genealógicamente con “testigo”, término que designa desde lo legal a quien se ha aproximado a un hecho no por referencias sino directamente (21). “Recuerdo desde un ahora” (Silva 72), el testimonio ha sido muy utilizado como estrategia de denuncia política en periodos de crisis institucional, con la intención de “descubrir la ‘verdad’ y denunciar la función de instituciones que en teoría garantizan la seguridad colectiva –el Estado, el ejército y la policía-, pero que en la práctica son capaces de abusos y crueldades difíciles de imaginar incluso en términos ficticios” (García 22). Que sirva de evidencia puede parecer paradójico, dado que es el resultado de una mirada personal, en apariencia opuesta a la construcción histórica –el discurso que se maneja en los ámbitos del poder- que es en teoría articulada sistemáticamente a partir del cotejo riguroso de múltiples datos. La clave de su autoridad está en la participación del individuo en el hecho, por un lado, y, además, en que, cuando se lo usa para la denuncia, se suele propiciar la acumulación de múltiples testimonios para reconstruir un acontecimiento.

Por su (re)tomar algún evento del pasado de la comunidad desde el presente, el testimonio puede entenderse como una estrategia de (in)corporación mediante la palabra, como un acto de melancolía a nivel de discurso que, entonces, puede y suele resultar fundamental cuando se está gestando la acción correctiva que permita poner fin al proceso

inarmónico. Esa fue su función, por ejemplo, cuando la Comisión de la Verdad y la Reconciliación peruana llevó a cabo sus labores en distintos poblados de la Sierra Sur, o en el propio Uruguay, con el trabajo de la Comisión para la Paz –aun cuando he cuestionado la efectividad del ejercicio-. Su melancolía también radica en que lo retomado se caracteriza por su marginalidad. Al respecto, García lo entiende como una forma de “vehicular la voz de los subalternos –niños, mujeres, indígenas, locos criminales, proletarios-, sujetos antes nunca representados por su propia voz” (74).

Además del hecho de estar fundado en la presencia y de que el evento relatado denuncia prácticas institucionales, el testimonio puede potenciar su capacidad para subvertir las jerarquías instaladas mediante determinada disposición narrativa. No habrá ficción, pero sí hay cierta literalidad (Silva 75), una manipulación del lenguaje que colabora tanto como la veracidad de los hechos a la construcción del valor del discurso, pues es mediante sus recursos retóricos y elementos persuasivos (García 42) que se consigue el manejo emocional de su receptor²². No son pocos los casos en los que, en busca de una legitimación estética, un tercero letrado interviene en su articulación, en cuyo caso lo apropiado es hablar de un testimonio mediado (García 52).

Todas las anteriores características se manifiestan en las secciones testimoniales de Antígona oriental. Comienzo por lo más evidente: este es un testimonio mediado, procesado por Morena y Lösch, que idearon con anticipación una estructura particular a partir del material obtenido de entrevistas a las veinte testimoniadas seleccionadas, que después lo enunciarían en escena. Las estrategias estructurales más saltantes son la fragmentación y la reiteración: el testimonio es planteado en una cadena de anécdotas

²²En cuanto al contenido, Antígona oriental utiliza las armas inherentes al testimonio, “su estrategia retórica de denuncia, la minuciosidad con la que describe escenas violentas, el maniqueísmo de su concepción ideológica, el tono íntimo de la narración y la solidaridad con las víctimas” (García 25).

individuales, de breves fragmentos de vivencia de la violencia, relatos reales que no necesariamente corresponden a las experiencias de quienes los enuncian –de hecho, los números ubicados al lado derecho del texto corresponden a las testimoniantes a las que toca intervenir por sección-. Intencionalmente, se rompe el vínculo entre la vivencia y el individuo que la protagonizó, se fragmenta la experiencia vital, privilegiando lo colectivo por encima de lo individual.

Mediante esta estructura se da legitimidad al fenómeno en dos sentidos. Primero, se lo confirma como evidencia en la acumulación de miradas particulares que han presenciado el mismo tipo y el mismo grado de violencia, a pesar de las variantes de cada caso. Por otro lado, se lo hace representativo, se manifiesta que atiende a “una realidad mucho más allá que la determinada por la individualidad, puesto que lo fundamental en el discurso no es el individuo sino la etnia, el pueblo o la clase social” (García 45)²³. Por la proliferación de historias, la realidad relatada se manifiesta como una realidad colectiva, como una problemática que tiene relevancia para la sociedad uruguaya.

La realidad legitimada mediante esta estructura es la de la *homo sacerización* en sus distintas etapas. El bando soberano, sostuvo en el capítulo anterior, produce una inversión absoluta con respecto a los términos en los que se desenvuelve la vida en la democracia, una capacidad de arrancar libre y arbitrariamente esa vida y apartarla –momentánea o definitivamente- de sí misma y del universo social. Todas las anécdotas confirman el desarrollo dramático de esta ruptura y del ahondamiento en la crisis, reflejado en las

²³Por dicha intención hay que trabajar cuando se trata del uso de un testimonio: como sostiene Gundermann con respecto a los utilizados para extraer las conclusiones del informe Nunca más en la Argentina post-dictatorial, su intimismo puede ser utilizado para resaltar exclusivamente el discurso humanitario, poniendo en un segundo plano o desapareciendo el discurso político “la pretensión testimonial de lo verídico o simplemente ‘humano’ ... pareciera apuntar a una reconciliación de la polarización política ... una desideologización, la cual se apoyaba en el discurso de los Derechos Humanos” (44).

estaciones de la detención, la tortura, la desaparición. Así, pues, en la primera sección, que corresponde al prólogo y, por ello, a la presentación de las testimoniadas, se reitera en el momento en el que la vulneración comenzó a ejercerse, en la estación de la detención, en la que se inició la marca de su subalternidad, de su otredad con respecto a los lineamientos del sistema de turno (Achugar 54), mientras que en la segunda escena, que se detiene en el relato de las torturas, corresponde al momento de profundización en la crisis.

Los extremos a los que puede llegar el bando se dibujan sobre identidades femeninas. No es gratuito que se haya elegido a un coro conformado exclusivamente por mujeres, así como tampoco lo es que estas mujeres hayan sido simbolizadas por Antígona. En ambos casos se está trabajando con individuos que se hallaron en posiciones particularmente frágiles al enfrentar al poder. La fragilidad de las testimoniadas proviene de un discurso machista que las disocia de lo público y las remite a lo privado, discurso a partir del cual se las hizo pagar doblemente al *homo sacerizarlas* –por ser de izquierda y por ser mujeres que participan de la izquierda-. Como sus violadores, las testimoniadas resaltan su identidad de género, pero lo hacen para revelar el nivel de violencia ejercido durante la dictadura: a la tortura y la violación, a los lazos cortados con compañeros desaparecidos o con los familiares que las esperaban fuera, hay que agregar la experiencia de la maternidad mutilada, que es, después de todo, exclusiva de la mujer. Esta fragilidad múltiple se constituye como una estrategia para la melancolía, de producir la reintroducción más extrema posible del contenido excluido, de, en suma, subvertir las jerarquías recentrando al más marginal de todos.

En los dos episodios centrados en el desarrollo de la cadena de testimonios se desarrolla otra subversión: la de presentar los dos roles necesarios para la aplicación del bando, aunque en un sentido inverso al que se les dio durante la dictadura. En este caso, las

testimoniadas son construidas como vulneradas, no como terroristas, a la vez que los militares como los vulneradores, no como los salvadores o los soberanos. Para conseguirlo, se reitera en la violencia física ejercida, la marca del bando, el eje de la crisis de lo inarmónico. Además, se devalúa al agresor revelando la hipocresía del discurso utilizado para justificar y alimentar su régimen de miedo, para disfrazar su intención de insertar sin disidencias nuevas políticas económicas. Por ejemplo, al argumento de que la excepción se instalaba para facilitar la lucha contra la guerrilla, se contraponen “cuando vino la dictadura / los tupamaros / ya no existían// no había dos demonios / no había una guerra / el mln estaba destruido” (3); al de que los detenidos eran sospechosos de participar de la lucha armada, la evidencia de que buena parte de ellos articulaban una crítica al régimen con medios considerados legítimos por el sistema democrático, como la organización partidaria:

pertenecía al partido comunista

estuve detenida 5 años

no estuve en la lucha armada (3)

Una razón fundamental por la que esta cadena de situaciones puede ser clasificada desde los parámetros de la melancolía –la reintroducción de contenidos excluidos para beneficio de la comunidad- es que la reivindicación que se produce es también la de los ideales políticos. No se da ese manejo más bien humanitario del recurso que predomina en algunos espacios de reclamo pero, sobre todo, en las acciones correctivas fallidas generadas desde el gobierno, en las que se rescata la violencia ejercida contra el cuerpo, pero no contra la ideología. No se borran del panorama las ideas por cuya supuesta defensa -dada la arbitrariedad de las detenciones- se produjera el sometimiento, ni tampoco aquellas que lo

justificaran. El camino melancólico se recorre hasta el final porque el *homo sacer* es desmarginalizado de la vida pública retomando el contenido ideológico forcluido. Se hace patente la imposibilidad de separar lo público de lo privado en que el reclamo exige una restauración de alguna forma del sueño de la izquierda revolucionaria, sueño al que se plantea como un ideal sacrificado por la dictadura. Esta idealidad se genera desde la construcción del yo de las testimoniadas como actores políticos desinteresados, mujeres sinceras, solidarias, deseosas de construir una sociedad igualitaria, que tomaron conciencia de la desigualdad, a la que replicaron con sus valores de “honestidad / altruismo / y solidaridad” (5), que las llevó a proponer

- la revolución
- la reforma agraria
- la nacionalización de la banca
- el hombre nuevo (7).

Lejos de la victimización humanitaria construida desde el poder, estas testimoniadas se plantean, mediante referencias a la revolución y a las actividades en las que se vieron envueltas antes de ser detenidas, como contendoras en una lucha por la concreción de su ideología, lo que las lleva a anunciar que “no nos sentimos víctimas, fuimos protagonistas de un momento histórico” (7).

Finalmente, la legitimación del reclamo de las testimoniadas se construye, a nivel de contenido, demostrando la pervivencia de la exclusión generalizada a través de situaciones que evidencian que la intervención militar en los cuerpos se constituyó como una experiencia desestructurante del “yo”, generadora de una nueva e ineludible identidad, marcada a nivel de lenguaje por el prefijo “ex”: ex-detenido desaparecida, ex-exiliada o hija

de ex-detenidos desaparecidos. Frente a los argumentos del gobierno, que plantean el pasado como un espacio cerrado, ellas prueban que el fin de las torturas no implica necesariamente un cierre o conclusión de la violencia. Hayan sido detenidas, sus hijas o las que sufrieron el exilio, sus historias hablan de la dificultad de reinsertarse en la sociedad, de terminar carreras universitarias, de mantener relaciones de pareja por el encierro y en ocasiones la muerte de sus compañeros, o de criar a sus hijos y mantener, concluido el proceso dictatorial, una relación sana con ellos. Para ellas, el presente se vive en resaca del trauma, de la situación aparentemente acabada que a pesar de ello se prolonga e invade como un eco.

La intrusión que pervive en el cuerpo es reflejada también en un nivel social. No se trata solamente de que la falta de reivindicación legal y simbólica contribuya a la pervivencia de lo traumático, sino que además algunas de ellas siguen siendo amenazadas por la acción política que concretan en la actualidad, por su participación en los actos simbólicos públicos. Desde el anonimato, mientras cierta sección de la sociedad intenta la reapropiación de lo público, ciertas esferas de poder, ahora en las sombras, siguen tentando la apropiación del otro como medida para imponer sus intereses. La exclusión arbitraria no ha sido dejada atrás

el 14 de abril de 2010 fui amenazada de muerte,
desde una camioneta sin matrícula con armas.
me dijeron que si no me dejaba de joder
iba a terminar en una cuneta (14).

Desde la articulación de decenas de anécdotas que, como una cadena o un oleaje, reiteran en múltiples aristas de la exclusión, los espectadores son objeto, entonces, de una primera tentativa de lo liminal mediante un retomar melancólico, que (re)toma la fragilidad más extrema, la de la mujer exiliada de lo público, retenida en la violación y la tortura, expulsada del país y de las relaciones familiares. He aquí una reproducción, mediada por la palabra, de los dos primeros momentos del proceso inarmónico, de la desestructuración del cosmos en que se interrelacionan lo privado y lo público, del quiebre de los lazos a ambos niveles. Se trata de una primera evidencia de que la exclusión permanece, de que late en la falta de respuesta del gobierno, pero también en la soterrada agresión de algunas de sus facciones. Sin duda, es una primera estrategia para la *liminalidad*, en tanto está compuesta por múltiples inversiones con respecto al planteamiento del poder y en tanto está inserta en un texto que se esperaría puramente ficticio.

En la tragedia de Antígona encontramos un segundo recurso de desarrollo de la denuncia. Su adaptación permite elaborar una reproducción del presente y del futuro. Es el elemento que simboliza al documento que, hasta el momento, ha cobrado forma en el testimonio. Se nos plantea mimesis, ya no diégesis, y entonces ya no un relato, sino un reflejo que permite la contemplación distanciada del cosmos social. Ya lo dice Balandier: la mimesis surgió en Grecia como herramienta de interpretación del universo en términos cósmicos y políticos, como una teorización a través de acciones cuando aún no se imponía la filosófica, abstracta (16). En la escena teatral se desarrollan posibles cursos de acción vinculados a los encuentros con el otro, sea este divino o humano; se construyen una teología y una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración. En este caso en particular, se trata de un recurso mediante el cual se manifiesta el hecho de que, desde 1984, Uruguay permanece estancado en la tercera fase del proceso inarmónico, con

el riesgo de que este desemboque en un ahondamiento de la crisis, tal como Turner anuncia que puede ocurrir cuando se carece de acciones correctivas o cuando estas resultan insuficientes (*Dramas, fields and metaphors*41).

Ahora bien, el presente será un reflejo de lo que es y lo que podría ser, pero es uno distorsionado, mediado por la tragedia de Sófocles. Bobes nos recuerda que un fenómeno metaforizado suele ser un fenómeno sobre el que las alusiones directas fallan. Si la metáfora viene a ser, es porque o se carece de un concepto para enunciar el fenómeno de turno, o porque los que se tiene a mano resultan insuficientes (103). Mediante su articulación analógica, permite llenar ese vacío, pues “selecciona, acentúa, suprime y organiza los significados del término principal al proyectar sobre él los del término metafórico” (104). Desde esta interpretación, la proyección de Tebas sobre el Uruguay de las últimas décadas puede aclarar lo que, efectivamente, resulta difícil de leer, y con esto me refiero tanto a una violencia tan extrema que deviene abyecta, como a las conexiones entre la dictadura y la post-dictadura, el peligro latente del bando soberano, el sentido de las acciones simbólicas de la sociedad civil. En suma, el símbolo organiza aquello que el documento prueba.

En este caso, la relación de similaridad es construida presentando directamente lo metaforizado en lugar de sugerirlo como se hace en otras adaptaciones -en las que se trasluce veladamente el conflicto al que se quiere dar forma a partir, por ejemplo, de cambios en la trama original o en la intervención de alguno de los personajes-. Los discursos de los personajes han sido recortados, su lenguaje simplificado, y combinados con recreaciones de los discursos de los agentes políticos o sociales con los que los personajes de la obra están siendo comparados. En la primera escena, por ejemplo, se construye la asociación entre Ismena y la sociedad civil uruguaya que avala la Ley de

Caducidad combinando, cuando ella se niega a participar de la disidencia, los argumentos originales en contra de la desobediencia civil y a favor de la sumisión de la mujer con frases como

soy incapaz de actuar en contra de la voluntad de los ciudadanos
la ciudadanía es la que tiene la palabra
quién soy yo para cuestionar (Lösch y Morena 7).

con las que incorpora la inacción política que circula en algunos sectores del Uruguay, que se escuda en los resultados de los plebiscitos de 1989 y el del 2009, los que se plantean como un reflejo de la voluntad ciudadana.

A la señalada combinación le atribuyo dos razones. La primera es que la convivencia de lo metaforizado –el conflicto uruguayo- con el término metafórico hace imposible escapar de la interpretación política reivindicativa del *homo sacer*. En esta, digamos, metáfora develada, el control sobre el sentido es absoluto, por lo que el espectador es casi obligado a producir una valoración negativa de las perspectivas y acciones a favor de la impunidad. Al mismo tiempo, la convivencia de lo realista –el Uruguay en el discurso y las acciones de los personajes- y lo mítico produce una nueva hibridez, una que genera el distanciamiento tan buscado en el teatro del XX, aquel que fuerza al espectador a trabajar por la asimilación del sentido.

Con respecto al contenido que resulta atractivo para la articulación de la denuncia, la tragedia griega lo es porque refleja, en general, el inicio, desarrollo y desenlace de procesos inarmónicos. La crítica coincide en que su trama básica puede resumirse en cómo al héroe le sobreviene la catástrofe en respuesta a un desbalance cósmico generado por él mismo por alguno de sus antepasados. En palabras de Frye, “la visión de la Ley (*diké*)

opera como *lex talionis* o venganza. El héroe provoca la enemistad o hereda una situación de enemistad, y el regreso del vengador constituye la catástrofe ... el acto original que provoca la venganza pone en marcha un movimiento antitético o de contrapeso, y la consumación del movimiento resuelve la tragedia” (274). Un error desata la crisis, a la que eventualmente sucede una acción correctiva provocada por instancias supremas -la Ley en mayúsculas- que desestructura la vida del héroe. Se trata de una crisis que adquiere la magnitud de drama social porque el que rompió es gobernante²⁴, de modo que cuando el vengador, impersonado en un individuo –Orestes-, en una divinidad –las Erinias que persiguen al hijo de Agamenón en la versión de Esquilo- o, con frecuencia, en el deterioro de las relaciones entre los personajes a partir del acceso a nueva información –así en Edipo Rey- parece y reacomoda, “la tragedia parece culminar en una epifanía de la ley, de aquello que es y que debe ser” (Frye 274). En síntesis, “vemos aquí al héroe trágico romper un equilibrio en la naturaleza como un orden que abarca los dos reinos de lo visible y de lo invisible, equilibrio que tarde o temprano debe restablecerse” (Frye 275).

La tragedia nos ofrece, pues, “la concentración de todo un destino humano en el breve e impresionante curso de los acontecimientos que se desarrollan en el drama ante los ojos y los oídos de los espectadores” (Jaeger 234); un trayecto de la ruptura a la reposición que involucra a la polis. El caso de Antígona de Sófocles no se aleja de dicha fórmula: terminado el desgraciado proceso de Edipo, la inarmonía se reinstala en Tebas con la batalla extramuros y el mutuo fratricidio de Polinices y Eteocles. La respuesta de Creonte, la prohibición del entierro de Polinices, intenta funcionar como una sanción con respecto a la ruptura, para lo cual el gobernante quita al príncipe todo estatus al excluirlo de su

²⁴Basta pensar en Edipo, parricida sin saberlo, cuyo crimen deriva en la propagación de la peste en Tebas, cuestión que solo se revierte cuando él es expulsado.

derecho de ser enterrado, al *homo sacerizarlo*. Cuando Antígona entierra a Polinices, demuestra que la acción no ha resuelto la crisis, porque no ha conseguido el cierre para todos, sino que ha abierto una nueva brecha que el gobernante intentará superar mediante la exclusión de la propia princesa. Tras los intentos fallidos de Ismene y Hemón –reclamos de una corrección desde argumentos que atienden a la *philia* y a la política, respectivamente- Tiresias interviene como intermediario de la Ley, empujando a Creonte a un intento de corrección que resulta tardío: su hijo y su esposa cometen suicidio, y en el *pathos* que sobreviene puede reconocer su engeguamiento previo y corregirse.

La dinámica agónica que se instala a partir del quiebre producido por el gobernante y la resolución que esta alcanza ha resultado atractiva en las últimas décadas para ciudadanos que, desde el teatro, han buscado denunciar la persistencia del conflicto en gobiernos post-dictatoriales y cómo la imposibilidad de extraerlo –de generar una acción correctiva adecuada para lograrlo- termina redundando en la crisis sobre la que advierte Turner. Evidencia de ello son la Antígona furiosa de Griselda Gambaro y la Antígona cuyo texto fue encargado a José Watanabe por el grupo Yuyashkani. En ellas, el proceso inarmónico tiene su origen en la disposición de Creonte, que es valorada como un fallo moral, una inadecuada aplicación del bando soberano que deriva en una progresiva tiranización, en una excepción generalizada, para torcerse eventualmente en catástrofe. A esta interpretación se aúna Antígona oriental, al intentar la asociación de Creonte-Gobierno uruguayo, Antígona-la población civil que se niega al olvido y que acciona desde el margen, mediante una serie de reversiones melancólicas, con el fin de superarlo, Ismena-la población que acata. El cadáver no enterrado de Polinices, por otra parte, es asociado a aquello que se rechaza para estabilizar al país, el atender a los rezagos de la dictadura, el instalar la impunidad.

Ahora bien, la denuncia que se articula en las adaptaciones y que parte de proponer a un Creonte que actúa movido por motivaciones políticas poco vinculadas a la justicia parece contradecir la lectura hegemónica de la tragedia griega según la cual el proceso inarmónico se produce como consecuencia de que los protagonistas fallan en su interpretación de la complejidad del orden, de que yerran al sostener una mirada simplificada de las cosas, lo que no quita que sus intenciones sean nobles. La suya no es una falla moral, es una que proviene de una falta de inteligencia, de que pretenden “controlar los ataques de la fortuna simplificando la complejidad del mundo por la elección de un tipo de valores” (Herrerías 197). La interpretación se sostiene en el hecho de que detrás del teatro como institución social en la Grecia antigua, se manifiesta la intención de sembrar la conciencia de las dificultades con las que el hombre se encuentra para manejarse en el cosmos, para no perder de vista su sujeción a un orden que permanece en el misterio. Sus protagonistas se confrontan en encrucijadas de las que no hay una salida exenta de dolor, pero además no tienen conciencia de la confrontación: no ven más que uno de los caminos a seguir, sometidos como están a la estrechez de la mirada que la *hybris* produce.

Esa es la línea que sigue Nussbaum para leer Antígona. A su entender, Creonte y Antígona yerran porque son incapaces de entender que su perspectiva ética se halla empobrecida. Los dos concretan, en su interpretación “dos intentos distintos de eliminar la eventualidad del conflicto y la tensión simplificando la estructura de los compromisos y apegos afectivos” (90). Ninguno de ellos es capaz de atender a la posibilidad de que en determinadas circunstancias pueda plantearse un conflicto de valores cruciales. Ninguno ve en Polinices un dilema de posturas inconciliables, a la vez un traidor y un familiar, al que se debe, al mismo tiempo, rechazo y respeto. Así, cuando Creonte ordena a los ciudadanos dejarlo sin entierro, no entiende que

en su calidad de representante de la ciudad, Creonte debía cuidarse de no honrar el cadáver de Polinices (aunque tampoco se esperaba de él que llegase al extremo de prohibir o impedir su inhumación a suficiente distancia). Simultáneamente, como miembro de la misma familia, se encontraba en la obligación ineludible de facilitar o disponer las honras fúnebres. Así pues, el auditorio griego debía esperar que se suscitase en Creonte una dolorosa tensión entre sus dos papeles y las obligaciones derivadas de cada uno (95).

