

Libro: *Lenguajes de la memoria I*

Compiladoras Mirian Pino, Ángela Díaz, Laura Fandiño, Liliana Tozzi

Narvaja Editor

Facultad de Lenguas. UNC.

Córdoba, 2014

Capítulo: “Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina del fin de siglo XX”. Dra. Adriana Musitano. Pp. 135-147.

1. Lenguajes de la memoria

Al pensar en la propuesta para el Coloquio Lenguajes de la Memoria, forma metafórica que nombra este libro, me pregunto qué dicen esos “lenguajes de la memoria” cómo aparecen en esa frase la vida, el dolor, la muerte, la sociedad y la fiesta, son momentos y espacios que merecen que de ellos nos acordemos, que pongamos nuestro cuerpo en correlación. Sí, en acorde, que sea el corazón quien dé su pulso a ese decir que todo lenguaje supone, sea como testimonio, autobiografía, poema, relato, obra dramática, performance, videoarte, pintura, escultura, vida... Me detengo por placer y asiduidad en estas formas artísticas con las que se produce memoria porque el público se reconoce interpelado y así la interacción se sostiene en lo social y, muchas veces, anticipa cómo se reorganiza lo político.

El arte es lenguaje de la memoria cuando muestra cómo afecta el olvido a los diferentes grupos sociales, sobre todo cuando pone ante la sociedad problemáticas no resueltas, y configura la materia ficcional e histórica que resulta significativa para una comunidad. Los lenguajes de la memoria en el arte además nos muestran cómo recordamos y qué se olvida, qué constituimos en testimonio, qué se convierte en mojón, qué en signo, qué en símbolo y de qué modo la práctica artística lo refiere al cuerpo, en formas representativas o figurales. Varias de estas cuestiones e interrogantes se ligan a la investigación sobre las poéticas y políticas de lo cadavérico que realicé años atrás en relación con la problemática de la muerte programada y extendida socialmente por la última dictadura. Digo poéticas de lo cadavérico, refiriéndome a cómo los artistas producen memoria con aquellas obras que toman la representación del cadáver, de los

muertos, de los desaparecidos, central u oblicuamente. Y hablo de políticas cuando las experiencias que estas obras producen, según los efectos buscados, significan rituales o memoriales que hacen presentes a los ausentes, logrando que la práctica artística amplíe socialmente una cuestión que a todos nos atañe. Por otra parte –en la investigación actual sobre teatro y poesía– incluyo otra perspectiva que muestra un lenguaje ‘otro’ de la memoria en aquellas escrituras o imágenes plásticas que se encarnan en los devenires activos de lo que Pasolini llamara una “vitalidad desesperada”, modalidad de escritura relevante para Barthes (2004: 123 y 132) en sus reflexiones sobre la articulación afirmativa de lo neutro. Por esa misma neutralidad, no claramente reconocida por la sociedad, ni por la crítica o teoría estética, ya que no es fácilmente accesible, ya sea porque los modos de creación no son directos, se sitúan formalmente en espacios fronterizos, o porque cuesta detectar las relaciones con la memoria y lo político. La escritura artística neutra –que reúne la poesía, el cuerpo y lo sonoro– hace que la palabra o la imagen siendo gesto y cuerpo sean más que logoi, representación. A ese lenguaje del cuerpo recuperado sea para la vela, el desnudamiento de las relaciones sociales sumamos el trabajo de la memoria que surge de una vitalidad desesperada, analizable como neutro activo en algunas obras artísticas, sea como forma barroca, excesiva, glosolalía, verbalidad sin contención, como esa especie de escritura jeroglífica artaudiana que reúne lo fonético, visual, pictórico, plástico (en Derrida, 1989: 329-330), sea con precisión poética o en uso del grito o del silencio, como en algunas obras de Veronese, y de artistas menos difundidos, como el videoartista Marcello Mercado (Chaco, 1963), la artista plástica Hilda Zagaglia (Alta Gracia, 1950) o Emeterio Cerro (Balcarce, 1952- Buenos Aires, 1996), poeta, *regisseur*, director, actor, performer.

2. Teatro, rituales tanáticos y memoria social

En los ochenta y noventa la producción escénica y también la plástica, en Argentina, resalta como memoria –el público y la crítica así las ha reconocido (en el caso de Gambaro, Veronese, Alonso, Gómez, Zagaglia, Mercado)– y por mi parte las he interpretado como ritual tanático, vela artística y social de los muertos y también ritual de veridicción en tanto que desmonta mentiras u ocultamientos, algunas veces operando como cruel máquina de memoria. En este Coloquio pienso en los artistas que cuando hacen arte asumen problemáticas de la memoria, en un caso a través de la acción dramática, las interacciones de los personajes y los sistemas de actuación; en el otro,

movilizando al espectador a participar de la escena plástica, que nos enfrenta a lo siniestro y a una experiencia de laboratorio. Voy a hacer una síntesis de cada una de estas formas en las que los artistas trabajan con la memoria.

