

**170 explosiones por segundo. La (pos)dramatización
y ficcionalización de las memorias en las obras de
los «hijos críticos»**

Maximiliano de la Puente
Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de
Moreno, Universidad de Buenos Aires (CIS-CONICET- IDES)
maxidelapuente@gmail.com

Palabras clave:

Dictadura. Biodrama. *170 explosiones por segundo*. Virginia Jáuregui. Damiana Poggi. Andrés Binetti.

Resumen:

Trabajamos aquí a partir de la irrupción de las producciones teatrales de unos nuevos actores sociales a los que denominamos «hijos críticos». Con este concepto nos referimos a las nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores argentinos que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia o adolescencia en esa época, y que renuevan con sus producciones el teatro que aborda el terrorismo de Estado. Analizamos aquí el auge de ciertas expresiones teatrales contemporáneas que reintroducen «lo real» en la escena actual y que abrevan en el teatro documental, el teatro posdramático y el biodrama a la hora de referirse a distintos aspectos de la época dictatorial. Dentro de este tipo de prácticas estéticas se sitúa la obra que analizaremos aquí, *170 explosiones por segundo* (2010/11), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, con dirección de Andrés Binetti.

**170 explosiones por segundo. The (pos)dramatization and
fictionalization of memories in the plays of «critical children»**

Key Words:

Dictatorship, Biodrama. *170 explosiones por segundo*. Virginia Jáuregui. Damiana Poggi. Andrés Binetti.

Abstract:

We work here from the irruption of the theatrical productions of some new social actors that we call «critical children». With this concept we will refer to the new generations of actors, Argentinian playwrights and directors who were born during or after the dictatorship, or who have lived their childhood or adolescence at that



time, and who renew with their productions the theater that deals with the terrorism of State. We analyze here the rise of certain contemporary theatrical expressions that reintroduce «the real» in the current scene and that awaken in the documentary theater, the postdramatic theater and the biodrama when referring to different aspects of the dictatorial era. Within this type of aesthetic practices is the work that we will analyze here, *170 explosiones por segundo*, by Virginia Jáuregui and Damiana Poggi, directed by Andrés Binetti.

Las prácticas de lo real en la escena teatral

Como sostiene José Sánchez, desde fines del siglo XX se observa en el campo de la producción artística y cultural un renovado interés en el fenómeno documental, entendido en sentido amplio, del que el teatro no ha quedado al margen. Así, «la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura» (Sánchez, 2013: 15). Una necesidad y una capacidad de expresión que, no por hacer referencia de diversas maneras a la realidad, deja de reponer la complejidad de recursos, estilos, procedimientos y formatos que proponían las obras y las disciplinas artísticas vinculadas a la posmodernidad, caracterizada por el supuesto «fin de la historia» propio de la cosmovisión neoliberal conservadora y la irrupción de la práctica del simulacro, en tanto la realidad era concebida como una densa red de interpretaciones y reconstrucciones producida exclusivamente por los medios masivos de comunicación. La irrupción y el auge del documentalismo, el resurgimiento del arte activista y la performance política, la aparición de la literatura autobiográfica, la crónica periodística y las escrituras sobre memorias pertenecientes a distintos períodos históricos, al mismo tiempo que el desarrollo de las artes de archivo en el campo de las artes visuales, dan cuenta de «hasta qué punto los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política» (Sánchez-2013: 15).



Las búsquedas de las obras contemporáneas implican una preponderancia menor del texto, la desestructuración del relato, una ruptura radical con la noción psicologista del personaje y con el principio de representación mimética de lo real, cuya estética preponderante era el realismo decimonónico, al señalar la artificialidad y la construcción cultural de ese modelo, y una acentuada jerarquización de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, vive un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los medios masivos de comunicación y las acciones performativas. Una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética.

En las últimas décadas se impuso en el campo teatral la concepción de un nuevo teatro «de lo real», que implica, de distintas maneras, el desarrollo de una praxis artística directamente vinculada al campo político, histórico y social. Las experiencias que se agrupan bajo este nombre son disímiles y muy diversas, pero participan de una tendencia general a trabajar con materiales reales. Nos referimos a «un teatro protagonizado por personas reales (no actores), basado en historias reales (no ficticias), realizado en espacios reales (no en salas convencionales)» (Brownell, 2013: 2). En *170 explosiones por segundo*, al asumir las protagonistas el relato en escena de sus propias experiencias de vida como hijas de militantes de la década del setenta, y de esta forma ponerse en juego en el proceso de producción de las obras, se cruza y se complejiza esa relación tan incierta que circula entre la ética y la estética, verificándose esa específica y particular condición del *performer*, tal y como la ha entendido el arte contemporáneo, que 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. De esta manera, se busca en los actores, mejor dicho, «en las personas que son actores, el punto de partida de un trabajo al que se supedita el material dramático» (Sánchez-2013: 135).