El discurso del monarca no revela que tenga conciencia de sus deberes para con el cadáver, el hecho de que el entierro no es solo un derecho para Polinices, a pesar de la traición, sino también un deber para los vivos²⁵. Él lee a su sobrino desde su tentativa de invadir la ciudad, por lo que lo entiende solo como un enemigo. En su modo de ver, “ninguna obligación se considera de justicia a menos que responda al bien de la ciudad, y ningún agente es llamado justo excepto cuando se ha puesto a su servicio” (97). A tal punto llega su convicción, que cuando el Coro sugiere, a falta de culpable, que quizá el entierro es acción de los dioses, el soberano contesta: “¿Es que ves que los dioses den honra a los malvados?” (Sófocles 87). Para él, los vínculos familiares se pierden en los vínculos entre los ciudadanos. “No podrán surgir conflictos entre familia y ciudad si la ciudad es la familia, si nuestra única familia es la ciudad” (Nussbaum 98). Es a partir de esta estrechez de miras que el rey evalúa a Antígona como a una mala mujer, como un campo que no vale la pena arar.

²⁵ A esto se aúna Pinkler, “la muerte de un hombre comprometía tanto la observancia de la díke como de nómos, pues es parte del orden del mundo que, al morir, el alma baje de los dominios de Hades, al cuidado de los dioses infernales, y es nómos, un deber humano sancionado por costumbre, el que esa partida sea acompañada con los ritos que corresponde (64).

De manera inversa, Antígona no atiende a las implicaciones políticas de la acción de su hermano. Así se lo manifiesta a Ismena en la intervención que da inicio al drama: “¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?” (Sófocles 77) Si Creonte se plantea la dicotomía amigo/enemigo a partir de si las fuerzas son defensoras o invasoras,

En su imaginación [Antígona] ha dibujado un pequeño círculo en torno a los miembros de toda su familia; lo que hay en su interior ... es la familia; por tanto, amigos y seres queridos. Lo que queda afuera es no-familia, y en consecuencia, enemigos en cualquier posible conflicto con la familia. Si escuchásemos solo a Antígona no sabríamos que se ha producido un conflicto bélico, ni siquiera que algo llamado ‘ciudad’ ha estado amenazado. Para este personaje, el simple hecho de que no se trate a Polinices como a un amigo es, sin más, injusticia (Nussbaum 106)

La relación con el hermano plantea una obligación ineludible, que anula la conciencia de cualquier otra obligación, o del choque entre ellas. Ella se dice piadosa, pero su concepción de la piedad está, a lo menos, altamente parcializada, pues se ve limitada a rendir pleitesía a los dioses de ultratumba, hasta el punto de que su subordinación al deber “es, sin embargo, la aspiración a convertirse en *nekrós*, un cadáver amado por otros cadáveres” (109). Esta perversa intención condiciona no solo una mirada apolítica, sino además una imposibilidad de responder desde el afecto de la que también sufre Creonte, y que no toca a Ismena y Hemón.

Según esta interpretación, ambos protagonistas se condenan por encegucimiento. La simplificación de su horizonte ético los lanza a la catástrofe, y solo hacia el final de sus

respectivas intervenciones son capaces de reconocer sus falencias, abrirse a la contradicción como verdad. La responsabilidad es, pues, compartida. La solución habría estado en otro lado, en “la flexibilidad en la respuesta al mundo” (126), un adaptarse a la complejidad de las cosas. Este es el mensaje que se habría deseado difundir en democracia entre el público griego, como una advertencia de los peligros de caer en la *hybris*.

Salta a la vista que esta lectura no es la compartida por las adaptaciones que extraen de la obra material para denunciar la falta de acciones correctivas por parte del gobierno de turno. En ellas, Antígona no es la que “lleva a cabo sus acciones en soledad ... inusualmente alejada del mundo” (111), ni tampoco Creonte el soberano que se excede en su atención a los asuntos de la ciudad. Tanto en la de Gambaro como en la de Watanabe y en la que es objeto de este análisis, Antígona es, por el contrario, un sujeto eminentemente político, mientras que el soberano está a la busca no de facilitar sino de suprimir la política, en su intento de normalizar la excepción generalizada. Antígona está en lo correcto, es una defensora, mientras que Creonte es un perturbador.

El uso que se hace de la tragedia se corresponde, más bien, con una interpretación como la de Judith Butler. Ella declara haberse acercado a la obra “para ver si se podía hacer de ella un modelo político como figura femenina que desafiaba al estado a través de poderosos actos físicos y lingüísticos” (16). Su intención, previa a la lectura, es la de hacer uso de la tragedia para legitimar la disidencia política, una intención muy distante a la de Nussbaum. Butler no entiende la catástrofe como consecuencia de un doble empobrecimiento de la ética. No adjudica sendos errores a los protagonistas. Para ella, la catástrofe es consecuencia de la resistencia que genera el estado a la invasión de una nueva ética, la ética de lo ininteligible.

Su interpretación le exige distanciarse de la lectura de Hegel. Es imposible, dice, leer en la obra una contraposición de lo familiar y lo político, defendidos por Antígona y Creonte, respectivamente. No puede ser así, para comenzar, porque Antígona no “representa el parentesco y su disolución”, ni Creonte “un orden ético y una autoridad estatal emergentes, basados en principios de universalidad” (17), al cual “el parentesco debe ceder el paso ... como árbitro final de justicia” (19). La interpretación hegeliana y las que asumen su dicotomía –aunque Butler no la menciona, podemos incluir la de Nussbaum– parecen no tener en cuenta que

Antígona ya ha surgido del parentesco, siendo ella misma hija de un vínculo incestuoso, fiel a un amor imposible e incestuoso por su hermano; tampoco cómo sus acciones lleva a ciertas personas a considerarla ‘varonil’ y, de esta forma, crear dudas sobre el modo en el que el parentesco debe garantizar el género; cómo su lenguaje, paradójicamente, se aproxima más al lenguaje de autoridad y acción soberana de Creonte; y cómo el mismo Creonte asume su soberanía solo en virtud del vínculo de parentesco que posibilita esta sucesión, cómo llega a debilitarse por el desafío de Antígona y, finalmente, por sus propias acciones, derogando de una sola vez las normas que aseguran su lugar en el parentesco y en la soberanía. En efecto, el texto de Sófocles deja claro que ambos están metafóricamente implicados la una con el otro, sugiriendo que no existe, de hecho, oposición entre ambos (21).

Debe quebrarse la dualidad instalada para interpretar la acción de los personajes porque dicha dualidad no existe: en el caso de Creonte la relación entre política y parentesco se

manifiesta en que él ha sido legitimado en el gobierno por su filiación a Yocasta. Antígona, por otro lado, no puede ser asumida como representante del parentesco, primero porque su origen está en su quiebre en la relación incestuosa de sus padres y en el extraño apego que manifiesta hacia su hermano; segundo, porque su acción la adueña de una virilidad no permitida desde el parentesco. Tercero, porque ella misma sostiene que no habría llevado a cabo la disidencia por otro pariente, lo que plantea que su ley no es generalizable, no es una defensa al parentesco en sí mismo (28). Finalmente, porque la resolución de la tragedia muestra a un Creonte cuya visión de la ley ha sido deslegitimada en la manifestación de la Ley que se le antepone, aquella por la que decía moverse Antígona.

Al descartar que la tragedia tenga como fin exponer un choque de los deberes familiares y los políticos, cae también el mensaje final que de esta se disgrega según Nussbaum. La intención de la tragedia no estaría en demostrar la necesidad de la flexibilidad frente a posibles choques de valores, menos en la instalación de la ley del Estado por encima de la ley familiar. El acto de Antígona no es un acto pre-político, vinculado exclusivamente a lo familiar, a lo privado. Ella no hace duelo, dice Butler, sino que produce “una denegación al duelo que resulta del carácter público de su furiosa insistencia precisamente en su derecho al duelo” (62). Y es que ella no solo entierra al cadáver, sino que además retorna a la polis para concretar el acto verbal mediante el cual defiende su acción ante Creonte. “Hacer público el acto propio mediante el lenguaje significa en cierto sentido completar el acto” (26), explica al respecto.

Es su retorno para confrontar a Creonte lo que Butler identifica como acción política, un acto con intenciones de reivindicación que atiende no solo a un asunto privado como podría parecerlo el entierro del cuerpo, sino a una renovación de lo público. Es una acción correctiva de corte melancólico que desestructura los modos impuestos por Creonte,

al punto que consigue “la deformación social tanto del parentesco idealizado como de la soberanía política que surge como consecuencia de su acto” (21). Lo peculiar es que la fuerza de la manifestación de Antígona radica en que su insistencia se formula haciendo uso de recursos que vienen de la esfera del poder. Por lo que dicen Creonte y el coro²⁶, “Antígona parece asumir la forma de una cierta soberanía masculina, una virilidad que no se puede compartir, que requiere que su otro sea tanto femenino como inferior” (24). Para renegar de la ley, la joven se apropia de la retórica de Creonte, su lenguaje asimila “muchos términos de la misma soberanía que ella rechaza” (27). Puede considerarse, entonces, que Antígona llega para “actuar de formas que son consideradas masculinas, no solo porque desafía a la ley sino también porque se apropia de la voz de la ley para cometer un acto en contra de la ley misma” (26). Articular su rechazo de la soberanía le exige hacer uso de “la voz autoritaria a la que ella se resiste” (27).

Antígona toma el discurso masculino, soberano, para articular lo impensable. Es así que ella se impone como soberana, que desplaza al gobernante. En este punto, Butler encuentra lo que le permite erigir a Antígona como ícono de una disidencia que desestructura las normas del Estado: Antígona desplaza la ley incorporando lo que desde la ley se considera ininteligible. Ella es ininteligible, en sí misma, por el enmarañamiento de vínculos de parentesco del que es producto. Desde su identidad enmarañada, reivindica aquello que no puede ser llorado, que ha sido marcado como abyecto por el sistema. Lo reivindica mediante un hacer determinado, un hacer melancólico, dice, dado que “su ‘lamento’ apunta a una reclamación jurídica donde el lenguaje se convierte en el

²⁶ En la confrontación con Antígona, por ejemplo, Creonte sostiene que “en esta situación no sería yo el hombre-ella lo sería-, si este trunfo hubiera de quedar impune” (Sófocles 94).

acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciable, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad” (108).

Es, sostiene Butler hacia el final de su texto, por este hacer que Antígona puede funcionar como una guía de comportamiento para los *homo sacer* contemporáneos, aquellos cuyas vidas “no son destruidas mediante el genocidio, pero que tampoco se incluyen en la vida de la comunidad legítima, en la que los estándares del reconocimiento permiten alcanzar la humanidad” (108), aquellos que se instalan en un limbo fuera del derecho. Como Antígona desde su ser aberrante, los excluidos deben retornar a la puerta del palacio para reclamar su reivindicación, el retorno de lo forcluido que ellos representan. De hecho, este gesto es el que Gundermann diagnostica y sistematiza en los actos públicos a los que me he referido, a los que en parte llama melancólicos en el sentido que le adjudica Butler al término. El escrache, las Marchas, el entierro, todas estas acciones públicas comparten con esta versión política de Antígona el retorno desde el margen. Su principal recurso, lo mencioné ya, es la exhibición de lo que el poder oculta, haciendo uso de mecanismos que parecen hacer mimesis de otros tantos utilizados por los violadores de derechos humanos: la agresividad del escrache y el silencio de la Marcha resaltan la violencia que desemboca en la muerte, en la falta de palabra. Desde esta perspectiva, el suyo es un ejercicio político porque reintroduce a través del lenguaje lo que el poder intenta forcluir, “la idea hecha ilegible y el contenido derrotado” (Gundermann 63) que ha devenido el cadáver de Polinices.

Esta Antígona desafiante es la que veo desarrollada en la presente adaptación como símbolo del *homo sacer* post-dictatorial situado en un exceso, pero no de engeguamiento, sino de exclusión y de conciencia de la necesidad del retorno de lo forcluido. No es que la joven se halle cerrada a consideraciones políticas. Todo lo contrario: desde experiencias

constitutivas de su identidad presente, entrevé en la acción del gobierno la instalación de las condiciones para la renovación de la violencia en la polis, por lo que exige un replanteamiento de lo político que pase por la deslegitimación del bando. Desde su propia experiencia, que es la de la perturbadora persistencia del pasado en el presente, de lo familiar en lo político cuando se ha quebrado el orden, entiende la necesidad de una acción simbólica que evidencie el error y que dé paso a su superación. Entonces, lleva a cabo un ejercicio de (in)corporación, de reintroducción en el espacio público de lo excluido para generar lo que efectivamente se termina dando: un reacomodo de la legislación humana. Ella tiene, pues, éxito en la empresa de propiciar el cierre del proceso inarmónico, aunque a costa de su vida.

Construir el anterior personaje y asentarlo en las circunstancias uruguayas ha exigido la articulación de una hibridez particularmente compleja, que es no solo la de un discurso trágico atravesado de referencias actuales en la boca de la actriz que representa el papel, sino de la confluencia de la protagonista con el coro de las veinte testimoniantes. La confluencia se construye a nivel estructural haciendo uso de una distribución similar a la del coro griego, cuyo corifeo dialoga con los personajes mientras que el resto de miembros se limitan a cantar entre episodios. En este caso, la actriz que representa a Antígona interactúa con Creonte, etc., mientras que el coro guarda un silencio que rompe rara vez para exclamar alguna frase acusatoria²⁷. La sucesión de escenas testimoniales y dramáticas también alimenta la analogía. En las primeras, planteé ya, se genera un ejercicio melancólico de la palabra mediante el cual sus protagonistas se instituyen como *homo sacer* y, a partir de dicha institución, deslegitiman la permanencia del bando. Cuando inicia el

²⁷ Así en el Prólogo, se añan a las primeras afirmaciones de Antígona con un “porque tenemos todos los dolores y todos los males!” (8)

drama y la actriz se desgaja de las testimoniantes, la identidad torcida de la que habla Butler se manifiesta en un nuevo sentido: el margen del que Antígona viene es el de la detención y la tortura, el de la desposesión de los lazos familiares, etc., equivalente al de la maldición de Edipo.

En cuanto a la construcción dramática del personaje a nivel intra-escénico, no se han escatimado palabras para hacer evidente que su acción responde a una problemática de carácter público: ella está, a diferencia de la de Sófocles, discursando constantemente sobre el vínculo de su trabajo con el bienestar de la comunidad, trabajo que la define como individuo, pues el individuo se hace, en su concepción, en el colectivo. Lo hace con determinación, con cierta agresividad que corresponde –Butler diría que se extrae de– el poder, que tiene como objetivo el enseñoramiento de su perspectiva, contraria a la del gobierno. Sin duda por eso en la primera escena, cuando anuncia a su hermana la intención de concretar la acción correctiva e Ismena se niega a ayudarla, esta Antígona insiste, en lugar de sostener, como la original “ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisieras hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto” (Sófocles 79). En este caso, en cambio, la instruye en que

no hay otra forma de vivir si no es comprometida

con los actos públicos

con los actos privados

con la intimidad

comprometida

sin mirar para el costado

haciéndote la desentendida

yo no puedo hacer nada

mentira

repetís el argumento de otros

cuál es tu argumento

qué tenés para decir

qué piensa Ismena (Lösch y Morena 10)

En inversión de lo exigido por Creonte, ella proclama que la única opción es construirse una postura crítica. La obra no plantea un choque de valores, en este aspecto. No hay manera de contradecir a Antígona. La Ismena de Sófocles optaba por la apatía justificándose en el peso de la tradición, que exigía una postura sumisa de la mujer, y en el de la ley. Después de todo, el de su hermana era, en el contexto griego, un crimen, si bien un “piadoso crimen” (Sófocles 80). En las circunstancias contemporáneas, en cambio, la protesta pública es un derecho que la ciudadana está llamada a ejercer. La sociedad civil que concreta acciones simbólicas está llevando a cabo un trabajo que el propio régimen legitima. No hay un dilema ético, sino, nuevamente, la reacción a lo que se considera una mezquindad política. Por eso, trasladada a esta pieza, la reacción de Ismena simboliza a la indiferencia que es en parte un saldo de la cultura del miedo impuesta por la dictadura, indiferencia que su hermana intenta exorcizar. Tiene sentido, en consecuencia, que las veinte testimoniadas hagan coro a la princesa agregando

quiero que lo grites!

no quiero tu silencio tu apatía tu cobardía .

quiero tu compromiso! (Lösch y Morena 10)

Por todo lo anterior, cuando en el *agon* Creonte le reclama el entierro y Antígona replica, con las palabras de Sófocles, “no es ninguna vergüenza / honrar a los hermanos!” (16), entendemos que la acepción de “hermano” trasciende al cuerpo de Polinices. En ese punto, Ismena interviene para traslucir su intención de aunarse a la exigencia de su hermana, y en su discurso reivindicativo evidencia la resemantización de la que se ha hecho objeto, en esta adaptación, a la figura de la princesa, a la vez que pone en palabras el reconocimiento que los adaptadores desean para los activistas:

ella ha sido la única valiente
 la que tiene voz
 la que dice
 la que te enfrenta
 la que no es políticamente correcta
 la que no espera ser aplaudida
 la que se arriesga
 ella habla por todas las que no podemos hablar
 porque el miedo nos anuló
 porque la represión nos aniquiló
 porque nacimos en una tierra contaminada por la impunidad (Lösch y Morena 18).

Esta reivindicación de su actividad política es reconfirmada por la propia Antígona en el momento en el que Creonte se la lleva a rastras a la exclusión definitiva, después de que ella ha concretado su segunda intervención pública, la que se corresponde al diálogo con el

coro antes de que la conduzcan a la cueva. A diferencia de la original, ella se opone al arresto. “Soy una joven que quiere vivir!”, exclama, “quiero decir las cosas importantes a los gobernantes!” (27). Esta Antígona no quiere hacerse *nekros*, no se lanza a la reivindicación de la muerte sabiendo que no tiene opción. No hay destino que la excluya más allá de las fuerzas de Creonte. Ella tiene conciencia de que su *homo sacerización* es una injusticia que será reivindicada eventualmente. Ya no es el coro el que la consuela recordándole que otros, como ella, fueron sometidos a un destino infausto, pero que ella, al igual que dichos héroes, alcanzará fama por su hazaña, sino que ella misma, desde su soledad sin reconocimiento social, augura un cambio que redundará en su reivindicación póstuma:

todos sabrán quien fui!
 todos reconocerán mi nombre!
 cuando pase el tiempo,
 y la verdad crezca desde el fondo de los muertos!
 cuando los pies se hundan en los cementerios que nos sostienen!
 cuando las leyes vuelvan a escribirse!
 y las mujeres seamos dueñas de la palabra!
 de la voz y del silencio! (Lösch y Morena 28).

En un futuro que se presenta como un hecho a través del uso del tiempo futuro simple, otros concretarán una renovación inversora desde la invasión de la muerte que llevará a una reescritura de la ley y, en consecuencia, a una reivindicación de la propia acción que, por ello, se vuelve una acción precursora del cambio. En esas circunstancias, su género, que en el discurso de las testimoniadas se manifestaba como un rasgo que llevaba a una doble

exclusión, se vuelve una condición para la soberanía, para apropiarse del lugar que en el momento ocupa el poder que se rige por el bando.

Además de la hibridación de la protagonista en su cuerpo múltiple y en la politización de un discurso que resalta sus intenciones políticas, Lösch y Morena han considerado que la denuncia del bando exige una parodia del poder. Al igual que se ha suprimido del reclamo de Antígona toda controversia –ya no es el crimen piadoso- de modo que ella pasa a instituirse como una impoluta herramienta de salvación social, Creonte ha sido envilecido. Y es que si la tragedia original disculpaba a un gobernante que falla por engeguamiento –mas allá de la interpretación de Nussbaum, dicha disculpa se manifiesta en el hecho de que este personaje genera la compasión que exige la producción de catarsis en el espectador-, en este caso no quiere atribuirse ninguna justificación más que el interés y el egoísmo a las motivaciones de los gobernantes contemporáneos. A ellos sí se les adjudica una culpa moral, que es la de mantenerse en una postura indiferente ante la flagrante injusticia. Sin duda, los gobiernos post-dictatoriales no están pasando por el dilema ético por el que pasó el gobernante mítico, difícilmente puede considerárselos engeguados con respecto a sus deberes. No es que haya, en su caso, dos obligaciones encontradas, sino una circunstancia política compleja, con bandos contrarios que reclaman lo opuesto, uno –el de los militares y sus colaboradores- más poderoso que el otro. De hecho, como he discutido ya, desde los lineamientos de la democracia, es clara su obligación de procesar de algún modo los excesos de la dictadura.

El conflicto entre Polinices y Eteocles tampoco equivale al avasallamiento de las izquierdas por parte de las Fuerzas Armadas: mientras que el hermano que se había hecho del poder defendió a la ciudad de un ejército que la cercaba y que amenazaba con devastarla, los militares se lanzaron a la detención, la desaparición y la tortura de,

principalmente, ciudadanos que ejercían sus derechos políticos, o, incluso, de ciudadanos que ni siquiera participaban de algún tipo de actividad política. No es posible atribuir las asociaciones de Eteocles/amigo/salvador de la patria – Polinices/enemigo/atacante. Por otro lado, no es que el gobierno uruguayo esté sancionando una actitud en particular en los *homo sacerizados*, sino que quiere, sencillamente, olvidarlos para evitarse un conflicto con las Fuerzas Armadas. Por eso, no se le puede atribuir las buenas –aunque trágicamente erradas- intenciones de Creonte, que obraba motivado por el deseo de hacer bien a la ciudad, con una estricta –aunque parcializada y, por eso, errada- visión de la justicia. En suma, es bastante cuestionable que la motivación detrás de la Ley de Caducidad –que la post-dictadura mantiene vigente- sea mantener el bienestar de los ciudadanos castigando la traición del que intentó vulnerar sus vidas.

El nuevo Creonte no solo carece de heroísmo, sino que es en extremo burdo en sus estrategias y en sus discursos, tan poco sutil que constantemente revela sus verdaderas, tiránicas, intenciones. Hay mucho en él de una subversión de carácter paródico, aquella en la cual se exageran *ad absurdum* los rasgos que contradicen su grado de poder. Esta es una herramienta muy poderosa para la crítica, según Mijail Bajtin, una herramienta que subvierte jerarquías al realzar las flaquezas del personaje en cuestión. Mediante ella, dice Northrop Frye, se intenta “partir el viejo maderamen de los estereotipos, las creencias fosilizadas, los terrores supersticiosos, las teorías chifladas, los dogmatismos pedantes, las modas opresoras y todo lo demás que impide el libre movimiento ... de la sociedad” (307).