El problema de «lo real», de lo biográfico o lo documental, no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso real que ocurre o no dentro de la escena y que genera una reflexión dentro del marco estético, sino que más allá de la especialización y la hiperreflexividad, el retorno a lo real, que solo puede ser aprehendido en tanto proceso, apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista, configurando nuevos espacios para un arte político renovado y en diálogo con su época. Una implicación que en el caso de las protagonistas de la obra que analizamos aquí no puede ser más explícita, pues en *170 explosiones por segundo* las *performers* rescatan y recuperan las memorias de sus padres militantes y/o presos políticos, con el fin de instalar ya no «un tiempo de representación, sino un tiempo de rememoración o de comprensión» (Sánchez-2013: 326). Lo social, lo político y lo artístico se juegan en la dimensión de lo íntimo y de la memoria personal. De esta forma, lo real interviene en el campo del teatro contemporáneo sin necesidad de renunciar a la complejidad formal en la elaboración de recursos, procedimientos y estéticas que apelan incluso en muchos casos a la ficcionalización o a la indistinción entre elementos documentales y ficcionales en las obras. Esta densidad formal no acaba ocultando al referente sino que más bien lo potencia, devolviéndole su complejidad constitutiva. Nos encontramos de esta forma en una época en la que la teatralidad y la praxis política y social se encuentran intrínsecamente unidas, de tal modo que

el abandono de la teatralidad en los teatros tiene su correspondencia en la teatralización de la política y su respuesta en los activismos teatrales, tanto los practicados conscientemente por artistas de formación escénica como los diseñados por ciudadanos y colectivos para quienes la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política (Sánchez-2013: 26).



170 explosiones por segundo: tras la búsqueda de la transmisión generacional

Esta obra, dirigida por Andrés Binetti, se originó a partir del deseo de las protagonistas y autoras, Damiana Poggi y Virginia Jáuregui, de trabajar en común y de narrar a la vez sus vivencias como hijas de presos políticos y militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), el partido político de tendencia trotskista-leninista y su respectivo brazo armado, que llevaron adelante la lucha armada como estrategia central para la toma del poder y la revolución socialista en la década del setenta en la Argentina. Guillermo Hugo Poggi, alias «Goyo», militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), cuando lo detuvieron a mediados de noviembre de 1977 en la Ciudad de Buenos Aires. Como sostiene su hija,

fueron tres años durante los cuales pasó por La Perla, Campo de la Rivera, cárceles de Córdoba y La Plata, hasta que salió en 1979. Luego se exilió en Italia (...) Su historia era algo que no podía nombrar, costaba ponerla en palabras, incluso si me preguntan fuera del escenario, me cuesta recordar. Creo que con la obra empezó a habilitarse un espacio nuevo (Poggi en Selicki Acevedo-2011: 1).

El padre de Virginia, por su parte, Rubén Hugo Jáuregui, militaba también en el PRT. En enero de 1975, a la edad de veinticuatro años, lo detuvieron y hasta octubre de 1983 fue trasladado por diversas cárceles del país, ubicadas en la Ciudad de Buenos Aires, La Plata, Sierra Chica y Trelew. Poco tiempo después de ser liberado murió de un ataque al corazón, cuando su hija Virginia tenía apenas nueve meses de vida. «En el proceso de los pabellones de la muerte es donde mataron a mi abuelo, Toto Jáuregui, y a mi tía, Alicia Haideé Jáuregui, también detenidos y hoy, desaparecidos.» (Jáuregui en Selicki Acevedo-2011: 2). Al velatorio del padre de Virginia, conocido como el «Puma Sosa», fueron integrantes de la cúpula del PRT. Tal como afirma en la obra, en un monólogo de gran impacto emocional y a



la vez sumamente despojado en la poética de actuación, ella no conserva recuerdos de su padre:

Llegó la policía y mamá salió: estamos velando a mi marido (*Pausa*) Estaban todos. Yo estaría en una cunita por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están. No están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (*Pausa*):- Yo me podría morir ahora porque soy feliz, soy feliz le dijo a mi mamá. Esa misma semana murió. Se murió (Jáuregui y Poggi-2010: 10).

Una misma obra, dos nombres

El texto original de esta obra, que en su primera temporada se llamó *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*, ganó el Concurso de Dramaturgia de «Teatroxlaidentidad» en el año 2010, y participó del ciclo de ese año en el Teatro del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. Cabe aclarar que «Teatroxlaidentidad» es «un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo» (Teatroxlaidentidad-2016). «Teatroxlaidentidad» tiene como objetivo principal trabajar junto con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de aproximadamente cuatrocientos adultos jóvenes, hijos de detenidos-desaparecidos, quienes fueron secuestrados, apropiados y entregados por los militares a nuevas familias vinculadas a ellos, en el marco del terrorismo de Estado que tuvo lugar entre 1976 y 1983 en la Argentina. El ciclo, que había nacido el 5 de Junio de 2000 con la obra *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad de Buenos Aires, modificó sensiblemente el panorama teatral argentino, ya que posibilitó que se incrementaran exponencialmente la escritura y realización de obras que trataban distintos aspectos vinculados al terrorismo de Estado en nuestro país, con especial hincapié en la temática de la apropiación de bebés y niños



y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar.

Bajo las nubes de polvo de la mañana... era un texto que describía muy técnica, precisa y rigurosamente el funcionamiento del motor a explosión de un auto, y que funcionaba como una suerte de analogía, a partir de la cual el padre intentaba explicarle a su hija la militancia de los años setenta. Y que a la vez representaba también «el mecanicismo de lo heredado. Un mecanicismo que hay que desarmar y abrir, como comenta el relator en relación a los dispositivos técnicos, para poder construir las propias identidades» (Diz-2016: 206). Aquello que fue heredado, es decir, la experiencia de la militancia política de los años setenta, era una situación extraña, inédita y totalmente desconocida para una nueva generación que se había educado en medio del vaciamiento ideológico y cultural, propio del neoliberalismo de los años noventa. En 2011, ya con el nuevo nombre de *170 explosiones por segundo*, realizaron funciones en la sala «El Portón de Sánchez» de la Ciudad de Buenos Aires y se presentaron en febrero de 2012 en la sala «Mirador» de Madrid, en la que efectuaron doce funciones.

Sobre el nombre de la obra y sus interpretaciones posibles, Binetti señala:

Damiana, una de las actrices, contaba que el padre le quería enseñar a manejar pero le explicaba en ese proceso cómo funcionaba un motor. Yo soy técnico mecánico, es decir que tengo mucho vínculo con esas cosas. Trabajamos una parte del texto como una especie de manual en donde se explicaba cómo funciona un motor diesel. Es decir, cómo se transmite de una explosión ascendente y descendente a través de pistones, a un movimiento circular. Era conmovedor porque en realidad eso estaba tratando de explicar algo que para una niña o adolescente era inexplicable, que era algo similar a lo que les pasaba a ellas como personas nacidas en democracia respecto del pasado de sus padres. El texto decía en un momento que un motor a explosión podía llegar a tener hasta ciento setenta explosiones por segundo. Eso nos pareció interesante para nombrar la obra (Binetti en de la Puente-2016: 5).

Lo que señala Binetti da cuenta de la distancia y la brecha generacional que se establece en tanto clima de época desde 1983 en



adelante, con el retorno de la democracia, que encuentra serias dificultades para entender tanto la violencia revolucionaria de las organizaciones armadas de la década del setenta como la política concentracionaria del terrorismo de Estado. Una situación con la que convivían todos los días los militantes de aquellos años y la sociedad civil en su conjunto. Pero que vista a la distancia parece ser difícil de procesar. «Es llamativo, pensándolo desde este momento, que la violencia represiva haya estado institucionalizada desde el Estado, y que haya habido una dictadura cívico-militar, apoyada por la sociedad civil. Es un poco inexplicable visto desde hoy» (Binetti en de la Puente-2016: 7).

La explicación del funcionamiento del motor «a explosión clásico: 4 cilindros, cuatro tiempos, naftero» (Jáuregui y Poggi-2010: 12), se produce a partir de la recreación de la situación y de la imagen idílica de la infancia en la que la hija se sienta en las rodillas de su padre, mientras él se dirige a ella. Así, Damiana en este monólogo reproduce la voz de su padre:

Hijita de mi amor. Nadie que nos viera ahora diría que estás sentada en mis rodillas, ni que te tomo la mano y te miro a los ojos... y sin embargo es así. Pero eso lo podemos ver y sentir solo vos y yo, porque nos aprestamos a saber cómo funciona un motor (Jáuregui y Poggi-2010: 11).

Además de Damiana, tanto el relator como la propia Virginia asumen por momentos también, en ese instante, el rol del padre en la explicación de la mecánica del motor, lo cual da cuenta del carácter polifónico de la construcción dramática de la obra. Por ejemplo, en un momento el relator interpela directamente a Damiana, como si ella fuera aún una niña que está efectivamente sentada en las rodillas de su padre:

Imaginate tu triciclo: la rueda delantera es la rueda del auto; el cigüeñal son los pedales del triciclo; y tus piernas son los pistones... así funciona. Primero uno, después el otro, después el primero y otra vez el segundo. Pero en el auto es como si fueras una nena en triciclo con 4 piernas: un, dos, tres, cuatro... yyyyyyy... un, dos, tres, cuatro... y así... ¿Capisce...? (Jáuregui y Poggi-2010: 13).



Esta explicación funciona como un puente tendido, un lenguaje común y la instalación de un código compartido, en tanto posibilidad de transmisión generacional entre padre e hija, en el contexto de una situación familiar en la que la condición de preso político del padre en particular y la experiencia de los años setenta en general, era elidida o directamente ignorada, ya que, como dice Damiana en la obra, al reproducir el discurso familiar: «Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?» (Jáuregui y Poggi-2010: 7). Virginia, por su parte, expresa lo propio al reproducir los dichos de su madre: «Mi mamá sigue diciendo hoy: Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidáelo. (Pausa) Olvidáelo» (Jáuregui y Poggi-2010: 7). La desaparición, la tortura, la muerte, el sufrimiento en la cárcel durante la dictadura y la pertenencia a las organizaciones armadas son aspectos de las biografías de los protagonistas de aquellos años que no se pueden reivindicar en voz alta. Es una condición que conviene callar, obturar, apaciguar. Por ese motivo quizás, para resistir a esas prácticas que imponen el silencio y el miedo, la explicación de la mecánica del motor se cierra con el siguiente texto: «Así funciona un motor, hija mía. Y más o menos así se lo explicarás a tus hijos, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó. Te amo. Papá» (Jáuregui y Poggi-2010: 13). *170 explosiones por segundo* es una obra que señala que ya no se puede mirar para otro lado, «hacerse el boludo» (Jáuregui y Poggi-2010: 6), ni resistirse frente a la irrupción de las narraciones de las consecuencias del terrorismo de Estados en las nuevas generaciones, sino que se torna necesario ahora, de una buena vez y por fin, «nombrar» (Jáuregui y Poggi-2010: 6).