Un rasgo paródico fundamental –en el sentido de que funda la desgracia- se manifiesta en la prohibición en sí misma, que en la superposición de los dos mundos pasa a significar la prohibición de aquella protesta que exige, principalmente, la derogación de la Ley de Caducidad. La protesta es un derecho que el gobierno uruguayo no ha prohibido. Se

desentendiéndolo, sí, de su contenido, pero no la sanciona. Que en la obra el gobernante formule explícitamente una condena a muerte a quien la genere significa que se está exagerando el control que los gobernantes pretenden ejercer sobre la protesta para demostrar su potencia aniquiladora, para hacer más evidente cómo esta puede producir el retroceso a un bando destructor. A partir de esta exageración, secciones tomadas de las intervenciones originales que en el texto pretendían sintetizar irónicamente el enajenamiento -porque en ellas Creonte se condenaba a sí mismo sin notarlo- en este caso manifiestan, por el contrario, una hipocresía excesiva. Así, aunque las frases

si un gobernante no toma las mejores decisiones
y por algún temor mantiene la boca cerrada
me parece ahora y siempre el peor de los hombres (Lösch y Morena 11)

son tomadas casi literalmente del original, un abismo lo distancia de este texto. No quedan rezagos de esa ignorancia con respecto a la propia posición en el conflicto que prepara la catarsis, aquella que permite al público sentir la compasión que ha de entremezclarse con el horror por el exceso. Lo que se manifiesta, en cambio, es su intención de desmerecer la gravedad de la exclusión del pasado y minimizar la importancia de la nueva exclusión que viene gestando. Lo considero así porque su desprecio por los *homo sacer* se evidencia desde sus primeras palabras, cuando declara saber que “hay viejas que lloran los huesos de sus hijos que hay mucho dolor mucha injusticia”, a pesar de lo cual, agrega, “no se puede trasladar a las nuevas generaciones las frustraciones de las nuestras porque necesitamos un país convivible” (10). No expone ningún argumento para defender en qué medida la falta de acciones correctivas devendrá en una mejor convivencia. Por el contrario, evalúa el pasado haciendo uso de términos desgastados por el discurso dictatorial: el pasado, según la

interpretación de este Creonte contemporáneo, es como un miembro enfermo que, felizmente, puede amputarse. Él incorpora, pues, la metáfora que se usara para justificar la exclusión generalizada durante la dictadura:

hay que concentrarse en el presente para estar de pie
la espalda nos tira al abismo
el ser humano tiene una naturaleza privilegiada
mira para adelante
los ojos no miran para atrás (Lösch y Morena 11).

Después de esta metaforizada promesa de impunidad a los genocidas, el gobernante incurre en el absurdo al ofrecer una inclusión universal que, dado lo que acaba de decir, solo puede sonar a burla:

se debe escuchar a todos acordarse de todos ver a todos
acordarse de todos querer el bien de todos
y trabajar sin pausa para los más débiles (11).

La contradicción vuelve a acentuarse hacia el final de su primera intervención cuando entona “A redoblar”, canción escrita en 1979 por Rubén Olivera, hermano de uno de los desaparecidos por la dictadura, muy popular en la época entre los opositores al régimen. El suyo es un gesto simbólico que (in)corpora el pasado de manera perversa, pues equipara el afán libertario de los que la hicieron un himno de la resistencia con su propia lucha para la apolitización de la vida pública. Al cantar que cada voz se alzaré por estar “harta de sentir la mordedura del dolor” (11), la mordedura causada por la opresión del gobierno es

reemplazada por la ocasionada por los que insisten en llevar los excesos al debate público. La palabra es pervertida hasta hacer de las víctimas los nuevos victimarios.

Por todo lo anterior, se justifica que Antígona advierta a Ismena “no te dejes confundir por sus discursos” (9) en su primer encuentro, una innovación con respecto al texto original. En las escenas que siguen, cada intervención suya se va tiñendo de rasgos cada vez más tiránicos. Su nulo respeto a la postura democrática se hace patente cuando, en combate verbal con Antígona, se burla de ella diciéndole que “no puede ser soberbio / el que es esclavo de otro” (15). A Hemón, por otro lado, le recuerda que “la obediencia salva la vida de los que siguen el rumbo correcto por lo tanto hay que apoyar las órdenes de los que mandan” (23). Ambas frases han sido extraídas del texto de Sófocles, pero en el contexto contemporáneo resultan altamente controversiales: la primera reduce a la mujer al grado de cosa; la segunda revela que no cree en la participación ciudadana.

A la exclusión de lo político propuesta a cambio de una idealidad futura, Creonte suma la exclusión de lo femenino, que amerita su *homo sacerización* para el funcionamiento de la sociedad. Los comentarios machistas –que, de nuevo, habrían sido mejor recibidos en el contexto griego que en el nuestro- proliferan en toda la obra. Cuando Ismena se aúna a las intenciones de su hermana, Creonte replica:

la gente tiene problemas reales concretos
no tiene tiempo para tus escándalos emocionales
eso son cosas de mujeres
por eso mismo somos los hombres los que tenemos que gobernar
ustedes no dominan sus sentimientos (17).

La evidencia máxima de la recaída en el bando se manifiesta en que este Creonte, como los dictadores –y a diferencia del de Sófocles- acorrala a sus compatriotas hasta el punto de ejercer violencia física sobre ellas: cuando Ismena se pone de parte de Antígona, los tres actores que lo representan la rodean y la agreden sexualmente. A Antígona, por otra parte, la llevan a rastras a su condena. Son gestos mediante los cuales se está intentando construir la imagen del Estado como agresor, una imagen que busca resaltar las similitudes con el gobierno de facto: el gobierno post-dictatorial podría llegar a generar ese grado de violencia.

El rey celoso hasta el error del bienestar de su ciudad, que parte de una visión ética muy parcial pero muy coherente, ha sido reemplazado por un gobierno que actúa en beneficio no de la justicia, sino de alianzas políticas que apacigüen a los militares, que con ello permitan quizá una convivencia más fácil a corto plazo, pero no una mejor convivencia. La acción que este grotesco personaje concreta simboliza la progresiva tiranización de la que Lösch y Morena –y también Turner y Agamben- creen capaz a un gobierno que sienta sus bases sobre la injusticia social. De hecho, en este punto debo enfocarme en el desarrollo del drama que los personajes antes caracterizados protagonizan para llegar al diagnóstico y al pronóstico de la dinámica social que intenta plantear la obra.

Como decía al justificar el uso de la tragedia de Antígona como materia que se malea para simbolizar contextos post-dictatoriales, en esta pueden ubicarse los tiempos que corresponden a un proceso inarmónico, proceso cuyo origen radica, según una lectura como la de Butler, en las fallidas acciones correctivas del Estado que llevan a una profundización de la crisis, no a su superación. Creonte y Antígona se desencuentran en su aproximación al manejo de los asuntos públicos. En las primeras escenas, a las que me he asomado ya, plantean los motivos de su desencuentro. En las que se suceden, lo concretan,

constituyéndose como contendores. El Estado aplasta a Antígona en su intento por callar la disidencia, la hace *homo sacer* en su supuesta defensa de la naciente democracia, a pesar, además, de que se le advierte que no cuenta con el apoyo de los ciudadanos.

Ahora bien, no es solo el desarrollo del drama el que da cuenta de los peligros del bando. El documento y el símbolo que hasta ahora he analizado por separado en el oleaje de testimonios y en la tragedia como metáfora develada confluyen en determinadas secciones del texto en un movimiento similar al de los actos melancólicos de los que diere cuenta brevemente en el capítulo anterior. Esto es, ambas estrategias se enlazan para recentrar al *homo sacer* desplazado mostrando al *homo sacer*, de modo que es adecuado hablar de una pululación del pasado en el presente.

En cuanto a las escenas testimoniales en sí mismas, estas colaboran al recentramiento no solo por su contenido, que da cuenta de la *homo sacerización*, sino porque se intercalan con el drama en dos momentos específicos: al inicio de la obra y antes de que la condena a muerte se concrete. Este intercalado acerca el pasado al presente – simbolizado en la tragedia- evidenciando la similitud entre la exclusión que se ejerció durante la dictadura, la que se ejerce en el presente y la que podría ejercerse en el futuro. Es así que la sucesión de las dos primeras escenas de la obra –la del testimonio en que priman los relatos de detención y la de la discusión entre Ismena y su hermana- revela que la *homo sacerización* de la que son sujeto los disidentes en el presente –cuando el Estado y el resto de la sociedad civil hacen oídos sordos a su reclamo contra la impunidad- es equivalente a la extracción de los izquierdistas al inicio del proceso dictatorial, una circunstancia que anula al individuo como gestor de lo político. Se sugiere, con ello, que actualmente se vive el inicio de la crisis social. Cosa similar ocurre entre las escenas 6 y 7, cuando se suceden el relato de las torturas a las que fueron sometidas varias de las testimoniadas y el diálogo

entre Hemón y su padre. En este punto, cuando Antígona ha sido condenada a muerte por concretar una performance pública en contra de la impunidad, el diagnóstico de lo que ocurre en la sociedad uruguaya ha dado paso al pronóstico que plantea un retroceso a la abyección si no se rechaza el bando generalizado. En esta proyección, el Estado terminará concretando una violencia del grado del que llegó a concretarse durante el proceso dictatorial.

A nivel intra-escénico, hay dos escenas en las que la realidad se cuela para interactuar con la ficción y producir un acontecimiento cargado de melancolía. Me refiero a aquellas en las que se desarrollan las acciones que ella lleva a cabo en respuesta a los mandatos del poder, acciones que remarcan la postura melancólica que tanto Butler como Gundermann leen en la original. A diferencia de las escenas protagonizadas por los actores, que dicen principalmente a partir del mito, y de las de los testimonios, en las que no hay referencia alguna a la ficción, en estas la tragedia pasa a ser una pátina trasparente, que sigue significando, pero de manera más sutil, porque el espacio físico y del sentido es tomado por las testimoniadas que no dialogan con personajes del mito, sino que accionan de cara al público, siguiendo la estructura coral que ya anotara para la organización de las secciones testimoniales. La disidencia es procesada ya no solo atravesando el contenido trágico con referencias a la situación uruguaya, sino que es planteada armando acciones muy similares a las performances colectivas que trabajara en el capítulo anterior, aquellas en las que la principal estrategia para contestar al poder es la de retomar lo que este intenta forcluir, exhibirlo para señalar su permanencia y la responsabilidad que, en consecuencia, los actores políticos tienen. Así, la situación que corresponde al entierro de Polinices –que en el original no es representado, sino relatado por el guardia que encontró a la joven– muestra una acción similar al escrache, mientras que la del diálogo entre la princesa y el

coro antes de que ella sea trasladada y encerrada en la cueva, tiene elementos de las Marchas del Silencio.

En los dos casos, la responsabilidad de los actores políticos con respecto a la generación de un cambio es remarcada planteando la acción como una invocación, un reclamo al Estado o a la sociedad civil indiferente, a los que se conmina a responder a los rezagos de la exclusión exhibiendo –allí lo melancólico- una evidencia excesiva de la *homo sacerización* pasada y presente, evidencia que, a diferencia del testimonio, no puede ser juzgada en ninguna medida como subjetiva: hablo de la lista de nombres de los beneficiados de la impunidad y de las fotografías de los desaparecidos y los asesinados.

La primera de las dos acciones se corresponde al entierro, pero en lugar de partir a los extramuros de la ciudad a depositar tierra y libaciones sobre el cadáver, las testimoniantes toman la escena y reclaman la revisión del pasado que el gobernante acaba de negarles. Al leerse desde la interpretación de la tragedia que he venido planteando, el acto público ha sido signado como un acto heroico, hecho a contracorriente, a pesar de la prohibición y de la sanción anunciada; un acto justo, ejecutado en defensa de la ley, a la que se opone Creonte. El reclamo se dirige a él directamente, y primero enuncia, para legitimarse, una nueva cadena de vivencias relacionadas a lo que ha quedado afuera, los contenidos que el Estado busca mantener ocultos, que ellas, melancólicamente, recentran:

señor presidente yo le pregunto:

por qué no nos ve?

los milicos que encerraron a mis padres sí que nos veían!

a nosotros nos veían como los tupitas

cuando en cada visita nos manoseaban.

ahí teníamos menos de 12 años! (Lösch y Morena 13)

Si durante la dictadura los disidentes fueron escrutados detenidamente por los militares - que los investigaron, los arrestaron, los interrogaron, etc.-, si fueron el objeto privilegiado de su mirada para después ser desaparecidos de la mirada pública, la nueva actitud del gobierno reitera invertidamente al obviar, incluso al “criminalizar a quienes piden la verdad!” (13). Como se reconoce la reiteración, se exige una acción correctiva que ponga en primer plano los crímenes no como acontecimientos aislados ejercidos sobre cuerpos específicos, sino como síntomas de un mal persistente, por lo cual se propone:

un juicio como nuremberg un tribunal
en el cual no se juzgue de a uno a los represores,
sino que se haga un solo juicio oral y público contra la dictadura! (14).

Los que ejercieron directamente violencia sobre los cuerpos son solo parte de un sistema que los autorizó. Es su comprensión, en consecuencia, la que debe tentarse, el reconocimiento de la permanencia de la dominación y la violencia. Es por esa razón que los saldos de la dictadura no son un asunto privado, sino público:

yo no confío!
hay que entender la represión con la función social que cumplió.
que no es solo hacia la persona
es hacia todo! (14)

El tono del discurso de la joven recuerda al accionar de una Antígona que, en la interpretación de Butler, articula la disidencia haciendo uso de los recursos del poder. En este caso, las testimoniadas recurren a la acusación directa, agresiva, acusación que se acentúa cuando hacen referencia directa al otro *homo sacer*, el que fuera beneficiado por la

Ley de Caducidad. Los gestores del escraque, mencioné en el capítulo anterior, retoman la agresividad de los vulneradores, a los que convierten en vulnerados gritándoles y señalándolos en el espacio público. En la escena, inmediatamente después de haber enunciado estos reclamos, de haber justificado su postura disidente con respecto a la del gobierno, las mujeres leen la lista de individuos que ocuparon cargos públicos durante la dictadura, cargos desde los que ejercieron la violación de derechos humanos. Son ejecutores de la violencia que no solo se han beneficiado de la Ley de Caducidad, sino que además continúan ejerciendo, en algunos casos, en el Estado, puestos que se mencionan también. Mediante su acción, ellas los están señalando, develando, construyendo una evidencia incuestionable de los alcances de la impunidad, que además conjuga lo individual con lo colectivo, de modo que lo personal sirve de plataforma a lo político.

A partir de ese punto, la acción dramática sigue el camino propuesto por Sófocles. Las Antígonas han revelado la permanencia de la exclusión centradas en escena y han reclamado una acción correctiva que la anule. En ese punto las aborda el mismo Creonte, que redundante en la *homo sacerización* producida por los militares al condenarlas a muerte, a pesar de la intervención de Ismena. La obra desarrolla entonces la acentuación de la crisis, por la que el gobierno va adquiriendo rasgos tiránicos. Es entonces que Creonte sobreabunda en comentarios y acciones anti-democráticas, al punto de que, hacia el final del encuentro entre el gobernante y su hijo, el joven, que ya ha desistido de convencer a su padre, encara al público mientras refiere una pesadilla de su novia:

ella tiene la oportunidad de denunciar y no le salen las palabras
en la sala está Creonte mi padre
repetido y multiplicado hasta el infinito
y todos le muestran las palabras que ella debe decir

pero ella no puede hablar
se va en silencio se va muda a la tumba muda
al silencio eterno
las palabras de Antígona las tiene Creonte todas guardadas (24-25).

El sueño que cita Hemón debe leerse como una síntesis metaforizada de la situación que se plantea en ese punto: el vínculo político agoniza, como pronto lo hará el linaje del rey. La cultura del miedo ha de propiciar nuevas *homo sacerizaciones*. Tiene sentido que esta premonición haya sido puesta en boca del hijo de Creonte, dado que, por un lado, el suyo es el segundo intento fallido de convencer al gobernante; por otro, porque él será el motivo principal del *pathos* y del cambio de perspectiva de Creonte, como sacrificado para el cese de la violencia.

Tras la intervención fallida de Hemón, se da el segundo momento en el que, desde la ficción, las testimoniadas protagonizan la disidencia. En el original, Antígona, condenada a muerte, está por partir a la cueva en la que cumplirá su condena. Antes, enumera ante el Coro todos los vínculos a los que ha renunciado por enterrar a su hermano. Nussbaum considera que, en este momento, la joven reconoce su incapacidad de entender el choque de valores al que se confrontaba al enterrar a Polinices:

Antígona se da cuenta finalmente de que el servicio a los difuntos necesita de la ciudad, y de que sus objetivos religiosos son irrealizables sin el concurso de las instituciones civiles. Siendo ella misma su propia ley, no solo hizo caso omiso de una parte de la piedad, sino que también puso en peligro el cumplimiento de los deberes piadosos a los que se sentía tan vinculada. Apartada de sus amigos,

imposibilitada de su maternidad, no puede tampoco salvar la vida para seguir sirviendo a los muertos; ni siquiera está en situación de asegurar el trato piadoso de su propio cadáver (110).

Según esta interpretación, la escena desarrolla el reconocimiento del fracaso: en este punto la princesa toma conciencia de que su accionar, por apolítico, ha sido inútil. Al aplicar su parcial visión de la ética, no solo no ha conseguido enterrar a Polinices, sino que ha complicado una posible indulgencia del rey y ha colaborado a duplicar el sacrilegio: ahora se concretará en Tebas la doble inversión de un cadáver desenterrado y un cuerpo vivo bajo tierra. Su retorno al seno de la polis desde el error de su acción solipsista se da en este punto: el diálogo con los coreutas responde a la conciencia de que toda acción necesita de los otros, pues “a menos que cuente con la ayuda de los ciudadanos, cuyas necesidades en cuanto tales se ha negado a tener en cuenta, morirá sin que nadie haga duelo por ella ... En consecuencia, en su escena final se dirige cada vez más directamente a los ciudadanos y a los dioses de la ciudad” (Nussbaum 110).

Para Nussbaum, esta escena es entendida como el clímax trágico de una trayectoria apolítica: la protagonista despierta tardíamente a una anagnórisis que la hace deslegitimar su solipsismo, por lo que, por primera vez en la obra, se dirige a los otros desde el sentimiento para moverlos a cuidar de ella. A estas alturas, resulta bastante evidente el carácter político y justo de las exigencias de nuestra Antígona, de modo que no es posible interpretar esta sección del texto como una anagnórisis trágica: a punto de ser removida del espacio público, en esta adaptación la joven expresa, sí, sentimientos de pérdida, pero lo hace como un modo de realzar aún más el valor de su acción. Lo que sí podemos rescatar

de la interpretación de Nussbaum para el presente caso es que el coro de mujeres señala la necesidad de una respuesta por parte de la sociedad. De hecho, la escena abre con un

ciudadanos de mi tierra

mírenme!

recorro el último camino

y veo por última vez la luz del sol (25)

Como en la escena del escrache, se invoca a alguien que no está presente y que no es parte de la ficción: como antes al Gobierno uruguayo, aquí se exige la mirada de la sociedad civil uruguaya. Nuevamente en melancolía, estas Antígonas toman la escena para exigir a sus compatriotas que funjan de testigos en el momento en el que está por concretarse la desaparición, en el que el gobierno está por reproducir la exclusión de la disidencia actual y de la disidencia pasada reivindicada por ellas. En esta llamada, las testimoniadas señalan la tarea del reconocimiento a los espectadores. “Mírenme”, exclaman, pidiendo el contagio de su disidencia en el otro, disidencia que viene siendo justificada desde el inicio de la pieza. El gobierno respondió a su reclamo acentuando su *homo sacerización*. Queda, en consecuencia, apelar al poder de la sociedad civil. Si en el caso del escrache el tono utilizado es agresivo, en este, más bien, se suplica, resaltando la vulnerabilidad absoluta a la que el *homo sacer* es sometido, ya patente por la situación en la que la protagonista coral se encuentra. La llamada al ciudadano se repite una y otra vez, como una letanía, mientras las mujeres arrojan al público cientos de fotografías de asesinados o desaparecidos durante la dictadura. Porque son arrojadas mientras las testimoniadas gritan “mírenme”, las imágenes pasan a formar parte de las excluidas, se (in)corporan a los contenidos que sobre ellas se ha elaborado en los testimonios y en la tragedia. Las testimoniadas son, en ese punto, un

imposible: ellas mismas, Antígona y los muertos, una conjunción ininteligible de tiempos e identidades. En el exceso de la llamada repetida y de la reunión del *homo sacer*, se plantea la sobreabundancia de la exclusión en el presente. Una nueva tanda de testimonios de la pérdida, que se distinguen esta vez por ser enunciados por una sola persona, suceden a las fotografías arrojadas. Después de haber concretado la acción política, es el momento para conmoverse por lo que se relaciona estrictamente con el individuo en sus circunstancias particulares.

En este punto, es necesario señalar que la invocación exige como respuesta mucho más que el reconocimiento de la acción que pedía la Antígona original a sus compatriotas. En el contexto democrático –a diferencia del contexto del mito– la aceptación ciudadana es vinculante.

Apenas Antígona termina de llamar a sus conciudadanos a la acción política, Creonte entra a escena a llevársela mientras anuncia, ya sin su máscara retórica, “¡tu tiempo se terminó! ... ¡el tiempo de hablar! ... ¡el tiempo de los sueños!... ahora es tiempo de silencio” (27). A eso la princesa, como mencionara ya, responde negándose a la muerte, insistiendo en la necesidad de la comunidad para salvarla.

todos !!!

hombres y mujeres sean testigos de esto !!!

miren cómo uno de los míos me condena !!!

miren que no hay llanto ni dolor !!!

mi tierra !!!

mi ciudad !!! p

me llevan !!!

y que alguien me ayude !!!

qué clase de hombres me condenan !!! (27-28)

Las testimoniadas han concretado una serie de situaciones que tienen por objetivo el recentramiento, la primera para confrontar al poder, la segunda para convocar la ayuda del ciudadano. El rey se impone a ambas, las impide, y entonces pareciera que ha conseguido su intención de acallar la disidencia. Pero, entonces, la condena a la *homo sacerización* entretejida en el entramado híbrido, en parte evidencia y en parte símbolo, entra en clímax: en la siguiente escena se desarrolla la anagnórisis de Creonte y el *pathos* final. Se concreta entonces la proyección de la catástrofe que Lösch y Morena auguran de continuarse con las políticas de la exclusión.