Narrar la propia vida como si fuera la de otro

170 explosiones por segundo narra los recorridos vitales de dos jóvenes mujeres, hijas de padres militantes del PRT, a través de la puesta en escena de recuerdos y testimonios caleidoscópicos y fragmentarios. «El



testimonio de lo que soy, lo que me contaron, lo que viví como testigo, lo que podría decir si hubiera estado ahí, lo que imagino, lo que deseo recordar, lo que no nombro es la materia base del espectáculo» (Mansur-2011: 2). La obra funciona entonces como una especie de retrato generacional que observa provocativa, disruptiva e irreverentemente el pasado, y que puede provocar reconocimiento e identificación en una platea compuesta por espectadores mayoritariamente jóvenes.

Como mencionamos, la obra se construye desde la fragmentación, el collage, desde la inconexión de anécdotas que se entremezclan y que van y vienen de un tiempo a otro. Para las actrices y dramaturgas, cualquier otra forma no era aceptable. Al respecto, Poggi sostiene que: «Me es imposible armar un relato claro y unificado de lo que pasó» (Poggi en Yaccar-2010: 1). El caso de Virginia Jáuregui es aún más particular, por lo indirecto del abordaje de la vida de su padre, ya que solo pudo acceder a su historia a través de la perspectiva de su madre, teniendo en cuenta que, como mencionamos, él falleció cuando Virginia tenía apenas nueve meses. Por este motivo, ella afirma que tiene «un recorte del recorte» (Jáuregui en Yaccar-2010: 1). *170 explosiones por segundo* opera a través del borramiento del límite entre las actrices y los personajes, puesto que no podemos decir que existan estos últimos en un sentido clásico y convencional de la acepción. Nuevamente aquí la poética de actuación desde la que trabajan las actrices implica un recorrido distanciado y aséptico de la emoción para narrar sus propias vidas, apartándose del sufrimiento y de todo tipo de connotación cargada de dramatismo en el decir, e interpellando con sus miradas directamente al público, puesto que la interacción entre ellas es mínima. «Cada personaje cuenta lo suyo, tiene un espacio de construcción individual, y en general, no se contestan uno a otro, no se tocan. Sólo en algún momento se intenta una coreografía, hacer algo juntos» (Mansur-2011: 2). El narrar la propia vida como si fuera la de otro, desde la distancia, la autorreflexividad y la lejanía, genera entonces un



impacto profundo. El tratamiento documental fue algo que se impuso en el proceso de dramaturgia y de montaje. Como señala Andrés Binetti:

Hay algo del orden de lo ficcional que no podría dar cuenta de la realidad de la que están hablando ellas. Podés poner un torturado en escena: un actor que está trabajando con su mayor esfuerzo, pero al que no le pasó eso. Y si le pasó, igual lo está actuando (Binetti en Yaccar-2010: 2).

La construcción de un relato y una narrativa de recursos despojados y minimalistas, por la que ellas se presentan a sí mismas en escena reconstruyendo aspectos de sus propias vidas, fue una opción estética y política determinante.

Virginia y Damiana, vestidas con remeras de colores y jeans, se encontraban sentadas en unas sillas dispuestas en el fondo de la escena. Cada intervención de una de ellas ocasionaba que se pusieran de pie y que hablaran dirigiéndose directamente a los espectadores. Finalizadas sus intervenciones, volvían a sentarse. Este procedimiento se repetía incesantemente en la obra. Si bien los diálogos entre ellas eran escasos o directamente nulos, pues la atención de cada una como intérprete estaba dirigida directamente a los espectadores, en ciertas ocasiones el texto parecía «tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas» (Diz-2016: 204). Cabe señalar también que Poggi y Jáuregui no se encontraban solas en escenas, sino que eran acompañadas por la música y *performer* Guillermina Etkin, quien ejecutaba música en vivo, al operar una mesa con instrumentos musicales y dispositivos de audio, y por un personaje denominado «relator», que componía Marcelo Aruzzi, (quien tenía puesta una remera con la inscripción «cancho» y estaba sentado en una silla), que se ubicaba a la derecha de la escena, en una zona inquietante, desde la que generaba preguntas, acotaciones y efectos sonoros, y desde la que parecía también controlar lo que sucedía. El relator intervenía también a través de explicaciones sobre los diversos dispositivos técnicos presentes en escena, que «sirven para captar la atención del público» (Jáuregui y Poggi-2010: 5),



«hacen ruido si tienen piezas sueltas o flojas» (Jáuregui y Poggi-2010: 5), y «hay que desarmar o abrir» (Jáuregui y Poggi-2010: 5), unas acotaciones y comentarios que generan ecos y resonancias directas con las historias de vida y los conflictos de Virginia y Damiana, en el sentido de que estos últimos necesitan ser desmontados y expuestos públicamente para que sus heridas puedan sanar. De la misma manera, este personaje realizaba «acotaciones y preguntas sobre detalles sin importancia (la marca del televisor que tenían en sus casas, la marca del colectivo escolar en el que viajaban, el color del auto que tenían sus familias)» (Diz-2016: 204), a la vez que interrumpía los relatos de las protagonistas de la obra, cuando ellas hacían referencia «a la muerte y al exilio de sus padres, poniendo en evidencia la pretensión de evitar la emoción identificatoria en los espectadores» (Diz-2016: 204). Este último era uno de los objetivos centrales de la puesta en escena: evitar la emoción favoreciendo, en cambio, la reflexión.

Guillermina Etkin, por su parte, intervenía musicalmente en el comienzo de la obra a través de la ejecución en un teclado de «un *funk*», un género musical de influencia africana, cuyo término significa «lo terrenal», «la vuelta a lo fundamental», a «lo auténtico» (Diz-2016: 204-5). Estas significaciones se relacionan con distintos relatos en los que las protagonistas narran aspectos de su infancia y adolescencia, así como de otros momentos de su vida cotidiana, reivindicándolos como aquellas instancias cruciales en términos identitarios de sus vidas. En otro momento, la propia Etkin interpreta y baila, junto al relator y a Jáuregui, la canción *Killing me softly*, en el momento en que Poggi narra su primer baile en la adolescencia con un muchacho. Este instante se tiñe de una perspectiva y una mirada nostálgica sobre un pasado que, si bien no ha quedado muy atrás en el tiempo, sí parece ser vivido como una situación muy lejana. Otro instante similar tiene lugar cuando Damiana hace referencia a sus desilusiones amorosas, y nuevamente Etkin canta un fado, «un género musical portugués cuyas canciones expresan, de manera predominante,



sentimientos de melancolía, nostalgia, fatalismo y frustración» (Diz-2016: 205).

En la medida en que tanto Damiana Poggi como Virginia Jáuregui se refieren a sus historias de vida de manera directa, en primera persona, la obra constituye un «nivel performático del testimonio» (Brownell-2009: 5). A la vez, encontramos en la obra un «nivel performático de la acción» (Brownell-2009: 5) en los momentos en que las actrices desarrollan un accionar escénico que «no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de pura performance» (Brownell-2009: 5), como en las escenas de baile y de ejecución musical anteriormente mencionadas. Tanto Poggi como Jáuregui se dirigen directamente a los espectadores, sin intermediarios, anulando la «cuarta pared», de manera tal que exponen públicamente su intimidad y sus historias de vida a través de un «yo» autobiográfico de actriz que se convierte en personaje (Verzero-2010: 38). La obra establece una tensión entre la asunción y la toma de distancia con respecto al legado paterno.

Para la construcción de la puesta en escena Andrés Binetti tomó como referencia una obra del dramaturgo y director francés Philippe Minyana, llamada *Inventarios* (1987), que se inscribe en el marco del teatro documental y del retorno de lo real que ya mencionamos. Esta obra dialoga con el trabajo del reconocido artista conceptual Christian Boltanski, llamada «Inventario de objetos que pertenecieron a una mujer que vivió en Bois-Colombes». Allí, el artista francés «tomó objetos cotidianos abandonados al fallecer una obrera; las huellas de la guerra en esos recuerdos ordinarios era evidente, Boltanski los enmarcó y exhibió: una dimensión ontológica surgió de lo aparentemente simple y cercano» (Villalba-2011: 4). Minyana procede en sus textos de una manera análoga, pues entrevista a distintas personas «comunes» para que cuenten sus historias. En estas narrativas los objetos cotidianos, relevantes para las personas cuyas historias de vida se narran, asumen un lugar central. Las grabaciones de estas historias de vida fueron luego utilizadas como insumos para la escritura de la obra.



Yo había visto un video de una puesta que él hizo en París, en un supermercado. Eran tres mujeres contando una historia a través de un objeto: una lámpara, una palangana y un vestido. Había una dinámica que me interesaba, por la que tenían que llenar un vacío, hablaban hasta que sonaba un timbre y en ese momento dejaban de hacerlo. Esa es la idea de puesta que tomé (Binetti en de la Puente-2016: 6).

Por eso la música de Guillermina Etkin y los efectos sonoros a cargo del relator tenían un lugar central en *170 explosiones por segundo*, pues justamente estaban allí para «llenar los vacíos» y para interrumpir en ocasiones el discurso de las actrices. Este es el motivo por el cual se recurre también a distintos objetos que se jerarquizan y se ponen en primer plano durante la obra, «con el propósito de desacralizar los testimonios de las protagonistas y de sus figuras en tanto hijas de militantes, así como también para cuestionar relatos, recrear recuerdos y representar vacíos» (Diz-2016: 206).

Por otra parte, un lugar significativamente importante es ocupado en la obra por los denominados «vecinos». Existe una línea narrativa que va progresando y desarrollándose, que se refiere específicamente a ellos. Es introducido primeramente por Virginia, cuando señala que, insólitamente, los vecinos culpaban a su madre de robar las manos del ex presidente argentino Juan Domingo Perón:

Los vecinos acusaban a mi mamá de haberle robado las manos a Perón. Decían, los vecinos siempre dicen. Dicen, dicen, dicen. Es la condición del vecino. Su esencia. El decir. Verbo vecinal. Si no, están los otros: los que se quedan como animalitos medio bobos detrás de la puerta, rascando con las uñas la cera del parquet. Tiqui... tiqui... tiqui... Las uñitas sobre la madera gastada. Frases inconexas. Parodias. La parodia anticipa la tragedia (Jáuregui y Poggi-2010: 15).