Prima, entonces, nuevamente, el recurso de la tragedia entremezclada con referencias a la situación uruguaya. Es significativo el nivel de transformación del original en este punto, pues en el texto adaptado se manifiesta una fe en la acción humana para la recomposición de lo político de la que carece el de Sófocles. El final de Antígona, como el de muchas tragedias, revela la intervención divina en el mundo, que reordena a costa del héroe. El oráculo de Tiresias, vocero de dicha voluntad, es lo único que detiene la *hybris* del gobernante, que lo lleva a redireccionar hacia el entierro de Polinices y hacia el tardío desentierro de Antígona. En este caso, en el que hemos ido de un diagnóstico con cierta carga paródica de la situación actual a un pronóstico que entiende una progresiva tiranización en la acción actual del Estado, se impone la esperanza del cierre del proceso inarmónico a través de la participación de los ciudadanos, cuya intervención induce a Creonte a cambiar de postura, no ya la evidencia, dada por Tiresias, de que los dioses han de vengarse:

no es cierto que los llantos,

derriban las paredes de los hogares para venir por mí!
 no es cierto que la gente me odia!
 no es cierto,
 que la ira del pueblo viene como un huracán hacia mí!
 no es cierto que el dolor destruye las casas vacías,
 y los cementerios llenos!
 no es cierto que los vientos arrasan los cuerpos,
 para hacerlos polvo y dejarlos en mi puerta!
 no es cierto que los gritos los llantos,
 vienen desde todas las ciudades del país,
 juntos para expulsarme! (29)

lacondena a la *homo sacerización* entretejida en el entramado híbrido, en parte evidencia y en parte símbolo, entra en clímax: en la siguiente escena se desarrolla la anagnórisis de Creonte y el *pathos* final. Se concreta entonces la proyección de la catástrofe que Lösch y Morena auguran de continuarse con las políticas de la exclusión.

Si Creonte retrocede en su determinación inicial, es porque la sociedad civil organiza una revuelta. La *communitas* espontánea se muestra, en este punto, como el medio para revertir el bando: la unión de la sociedad civil tiene la fuerza que en la tragedia griega se adjudicaba a lo divino. La invocación a la mirada y a la acción de Antígona ha surtido efecto. En la intervención anterior, en conclusión, encontramos que la estrategia para repolitizar al Uruguay es a través de una participación de las mayorías.

La acción ciudadana hace reaccionar al rey, pero ya es demasiado tarde: él paga el haber ejercido violencia siendo causa de una nueva, involuntaria, *homo sacerización*, una

exclusión que deriva en su propia exclusión, la que proviene de la orfandad familiar en la que queda por la muerte de su hijo y por la de su esposa. La obra reivindica la acción ciudadana, pero mantiene la caída del tirano como una advertencia de lo que podría corresponder –y, parece sugerirse, debería corresponder- al que falta a la democracia. Es mediante esta caída, además, que el gobernante puede reformularse como un soberano democrático. Accede a una sabiduría similar a la que posee Antígona, la que se alcanza a través del *pathos*, de ver las cosas desde el margen. Porque alcanza una visión política, puede plantear la muerte de su hijo como una sacrificio desde el cual “comprendo la hondura de la vida” (32):

haber pasado por esto
me hace comprender el mundo desde otra visión
me hace ser más humano
me hace estar más cerca de aquellos que sufren
de aquellos que han sobrevivido a sus hijos
de las madres de los padres que perdieron a sus hijos
haber perdido a mi hijo me hace pararme
con otra responsabilidad emocional (32).

Aunque Creonte se lamenta con las palabras del original, él no es el “cadáver que habla” griego, aquel que está destinado a gobernar como una sombra. En este caso, las muertes han servido como una acción correctiva, aunque ya no con respecto al cosmos, sino al universo político. Por eso, tiene sentido que Creonte se recomponga rápidamente, analice las posibilidades de comprensión del otro que las infaustas circunstancias le han puesto al alcance y prometa un replanteamiento de la vida política. También tiene sentido que sea

Ismena la que relata lo acontecido en la cueva, para después revelarle a Creonte que su esposa se ha suicidado, función que antes cumplía un mensajero. Si en la tragedia griega ella desaparecía terminado el *agon*, después de haber cumplido su función de contrapartida de Antígona, en este caso, resemantizada desde el discurso híbrido como representante de la sección abúlica de la población civil, enfatiza, con su aparición, el poder del pueblo reivindicado, que está, que participa, que ejerce control sobre el gobernante.

Corregida la postura del gobierno, Creonte lleva a cabo el gesto simbólico que la sociedad uruguaya requiere. “Hoy el estado uruguayo pide formal y públicamente disculpas por las atrocidades cometidas en la dictadura”(33), dice, y con ello manifiesta una actitud opuesta a la que ha sostenido a lo largo de la obra: en lugar de continuar imponiendo el silencio con respecto a la dictadura, asume la necesidad de pedir perdón

por los crímenes por el silencio de estos años
y por no poder encontrar una solución
que nos reconcilie y nos reúna como hermanos (33)

“Nunca más”, exclama, y es una intención de cierre mucho más real que la de la Comisión para la Paz, pues ubica la responsabilidad de lo ocurrido durante y después de la dictadura en el gobierno, tal y como Creonte asumió que el origen de la catástrofe estuvo en su falta de conciencia. Solo señalando el bando como una acción injustificable y reconociendo el papel protagónico que se tiene en su concreción este puede desmontarse, nos dice la escena final del drama.

La tragedia termina aquí, pero no la obra. Hay una última escena en la que las mujeres, ya sin sostener la máscara al lado del rostro, redundan en la necesidad de un tratamiento de lo excluido por parte del Estado. Es una escena dividida en tres secciones, la

primera de las cuales parte de una nueva invocación, que ya no está dirigida al gobernante que invita al olvido o a la población que acata, sino a la izquierda, a la que se recrimina por no exigir con la suficiente potencia la reparación necesaria, por mantener una postura tibia frente a la impunidad.

Después de los excesos manifiestos en los testimonios y en la tragedia, tanto por los temas tratados como toda las complejas híbrides desplegadas, las dos siguientes secciones, las últimas de la obra, tienden a lo mínimo: habla una testimoniante por vez, y ya no para contar alguna de las infinitas circunstancias del exceso dictatorial, sino para reflexionar sobre el pasado y el presente desde dos generaciones distintas, otorgando una especie de moraleja validada en el anterior entrelazamiento de testimonios y tragedia. En la segunda sección, la cadena de reflexiones se centra en la forma de estar en la sociedad de cada una de las ex – detenidas o exiliadas después de su liberación o su retorno del extranjero, mayoritariamente en tono de comprensiva autocrítica por el decaimiento de su función política. En la tercera sección, la testimoniante más joven –hija de detenidos- y las actrices que hicieron de Antígona y de Ismena vuelven a reflexionar, pero esta vez desde su juventud como promesa y como propuesta, sostenida en el saber que manifiestan haber obtenido a través del reconocimiento que ha implicado la tragedia, en unas palabras que sin duda querrían poner en boca del público, como que, por ejemplo, han comprendido que “la memoria tiene rostro / el rostro de estas mujeres”, que la falta de atención a la *homo sacerización* pasada y presente disminuye la conciencia del entorno, pero que también anula al individuo, en una nueva reunión de lo privado y de lo público:

sin duda desaparece la memoria

y nos olvidamos

tatiana

que nos mataron
sofía
que nos saquearon
tatiana
que nos colonizaron
victoria
pero también nos olvidamos que somos
que soy (38)

Para *ser* nuevamente después de la precariedad de conciencia que organizó la dictadura y que secundan los gobiernos post-dictatoriales, es necesario “que las desapariciones se conozcan, que las muertes se conozcan ... que se sepa” (39). La obra cierra con una frase que resume sus intentos. Al sostener que

no quiero una palabra vertical
ni muerta ni ajena
quiero mi palabra (38-39).

las jóvenes reclaman -para sí y para las nuevas generaciones que representan- vivir en una situación que haya superado al proceso inarmónico, una en la que el poder se comunique con los ciudadanos en pie de igualdad, como lo promete el sistema. Reclaman vivir una situación en la que el ciudadano participe de la construcción del futuro en base a un manejo adecuado de la memoria, no a la dominación.

Hasta aquí llega el análisis referido al texto. A mi paso por las distintas secciones de la pieza, he ido descubriendo diversos recursos que documentan y simbolizan, entrelazados con el fin de recentrar la evidencia del exceso dictatorial y post-dictatorial sintetizado en la figura del *homo sacer*. He partido por identificar, en el plano del documento, al testimonio, del que se hace uso para probar y caracterizar el tipo de violencia ejercida sobre las testimoniantes. He pasado, después, al plano del símbolo con la tragedia, maleada de modo que se asumen y se construyen las motivaciones e intervenciones políticas de su protagonista y las a-politizadoras del gobierno, que, de este modo, pasan a metaforizar la situación post-dictatorial actual y una proyección de lo que vendría de sostenerse el bando soberano. En un tercer momento, he anotado la confluencia de los dos recursos –el del documento y el del símbolo- en la interacción entre las escenas dramáticas y las testimoniales y en las escenas de la disidencia. En ambos casos, la hibridez que deviene de dicho entrelazamiento recentra al excluido a la vez que, en la dinámica del drama, permite señalar que el camino para salir de la inarmonía pasa por la conformación de una *communitas* que, unida, imponga sus reclamos.

Desde el inicio del presente trabajo vengo señalando, sin embargo, que, como texto dramático, el que acabo de analizar es una potencialidad que debe realizarse en la puesta en escena. De hecho, como veré a continuación, la necesidad de la acción comunitaria para desestructurar el bando se argumenta también desde recursos físicos, desde cuerpos que también se presentan cargados de evidencia y complicados a nivel de representación, en una sucesión de quiebres que propicia la hibridez del propio espectador.

Capítulo III. De la posibilidad de la *communitas* a través de la hibridez en cuerpos e identidades dentro y fuera de escena.

Sucede, pues, que en el texto dramático de Antígona oriental fragmentos del pasado invaden el presente -pensado desde la tragedia- como un oleaje agitado, conformando un documento simbolizado que diagnostica el conflicto presente y su permanente retorno hasta que el Estado no concrete las acciones correctivas necesarias para superarlo, para lo cual, dada su actitud anti-democrática, resulta fundamental la participación de la sociedad civil como un todo.

Ahora bien, los recursos que he visto activados en el texto, la melancólica hibridez de pruebas y símbolos mediante las cuales se invierte el orden recentrando al *homo sacer*, son solo parte de los recursos que se ensamblan para generar conciencia de la necesidad de la *communitas*. El proceso comunicativo que intenta el teatro es, después de todo, rico en otros varios sistemas de signos, todos los cuales se activan en escena para reiterar en el sentido que se desea construir, todos los cuales, a decir de Fernando de Toro, redundan: “la producción reiterativa, o bien la presencia omnipresente de ciertas acciones u objetos, producen una acumulación de significantes que muchas veces se vierten en un solo significado” (99). Teniendo dicha reiteración en cuenta, me centraré en los recursos que se activan en la puesta en escena, que son, principalmente, los del manejo de los cuerpos que participan del acto –los de las testimoniadas, los de los actores, los de los espectadores- en los que se introduce variantes a nivel de ficcionalización y de ubicación en escena. En la presencia de cuerpos reales que, como el testimonio, *documentan* y en la interacción de los cuerpos, identificaré la posibilidad de introducir contenidos que invierten la propuesta excluyente del gobierno, de generar un acto melancólico repotenciado por el

símbolotrágico, un acto a partir del cual se entabla una relación también híbrida con el público -(in)corporado como agente del drama sin dejarlo perder su carácter de observador externo- que deriva, finalmente, en la generación de una *communitas* parcialmente ficcional.

Al abordar el tema de los signos no lingüísticos (el cuerpo, principalmente) por separado del texto, no pretendo plantear que las estrategias físicas puedan deslindarse enteramente de las escritas en el análisis de una puesta en escena. Por el contrario, como veré a continuación, todos los signos se entrelazan para producir el efecto deseado; en este caso, de hecho, el rol que se adjudica al espectador gracias a las estrategias corporales deriva en una participación que se construye eminentemente en el discurso de los personajes. Considero necesario, sin embargo, hacer un aparte para detenerme en las características de lo no verbal, para ahondar en sus especificidades, para develar la estrategia que permite hacer del espectador un héroe, el que pone fin al bando soberano. De hecho, el análisis incluirá nuevamente al texto, porque hay secciones que cobran un sentido particular –fundamental, según mi interpretación, para la exegesis de la obra- a partir del manejo de los cuerpos.

Sin duda, desde los primeros minutos de la puesta en escena el espectador es invadido por la evidencia de que se halla en presencia de un fenómeno en que los cuerpos no son manejados de manera convencional, pues en su interacción se quiebra la mimesis tradicional al forzar la cohabitación de representación y presencia. Por el lado de la representación, observa el trabajo de seis actores que se encargan de reflejar la realidad siguiendo los parámetros teatrales tradicionales, en la medida en que sustituyen sujetos que están en el mundo. Claro, hay cierta novedad en el hecho de que, además de mantener la convencional relación icónica con un otro ausente -sea el gobernante, la sociedad civil

disidente o la que se acopla a los mandatos del poder-, mantienen con él una relación simbólica, en tanto el gobernante es pensado desde Creonte, la disidencia desde Antígona, la sumisión desde Ismena. Sin embargo, tal como ocurre habitualmente, los actores reemplazan su identidad para producir esta mimesis, activan ciertos gestos, tonos, discursos que les corresponden solo en el reflejo, portan vestuarios, accesorios y maquillaje que les alteran el yo, potencian rasgos que los asimilan a lo imitado y ocultan los que los distancian de aquel (De Toro, 105-106). Es así que Antígona, Ismena y Hemón son interpretados por actores jóvenes, imitando la imagen que se tiene de los personajes, a la vez que se producen de modo que su indumentaria construya símbolo -la desobediencia civil que es *homo sacerizada* es significada a nivel vestuario con atuendos casuales en colores tierra, estilo guerrillero, mientras que la población civil que, apática primero, despierta después a la conciencia política, (in)corporada por Ismena, aparece en vestido de fiesta, como corresponde, desde el estereotipo, a quien asume las convenciones sociales-.

Mas bien, una manera no convencional de generar símbolo es la de representar a Creonte haciendo uso de tres actores (Véase la Foto 1 en el Anexo 3). Quizá se haya estado intentando significar a la clase política –no un único individuo- en el gobierno, o a la sucesión de gobernantes post-dictatoriales, o quizá se haya querido simbolizar lo desbordado del poder post-dictatorial, bajo cuya máscara democrática se delinearán intenciones absolutas. Características que ya he analizado, tal como la sobreabundancia de argumentos machistas y anti-democráticos en el discurso de los Creontes o como las agresiones físicas que concreta contra Antígona e Ismena, se suman a esta y me inclinan a interpretar la proyección de su individualidad en tres cuerpos como una estrategia más para simbolizar el exceso del poder.

Más adelante, cuando Hemón se le acerca para intentar convencerlo de liberar a Antígona, el rey trata con miramientos equivalentes el destino de su novia y las piezas de carne que está asando en una parrilla, que ataca con un tridente, devora mientras habla, tira al piso, como si se estuviera comparando a los ciudadanos con pedazos de carne. A Antígona se la llevan a rastras en la escena en la que se la traslada a la cueva y los actores se revuelcan y empujan entre sí cuando se enteran de los intentos de rebelión del pueblo.

A pesar del apartamiento del realismo que está sin duda en la representación del gobernante, el manejo de las testimoniadas en escena es cuestión aparte. Si la intención representadora de los actores es unívoca, digamos, en tanto le son fieles de inicio a fin, la de las testimoniadas es más bien intermitente: ellas no están del todo en la mimesis. Es verdad que reproducen un texto aprendido con anticipación en determinados momentos, que siguen una coreografía pautada con anterioridad –en las secciones testimoniales, se ubican en fila, se paran y se sientan en sillas, avanzan con ellas en las manos hacia el espectador (Véanse las Fotos 2 y 3 en el Anexo 3)–, que intervienen, en la mayoría de las escenas, como una especie de Antígona coral, haciendo eco a las intervenciones de la protagonista, como si la actriz fuera el corifeo y ellas el coro (Véase la Foto 4 en el Anexo 3). También es cierto, sin embargo, que explotan su identidad de ex-detenidoas desaparecidas a lo largo de toda la obra –lo que resulta obvio en las secciones del testimonio, pero que también ocurre en las del drama, porque ellas cumplen el rol de *homo sacer* de la post-dictadura al asimilarse a Antígona–. Es por eso posible ubicar en ellas, a un nivel corporal, las intenciones de significar la *homo sacerización* a partir de la hibridez entre el acercamiento documental-judicial-realista y el símbolo que ya aparecía en el texto. Es de nuevo posible hacer uso de la metáfora del enmascaramiento parcial tomada de Schechner: tal y como ocurre con el discurso, su realidad nunca es desplazada por el mito de

Antígona, sino que convive permanentemente con el símbolo. Es como si sostuvieran la máscara a un lado, sin que esta les oculte el rostro. No hacen “desaparecer su propio rostro superponiéndole otro”, sino que “muestran la superposición de ambos rostros” (Brecht 206).

Ahondemos primero en lo que puede aportar el rostro auténtico al costado del cual la máscara se sostiene. Hay que considerar la realidad del cuerpo que se exhibe en escena: como otros detenidos, estas mujeres formaron parte forzada de la performance del poder durante la dictadura, en el sentido de que, a través de ellas, las Fuerzas Armadas intentaron confirmarse como soberanas, como las que podían tomar la vida sin cometer crimen ni sacrificio. Ellas fueron hechas símbolo del estado de excepción generalizado, sus cuerpos y sus subjetividades quedaron marcados por dicha actuación a nivel social e individual. Ya he resaltado la importancia del manejo del cuerpo en las acciones simbólicas públicas. Foucault nos permite profundizar en ello al asegurar que una potencia particular irradia de los cuerpos en los que la carne es manipulada, una capacidad de albergar los contenidos más extremos:

Pero acaso habría que descender una vez más por debajo de la vestimenta, acaso habría que alcanzar la misma carne, y entonces se vería que en algunos casos, en su punto límite, es el propio cuerpo el que vuelve contra sí su poder utópico y hace entrar todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contramundo, en el interior mismo del espacio que le está reservado. Entonces, el cuerpo, en su materialidad, en su carne, sería como el producto de sus propias fantasías. Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez? Y también los drogados, y los poseídos; los

poseídos, cuyo cuerpo se vuelve infierno; los estigmatizados, cuyo cuerpo se vuelve sufrimiento, redención y salvación, sangrante paraíso(s/p).

En su punto límite, dice, cuando se da un trabajo excesivo en la carne, el cuerpo elabora su propio lenguaje, se vuelve *signo de*. Si trasladamos esto a las *homo sacer*, cuyo título – ‘hombre sagrado’ - indica ya el exceso, entendemos desde una nueva luz el valor del que las cargara Agamben en la construcción de la soberanía, pero también el valor que adquieren en el contexto post-dictatorial: su carne dice con un lenguaje que supera los conceptos, pues es un lenguaje objetivo, carente de doblez, que hace innegable e ineludible el contenido que aportan. Las marcas físicas que dejaron en ellas los dictadores, el desplazamiento forzado a los márgenes de lo político, hacen de su carne recentrada en escena un *documento* cuestionador del argumento que señala que para construir el futuro se debe dejar atrás el pasado al evidenciarse como el resto del horror concretado en la supuesta búsqueda de dichos ideales.

Para consolidar la denuncia, entonces, se propone un acto de exhibición del *homo sacer*, de recentramiento de lo excluido. Es un ejercicio de (in)corporación distinto al que llevan a cabo los disidentes en la calle: el eje no está en el desaparecido (in)corporado, sino en el *homo sacerizado* que sobrevivió, el que está siendo víctima de una nueva *homo sacerización* al dilatarse el cierre del proceso inarmónico. No hay delegación en este acto, se presenta vivo y en vivo al excluido que sufriera de persecución política, el que fuera recluido en centros de detención o empujado a evadirse en el exilio. Colocarlo en escena significa hacer uso de la evidencia máxima, incontestable, a la que se refiere Foucault, equivalente a la de los restos reubicados del desaparecido.

En el acto de recentramiento, la carga negativa del cuerpo adjunta también una carga positiva. Es un cuerpo que contiene en sí mismo, como las ancianas embarazadas del

Museo Ermitage de Leningrado, vida a pesar de que las cercó –y las cerca, según los testimonios que denuncian amenazas recientes- la muerte (Bajtin 29), vida que se manifiesta en la presencia en escena, en el acto de hablar para, además, exigir una renovación de la vida política. Es un cuerpo contradictorio, improbable, adecuado, entonces, a la *liminalidad* propia de las acciones correctivas. Lo ve Bajtin en los *cuerpos grotescos* que preñaban la vida carnavalesca medieval -ese espacio absoluto de inversión-

Nos dice

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al tiempo y la evolución, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma (28).

En el espacio escénico se imponen cuerpos que tientan una reubicación de sí mismos en lo público, para lo cual potencian, a la vez, la evidencia de una carencia extrema que no se supera y una muy fuerte intención de re-poseer o re-articular lo político. La primera, lo planteé ya, se articula desde el testimonio, documento que ahonda en los distintos episodios de la exclusión en su marea de anécdotas, pero también desde la proliferación del cuerpo forcluido: son veinte las mujeres que colman el escenario, veinte las voces que se conjugan de distintas maneras para decir de la falta –a veces, enuncian un testimonio tres, cuatro o cinco, siempre en combinación distinta de sujetos; a veces, todas exclaman al mismo

tiempo-. Al mismo tiempo, en esta proliferación de voces y cuerpos que demuestran la exclusión se termina generando la sensación de una multitud, de un cuerpo multiplicado, monstruoso, que hace pueblo, que confirma que la *homo sacerización* es un problema nacional. Es un cuerpo multiplicado que asume ciertas disposiciones corporales en escena mediante las cuales también se hace referencia a la indefensión y la potencia: las testimoniadas cargan sillas en las que se sientan por momentos, al testimoniar, como (re)produciendo la postura propia del interrogado, postura a la que, en la escena de la tortura, suman gestos de sumisión –las manos juntas detrás de la espalda, los brazos entrelazados detrás del cuello, la cabeza entre las piernas-.

Por lo visto hasta el momento, en este cuerpo multiplicado, cargado de negatividad, que es el de ciudadanas de a pie sobre la que se coloca la oscura estrella del héroe trágico, sin desvanecer la evidencia de su propio destino, comienza a germinar la posibilidad de hacer de la obra una *liminalidad*. En las acciones públicas, recordemos, la conjugación de la realidad y el pasado simbolizado era el método mediante el cual se construía el reclamo, mediante el cual se pretendía llamar al otro indiferente, generar comunidad, propiciar un cambio permanente, reparador, en las relaciones quebradas por la dictadura. Estas mujeres tienen, como los protagonistas de la disidencia pública procesada desde el símbolo, la autoridad adquirida no solo por las contradicciones que su cuerpo alberga, sino además porque lo ponen en escena sin delegaciones. Su acción es, en ese aspecto, más performativa que teatral, porque, a decir de Diéguez, “la condición de performer, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos” (45). Las testimoniadas, como un performer –y, en ese aspecto, como los melancólicos-, trabajan desde el yo, no desde un simulacro, subrayando su

identidad, exponiendo su ser *homo sacer* a la mirada del otro, otorgando información sobre sí mismas y sobre su incómoda postura, sin importar las consecuencias que puedan derivar de dicha exposición, como cuando redundaban en la actividad política a pesar de la amenaza que representaban las fuerzas armadas.

Este presentarse desde sí mismas es, además, fundamental para la potencia de la melancolía. Como las Madres o los Hijos, es al emparentarse con lo perdido que se reintroduce en lo público –sea un cuerpo o un estatus político- que se adquiere el vigor para articular el reclamo, pues la melancolía, para funcionar como estrategia, exige hablar desde el desgarramiento, desde el “desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (Gundermann 19). Digamos que el verdadero dolor genera una intención verdadera, y con ello autoriza el traer el pasado al presente, el (in)corporarlo para manifestar que lo inconcluso tiene la capacidad de invadir lo actual si no se lo procesa. Las melancólicas por excelencia, las Madres de la Plaza de Mayo, sostiene Taylor, hablan desde una genética cortada, desde el yo afectado, y esa carencia es el puente que autoriza a la teatralización de sus cuerpos como “un escenario y un arma” (9), una representación de lo forcluido para la reconstitución de lo político. El que sean madres refuerza la necesidad del acto, porque lo dictan urgencias que van más allá de las de las leyes de los derechos humanos, en este caso las de la maternidad. Del mismo modo, las testimoniadas hablan desde la filiación: la de la propia identidad y cuerpo cortados, separados de ellas, la de los compañeros perdidos, la de los hijos separados, la de la huída obligada a otro continente.

Este estar melancólico se conforma, sí, por su estar en escena, que es un manifestarse a sí mismas como *sacer*, lo que planteé que se evidencia en el testimonio. Pero también es un estar desde el símbolo que se conforma, primero que nada, en el drama griego. En el mismo sentido que los pañales y las fotografías, la tragedia sintetiza desde la

metáfora lo que las testimoniadas son, claro que no ya desde una imagen, sino desde un desarrollo ficticio plagado de imágenes y situaciones de desencuentro. En sus bocas y en sus acciones, el discurso es una bandera. En la mezcla de ambos, como sostiene Bajtin con respecto a bufones y payasos de las cortes medievales, las testimoniadas se mantienen “en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia)” que les permite funcionar como agentes de la inversión (13). Para ser vistas, ellas se ponen nuevamente en situaciones de las que en verdad participan, en el margen en que el poder las sitúa, en la invisibilidad en las que las ubica al autorizar la impunidad. En sus manos, las acciones disidentes en la obra son más que representaciones, son actos melancólicos reales reforzados por el símbolo. En ellas, que solo son parcialmente representación, las acciones son también solo parcialmente ficción, y más bien entran en el ámbito de la vivencia.

Recordemos el ejercicio que citara en el capítulo anterior: un grupo de actores se quita la máscara y habla desde sí mismos, desde la verdad, entonces, no desde la mimesis, para denunciar la espectacularidad del poder, que se llena de caretas. Si este evento resulta perturbador, es porque convive con lo que Ubersfeld conceptualiza como denegación teatral. Todo en escena está contagiado de irrealidad, dice, “la realidad presente sobre la escena está desprovista de su valor de veracidad, remitida a una negatividad: está ahí, pero no es cierto; el signo se ha vuelto negativo” (311). Por lo general, el cuerpo es real, pero su identidad y su acción no lo son. En el caso de los actores de Schechner y de las testimoniadas, el cuerpo y las identidades son reales –por lo menos, generan una concentración de su identidad vulnerada-. En ese sentido, sus acciones pasan a contaminarse de cierta verdad. Al mismo tiempo, la máscara sigue allí: está en el espacio, en el vestuario, en el maquillaje, en el discurso –que puede no ser ficticio, pero que, como ya he visto, es de todos modos mediado- en la forma de estar del espectador, que, incluso

en los casos en los que ejerce una actividad física, encuentra siempre una frontera que demarca un espacio por el que no puede transitar. En este caso, es patente en el discurso, en la metáfora que articula el texto de Sófocles, que hace que la máscara puesta a un lado sea aún más evidente que si ellas se hubieran acoplado a un discurso realista, como he visto ya.

Ahora bien, el efectuar una acción ética que implica un dar de sí para el otro exige una respuesta del otro para el que se da, el que inicialmente contempla. En el caso del activismo en la calle, las fotografías, los pañuelos, las filiaciones, los gritos, todos son exhibidos no solo para recriminar al poder, sino para llamar a una imitación de la acción por parte de los paseantes, a los que se quiere incorporados, generando esa *communitas* de la que hablaba Turner, y que vengo anunciando que se concreta en esta pieza, aunque hasta el momento solo la he visto postulada a nivel de texto, enunciada por un personaje, como convencionalmente ocurre. El estar de las testimoniadas en escena parecería exigir una respuesta, que ya no es solamente la concientización individual propia del teatro convencional que podría esperarse si las mujeres fueran actrices. Sobre todo porque estas mujeres, como analizara en el capítulo anterior, convocan al gobierno, a los ciudadanos, a los de la izquierda. Pero entonces se impone la realidad del escenario, de la distancia marcada entre lo que ocurre allí arriba y la sala, el carácter simulador del espectáculo, el hecho de que todo en escena está contagiado de irrealidad y que, por eso, el público está prohibido de “invadir el espacio escénico y tocar a los objetos y a los seres que allí figuran” (Ubersfeld 311), teniendo que mantener, en cambio, una actitud contemplativa.

De hecho, a primera vista, podría parecer que el espectador ocupa un lugar convencional con respecto a las híbrides planteadas. En la obra, se mantienen las distancias impuestas por el escenario a la italiana: la acción se desarrolla de cara a los espectadores, iluminada mientras ellos permanecen en la oscuridad, activa mientras ellos

observan con las puertas cerradas y la convención del silencio y de la espera hasta que las acciones hayan culminado para aplaudir y recién entonces recobrar la actividad postergada. Pero es que, además de esto, la pasividad del espectador es interrumpida de manera creciente a lo largo de toda la obra, y lo es -de manera más clara en cada ocasión- para proponerle como una fuerza dramática en la ficción. Digamos que se propicia un contacto que va *in crescendo*, produciendo un quiebre progresivo y muy sutil de la cuarta pared, que se va violentando cada vez más. Pasivo y activo, receptor de la ficción y participante en determinados momentos de ella, en la obra se genera un espectador híbrido y una relación híbrida con él –por momentos, los actores le son indiferentes, como si la cuarta pared se mantuviera erguida, por momentos lo incorporan-. De esto deviene que el espectador esté ubicado en un espacio tan contradictorio como el de los protagonistas, pues se mantienen convenciones que hacen ficción y se las combina con otras que la sublevan. Los momentos de activación física del espectador a lo largo de la ficción se van haciendo cada vez más extremos conforme la historia avanza y se supera la indiferencia con respecto a los asuntos públicos. Al mismo tiempo, la pasividad es utilizada para significar esa indiferencia que se quiere dejar de lado.

Para hacer del espectador un participante, se hace uso de recursos físicos y de recursos discursivos. A los discursivos me referí ya, aunque sin señalarlos como elementos destinados a producir *communitas* entre los espectadores, porque esto no ocurre si no se consideran en combinación con los físicos. Estoy hablando de la historia -que no existe en Sófocles- de la politización de la población indiferente que lleva a la superación de la *homo sacerización* que efectúa el Estado. Recordemos que cuando Creonte se desdice del decreto, y decide desenterrar a Antígona y enterrar a Polinices, lo hace porque el pueblo inicia una sublevación, no por la intervención de Tiresias, mediadora de un orden divino que en esta

adaptación no se manifiesta. Sin embargo, como digo, son los recursos que provienen de un manejo particular del cuerpo los que -en combinación con la historia- permiten que los ciudadanos uruguayos a los que se hace mención en el texto pasen a significar específicamente a los espectadores de cada fecha, como señalando que la participación de los individuos en colectivo será la que reivindicará la vida política del país. En resumen, la sala es invadida por cuerpos que provienen de la ficción, que hacia el final de la historia, además, reclaman movimiento a los cuerpos de los espectadores.

La invasión que inicia la progresiva hibridación del espectador es la del cuerpo de Ismena. Cuando Antígona la llama, ella le contesta desde una de las butacas en medio de la sala, desde la que ha contemplado el desarrollo del prólogo. Desde allí se niega a las peticiones de su hermana, para después subir al escenario a seguir negándose (Véase la Foto 5 en Anexo 1). La asociación, aunque sutil, es clara: se está identificando la postura cobarde de la hermana con la de la mayoría de los miembros de la población civil, y se está asumiendo, a la vez, que el público comparte esa postura. La asociación se evidencia haciendo uso de la ubicación convencional de los cuerpos en el espacio escénico –Antígona y las testimoniantes- en combinación con el desplazamiento de la actriz hacia el espacio de la no ficción. A postular y simbolizar la inactividad política de la población civil ayuda, además, el que la sala sea efectivamente un espacio de pasividad. De esta manera, la sala no es ya una sección inexistente, sino que la cuarta pared se quiebra y pasa a significar, más bien, un ámbito social que es indiferente al conflicto.

A este primer recurso que hibridiza y significa la indiferencia que caracteriza a la población mediante la identificación del espectador con una actriz que se niega a la acción política desde la sala, se suceden situaciones en las que la indiferencia es signada haciendo uso de la pasividad convencional del público. Me refiero a aquellas en las que en el capítulo

anterior identifiqué la confluencia entre documento y símbolo para la presentación de situaciones similares a las acciones simbólicas públicas: el entierro/escrache y -después de la discusión entre Antígona y Creonte, del arrepentimiento de Ismena y el diálogo entre Hemón y su padre- la escena del vía crucis/Marcha del Silencio. En esa ocasión me limité a postular que la tragedia autoriza las acciones al incorporarlas en su seno, sobre todo porque su ejecutante, la Antígona colectiva, es presentada como una heroína absoluta. Gracias a la incorporación del drama clásico, sostuve, se puede defender la legitimidad y la necesidad de las *liminalidades* efectuadas en el espacio público. Hace un momento agregué que porque son testimoniantes las que llevan a cabo la acción, las acciones adquieren un carácter de vivencia, que entonces pueden funcionar no como mimesis, sino como verdaderos actos melancólicos en los cuales el pasado se trae al presente acoplándolo en actitudes –la agresividad de los combatientes en el escrache, la súplica susurrada e individualizada en la Marcha– y en materialidades –los agresores beneficiados por la Ley de Caducidad en las listas de nombres escritas en rollos de papel continuo que se van acumulando en escena, los desaparecidos en las fotografías-. Los cuales, en consecuencia, se constituyen como una llamada al espectador, patente en las invocaciones, en los nombres gritados (Véase la Foto 6 en el Anexo 3), en las fotografías arrojadas (Véase la Foto 7 en el Anexo 3). Y es que cuando los nombres y las fotografías son acoplados a los discursos disidentes que se efectúan en la calle, tienen como objetivo aunar. En el primer capítulo me aboqué a señalarlo: la (in)corporación y la invocación son recursos activados, a fin de cuentas, para acoplar a la mayor cantidad de gente posible, de modo que se genere una multitud que rompa la pasividad del ciudadano propia de los últimos años, que, a partir de la proliferación de la masa en protesta, revierta el bando soberano.

Ahora, ¿cómo colaboran estas escenas a la ficcionalización del espectador, que se va tornando en un híbrido, un sujeto entre pasivo y activo, entre real y ficcional?

Precisamente, en que exigen una respuesta que el espectador no puede dar, obligado como está por la convención a mantenerse sentado y callado. En este punto no se disuelve la distancia entre actor y espectador, no se genera carnaval²⁸, no se aprende la sencilla acción ética imitándola en el instante. En estas dos secciones, la agresividad y la súplica, el intento de conmover haciendo uso del dolor, de la evidencia de la pérdida, como hacen las Madres de Plaza de Mayo o como hacen los uruguayos en la Marcha del Silencio, parecen estar para invocar de modo inmediato al otro, para generar la comunidad deseada, y sin embargo están contenidas por la prohibición convencional del espectador con respecto al actor, al hecho de que el espectador debe recibir y contemplar. Esta contradicción es condición de posibilidad de la incorporación del público: porque los participantes están quietos, tienen que aceptar en silencio la denuncia y la petición, deben dejar que las fotografías lluevan sobre ellos, tienen que mirar, no pueden dejar de hacerlo. Desde el aspecto verdadero de las mujeres, las fotografías son (in)corporadas a ellas mismas en el “ciudadanos de mi tierra” como los pañales a las Madres, de manera que cuando se las arrojan a los miembros del público, les están trasladando dicha (in)corporación, como señalando que los miembros del público, ciudadanos, son también *homo sacer*, y que por lo tanto también tienen la tarea de reclamar al gobierno. Les imponen, pues, una labor cuya ejecución queda en suspenso, pareciendo que se dilatará hasta después de que haya concluido la función, cuando el espectador, de cara a su realidad, tenga tiempo para reflexionar a partir de la obra.

²⁸ A decir de Bajtin, el carnaval “ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo” (Bajtin 12).

La invocación vuelve a darse en el momento en el que Creonte se lleva a rastras a Antígona, aquella situación inventada para la puesta en escena destinada a evidenciar la violencia del Estado. La invocación se vuelve más urgente, porque corresponde al preciso momento en que el gobierno democrático demuestra la permanencia de la exclusión generalizada. Uno de los tres Creontes, en ese punto, arrastra a la joven fuera de escena mientras las testimoniadas, que los contemplan desde la escena, gritan:

todos !!!

hombres y mujeres sean testigos de esto !!!

miren cómo uno de los míos me condena !!!

miren que no hay llanto ni dolor !!!

y mi tierra !!!

mi ciudad !!!

me llevan !!!

y que alguien me ayude !!!

qué clase de hombres me condenan !!! (32).

Si esta escena, como vi en el capítulo anterior, ha sido incorporada para evidenciar la violencia; si, con ese fin, la medida del Creonte original que no toca en ningún momento a la princesa ha sido reemplazada por el contacto abusivo, a la vez que la serenidad de Antígona ha sido sustituida por un reclamo aullado de su libertad, también se ha pensado como una reiteración de la convocatoria a la ayuda del público, que de nuevo parece un elemento introducido exclusivamente para hacer reflexionar a partir de la incomodidad que genera el no poder dar una respuesta. Notemos cómo se exige nuevamente la mirada apelando a la comunidad –para lo cual los términos ‘ciudad’ y ‘tierra’ se repiten-

En la siguiente escena, después de llevarse a Antígona y de que el coro se retira del escenario, los tres Creontes se arrastran por el escenario enredándose entre sí, cayendo y levantándose, para después exclamar “no es cierto que los llantos derriban las paredes de los hogares para venir por mí!” (29). Es aquí que se hace evidente, como sostuve ya, que no son los dioses los que reaccionan al exceso del gobernante, sino los ciudadanos. Lo que a través de los recursos de hibridación se produce que solo tomando en cuenta el texto no había podido anotar, sin embargo, es que los que arman la revuelta no son ciudadanos en abstracto, sino los espectadores, aquellos entre los que se ubicara Ismena, los que escucharán los gritos de las testimoniadas, sus llamadas, los que recibirán la evidencia de la impunidad en los nombres e (in)corporarán la *homo sacerización* en las fotografías. He aquí la evidencia de la intervención ficcionalizada del público a la que me refería. Si esta se ha ido preparando desde el trabajo físico de los actores, aquí se concreta exclusivamente mediante la palabra. Entre que Creonte se lleve a Antígona y el momento presente, los ciudadanos/público, conscientes del exceso gracias a las manifestaciones de Antígona, han iniciado una protesta. Esta escena muestra nuevamente una razón por la cual resulta útil mantener la pasividad relativa del espectador, que es que este puede presenciar un reflejo de la intervención de la ciudadanía que Lösch y Morena consideran que significaría el fin de la *homo sacerización*, la generación de *communitas* en la que tienen fe como umbral que permitirá deslegitimar el bando soberano. Inmediatamente después, como ante el terrible anuncio de Tiresias, mensajero de los dioses, Creonte se siente obligado a ir en busca de su sobrina y su hijo, todo para encontrarla muerta y contemplar el suicidio de él.

Hacia al final de la obra, con el público incorporado en la acción mediante una mezcla de intervenciones físicas y verbales de actores y testimoniadas, los cuerpos vuelven a protagonizar la significación. Es así que después de que Ismena reemplazara al mensajero

clásico en el anuncio del suicidio de Antígona y Hemón a los espectadores (no al Coro), Creonte ingresa cargando el cadáver de su hijo envuelto en una bandera del Uruguay (Véase la Foto 8 en el Anexo 3). En ese cuerpo se manifiesta el mayor peligro de un Estado que excluye, tan fuera de control que incluso puede tornarse contra aquellos a los que no pretende apartar. Aquí se sintetiza lo generalizado de la exclusión en el Estado. Cuando el rey se trae consigo el *homo sacer* que él produjo mediante su exclusión, introduce un cuerpo que, como las testimoniadas, convence de los problemas de la *homo sacerización* con su sola presencia, se constituye como evidencia que no puede cuestionarse. Al envolverlo con la bandera y depositarlo en el centro del escenario, Creonte anuncia desde lo físico su cambio de perspectiva con respecto a la exclusión: no debe ni puede ocultarse al *homo sacer* para construir el futuro, pues este es el eje de la problemática nacional (simbolizada en la bandera). Si se lo asume así, se vuelve germen –o sacrificio, en sus términos- de una postura verdaderamente política. Quizá sea por este reconocimiento que Ismena, que ha rociado al rey con gasolina mientras le anuncia un nuevo alcance de la decadencia política en la muerte de Eurídice, apaga el fósforo que ha encendido entre los dedos. El perdón, la decisión de cortar la cadena de la violencia, se resumen en ese gesto. Esta versión de la princesa, a la que podríamos casi pretender corifeo del coro callado que son los espectadores por su representación de la apatía transformada en acción política, renuncia a una nueva exclusión.

La única sobreviviente del linaje de Edipo y de los excesos del poder dictatorial permite, al contener la violencia, que el Estado lleve a cabo la acción correctiva efectiva, una que se deslinda de la retórica vacía que propone la unidad absoluta en aras del futuro perfecto para, en cambio, elaborar un discurso en el que se reconoce en la dictadura a un proceso dañino para la vida pública y en la post-dictadura una continuación de dicho

proceso, no su cierre. Pide disculpas, dice Creonte, “en esa larga noche donde los uruguayos fueron excluidos de todos sus derechos / en esa larga noche donde vivir y ser feliz fue la más grande de las utopías” (33). Ya hice un análisis del discurso en el capítulo anterior, así que lo que en este caso conviene rescatar es que en este punto la hibridación del público adquiere un nuevo grado de complejidad. La suya, hasta el momento, ha sido una participación conducida exclusivamente por los cuerpos y los textos de los otros, presentada a ellos como un modelo de conducta, como una recomendación sobre un hacer ético. Pero entonces los Creontes bajan del escenario y se acercan a espectadores elegidos al azar a ofrecerles la mano mientras piden perdón por circunstancias específicas, consecuencia de la *homo sacerización*. Por única vez en la pieza, trascurridas todas las fases del proceso inarmónico, la obra exige a su público que genere una acción, que coprotagonice la ruptura de la pasividad convencional. El gobernante está dando la mano a espectadores anónimos, indistintamente, como dándosela a la comunidad en general. Del mismo modo, la respuesta a este gesto de cada uno de los espectadores, ya participantes, significa la aceptación de la acción correctiva ficticia. Al tomar la mano de los actores, los espectadores comulgan con el poder en el perdón, un poder horizontal, que comparte el espacio y la altura del ciudadano, que se funde con él, que termina de generar comunidad: la *communitas* en la revuelta no solo ha detenido la *homo sacerización*, sino que además ha servido para instalar un poder horizontal, verdaderamente democrático. Este es el punto de mayor quiebre de la cuarta pared, el momento en el que la ambigua posición del público se inclina hacia una actividad equivalente a la de los actores, y que va incluso más allá: en el espacio de la ficción creada en ese momento, el espectador tiene la oportunidad de proyectar su verdadera y espontánea reacción a una eventual propuesta de este tipo, generada en respuesta a su intervención política. Podrá aceptar las disculpas y tomar

conciencia, entonces, de que la superación del proceso inarmónico exige un acto de este tipo.

El acto correctivo ficticio es sucedido por la reaparición final del coro de mujeres que salieron de escena cuando Antígona fue llevada por Creonte. Hasta este momento, la obra ha sido planteada desde la lectura simbólica establecida mediante el uso de la tragedia: se ha presentado una recomendación sobre el hacer a partir de los problemas del hacer mal típicos de aquella. Se ha representado el proceso inarmónico uruguayo, el quiebre, tentando la empatía del público desde el exceso del gobernante. La siguiente escena, ausente en la tragedia como las de los testimonios, presenta a las mujeres en trajes de fiesta, cantando y bailando una salsa (Véase la Foto 9 en el Anexo 3). Puede sonar un tanto chocante el cambio radical de tono: lo inmediatamente anterior fue una serena reconciliación final, antecedida por el desgarró y la recapitación del gobernante. A mi entender, el tono festivo sirve como una cortina emocional que separa al espectador de las escenas finales para que pueda tener lugar una recapitulación o moraleja. El “tu cara es mi cara” (34), entre otras frases, resalta lo imbuidos que se espera que estén los espectadores en la problemática que testimoniantes y actores han expuesto, siendo como son compatriotas. Se manifiesta, además, cierta burla hacia sí mismas en esta sección, cierta autocrítica hacia su propia pasividad que se entiende, nuevamente, desde Bajtin: una característica muy propia de las inversiones carnavalescas, dice, es que incluye siempre una burla del burlador: “una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte” (17). Mediante esta burla, la acción correctiva pasa también por ellas, envolviéndolas en la subversión que ha alcanzado a todos –incluidos los espectadores– a lo largo de la (re)presentación.

En este análisis centrado en el cuerpo heubicado, entonces, una serie de estrategias que se añan a las que ya son patentes en el texto, las que en conjunción permiten construir el espacio límite entre la realidad y la ficción, el documento y el símbolo desde el que se busca activar la conciencia del espectador. Se trata de una estrategia novedosa, que consiste en centrar en el escenario a verdaderas *homo sacer*, cuya participación se hace ética porque hablan desde su yo excluido, a la vez que las procesa parcialmente a través de la tragedia, dotándolas de una identidad que no anula la suya, como si mantuvieran una máscara al lado del rostro. Porque ellas están, porque arrojan a la sala fragmentos del pasado excesivo, porque los actores la invaden, el espectador es forzado a la interacción con mujeres que son y no son ciudadanas uruguayas, que son y no son el arquetipo de la arrojada lucha contra la injusticia, pues él, a su vez, es y no es un espectador, y al mantenerse en la ambigüedad, deviene en el protagonista del cambio, el reinstaurador de los modos de la democracia.

Conclusiones

He llegado al final del viaje que iniciara en la extrañeza que sentí hacia Antígona oriental tal como se me presentó a través del recuento de su asistenta de dirección aquella noche de un invierno extranjero; la extrañeza frente a un fenómeno que se me mostraba, a primera vista, tan altamente artificioso; la extrañeza frente a la realidad que lo motivaba, una realidad en que la injusticia proveniente del Estado era tan incuestionable y tan flagrante, y sin embargo tan efectivamente sostenida.