Los vecinos se caracterizan por decir, «chusmear», comentar, juzgar la vida del otro, estableciendo arbitrariamente culpabilidades y responsabilidades. O a lo sumo, en todo caso, asumen una condición pasiva, inerte, abandonada, indiferente, desinteresada ante el sufrimiento de los



demás, específicamente ante las desapariciones y la política concentracionaria del terrorismo de Estado. Esta caracterización de los vecinos que se realiza en *170 explosiones por segundo* coincide con la que sostiene Mauro Greco, en su tesis doctoral que aborda la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura a partir del modo en que vecinos de centros clandestinos de detención fueron representados en películas y novelas de la posdictadura, y la forma en que vecinos de un ex centro clandestino en particular se auto(re)presentan en torno a los ejes de responsabilidad y resistencias, en donde estos son señalados «como quienes, miedosos de la verdad pero no temerosos de la repitencia de estos hechos, siguieron viviendo “como si nada hubiera sucedido” (...) y fueron indiferentes al sufrimiento y soledad de la familia diezmada» (Greco-2015: 10). Los vecinos son capturados y tomados por el terror dictatorial, que inhibe la capacidad de actuar y de accionar, de resistencia frente al poder desaparecedor, son definidos así como aquellos que «vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, (...) no escucharon nada... vieron desaparecer una familia completa. Dicen, dicen, dicen, los vecinos dicen...» (Jáuregui y Poggi-2010: 15). La sociedad civil es implicada en la obra, la responsabilidad colectiva frente al terrorismo de Estado es problematizada y puesta en cuestión. Los vecinos son aquellos que se encontraban al tanto de las desapariciones, las torturas, los centros clandestinos y la muerte, pero que «de todas maneras continuaron su vida de siempre» (Greco-2015: 11). Una responsabilidad colectiva que implica a una gran mayoría construida como conocedora, continuista e indiferente frente a la cantidad de gente que murió. Un posicionamiento diferente de estas personas implicaría entonces:

un cambio de perspectiva. Comportaría asumir responsabilidades, saberes no compartidos, resistencias no realizadas. Implicaría reconocer abandonos, desdenes e indiferencias (...) Dejar de mentirse, de autoengañarse, de ser autocomplacientes. Reconocer que sabían y que no hicieron nada (Greco-2015: 11).



Un biodrama a dos voces

La obra se constituye como una suerte de «máquina dramática» enriquecida que entremezcla permanentemente recursos reales y ficcionales, para construir un biodrama «a dos voces» que no funciona en contraposición sino más bien complementariamente, y que tiene como fin narrar, desde momentos microscópicos de la vida cotidiana, como el jardín de infantes, el primer amor, la adolescencia, las salidas a bailar, las canciones de la época, la cancha y la pasión por el fútbol, las vivencias de dos mujeres jóvenes, que tienen en común ser hijas de presos políticos en la última dictadura militar. La mirada y la perspectiva de la obra es precisamente la que aquí definimos como la de los «hijos críticos», en la medida en que no se trata de poner en escena las historias y las narrativas de sus padres, sino que se hace hincapié más bien en las consecuencias que estas tuvieron en las subjetividades de las protagonistas. Sus relatos se constituyen a través de la recreación de «una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, de ausencias, muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política» (Amado-2009: 164). En ese sentido, Jáuregui afirma: «No queríamos hablar de nuestros padres sino de nosotras en función de ellos. Queríamos abordar cómo uno arma su identidad respecto de sus padres» (Jáuregui en Yaccar-2010: 2). Aparece aquí la cuestión siempre problematizada de las identidades en las producciones de los «hijos críticos», junto con el desafío de narrar las consecuencias de la política concentracionaria de la dictadura en una segunda o en algunos casos tercera generación, en la que el sufrimiento se mantuvo aquietado y en silencio durante muchos años, pues en sus familias no se hablaba de la militancia y el encarcelamiento de los padres de las protagonistas, sin focalizar específicamente en sus obras en el dolor, sin instalarse en la queja y el lamento, sino apelando más bien a recursos humorísticos, paródicos e irónicos. Nos referimos a una generación que escenifica performativamente aquellos años de plomo no a partir de la vivencia directa, porque no



participaron de ellos, sino desde un trabajo que supone necesariamente la apelación a la imaginación.