El recorrido prosiguió en la indagación en un contexto que me llevó a entender que la obra no se alzaba como una denuncia solitaria, sino que era un esfuerzo vinculado a una comunidad en el dolor, conformada por individuos de distintas generaciones asociados en agrupaciones distintas, pero aunados en el dedicarse desde hace ya más de treinta años a denunciar públicamente la impunidad. Turner me permitió entender lo natural de la existencia de dicha comunidad, dado el estancamiento en una fase post-crisis que no alcanza a producir las reversiones necesarias a lo que Agamben denomina estado de excepción generalizado, en el que el bando soberano se aplica indistintamente. Ambas aproximaciones teóricas me sirvieron para clasificar sus actos y distinguir sus recursos. Por un lado, identifiqué la ejecución de procedimientos jurídicos –los plebiscitos de 1989 y el de 2009, entre ellos-; por otro, la de gestos simbólicos, ambos tipos de acciones que buscaban replicar y revertir la indiferencia del Estado y de la sociedad civil, propiciar el

retorno a un verdadero régimen democrático. Para articular la denuncia y favorecer la repolitización, me instruyó Turner, era esperable que las acciones simbólicas se plantearan como espacio-tiempos límites, intersticios que propiciaran la renovación, para lo cual debían estar plenas en inversiones con respecto a la postura propuesta desde el poder, debían aunar al resto de la población en una situación a-jerárquica, en una *communitas*. Gundermann me reveló lo específico de estas inversiones, que consistía en traer al centro del espacio público los rastros de la dictadura, la evidencia de lo que el poder intentaba negar.

Con las acciones públicas en mente, entendí que Antígona oriental era un gesto simbólico relacionado a la comunidad que las gestaba, sin ser equivalente a las acciones públicas. Sin duda, su objetivo era la denuncia, pero no era un acto preparado por agentes anónimos, que se identificaban exclusivamente por su melancolía, sino que en su elaboración participaba una serie de nombres encabezados por Lösch y Morena, profesionales del teatro antes que miembros de determinada agrupación política. Tampoco era un acto que aunara, a primera vista, a cualquier paseante que así lo deseara. Era teatro, y usaba los recursos que a dicho fenómeno corresponden: la mimesis y la generación de espectadores. Su denuncia, por lo tanto, incluía la simulación de la situación vivida, un acto que evidenciaba la injusticia que quiere invisibilizarse desde el poder, como se hace desde los gestos simbólicos, pero que además podía plantear un mapa causal, interpretar los orígenes, el desarrollo y las consecuencias de la *homo sacerización*, y mostrar el resultado de dicha lectura a un grupo de individuos que habían accedido a atender sin interrumpir.

En este punto de la investigación, se me fue haciendo evidente que Lösch y Morena eligieron la tragedia de Antígona como herramienta para el reflejo del contenido forcluido porque en ella leyeron lo que percibían en la realidad: la historia del desafío a un poder que,

legítimo al inicio, muestra su incapacidad de corregir el caos social, que, por el contrario, lo agrava. Como Butler y Gundermann y a diferencia de Nussbaum, los dramaturgos interpretaron que la joven combatía en arenas políticas para exigir un replanteamiento de la ley que considerara que las estrategias para el ordenamiento público no pueden pasar por encima del bienestar del individuo. Poco quedó, en la reformulación que llevaron a cabo a partir de esta interpretación, de la nobleza que, a pesar de todo, podía atribuirse al gobernante de Sófocles, a la vez que las motivaciones y la acción de la protagonista se hicieron incuestionables. Sin duda, una de las estrategias de la inversión que Turner atribuye a las *liminalidades* se manifestaba aquí en rebajar al poderoso y ensalzar al *homo sacer*. Una lectura excesiva del contexto se iba construyendo, una en que el mandato tácito de silencio y olvido se transforma en una prohibición; una que resaltaba las motivaciones egoístas del Estado y el heroísmo de aquellos que, a pesar de una indiferencia que pasa a ser agresiva, se niegan a cerrar y persisten; una que prevé un final catastrófico de permanecer en la crisis, de no intervenir una sociedad civil unida –con una autoridad equivalente a la de la divinidad en la pieza original- para impedirlo.

Al mismo tiempo, se manifestaba una evidente intención de ruptura con respecto a los principios teatrales antes anotados, a la distancia que es condición de posibilidad de la reflexión acerca de las circunstancias personales y sociales. Elementos reales sin ficcionalizar habían sido incluidos en escena, las testimoniantes y su discurso, los nombres de los gestores impunes del bando, las fotografías de los asesinados y desaparecidos, todos acoplados a situaciones muy semejantes a las de las acciones públicas. También ocurría que los actores se desbordaban del espacio escénico, el de la ficción, para tomar la sala, el espacio real, en teoría invisible.

Entonces, hube de atender a la importancia del testimonio y del cuerpo para construir un documento incuestionable y excesivo –en su proliferación de anécdotas, de cuerpos, de fotografías-, el detalle, el oleaje, que planteaba la realidad de la exclusión como daño injustificable que debía revertirse. En combinación con la tragedia, las pruebas pasaban a conformar un híbrido que funcionaba como un *documento simbolizado*, una interpretación de la realidad a partir del mito que, gracias a la suma de las pruebas, adquiriría un rango de verdad. Por su constitución, devenía indiscutible que en la psique de parte de la sociedad civil conviven dos circunstancias: la de las vejaciones de la dictadura, no superada, y la de las vejaciones del presente. Se hacía patente, a la vez, que esta convivencia es responsabilidad no solo del Estado que intercambia olvido por gobernabilidad, sino también de una sociedad que, traumatizada por las tácticas de la dictadura, guarda silencio, tal como una Ismena que siente el peso de la maldición y por ello se refugia en palacio.

Pero la cuestión no quedaba allí. La realidad de las testimoniadas, la de la evidencia que exhibían, los actos en los que intervenían e invocaban al espectador, parecían exigirle más que la reflexión sobre las circunstancias mostradas, más incluso que cuando, mediante un ensamblaje que evidencia la teatralidad del fenómeno, se lo instituye como constructor del sentido. A esta intuición colaboraban, por un lado, el que los actores interactuaran desde la sala, en algunos casos -en la escena similar a la Marcha y en la de la reconciliación con el poder- requiriendo reacciones de los que se supone debían permanecer pasivos; por otro, un final de la tragedia que resaltaba el poder del pueblo para la anulación del bando. En la suma de todos estos recursos, la necesidad de *communitas* en abstracto se volvía la necesidad del grupo conformado por los espectadores de turno, a los que entonces se podía poner en el lugar de los actores del cambio, actores que en un principio se mostraban

reticentes, pero que con el desarrollo del drama terminaban por reconocer la necesidad de su intervención, su responsabilidad con respecto al destino de la comunidad.

Además de permitir la introducción de la evidencia, entonces, la mimesis se problematizaba para involucrar al máximo al espectador, para transmitirle la necesidad de ejercer la melancolía, de (in)corporar al desaparecido, necesidad que se transmitía (in)corporándolo a la escena.

Queda por decir que mi estudio está muy lejos de agotar el tema. Se podría abordar a Antígona oriental poniendo énfasis en otras problemáticas a las que sin duda está emparentada: su colaboración, por ejemplo, a la construcción de una memoria que se esfuerza por salir de los linderos y alimentar el discurso hegemónico; su relación con la tradición alemana post-vanguardista, la que intenta, en general, una intervención cada vez más agresiva de la vivencia en la mimesis; su relación con otras Antígonas que, dentro o fuera del contexto latinoamericano, discuten la impunidad post-dictatorial. Es que, como el original que la alimentó, la pieza da forma a múltiples disyuntivas, reclama desde un margen que retorna, que retornará siempre, hasta que la desigualdad que la motivó quede superada, hasta que Polinices sea enterrado con los honores que corresponden a todo ser humano.

Bibliografía

Achugar, Marina. “Entre la memoria y el olvido: las luchas por la memoria en el discurso militar uruguayo, 1976-2001”. En: *Memorias militares sobre la represión en el cono sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005. 35-70.

Agamben, Giorgio. *El estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

---. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1999.

Agüero, Felipe; Hershberg, Eric. “Las Fuerzas Armadas y las memorias de la represión en el Cono Sur” En: *Memorias militares sobre la represión en el cono sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005. 1-34.

Amnistía internacional. “Testimonio- centro clandestino de detención y tortura “El infierno”. Julio de 1977”. En *Boletín mensual. Campaña para la abolición de la tortura*. Volumen IV, número 7. Londres, julio de 1977.

Ávila, Mercedes. “El concepto de forclusión”. *Letras-Poesía-Psicoanálisis*. Web. Consultado el 12 de mayo de 2014.

Bajtín, M. M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Barbu, Zevedei. *Psicología de la democracia y de la dictadura*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

Becker, Howard. *Outsiders: hacia una política de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

Bobes, Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.

Brecht, Bertold. *Breviario de estética teatral*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 1991.

Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial, 2001.

Caetano, Gerardo; Rilla, José. *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*. España: Ediciones de la banda oriental, 2011.

Chomsky, Noam. *El miedo a la democracia*. Barcelona: Grijalbo, 1997.

Cleary, Edward. *The struggle for human rights in Latin America*. Wesport: Praeger Publishers, 1997.

Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

El observador. “Uruguay: Corte anuló ley que habilitó juicios por la dictadura”. *Ámbito.com*. Web.
12 de junio de 2013.

Diéguez, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. En
Inquietando. Web. 20 de octubre de 2013.

Di Paolantonio, Mario. “Loss in present terms: reading the limits of post-dictatorship argentina’s
national conciliation”. En *Between hope and despair: pedagogy and the remembrance of
historical trauma*. Roger I. Simon, Sharon Rosenberg, Claudia Eppert, eds. Lanham:
Rowman & Littlefield Publishers, 1999. 153-186.

Eliade, Mircea. *Los mitos del mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Almagesto, 1981.

Foucault, Michael. “El cuerpo utópico”. *Revista Fractal*. Web. Consultado el 13 de febrero de 2014.

García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana: (Re) presentación y (auto)
118 Construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Pliegos, 2003.

Gatti, Gabriel. “El lugar imposible del detenido desaparecido”. *Partido por la victoria del pueblo*.
Web. 20 de junio de 2013.

Gundermann, Christian. *Actos melancólicos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2008.

Hernández, Paola. *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2009.

Herreras, Enrique. *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

H.I.J.O.S. “Si no hay justicia hay escrache” y “Pensar el escrache”. *H.I.J.O.S. Por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio*. Web. 14 de agosto de 2013.

Jaeger, Werner Wilhelm. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.

Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado, 2001.

Losch, Volker; Morena, Marianella. *Antígona oriental: a partir de Sófocles y testimonios de expresas políticas, hijas y exiladas*. (Inédito).

Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos-Desaparecidos. “Comunicado. Asunto: Expresión ante algunas repercusiones del informe de la Comisión para la Paz (21.04.2003)”. *Ediciones Trilce*. Web. 28 de marzo de 2013.

Marchesi, Aldo. “Vencedores vencidos: las respuestas militares frente a los informes ‘Nunca más’ en el Cono Sur”. En *Memorias militares sobre la represión en el cono sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005. 175-206.

Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*.

Madrid: Visor, 1995.

Parlamento de la República Oriental del Uruguay. “Ley N° 15.848. Funcionarios militares y policiales. Se reconoce que ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985”. *República Oriental del Uruguay. Poder Legislativo*. Web. 20 de octubre de 2012.

Perelli, Carina. *Los militares y la democracia: el futuro de las relaciones cívico-militares en América Latina*. Montevideo: Sociedad de Análisis Político, 1990.

Presidencia de la República. “Informe final de la Comisión para la Paz. Uruguay, 2003”. *United States Institute of Peace*. 21 de junio de 2013.

Presidencia de la República. “La comisión para la paz producirá un informe al final de sus trabajos”. *Presidencia. República Oriental del Uruguay*. Web. 15 de abril de 2013.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.

Randall, Margaret. “¿Qué es, y como se hace un testimonio?” *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 18, no. 36 (1992): 21-45.

Rouquié, Alain. *A la sombra de las dictaduras: la democracia en América Latina*. Buenos Aires:

Fondo de Cultura Económica, 2011.

Samares, Graciela. *Genocidio. Verdad, justicia, memoria y elaboración*. Buenos Aires: Centro de estudios sobre genocidio, 2011.

Schechner, Richard. *Performance teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000.

Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima, Perú: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú: Universidad del Pacífico: Instituto de Estudios Peruanos, 2008.

Sófocles. “Antígona”. En *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos, 2000. 77-127.

The Tupamaros of Uruguay. *Latin American Studies: Uruguay*. Web. Consultado el 20 de octubre de 2012.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

Turner, Víctor W. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

---. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós, 2002.

Viñar, Marcelo; Viñar, Maren. *Fracturas de la memoria*. Ediciones Trilce. Uruguay, 1993.

Anexo 1: Antígona oriental. A partir de Sófocles y testimonios de ex-presas políticas, hijas y exiladas. Texto de Volker Lösch y Marianella Morena.

prólogo - antígona

1

y estuve presa / desde el 11 de setiembre del 73 . p 4 7 13 19
la noche del golpe de estado de chile . p
hasta el 10 de marzo del 85 ,
que fui liberada .

soy hija de sobrevivientes / del genocidio armenio . + 7 10
yo era niña / y hacía actividades / con la colectividad / deportes y coro . p
conocí a un muchacho , 7 10
otro hijo de armenios / de la misma edad .
el día que a mí me van a buscar / él era uno de los oficiales , a
y uno de los torturadores / más experimentados / del plan cóndor .

salí de la cárcel / y retomé / los estudios de agronomía . 4 7 13 19
me recibí / de ingeniera agrónomoa . p
trabajo en la memoria / en los colectivos de ex presas .

2

en el 72 / me fueron a buscar . 2 3 11
estaba estudiando / para entrar a la facultad de medicina .
cuando salí de la prisión / me reenganché / a dar los exámenes .
pero nunca pude entrar a la facultad / porque no tenían mi ficha .
en ese tiempo me casé / tuve tres hijos / seguí militando .
y siempre tenía que ir / a firmar al cuartel , + 14 15
porque quedé con libertad vigilada ,
durante 12 años . p

3

- y yo fui detenida a los 19 años / con mi compañero . p **111 19**
estaba embarazada .
- a el lo balearon / y lo dejaron tirado en la calle .
- a mi me empezaron a torturar en mi casa , **+ 11 12**
y después / me llevaron al cuartel .
- tengo 22 años / ella es mi madre . 5 9 15 20**
- soy hija de ex presos políticos / estuvieron 11 años presos .**
- nacé en el 89 / en democracia .**
- mi hijo creció en el cuartel . **1 11 12 19**
si / mi hermano .
- decidí entregarlo / a los 6 meses a mi madre . p
durante muchos años / sentí una terrible culpa .
porque yo había tenido a mis padres de chica ,
y él / se crió con mis abuelos . p
mi hijo se estaba acostumbrando / a reconocer el cuartel / como una casa.
y a los milicos de azul / como una familia .
él tiene dificultades / para expresar sus sentimientos .
yo soy todo lo contrario .
yo necesito expresarlos / recibirlos .
la dictadura / también nos afectó a los hijos . 9
- 4**
- yla mayoría /y de mis compañeros /y están desaparecidos /y o muertos **todas**
- 5**
- y yo pertenecía al partido comunista . **8 9 14 16 17**
estuve detenida 5 años .
no estuve en la lucha armada . p
cuando vino la dictadura / los tupamaros / ya no existían . **+ 6 7**
no había dos demonios / no había una guerra / el mln estaba destruido .
- 6**
- nosotras éramos tres amigas . **2 3**
estábamos juntas en el mismo grupo .
y llevaron primero a una / y le aseguraron / que si daba otro nombre ,
salía en libertad al día siguiente . p
ella dió mi nombre / y salió en libertad / frente a mi misma . **+ 15**
yo nunca jamás di el tercer nombre .
y por eso salí muy entera / porque no pudieron vencerme .
- 7**
- y siendo estudiante / ví llegar / la marcha cañera . **a**
nunca había visto gente tan pobre / tan llena de barro / tan digna .

tomé conciencia y sentí / que tenía que luchar por un mundo diferente . **b**
no pudo ser de otra manera / que desde la izquierda radical .
yo creí / que la revolución / estaba a la vuelta de la esquina. **2 3 15**

8

y no todo el mundo pensaba como nosotros . **todas**
y en mi familia / mi marido y yo ,
éramos las únicas personas de izquierda .

9

entran al dormitorio con las armas . **5 9 10 13**
mi padre / se para delante de la cama ,
pone el cuerpo entre ellos y yo / y dice :
salgan / que se va a vestir . **+ 1 8 19 21**
mi madre corre hacia la cocina .
y cuando yo me terminé de vestir / les dice :
van a tener que esperar / mi hija nunca salió de mi casa
sin desayunar.
y como siempre / calentó la leche de más / así / yo no la podía tomar .
estaba nerviosa / y el milico atrás le decía :
señora ! **p**
bueno / usted tiene que esperar / que ella tome la leche

10

y los milicos / cuando entraron a casa , **b**
despertaron a mi hermano de 10 años / con un arma en la cabeza .
nos rompieron los cuadernos / pisaron todo .
se robaron todo / lo que pudieron .
y se quedaron / durante 25 días . **p**
dejaron las canillas abiertas / las puertas desvencijadas , **a**
los vidrios rotos / las paredes pintadas con mierda .

11

y estuve exiliada . **11 12 19 20**
se habla poco del exilio .
teníamos una vida allá / pero seguíamos pendientes de acá . **p**
llegaban las listas con los compañeros / que salían de la cárcel . **+ 1 3 15**
los gobiernos francés / belga / sueco / nos decían :
no más gente . **+ 2 9 21**
y nos pedían / elijan a 10 . **11 12 19 20**

estuve presa 9 años / y estuve 3 años exiliada . **a**
me expulsaron del país / después de la cárcel .

estuve en suecia .

también viví el exilio / y lo viví como una cárcel de lujo . p 4 5 16
la memoria / se tabicó . p
nos separaron / para no poder hablar .

12

y tengo 38 años / soy la hija de graciela. 3 9 15 17
ay dios ! 45 6 7 10 13 19
nacé en la cárcel / en el hospital militar .
yo la acuné !
estuve con mi madre / en blandengues / hasta el 74 .
con mi madre y otras madres / y otros niños .
en el 74 / desalojaron a los niños del cuartel .
yo fui con la familia de mi padre .
viví con ellos durante doce años / hasta que mis padres salieron / en el 85 . p
toda mi infancia estuve visitándolos . + 2 14
a mi madre / una vez por semana / en punta de rieles ,
a mi padre / en diferentes cuarteles / porque lo movían cada tanto .
era uno de los rehenes / de la dictadura .
tenés la misma boca que tu mamá !
mi vida ha sido muy inestable / y de mucho viaje .
viví seis meses en alemania / seis meses en españa / seis meses en la india .
estuve siempre con la valija pronta . p

con la ilusión / de que en cualquier momento / saliera mi madre , + 2 14
y que pudiéramos / irnos en un avión . p

la mamá de esta gurisa y yo / durante muchos años , 5 6 7 10 19
estuvimos viviendo en los mismos 20 metros cuadrados .
yo estaba embarazada de 4 meses / cuando fui detenida .
empecé el trabajo de parto / en un cuartel ,
y tuve mi hijo en el hospital militar .

pasé seis años presa . p
mi hijo vivió / un año y medio conmigo . a
los niños / sufrían las mismas prohibiciones que nosotras .
ellos tenían recreo / una vez por día / una hora .
golpeaban las puertas / pidiendo salir .

se desarrollaron en ese mundo . p
después lo entregué a mi familia / cuando me obligaron . + 6 7
tengo dos hijos ahora . 3 9 15 17

soy una feliz madre .
estoy casada / y vivo acá .
habíamos resuelto / tener nuestros hijos a pesar de todo . todas
pensamos / que era la única oportunidad / de tener un hijo .

13

y me detienen en el 73. p **5 13 16**
 teníamos un hijo de dos años . p
 a mi compañero lo matan / un año despues / en la calle .

14

cuando me llevan detenida / mi hija tenía 4 meses . **2 12 14**
 se la dejé a mi madre / y cuando la volví a ver ,
 ella tenía un año y medio . p
 ni ella me conocía / ni yo la conocía a ella .
 era una niña que me miraba / y lloraba . p
 a las madres presas nos sentaban / con la venda puesta en los ojos , **b**
 para esperar la visita de los hijos .

15

y mi padre fue socialista. **4 7**
 y me inculcó / los valores de honestidad / altruismo / y solidaridad .

16

mi familia sólo tenía un colchón / para mis hermanos y para mí . **1 10 15 19**
 yo estaba detenida / y habían dado la orden ,
 de traer los colchones / de nuestras casas. p
 el pajarito silveira / quien me torturó / fue a buscar el mío .
 yo le dije / que no lo quería / pero él fue ,
 y dejó a mi familia / durmiendo en el piso .

17

tenía 12 años / cuando mis padres cayeron presos . **5 6 8 9**
 somos 6 hermanos / soy la segunda .
 mi madre estuvo 10 años y medio / y mi padre 8 . p
 a mamá le dieron más años / porque era anarquista .
 y porque no había jurado la bandera .

yo me quedé sin amigos . **6 9**
 no conozco a nadie de la escuela .
 dejamos de ir 2 meses / a partir de que ellos cayeron / en el 72 .
 y cuando pudimos reenganchar ,
 nadie se sentó / en el banco de adelante / o el de atrás .

18

soy de san carlos / caí en el 75 . **3 11 14 17 20**

éramos estudiantes / era maestra / recién recibida .
 en total / debemos haber caído / el 20 % del instituto normal ,
 y otra gente de la zona .
 yo no tenía formación política . p
 fue un mazazo / porque éramos muy inocentes .

3 14

19

ynadie en mi casa / pensaba cambiar el mundo. b
 esa idea me la originó / la injusticia,
 sobre todo / la de los que yo quería.
 el frío / el hambre / el sacrificio de mi padre
 cada madrugada / cuando iba al trabajo.
 y la cara de mi madre / cuando abría la bolsa
 que le entregaba mi padre / para ver / que se cocinaba ese día.

2 15

20

y desde los 15 / apoyé fugas . a
 hice relevamientos al ejército ,
 me preparé para luchar .
 estuve en la organización / de huelgas / estudiantiles y obreras .

21

yo era una niña / cuando cayeron en casa . 4 5 6 7 8 13
 llevaron a mi padre / lo vimos pasar esposado / y con la capucha puesta ,
 lo subieron a un jeep .
 mamá puso / la voz de los cuentos / que siempre nos leía de noche .
 a mí me apuntaron / varias veces en la cabeza ,
 porque daniel / mi hermano más chico / se puso a jugar con una pelota ,
 y yo con él .

22

me detuvieron los milicos / en la huelga del 73 . 1 9 10 11 16 19 20
 yo parecía una niña / tenía trenzas / y una pollerita cortita .
 los miré / y les dije / voy a la casa de mi tía .
 y me dijeron / andate . p

me fui a buenos aires / y me detienen en el 75 .
 eran milicos uruguayos .
 no tuve visitas / mi familia no podía ir a la argentina .
 estuve 5 años presa .