170 explosiones por segundo funciona por un lado, como una suerte de homenaje a los padres de las protagonistas, a sus experiencias y sus luchas que los llevaron a convertirse en presos políticos de la dictadura. De la misma manera que en el resto de las producciones de los «hijos críticos», no se trata de escenificar las experiencias de la generación militante de los años setenta, sino de construir un universo microscópico, cotidiano e íntimo, a través del que Poggi y Jáuregui se narran a sí mismas. Esta operación de contarse a sí mismas funciona también a la vez como una reflexión sobre el pasado en general y sobre las experiencias militantes de sus padres. En esa interacción, en esos préstamos e intercambios entre pasado y presente, en las consecuencias en las subjetividades de las protagonistas a partir de las vivencias traumáticas de sus progenitores, se juega la obra. *170 explosiones por segundo* se construye entre la afectación que ambas debieron atravesar debido a las vicisitudes, a las luchas y a los destinos de sus padres, es decir todo aquello que ellas heredan de los mandatos paternos, por un lado, y el cuestionamiento y la tensión con respecto a ese legado y la búsqueda de sus propias luchas, objetivos y fantasmas personales, por el otro. Es el peso de la presencia y la ausencia a la vez, del hecho de haberse criado en medio del miedo en lugar del horror, lo que impone el sesgo y la impronta de la obra. En la escena final, Damiana y Virginia bailan mientras suena la canción *Fuiste* de la cantante argentina Míriam Alejandra Bianchi, conocida como «Gilda», junto a un ventilador encendido que se encuentra apuntando hacia los espectadores y que tiene adheridas tiritas de papel de colores. Un momento que puede ser pensado como una suerte de «ruptura celebratoria con el mecanicismo de lo heredado» (Diz-2016: 206). Entre aceptar y distanciarse del legado familiar, *170 explosiones por segundo* funciona a la manera de un collage, de una sumatoria y yuxtaposición de recuerdos, anécdotas personales y climas de época, no tanto de los años setenta, sino de



fines de los noventa y principios del dos mil, cuando las protagonistas vivieron su adolescencia.

La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. La única significación imposible de resemantizar es la ausencia (Verzero-2010: 38).

170 explosiones por segundo funciona a la manera de un rompecabezas imposible de armar completamente, ya que siempre existirán piezas ausentes, sin encastrar, lo que señala la imposibilidad de elaborar un relato unívoco y homogéneo acerca de las historias parentales y personales. Por eso no es de extrañar que ambas protagonistas narren «en primera persona lo que les contaron, lo que imaginan, lo que recuerdan y lo que no quieren o no pueden recordar» (Diz-2016: 205-6). Se suceden entonces en la obra pasajes en los que los recuerdos se exponen suscita y brevemente, como postales de una ciudad turística que oculta, detrás de las imágenes arquetípicas y despolitizadas, una cara siniestra. Los recuerdos propios de Damiana y Virginia remiten a cierta perspectiva inocente y «virgen» de política correspondiente a la infancia, que se entremezclan con los recuerdos sociales y colectivos que se anclan en lugares, datos, fechas y acontecimientos relevantes, así como también a eventos ligados a la violencia política y represiva en los que se vieron involucrados sus padres. Se ofrece así una suerte de democratización de recuerdos, a partir de los cuales lo personal se torna ineludiblemente político, pues intervienen en un mismo plano las referencias a los vecinos y las manos de Perón, al piloto que arrojaba personas vivas al Río de la Plata en los llamados «vuelos de la muerte», a las canciones de Gilda y a la tortura, entre otras. Pero también, en ese mismo momento, Damiana y Virginia hacen referencia al presidio y la liberación de sus padres, al «exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo personal y la imposibilidad del mismo» (Diz-2016: 206).



En esta yuxtaposición de recuerdos inconexos y desarticulados, y en la explicación del funcionamiento de un motor diesel de un padre a su hija, se juega *170 explosiones por segundo*. Un obra que indaga en la búsqueda de la transmisión generacional de una experiencia excepcional, la de la militancia en las organizaciones armadas de la década del setenta, y muy especialmente, la de las consecuencias en las subjetividades de los «hijos críticos», quienes narran en sus producciones ya no desde el sufrimiento, sino desde la distancia, la reelaboración, la reivindicación en algunos casos de las luchas de sus padres, y específicamente desde el humor, la ironía y la parodia, que no deja de ser la contracara de la tragedia.

A modo de cierre: Las voces de los «hijos críticos» en el teatro contemporáneo

En el teatro argentino contemporáneo han empezado a surgir con fuerza en las últimas décadas las voces de una nueva generación, la de los hijos de los militantes de los años setenta, quienes se definen justamente por haber vivido su niñez y adolescencia durante la dictadura, y en algunos casos por no tener recuerdos propios sobre aquella época. Nos referimos a una serie de actores sociales que no fueron objeto de las políticas de tortura y desaparición, sino que más bien fueron el «producto» o el resultado de las políticas reorganizadoras impulsadas por la dictadura militar. Una generación que se educó, creció y formó durante los años de terror.

Quienes fueron niños y adolescentes durante la dictadura son los que verdaderamente soportaron sobre sus hombros todo el peso reorganizador del Estado Nacional, quienes sufrieron en sus propios cuerpos esta represión sistemática que creó formas de ser, de desear y de pensar (Mundo-2016: 14).

A través de sus obras, los hijos críticos asumen una herencia que no les fue necesariamente destinada, y lo hacen de una forma desobediente, no exenta de humor, irreverencia, parodia e ironía sobre el sentido paterno, aun a riesgo de equivocarse y de traicionar esa herencia, sabiendo incluso que en



el acto mismo de la traición a la tradición de la impronta dejada por la generación de sus padres, se encuentra la irrupción de sus propias voces, aquellas que les permiten habitar el vacío producido por la ausencia.

Entre otras, nos referimos aquí a obras tales como: *Los murmullos* (2002), de Luis Cano, dirigida por Emilio García Wehbi; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004), de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) de Juan José Santillán, dirigida por Diego Starosta; *árBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006), de Ana Longoni y María Morales Miy, dirigida por la propia Longoni y por Cintia Miraglia; y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias.

Las narrativas de estas obras hacen pie precisamente a partir de ese acostumbramiento a la mencionada ausencia, pues tratan de asumir lúdicamente un lugar catastrófico, que no quisieron ni buscaron. Son obras que buscan comprender en profundidad lo acontecido, en el sentido de que se ubican más allá de determinar quién es culpable y quién víctima, quién inocente y quién responsable. Obras que presuponen un tipo de espectador ya informado, y que por lo tanto buscan desentenderse de la pedagogía que supone el explicar y explicitar las políticas de desaparición del terrorismo de Estado. Obras que en muchos casos proponen un mecanismo distanciado y reflexivo, de obediencia respetuosa pero a la vez con dudas e intensos cuestionamientos de esas ficciones eficaces llamadas «identidad», «historia», «herencia», «sangre», «deberes filiales», «lealtades», etc. (Gatti-2011: 199). Obras que no pretenden generar un recuerdo ejemplar del terrorismo de Estado (Todorov en Jelin-2002), pero que quizás paradójicamente, y debido justamente a esa ausencia de toda pretensión, lo generan aún con más fuerza. Por supuesto que al referirnos a estos «hijos críticos», no podemos hablar de un colectivo ni de actores sociales con una propuesta unívoca y homogénea, que configuran una memoria única, sino que más bien elaboran «memorias diversas, todas ellas cortadas por diferentes marcas de origen, de clase, hasta de edad y género» (Gatti-2011: 179). *170 explosiones por segundo* se enmarca en esta fructífera trayectoria,



que implica nuevas luchas desde el campo teatral por los sentidos de un pasado que se encuentra aún muy lejos de encontrarse saldado o cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, Ana (2009). «Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación», en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue: 164-203.
- BROWNELL, Pamela (2009). «El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después de Lola Arias*», en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, número 10, diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8yMTAucGRm&tipo=articulo&id=210>. Fecha de consulta: 10/02/2016.
- _____, (2013). «Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales», III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_public/brownell_pamelacc.pdf. Fecha de consulta: 09/02/2016.
- DE LA PUENTE, Maximiliano (2016). «Entrevista a Andrés Binetti», inédita.
- DIZ, María Luisa (2016). «Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad». Tesis para optar por el Título de Doctora en Ciencias Sociales. Inédita.
- GATTI, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero/Prometeo Libros.
- GRECO, Mauro (2015). «Juan como si nada hubiera sucedido: vecinos, círculos y sospechas. Una aproximación a lo espacial y relacional», en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año X, Número 15, Diciembre 2015. Disponible en:



<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=356&nro=15>. Fecha de consulta: 14/03/2016.

JÁUREGUI, Virginia y POGGI, Damiana (2010). «Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado». Inédita.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria.*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

MANSUR, Nara (2011). «Un repaso poético sobre los años ‘70», en *Clarín*, 16 de noviembre de 2011. Disponible en: http://www.clarin.com/extrashow/musica/repaso-poetico-anos_0_592140805.html. Fecha de consulta: 16/03/2016.

MUNDO, Daniel (2016). «Presentación», en *40 años no son nada. Dossier sobre la Dictadura para la Agencia de noticias Paco Urondo*, Buenos Aires: Editorial Fackel.

SÁNCHEZ, José (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

SELICKI Acevedo, Carolina (2011). «La historia sigue detonando», en *Página/12, Suplemento LAS12*, Viernes, 11 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6865-2011-11-14.html>. Fecha de consulta: 14/03/2016.

TEATROXLAIDENTIDAD (2016). «Institucional». Disponible en: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> Fecha de consulta: 14/03/2016.

VERZERO, Lorena. «La escena como espacio para la reparación del daño», en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, segunda época, año XI, N° 5, enero 2010. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf> Fecha de consulta: 18/03/2016.

VILLALBA, Susana (2011). «Derivas del teatro documental», en *Revista Ñ, Escenarios*, Disponible en:



http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Derivas-teatro-documental_0_480552000.html. Fecha de consulta: 20/03/2016.

YACCAR, María Daniela (2010). «El pasado desde el presente. Damiana Poggi y Virginia Jáuregui proponen Bajo las nubes... », *Página/12*, Cultura y Espectáculos, lunes 6 de septiembre de 2010. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/19188-5279-2010-09-06.html> Fecha de consulta: 17/03/2016.

Obra analizada

170 explosiones por segundo

Intérpretes: Marcelo Aruzzi, Guillermina Etkin, Virginia Jauregui, Damiana Poggi

Músicos: Guillermina Etkin

Vestuario: Laura Ohman

Diseño de luces: Alfonsina Stivelman

Diseño sonoro: Guillermina Etkin

Entrenamiento corporal: Marcela Robbio

Prensa: Carolina Maldonado

Diseño de coreografía: Marcela Robbio

Puesta en escena: Andrés Binetti

Dirección: Andrés Binetti

Link permanente: <http://www.alternivateatral.com/obra22159-170-explosiones-por-segundo>