23

en el año 67 / tenía 17 años . 2 3 12 14 15 17
 fue la primera vez / que me interrogaron .
 porque tenía un novio / que era tupa / mi primer novio .
 me casé muy joven / tenía 18 / con otro .
 porque aquél había pasado / a la clandestinidad .
 en el 70 nació mi hijo / y a los pocos meses / fuimos detenidos .
 era anarquista .

soy llevada al cuartel florida / donde matan 2 compañeros / en la tortura . p
 4 5 6 7 8 13

24

yla gente festejaba / las acciones de los tupamaros . todas
 cuando expropiaban / los camiones de comestibles .
 y los repartían / en los barrios más pobres .

25

no nos sentimos víctimas . todas
 fuimos protagonistas / de un momento histórico . 2
 nosotras teníamos a los 20 años , 1
 tanta fuerza / energía / tantos sueños ! todas estábamos convencidas /
 de que iba a ser realidad . 1
 soñábamos con la revolución // todas
 la reforma agraria //
 la nacionalización de la banca //
 el hombre nuevo.

1 ismena - antígona

antígona
 ismena / mi querida hermana
 ismena
 antígona
 antígona
 de todas las desgracias / que heredamos de edipo
 habrá alguna / que pueda ser evitada

coro

porque / tenemos todos los dolores / y todos los males !

ismena
 desde entonces / no escuché nada nuevo
 después que perdimos / en un mismo día
 a nuestros dos hermanos
 muerto uno / a manos del otro
 antígona

creonte sólo le dio sepultura
a uno de nuestros hermanos / a etéocles
y dio la orden / de que al cadáver de polineces
muerto miserablemente / nadie le dé sepultura
ni lo llore / para que quede sin tumba / y sin llanto

coro

***y quien no respete la orden ,
dejará / der ser ciudadano !***

antígona

así están las cosas
pronto podrás demostrar tu coraje
o si naciste / con alma de cobarde

ismena

y yo / qué puedo hacer

antígona

estás conmigo / me vas a ayudar

ismena

en qué / con qué

antígona

levantarás el cadáver / junto con esta mano

ismena

contra la prohibición de creonte
eso es imposible / quién soy yo para hacer eso
quién es antígona
no tenemos autoridad para reclamar
nadie nos ve / nadie nos tiene en cuenta
el mundo está organizado así / y así funciona

coro

él no tiene derecho / a separarme de los míos !

antígona

no te dejes confundir por sus discursos
no dejes / que el miedo se apodere de tu inteligencia
ismena / mirame / estamos en ésto
y juntas / tenemos que salir de ésto

ismena

hay que pensar / por favor antígona
hay que pensar / seamos sensatas / es nuestro rol ser sensatas
y suaves / debemos transmitir paz
debemos ser conciliadoras / no dar pelea
eso es tarea de los combatientes
pensá / no todo se resuelve con passion / y con el corazón como guía
mirá nuestra historia como quedó
como murió nuestro padre / repudiado
después de lastimarse los ojos / con su propia mano
por las faltas / que él mismo descubrió
su madre y esposa / terminó ahorcándose
y en nuestros hermanos/ en un mismo día

se mataron uno al otro
y ahora / que nos quedamos solas
qué terrible y triste destino / será el nuestro
si no obedecemos / si no hacemos lo que hay que hacer
somos mujeres / no podemos luchar contra hombres p

no puedo / no tengo elección
que me perdonen / los que están bajo tierra
voy a obedecer a los vivos
que son los que mandan

antígona

ya no te quiero conmigo
no te reconozco / cruzaste la línea
te convertiste / en la más frívola de las mujeres
una marioneta de los hombres
un muppet del poder de turno
una linda muchachita / que se pone lindos vestidos
que agrada a los hombres
para eso estás en la vida
dejar / que los demás / tomen las decisiones
no tenés postura / y hay que tenerla
no te animás / y hay que animarse
a levantar el cuerpo y decir / sí / pienso así
harás lo que quieras

coro

***yo / los voy a enterrar.
y será hermoso / morir por esto !***

ismena

soy incapaz / de actuar en contra / de la voluntad de los ciudadanos
la ciudadanía / es la que tiene la palabra
quien soy yo / para cuestionar

antígona

voy a hacer lo que debo hacer

coro

haré una tumba / para mi querido hermano

ismena

no lo digas / no cuentes nada
yo haré lo mismo / no hablaré / hagamos un pacto

antígona

no
mirá para afuera
mirá el mundo que piensa / que vota
que dice / mirá
no hay otra forma de vivir / si no es comprometida
con los actos públicos
con los actos privados
con la intimidación

comprometida
sin mirar para el costado
haciéndote la desentendida
yo no puedo hacer nada
mentira
repetís el argumento de otros
cuál es tu argumento
qué tenés para decir
qué piensa ismena

coro

**quiero que lo grites !
no quiero tu silencio / tu apatía / tu cobardía .
y quiero / tu compromiso !**

2 creonte - antígona

a

creonte

**yciudadanos / ciudadanas
hemos restablecido / con firmeza / el orden en la ciudad p
después de la violencia / que hemos vivido**

bruno

sabemos / que hay dolores ocultos

fernando

que hay viejas / que lloran los huesos de sus hijos

creonte

que hay mucho dolor / mucha injusticia p

sergio

sin embargo / no se puede trasladar
a las nuevas generaciones / las frustraciones de las nuestras

creonte

porque necesitamos un país convivible p

**fue el pueblo / el que dijo dos veces
que no quería recordar
que no quería que nada se investigara
que nada.se supiera**

b

fernando

es imposible conocer el alma
los sentimientos / y las ideas de un hombre
antes de verlo ejercer el poder / y legislar

sergio

si un gobernante / no toma las mejores decisiones
y por algún temor / mantiene la boca cerrada
me parece / ahora y siempre / el peor de los hombres

creonte

y no estimo en nada

a quien aprecia más a un ser querido / que a la propia patria

bruno

nunca tendría como amigo / a un enemigo de esta tierra
porque sé bien / que ella es la salvadora
y que solo si navegamos / con buen rumbo sobre ella
haremos los amigos / que necesitamos

creonte

**hay que concentrarse en el presente / para estar de pie
la espalda / nos tira al abismo p**

**el ser humano / tiene una naturaleza privilegiada p
mira para adelante**

los ojos / no miran para atrás

bruno

se debe escuchar a todos / acordarse de todos / ver a todos

fernando

acordarse de todos / querer el bien de todos
y trabajar sin pausa / para los más débiles

sergio

con esa normas / haré grande a esta ciudad

c

creonte

**yhace tiempo / algunos ciudadanos andan murmurando contra mí
sacuden la cabeza / y no reconocen.al jefe de la ciudad**

bruno

he proclamado una orden
a todos los ciudadanos / respecto a los hijos de edipo p

creontes

que a etéocles

bruno

que murió luchando por la ciudad / y sobresalió con su lanza p

creonte

se lo entierre / y se le tributen / las honras fúnebres merecidas

fernando

por el contrario / a su hermano polineces
que al volver del destierro / quiso arrasarse con fuego a su ciudad
y que quiso alimentarse / con la sangre de los suyos
y llevárselos como esclavos

creonte

ordeno // que a ese / nadie lo honre con una tumba

sergio

ni lo llore
que quede insepulto
para que su cuerpo sea devorado
por las aves y los perros

d

creonte

**digamos las verdades todas juntas
si se ponen todas las verdades en la boca
el cuerpo / podrá superarlo p
y podrá hablar / de las verdades que nos faltan construir**

sergio

pero si nos quedamos suspendidos
esperando solamente / las verdades del pasado
el presente desaparece / y nunca tendremos futuro

creonte

**cómo se vive entonces
cómo se organiza un país / un pueblo p**

bruno

debemos darle un espacio al dolor / y caminar con él hasta el final

fernando

pero el dolor / no puede ser el protagonista

sergio

el responsable / de todas las decisiones

creonte

**nos quedaremos sumergidos / en la cultura del dolor
que es una cultura improductiva**

fernando

queremos eso
o queremos salir adelante

creonte

**rendiré honor //
lo mismo vivo / que muerto
a todo aquel //
que le haga bien / a esta ciudad**

a redoblar a redoblar

a redoblar muchachos esta noche

cada cual sobre su sombra / cada cual sobre su asombro

a redoblar / desterrando / desterrando la falsa emoción,

el "la-la-la" / el beso fugaz / la mascarita de la fe

a redoblar muchachos que la noche

nos presta sus camiones

y en su espalda de balcones / y zaguán / nos esperan

nos esperan otros redoblantes

otra voz / harta de sentir / la mordedura del dolor

3 antigua

y señor presidente / yo le pregunto :	1	
por qué no nos ve ?		
los milicos / que encerraron a mis padres / si / que nos veían !		
a nosotros / nos veían como los tupitas .		2
cuando en cada visita / nos manoseaban .		
ahí / teníamos menos de 12 años !	1 + 2	
usted sabe señor presidente / que los niños vivimos el terror .	3	
el miedo / la angustia / de ver a mamá y papá encerrados .		
nosotros también / estuvimos presos con ellos !	1 + 2	
<i>basta de silenciar los gritos !</i>		<i>a</i>
<i>basta de distraer !</i>		<i>b</i>
<i>de criminalizar / a quienes piden la verdad !</i>	<i>todas</i>	
señor presidente / cada vez / que hablemos de un hecho ,	1	
son personas .		
son situaciones concretas .		
en tal calle / en tal esquina / en tal momento .	3	
con qué se le disparó / qué tipo de auto se usó .		
no da lo mismo / que lo hayan matado en aquella esquina	1	
o en aquella otra !		
no da lo mismo / que haya sido en el 74 / que en el 75 !	2	
<i>basta de la cultura de la impunidad !</i>		<i>b</i>
<i>la ley / nació / nula !</i>	<i>todas</i>	
<i>la impunidad / no termina / anulando la ley .</i>		<i>a la</i>
<i>impunidad ya vive / bajo nuestra piel !</i>		<i>b</i>
porqué no colocar / un cartel luminoso bien grande / en rivera y soca .	3	
que diga simplemente / junto a su foto :		
de acá se llevaron al maestro julio castro / dónde está ?	2	
que se vea bien / y nadie se haga el ignorante / o el chanco rengo !	1	
señor presidente / usted no ve . p	2	
será que tampoco escucha ?		
cuándo dejó de ser de los nuestros / cuándo ?	1	
nunca nos avisó !	3	
<i>y señor presidente // quiero saber // quién mató / a mi compañero !</i>	<i>todas</i>	
<i>yo no pido nada .</i>		<i>1 + 3</i>
a ellos hoy en el gobierno / no les pido nada .	1	
pórque / lo que la gente les pida que hagan / no lo van a hacer .		
planteo realizar un juicio .	2	

que contemple / a todos los actores de la sociedad .
un juicio como nuremberg / un tribunal.
en el cual / no se juzgue de a uno / a los represores ,
sino que se haga un solo juicio / oral y público / contra la dictadura !

yo no confío !

2 + 3

el 14 de abril / de 2010 / fui amenazada de muerte , 3
desde una camioneta sin matrícula / con armas .
me dijeron / que si no me dejaba de joder
iba a terminar / en una cuneta .

yo no confío !

1 + 3

hay que entender la represión / con la función social / que cumplió. 1
que no es solo hacia la persona .
es hacia todo !

no confío // no confío // no confío !

todas

y yo denuncio !

va lista

4 creonte - antigona

creonte

que estás haciendo ?

sergio

quiero que me expliques antigona

fernando

quiero que respondas

bruno

sabías que estaba prohibido / lo que hiciste

antigona

como no iba a saberlo / si era público !

creonte

y a pesar de eso / te animaste

te atreviste a desobedecer las leyes

antigona

tus leyes / no son divinas.ni justas .

tus decretos / no tienen tanto poder ,

como para que un simple mortal los escuche.y los acate ! p

y las leyes // a las que yo respondo //

son leyes.desde siempre !

no son de ahora / ni son tuyas ! p

y si muero.antes de tiempo .

yo llamo a esto / un premio !

porque / quien como yo.vive entre tanta desgracia ,

*cómo no iba a beneficiarse / con la muerte ?
y si ahora te parece / que hago locuras ,
es porque / quizá soy acusada de loca / por un loco !*

creonte

no puede ser soberbio / el que es esclavo de otro

fernando

ella sabía / que cometía una insolencia
al transgredir las leyes establecidas

bruno

y para colmo / después de haberlo hecho
se jacta / y se burla por lo que hizo

sergio

yo no sería el hombre / sino ella
si esta victoria quedara sin castigo

creonte

**por eso / aunque sea . la hija de mi hermana ,
ni ella / ni su hermana // escaparán a la muerte**

antígona

*y ahora / que estoy en tus manos .
qué otra cosa querrás / además de matarme ?*

creonte

**nada más !
con eso / tengo todo .**

antígona

*y cómo podría yo / alcanzar mayor gloria !
que enterrando a mi hermano ! p
y todos .
van a aprobar mis actos.*

creonte

nadie / piensa así

antígona

*los demás / también lo ven .
pero cierran la boca en tu presencia !*

creonte

no te avergüenza / pensar distinto a la mayoría

antígona

no es ninguna vergüenza / honrar a los hermanos !

creonte

no era también tu hermano / el que murió.haciéndole frente

antígona

de la misma madre / y del mismo padre .

creonte

y le das el mismo valor / al valiente.que al canalla !

antígona

*no fue cualquiera ! p
sino su propio hermano / el que murió !*

creonte

**cuando intentaba destruir esta tierra !
y el otro / en cambio / la defendía ! p**

antígona

y la ley // es superior // a tu poder .

creonte

nunca .

el enemigo / será mi amigo

ni después de muerto

antígona

yo no nací para compartir el odio . p

sino / el amor .

creonte

cuando estés muerta / amarás a quien quieras . p

pero mientras yo viva / no gobernará una mujer !

5 creonte - antígona - ismena

ismena

yo también lo hice

soy su cómplice

creonte

ismena

alimentaba dos serpientes / que se levantarían contra mí

ismena

asumo mi culpa

tendrás mi cuerpo / si también lo quieres

antígona

no no es verdad

porque ni quisiste hacerlo

coro

ni yo / te hice mi cómplice !

ismena

yo quiero morir contigo

quiero que estemos todos juntos

estoy contigo / siempre estuve contigo p

qué querías que hiciera

no soy tu enemiga / mirame / soy tu hermana

te quiero / no puedo imaginar que sera de mí

no puedo pensar otra vida / otra realidad

vos siempre fuiste la rebelde

yo siempre me acomodé / a las circunstancias

y te admiro / cada una en su lugar

coro

no quieras / morir conmigo .

antígona

ni hacerte cargo de lo que no hiciste

con que yo muera / es suficiente
ismena
cómo puedo seguir viviendo / si no estás más
a quién dedicaré mis días / sola / para atrás y para adelante

antígona
a eso que te responda creonte
ya que lo defendiste tanto

coro

y te preocupaste tanto por él !

ismena
cómo podré vivir sin ella
no tengo a nadie más en el mundo
es mi hermana querida
mi última hermana querida
mi ultimo refugio de familia
después de mama / después de papá / después de mis hermanos
solo me queda el abrazo de antígona

creonte

no digas ella / porque ya no existe

fernando
y dejate de decir tonterías
que a nadie le importa / tu pequeño drama

bruno
la gente tiene problemas reales / concretos
no tiene tiempo para tus escándalos emocionales
eso son cosas de mujeres

sergio
por eso mismo somos los hombres / los que tenemos que gobernar
ustedes no dominan sus sentimientos

creonte

no controlan / ni siquiera las lágrimas

ismena
vas a matar a la prometida de tu hijo

creonte

**sí / hay otros campos para arar
hay mucha perra suelta**

ismena
ellos se quieren

creonte

no me gustan / las malas mujeres para mis hijos

ismena
realmente vas a dejar / a tu hijo sin ella
ella ha sido la única valiente
la que tiene voz
la que dice
la que te enfrenta

la que no es políticamente correcta
la que no espera ser aplaudida
la que se arriesga

ella habla por todas / las que no podemos hablar
porque el miedo nos anuló
porque la represión nos aniquiló
porque nacimos / en una tierra contaminada por la impunidad
yo soy una más que nació
el mismo año que se votó / por primera vez el referendun
todos nacimos / con el efecto de esa ley

ella es la cara de todas
de ella hablarán
de creonte nadie se acordará
ella es latinoamerica / la nueva
la que no se arrodilla
la que los hombres temen
recuerden su nombre / porque ella es la verdad

y por eso vas a castigarla
porque está por encima de tu miseria
tus papeles / tu hipócrita ley / tus gritos falsos

creonte

basta

bruno

qué manera de hablar

fernando

literatura / no hay nada con sustento
imaginación / delirio / emoción

bruno

todo los puntos femeninos / que no ayudan a ninguna nación

sergio

pura fantasia

6 **antígona**

1

y siempre desnuda la mujer .
te desnudan / menstruando / sin menstruar / no importa .
algunas somos penetradas por ellos ,
o nos meten / cosas por la vagina / y por el ano .
pero siempre te manosean .
a mí / me eyaculan en la boca .

2

está vestido / con la ropa de mi compañero .
me levanta la capucha / y me pregunta :
te gusta ?

3

gavazzo y silveira / me cuentan al detalle ,
como torturan al tito gomensoro / un compañero desaparecido .

4

me llevan al baño de hombres / con la venda puesta .
para escuchar / como torturan a los compañeros .
sentimos la gente en el piso / la presencia de los cuerpos tirados .
y por debajo de la venda / vemos correr la sangre .

5

en los calabozos / hay escrituras con sangre en la pared .
alguien trató / de hacer una paloma .

6

me ponen contra la pared / y me dan piñasos .
me hacen torniquetes / en los pezones / con los palillos de la ropa .
me lastiman tanto / que mi ropa queda toda ensangrentada .
y así / se la mandan a mi familia .
lo primero que reciben / como noticia mía ,
fue mi ropa ensangrentada / y con materia fecal podrida .
mi familia piensa / que me mataron .

7

mamá / mamá !
es lo primero que uno grita .
lo más primitivo .
mi grito es / mamá .

8

el grito de los compañeros / y las compañeras / cuando son torturados . p
y la música fuerte que ponen / ponen a raffaella carrà .

9

se especializan / en cómo torturar / día a día .
con la mirada / con la palabra .
con darte mucha comida / con darte poca .
con hacerte / que mueras de diarrea ,
con que estés / muerto de estreñimiento / muerto de sed / o todo inundado .
hoy es una cosa / y mañana lo contrario .

10

hay hombres / que se masturban / mientras te torturan .
y te acaban encima / mientras estás atada / esposada .

11

quiero ir al baño / y me dice :
si vas al baño / te sacás la bombacha / y no te la volvés a poner .

12

uno de ellos / me tiene de plantón / desnuda / empapada / encapuchada .
arriñonada contra una pared / mientras me toca .

13

estoy sola con mi hijo / en un calabozo .
y me sacan de recreo / en un cuadrado rodeado ,
de alambre y perros / milicos armados .
yo camino / con mi hijo contra el tejido .
entonces uno de ellos viene / y me dice :
vos no lo vas a poder cuidar / a tu hijo acá .
dámelo / y yo le voy a dar / una vida mejor .

14

han pasado cuatro años / sin poder tocar / a ningún familiar .

15

nace mi hija .
es una de las primeras niñas / que muere en cautiverio .
pido para verla / y no me dejan .
armo un escándalo . p
tomo a mi hija / muerta en brazos .

16

llevan gurises de 13 años / y también de 14 .

los torturan / y los internan en el consejo del niño .

17

el submarino es diario / yo lo prefiero a otras cosas . p
el dolor físico / de cuando me agarran con las manos ,
adentro de las piernas / y me revientan la carne / es insoportable . p
trato de demostrar / que no me pasa nada .

18

me ponen ratas en la ropa .
después / que me pasan grasa rancia .

19

es diciembre / un calor terrible .
me estaquean / en la plaza de armas al sol ,
y me ponen muchos ponchos por encima .
me rocian / con agua con sal . p
pido agua / alucino / paso del frío al calor .
alucino con las elecciones / que estoy votando .

20

sufro / simulacros de fusilamiento .

21

yo los venzo .
me duermo / en medio de la tortura .
es mi triunfo .

22

hay un médico / que nos dice :
yo sé romper los huesos / y sé arreglarlos .
así / como te los rompo / te los voy a arreglar . p
pero también puedo / no dar anestesia / para operar .

23

hace tres meses / que estoy presa .
en la ex escuela naval / en la ciudad vieja .
y tres meses / que no menstruo .
dan orden / que me trasladen / al hospital militar ,
a que me vea / un ginecólogo . p

24

entra un señor alto / mayor / con túnica blanca / yo tengo 18 años .
 no se presenta / supongo que es el medico / no hay enfermera allí .
 me habla en tono arrogante / y de mal modo .
 me hace quitar la ropa / de la cintura para abajo .
 me dice / que me acueste / en la camilla con perneras ,
 y me pregunta / qué me pasa . p
 le digo / que hace 3 meses / que no tengo la regla .
 no escucha / lo demás que le trasmito .
 se pone los guantes de latex / busca / y rebusca en una bandeja .
 y luego / me coloca algo en la vagina / que me hace gritar de dolor .
 es el especulo más grande / que encuentra / me dice / que no me queje .
 que no me haga la víctima / que no soy ninguna santa . p
 y que eso / que me puso / seguro que no es peor ,
 que lo que yo hago / con los sediciosos .

7 creonte - hemón

creonte

**hijo / estás enojado con tu padre
 después de escuchar / la sentencia irrevocable / contra tu prometida**

hemón

ningún casamiento es más importante para mí
 que tu valiosa guía

creonte

hijo mío / así deberías pensar / y actuar

sergio

por eso
 los hombres rueguen engendrar / y tener en casa hijos obedientes
 para que ellos los venguen del enemigo
 y honren a los amigos / como al padre
 porque quien engendra hijos inútiles
 ha engendrado / una desgracia

bruno

entonces hijo
 no pierdas la razón / por el placer de una mujer
 sabiendo / que una mala esposa en casa / resulta un abrazo frío
 por eso tu deber es
 rechazarla como a un enemigo / y dejarla morir
 porque solo ella / entre todos los ciudadanos
 ha sido desobediente

creonte

**no quiero quedar como un mentiroso / frente al pueblo
 por eso / he tomado esta decisión**

**porque si tolero el desorden en mi familia
más lo haré / con los otros**

fernando

no existe mayor mal / que la anarquía
que destruye las ciudades / y devasta los hogares
en cambio / la obediencia
salva la vida / de los que siguen el rumbo correcto
por lo tanto / hay que apoyar las órdenes / de los que mandan p

creonte

y nunca / someterse a una mujer

hemón

padre / la gente te tiene miedo
lo sé por conversaciones que he tenido
y también he oído / como la ciudad se lamenta por esta joven
que va a morir / como la más indigna de las mujeres
por su gloriosa hazaña
ella que no permitió / que su hermano quedara insepulto
no merece acaso / una gloriosa recompensa
lo que yo más quiero padre / es tu bien
qué mayor felicidad para un hijo / que el prestigio de su padre
y para un padre / lo de sus hijos
por eso / no te quedes con tu sola opinión
creyendo / que sólo vale tu pensamiento / y nada más
no es vergonzoso / que un hombre / aunque sea sabio
aprenda muchas cosas / y no sea inflexible
deberías dejar que tu ira pase / y aceptar cambiar de idea
y si en algo vale mi opinión / aunque sea joven
digo yo que lo mejor es / que un hombre / tenga completa sabiduría

creonte

**así que los mayores //
tenemos que aprender // a ser prudentes // de jóvenes de tu edad**

hemón

no es cuestión de edad / sino de hechos

sergio

y qué hiciste
apoyar / a los que alteran el orden

hemón

yo no te pediría nunca / por una mala persona

bruno

y ella no lo es

hemón

todo el pueblo afirma que no

fernando

y ellos van a decirme / lo que tengo que hacer

hemón

no ves / que estás hablando como un inamduro

creonte

**bajo qué criterio debo gobernar
el de otros / o el mío**

hemón

no hay gobierno / que sea de un solo hombre

bruno

me parece / que este hizo alianza con la mujer

hemón

si tu papel es de mujer entonces
yo me preocupo por tu destino

sergio

maldito / cómo se puede ser capaz / de cuestionar al padre

hemón

porque estás actuando de modo injusto / y cometiendo un error

bruno

te considero detestable / inferior a una mujer

hemón

nada de lo que yo haga / es vergonzoso

fernando

estás de su lado / la estás defendiendo

hemón

también estoy defendiendo a mi padre / y a mí / y a todos

creonte

nunca / te vas a casar con ella

hemón

si ella muere / moriremos juntos

fernando

me estás amenazando

hemón

hablarle a sentidos sordos / es eso una amenaza

sergio

vas a entrar en razón llorando
tu cabeza está hueca

hemón

enloqueciste / lamento decirle eso a mi padre
pero estás loco

bruno

me aburre tu cháchara
el esclavo de una mujer / no vale nada

hemón

podrías escuchar / en vez de solo hablar

creonte

**así // ahora verás / que también sé hacer otras cosas
ella muere / delante de su novio**

hemón

anoche / antígona tuvo una pesadilla
ella tiene la oportunidad de denunciar / y no le salen las palabras
en la sala está creonte / mi padre

repetido y multiplicado hasta el infinito
y todos le muestran las palabras / que ella debe decir
pero ella no puede hablar
se va en silencio / se va muda / a la tumba muda
al silencio eterno
las palabras de antígona las tiene creonte / todas guardadas

ella no morirá ante mis ojos
y mi padre no volverá a verme nunca más
está bien que te hagas el loco con otros / jamás conmigo

creonte

**la voy a llevar / a un lugar aislado
donde no haya nada / ni nadie / y la enterraré / viva
antígona**

8

coro

y *ciudadanos de mi tierra* . p
mírenme ! p
recorro / el último camino . p
y *veo / por última vez / la luz del sol* p
ya / nunca más .

y *mi tumba / mi cama* .
me encontraré con los míos !
todos los muertos / de mi querida familia ! p

y *me voy sin amor* .
con la esperanza / de que mi padre / mi madre
y mis hermanos muertos / me reciban con cariño . p

y *cuando ellos murieron / yo cuidé de sus cuerpos* .
ahora / polineces !
por sepultar tu cuerpo / recibo esta recompensa !

antígona / nibia

mi compañero / quedó tirado en la calle ,
con los ojos abiertos .
durante años / cerraba los ojos y veía . p
lo dejaron desangrar / para que lo viera la gente

américa

tengo otra hija afuera ,
con la que actualmente / tengo una relación difícil .
vive en suecia . p
una vez dijo / mi madre no era indispensable / para la organización ,
pero para mí / sí .

gloria

lo que más extrañaba / cuando estaba presa .

era la playa / el agua / no era el sexo . p
cuando salgo / voy a meterme al río de la plata .no puedo . p
siento / que los desaparecidos están ahí .
que las manos de ellos / están en el agua .
durante años / no puedo bañarme en el río de la plata .

cecilia

mi madre estuvo mal / mientras yo estuve presa .
aguantó todo el tiempo .
esperó mi salida .
y cuando salí / estaba gorda / contenta / empastillada . p
en una de las cartas / me había escrito :
vení / que pasearemos / de la mano por los campos .

violeta

me permitió resistir la tortura / estar enamorada .
cómo puede ser / que en la vida de una mujer / a esta edad .
no podamos hacer el amor !
tanto tiempo / y sin saber hasta cuándo !

irma

a mi compañero lo violaron .
es la primera vez que lo digo / ni mis hijos lo saben .
lo atan a las rejas / después lo llevan / a una jaula con perros . p
lo digo por su memoria .

graciela

además de no poder terminar de estudiar ,
relaciones familiares / que no se pudieron recomponer nunca .
se perdió / el diálogo en mi familia .
perdí amigos entrañables / y compañeros del alma ,
porque los mataron / o los desaparecieron .

carmen v

no pude / arrullar a mi hija .
verla dar sus primeros pasos .
escucharla / decir sus primeras palabras . p
cómo sentirse madre / con solo saber que es tu hija !
sentirse madre / es mucho más que eso ! p
hacía 12 años / que no nos veíamos .
y ya no éramos los mismos .

anahit

perdimos los derechos / como ciudadanos .
eramos los parias .
me decían / sos una rebelde sin causa .
y contestaba / sí / rebelde / pero con causa !

laura

me hice adulta antes de tiempo .
sin tiempo de bailes / amores .
locuras propias / de una gurisa de mi edad . p
soy pesimista en cuanto al futuro .
no creo en este sistema .

menos en la mierda / de la clase política .
victoria
perdí un tren .
el que tomó la sociedad / bajo el terrorismo de estado .
después de doce años / lo alcancé . p
ese tren iba lleno de miedos .
miedo a quedarse sin trabajo ,
miedo a la tortura / miedo a la cárcel .
miedo al sonido de las botas / de las sirenas .
miedo que llevó / a que cada uno mirara
por las ventanillas de ese tren / sin ver .

9 creonte - antígona

fernando
tu tiempo se terminó !
creonte
antígona !

bruno
el tiempo de hablar !
creonte
se terminó !

sergio
el tiempo / de la revolución a la vuelta de la esquina !
creonte
se terminó !

bruno
el tiempo de reforma agraria !
creonte
se terminó !

fernando
el tiempo de los sueños !
creonte
se terminó !

fernando
el tiempo de pelear !
creonte
se terminó !
ahora / es tiempo de silencio .
y tu silencio / es necesario para todos !
por el bien de todos .
debés callar / antígona !

coro
estás equivocado / creonte !
esta injusticia / caerá / sobre tus hombros !!!

creonte
no sirve de nada / quejarse frente a lo inevitable .

vamos !
la encerramos / en la abovedada tumba .
la dejamos sola / y abandonada .

antígona

soy una joven que quiere vivir !
 quiere decir las cosas importantes a los gobernantes !
 quiero ver el corazón de los gobernantes !
 antes de mi condena !
 quiero estar desnuda / sin nada / para irme libre !
 para que el castigo / no llegue a mi alma !
 para que la libertad no sufra !

coro

y todos !!!
hombres y mujeres / sean testigos de esto !!!
miren / cómo uno de los míos me condena !!!
miren / que no hay llanto / ni dolor !!!

antígona

todos sabrán quien fui !
 todos reconocerán mi nombre !
 cuando pase el tiempo ,
 y la verdad crezca / desde el fondo de los muertos !
 cuando los pies se hundan en los cementerios / que nos sostienen !
 cuando las leyes / vuelvan a escribirse !
 y las mujeres seamos dueñas de la palabra !
 de la voz / y del silencio !

coro

y mi tierra !!!
mi ciudad !!! p
me llevan !!!

antígona

se acordarán de mí !
 y habrá una calle con mi nombre !
 y los políticos dirán sus discursos / sobre la valiente muchacha !
 y las mujeres deberán decir no !

coro

y que alguien me ayude !!!
qué clase de hombres / me condenan !!!

antígona

nadie nunca más / nos robará la historia !
 y cuando se conozcan / los nombres de los rehenes ,
 también se sabrá / que hubo heroínas !
 que no tuvieron fotos / que no tuvieron prensa !
 cuando las leyes vuelvan a escribirse !
 y las mujeres seamos ,
 las dueñas de la palabra / de la voz / y del silencio !

coro

y todos !!!

*hombres y mujeres / sean testigos de esto !!!
miren / cómo uno de los míos me condena !!!
miren / que no hay llanto / ni dolor !!!*

*y mi tierra !!!
mi ciudad !!! p
me llevan !!!*

*y que alguien me ayude !!!
qué clase de hombres / me condenan !!!*

10 creónte

creónte

**no es cierto / que los llantos ,
derriban las paredes de los hogares / para venir por mí !
no es cierto / que la gente me odia !
no es cierto ,
que la ira del pueblo / viene como un huracán / hacia mí !
no es cierto / que el dolor destruye las casas vacías ,
y los cementerios llenos !
no es cierto / que los vientos arrasan los cuerpos ,
para hacerlos polvo / y dejarlos en mi puerta !
no es cierto / que los gritos / los llantos ,
vienen desde todas las ciudades del país ,
juntos / para expulsarme !
no es cierto / que estoy solo !
no es cierto / que peligra mi cargo !
no es cierto / que lo que escucho !
es la ira de un pueblo / dispuesto a todo !**

fernando

nunca me aparté de mis asesores
he escuchado siempre / y así he conducido la ciudad
por la buena senda
he podido descifrar / las cosas de los hombres
he podido ver / por encima de las miserias
yo escucho / sé escuchar / sé elegir / sé mandar
soy firme / no tuve opción / hice lo que tenía que hacer

sergio

ahora todos me atacan / me lanzan sus flechas
acá / estoy acá / expuesto / dispuesto a todo
todos me condenan
el cruel creonte / los cobardes murmuran por detrás
intenté ser prudente / como buen gobernante
pero estoy enfermo del mismo mal / insensatez
maldito yo / malditos todos / maldita enfermedad

bruno

soy el mismo / que está acá parado
 en el medio de la nada / con una ciudad dispuesta a lincharme
 con un grito / que atraviesa las piedras
 polvo / es todo lo que veo
 polvo es el piso / que se abre y me traga
 polvo es mi vida / si esta ciudad me abandona
 me descarta / me deshecha
 polvo será la vida de ustedes / si me abandonan
 si me rechazan / si me ignoran
 polvo será todo / si yo dejo de ser su gobernante

creonte

**hemón / dónde estás !
 escucha a tu padre / que te quiere / más que a nadie !
 hemón / hijo mío / ven a hablar conmigo / dónde estás ! p**

**alguien dice que está mal lo que hice / y quizá sea cierto .
 quizá me apresuré / y fui despiadado con Antígona ,
 porque quiso enterrar a su hermano .
 quizá deba salvarla / del encierro bajo tierra / que le impuse !
 me apresuré / hijo mío / puedes escucharme ! p**

**quizá podamos hablar !
 antes que se escuchen llantos !
 antes que el castigo / nos encuentre / solos y abandonados ! p**

**hemón / quizá podamos abrazarnos / sin rencor !
 antes que todos se levanten en mi contra !
 antes que el odio / y la ira / se apodere de la ciudad !**

11 ismena

ismena

vecinos de esta ciudad

el señor creonte / quien fue envidiable en un momento
 porque nos salvó de los enemigos
 y defendió la democracia / ahora está completamente perdido
 es un cadáver que respira / un ser errante

va / hacia donde está el cadáver de Polineces
 despedazado por los perros
 lo lava / quema sus restos / y le da entierro
 después va por Antígona
 pero en el camino / escucha lamentos
 que vienen del lugar donde está ella
 creonte se desespera / corre
 reconoce la voz de su hijo / es hemón / el que sufre

cuando llega / y la ve a antígona / colgada del cuello
 con un lazo / hecho de su velo
 y a hemón / a su lado / abrazándola por la cintura
 y con un alarido sin final
 creonte corre hacia él / intenta abrazarlo
 y de hacerlo reaccionar
 qué hiciste hijo / hijo mío
 su hijo lo mira / con odio y dolor
 le escupe la cara / y sin responder saca la espada
 pero no alcanza a su padre / que salta para esquivarle
 entonces / enfurecido consigo mismo
 extiende los brazos hacia delante
 y se hunde / la mitad de la espada / en el pecho
 todavía consciente
 estrecha a la muchacha entre sus brazos
 y le arroja / sobre la mejilla / un hilo de sangre

ahora / tengo dos cuerpos más para enterrar
12 creonte - ismena

fernando

qué necio / y obstinado fui

sergio

que necio / y obstinado soy

bruno

aquí / frente a ustedes

está el asesino / y el asesinado

los dos de la misma familia

creonte

hijo mío / muerto por mi culpa

ismena

demasiado tarde / para reaccionar / y comprender

creonte

tonto infeliz / desgraciado imbécil

ismena

lamento / darte otra mala noticia

sergio

y qué puede ser peor

fernando

qué otra cosa puede pasar

creonte

qué más

ismena

tu mujer se suicidó

con una espada entregó / sus ojos a las tinieblas

después de llorar al hijo / que falleció primero

creonte**no puedo / no puedo con este dolor**

ismena

al morir / te culpaba por todas las muertes
 el asesino de sus hijos
 el asesino de los vivos / y el asesino de los muertos
 el asesino de las mujeres
 el asesino de los jóvenes
 el asesino del futuro
 el asesino del pasado

creonte**y cómo se mató**

ismena

se hirió con su propia mano
 debajo del hígado / cuando se enteró del sufrimiento de su hijo

bruno

yo necio

fernando

yo ciego

sergio

yo insensato / yo cruel
 yo gobernante maldito

creonte**maldigo / el poder que brinda el bien****maldigo / el poder que brinda el mal****maldigo / el bien que brinda el poder****maldigo / el mal que brinda el poder**

ismena

ya nos sos nadie
 viejo / abandonado
 sin asesores
 sin aliados
 sin hijos
 sin mujer
 sin familia
 sin estado
 sin nación
 sin ciudad
 creonte no es más creonte
 no es nadie
 su palabra / ya no le pertenece

creontes**haber pasado por esto****me hace comprender el mundo / desde otra visión**

bruno

me hace ser / más humano
 sergio
 me hace estar más cerca / de aquellos que sufren
 de aquellos / que han sobrevivido a sus hijos
 fernando
 de las madres / de los padres / que perdieron a sus hijos

creontes

**haber perdido / a mi hijo / me hace pararme
 con otra responsabilidad emocional**

fernando
 nunca antes / había tenido estos sentimientos

bruno
 esta lucidez

sergio
 esta paz

creontes

y desde este sacrificio / comprendo / la hondura de la vida

sergio
 yo soy uno de ustedes

fernando
 soy uno más que sufre

bruno
 uno entre tantos

creontes

**pero no voy a alimentar mi herida / con guerra
 esta herida / que llevo abierta / la ofrezco
 como señal / del hombre nuevo**

creontes

**hoy el estado uruguayo pide formal y públicamente disculpas por las
 atrocidades cometidas en la dictadura / en esa larga noche de 1973 a 1985 donde todos
 los uruguayos sufrieron el terrorismo de estado / en esa larga noche donde los
 uruguayos fueron excluidos de todos sus derechos / en esa larga noche donde vivir y
 ser feliz fue la más grande de las utopías**

bruno
 hoy queremos pedir perdón
 por los crímenes / por el silencio de estos años
 y por no poder encontrar una solución
 que nos reconcilie y nos reuna como hermanos

fernando
 por eso compañeros / nunca más

sergio
 nunca más orientales / nunca más compañeras

creontes

nunca más

disculpe por...

13 mujeres

a

estoy acá estoy
enfrente tuyo estoy
tu cara es mi cara
tu cara es mi cara

¿estás orgullosa izquierda?
a vos te pregunto
¿dónde estás?

estoy en el sistema / estoy en el sistema
estoy en el sistema / estoy en el sistema
estoy en el sistema / estoy en el sistema
estoy en el sistema / estoy en el sistema
en el 2005
cuando vázquez asumió
le preguntan
¿va a ser este un gobierno socialista?
dijo no
este va a ser un gobierno para todos los uruguayos
yo dije / la quedamos
ahí ya lo dijo todo

¿estás orgullosa izquierda
a vos te pregunto
¿dónde estás?

que sepan en la escuela
que todos sepan
que sepan en el liceo
que todos sepan
que sepan en la esquina
que sepan en el liceo militar
que todos sepan
que la verdad se sepa
y después
que cada uno haga con esa verdad lo que pueda
que la tortura se conozca
que los atropellos se conozcan
que la violencia contra los niños se conozca
que las desapariciones se conozcan
que las muertes se conozcan
que quiénes fueron torturadores se conozca
que quiénes fueron los violadores se conozca

que quiénes atropellaron a los maestros en las escuelas
 a las viejas en la feria
 todo se conozca todo se conozca todo se conozca todo se conozca
 ¡que se sepa!

b

graciela

nosotras callamos durante mucho tiempo
 a la mayoría de nosotras / nos comió el silencio

carmen m

me siento bien así
 sin pelea
 haciendo solo cosas pequeñas

laura

hoy pienso primero en el "yo soy"
 y después en el nosotros
 como lo hacen mis hijos

cecilia

no es fácil / ser hija de ex presos políticos / no he podido
 no sé qué se hace / cuando hay tanta carga

anahit

aquella muchacha ya no está más
 aunque siempre me acompaña
 pero aquella muchacha también perdió

lilián

dejé de creer
 en eso me parezco a algunos jóvenes
 capaz que nunca envejecí

mirta

el machismo también está en cada una de nosotras
 y cuesta limpiarlo / barrerlo por completo

gloria

creo en otra forma de organización
 la social las redes
 el amor

irma

el error nuestro es / haber abandonado los espacios

miriam

durante años no necesitamos de los hombres para nada
 cuando fuimos liberadas
 todo cambió
 nos quedamos observando

nelly

a veces no se cuenta con la madurez suficiente / para ser protagonista

violeta

no es lo mismo hablar para un hombre / que para una mujer
 no sé quién puede

pero no es una competencia
es darnos cuenta que nos necesitamos

américa
sofocles te ruego
mandame un final
en el que alguno se salve
para volver a empezar

ana maria
es fácil ser joven a los 20
lo difícil es a los 60

ana
antígona me dio voz
y descubrí una catarata imparable de relatos que esperan
que esperaban

matilde
no importa si a nadie le importamos
lo que importa es / qué hacemos con eso

carmen v
había una vez un país
había una vez una organización
había una vez

nibia
nuestro tiempo ya fue vivido
es hora / de que se le dé paso a las nuevas voces

c

victoria
sé que tengo pocas palabras p
porque las palabras / se banalizaron p

tatiana
qué quiere decir justicia
verdad / revolución / generación

sofía
yo no fui parte de eso
yo vengo de ahora
de lo que quedó / del después

antígona joven
de ahí vengo p

victoria
de ese lugar arrasado / que es el después
el día que el país se puso de pie
y empezó a recuperar / las palabras tiradas

antígona joven
abandonadas / humilladas / violadas

victoria

las pocas
antígona joven
 desde este ahora que es el después de
 desde este lugar/ digo

victoria tatiana
la revolución no es el diseño
ni los pelos de colores
la revolución es saber
y eso lo aprendo
desde que sé

sofía
 antes/ andaba por ahí
 creyendo que mi rebeldía
 era para algunas cosas

victoria
 ahora sé/ que después no hay después
 que ahora/ es también / antes
 que todos somos partes del mismo lugar

antígona joven
que la memoria tiene rostro
el rostro de estas mujeres
la dictadura los torturadores los asesinos
los secuestradores los violadores las víctimas
tienen rostro
los presos las presas los niños las niñas
tienen rostro
tienen vida
como vos / y como yo

tatiana
 los que tienen que organizarse / somos nosotros
 vos /y yo
 elijo mi vida
 mi lugar
 mi vocación
 mi sexualidad

sofía
 elijo elegir / todos los días
 como también elijo saber

antígona joven
conocer
estar / ser / entender

victoria
 te elijo a vos / que sé quien sos

tatiana
 me elegís a mi que sabes quien soy

antígona joven**elegir no es solamente la nueva moda**

sofía

el nuevo disco

tatiana

la nueva marcha

victoria

el nuevo sexo

sofía

el nuevo destape

antígona joven**elegir es saber****es conocer**

victoria

vivir en esta parte del mundo implica
 que todo puede desaparecer
 desaparece la memoria
 y nos olvidamos

tatiana

que nos mataron

sofía

que nos saquearon

tatiana

que nos colonizaron

victoria

pero también nos olvidamos que somos
 que soy

tatiana

elijo hablar con pocas palabras
 porque no he tenido tiempo / para tener las propias p
 eso nos dejó la dictadura
 pocas palabras

antígona joven**quiero ir por las propias**

victoria

quiero equivocarme / con las palabras propias
 quiero un espacio horizontal / donde las ideas
 donde las discusiones / sean horizontales
 donde pensar / sea compartido
 quiero una palabra horizontal

sofía

que se extienda

victoria

abrace

tatiana

avance

sofía

haga puentes
tatiana
una palabra limpia que ame
victoria
que piense
antígona joven
no quiero una palabra vertical
ni muerta / ni ajena p
quiero mi palabra

Anexo 2. Acciones simbólicas



Imagen 1: Las primeras rondas de las Madres.

http://www.prensaanm.com.ar/pei/md_notas.asp?id=18521



Imagen 2: Las primeras rondas. <http://ens1primaria.blogspot.com/>



Imagen 3: Marcha del Silencio. Montevideo, 2011. Foto: Lidia Amelia.
<http://pelusaradical.blogspot.com/2011/05/uruguay-miles-de-personas-marcharon-en.html>



Imagen 4: Marcha del Silencio. Montevideo, 2013. La Red21
<http://www.la21.com.uy/comunidad/1175194-19a-marcha-del-silencio-uruguay-declaran-monumento-historico-memorial-inauguran-marca-memoria>.

ESCRACHE

2 JUEVES
DICIEMBRE
19 horas
salida en marcha
desde Univerisidad
hacia su domicilio

UBICADO

MARCELINO DOLCEY BRITO PUIG
EL SICOLOGO DE LA MUERTE
SÁDICO PLANIFICADOR DE LA TORTURA
 C.I 585.248-0 / VIVE EN: JOSE ENRIQUE RODO 2106 P7-Apto.701
 TEL: 24002870 / MANIPULÓ Y PLANIFICÓ LA TORTURA EN EL PENAL
 DE LIBERTAD DESDE 1972. - DOCENTE EN LA UNIV. CATOLICA
 ENCARGADO DE PERSONAL DEL GRUPO CASINO: GEANT-DISCO-DEVOTO

PLENARIA
Memoria y Justicia

Una sólo fuerza, cada un pueblo por los verdades!

Imagen 5: Afiche anunciando escrache a Marcelino Dolcey Britto Puig.
<http://elpolvorin.over-blog.es/article-uruguay-jueves-2-12-escrache-a-dolcey-brito-puig-61853439.html>

Anexo 3. Fotografías de la puesta.



Imagen 1: Creontes. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 2: disposición coral. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 3: confrontando al público. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 4: Como corifeo y coro. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 5: Ismena y Antígona. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 5: El escrache. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 7: La (in)corporación de los desaparecidos. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 8: Hemón envuelto en la bandera del Uruguay. Foto: Gustavo Castagnello.



Imagen 9: ¿Estás orgullosa, izquierda?Foto: Gustavo Castagnello.