Las producciones de Griselda Gambaro son reconocidas como lenguajes de memoria, aunque dijimos que no como rituales tanáticos. Desde nuestra perspectiva consideramos que *Antígona Furiosa* (1986), *Atando cabos* (1986) y *La casa sin sosiego* (1994) funcionan como una trilogía que permite compartir el duelo entre muchos. Por ejemplo, el público que mira una tragedia de Gambaro, por caso *Antígona Furiosa* (1986) participa de ese testimonio ficcional, vivencia esa experiencia que remite a lo vivido y es a la vez furia contra el olvido. La obra recuerda, actualiza, entre otras cosas, el decir de Videla, quien como otros dictadores, se justifica con palabras que parecen sacadas de las tragedias de Sófocles sea con respecto a la figura del desaparecido o bien por la participación en el *Plan Cóndor*, por el cual los militares del Cono Sur coordinan la represión, produciendo una cacería semejante a la ocasionada por Agamenón, ese otro personaje trágico desmesurado, y entonces el Creonte de Gambaro al acercárselo a la palabra y acción del dictador adquiere ante el espectador el sentido del horror y con su referencialidad histórica su palabra dice aquellas que antes nos comunicaban como acciones políticas, de gobierno. Antígona con su cuerpo cubre al insepulto y con su monólogo y actos permite que el público metafóricamente participe de la vela y entierro de los ausentes, que a los que se les negó sepultura y rituales se los memore.

También está la mujer que no puede concluir su duelo, *Atando cabos* (1986) presenta a la madre de una joven desaparecida que busca en un viaje por barco acaso consuelo y en un climax trágico naufraga y se enfrenta a un militar y a lo que pudo ser la muerte de su hija, la de muchos otros. Se hacen presentes dos personajes paradigmáticos, dos modos del relato histórico, dos memorias en lucha y ante ese enfrentamiento es el público el que realiza el ritual de veridicción, es decir relaciona verdades parciales, dichas a medias y ata cabos. Cada espectador se involucra en la acción escénica sea como sobreviviente, testigo o simplemente compatriota, y frente a la mujer que exige justicia diferencia inocentes de culpables. Se cierra la trilogía de Gambaro con una actualización del mito de Orfeo en *La casa sin sosiego* (1994). Juan con la familia de Teresa no reconocen el cuerpo de la mujer, no saben la causa de su muerte y el espacio teatral es la casa de pena, la patria que desconoce, que condena al olvido. La acción trágica remite a la búsqueda de los cuerpos, a devolver memoria a sus vidas, a salir de la casa de pena. Sabemos que los trabajos de la memoria en esta dramaturgia son más

extensos, ya que un recorrido por su importante producción muestra que ellos se vinculan al testimonio del sobreviviente, a los rituales de vela social, y al desnudamiento de las verdades de unos y otros.

Por otra parte, merece destacarse aquella producción de los artistas de los años noventa que modifica y amplía lo testimonial a otros registros y funciones, y sus obras más que rituales de veridicción comienzan a dar cuenta de la perturbación social que el genocidio produjo y que en tanto artefactos metarreflexivos permiten:

... la constatación de la imposibilidad de la vida en una patria en la que son dobles los vínculos, en los que la confianza se ha visto afectada por un sistema paradójico de pertenencia, sistema en que el cada uno se cree parte de un primer sistema, diferente de otro segundo pero que resulta ser igual al otro (Musitano, 2011: 139).

En esa línea de la memoria que esa máquina teatral autorreflexiva produce ubicamos a Daniel Veronese con el grupo El Periférico de Objetos cuando se pone en escena *Cámara Gesell* (1992), *Máquina Hamlet* (1994), *Zoo Edipus* (1998) y *El suicidio* (2002), todas puestas con las que produce un *experimentum mundi*, por el cual la obra teatral deviene en un espacio en el que se prueba lo social, se memora, se hace experiencia presente la complicidad de la sociedad civil argentina en la represión y el genocidio. Ello pone al límite la experiencia del público en tanto que se trata lo no dicho en los ochenta desde la poesía, no desde el logos, ni la representación mimética. Esas máquinas escénicas más que testimoniar crean las condiciones para que se experimente en el espacio teatral lo que, ya vivido en la sociedad argentina, ha sido necesariamente soterrado para sobrevivir. Y ese es un punto destacable, los espectadores además de participar en el experimento, de saberse manipulados, de sentir en sí cómo la complicidad se ha extendido y afecta sus emociones, reflexionan y perciben lo indiferenciado que en algunos casos tocó al grupo social como una peste y para otros fue una dura pelea para distinguir entre inocentes y culpables. Así dentro del espacio experimental del teatro con el cuerpo puesto en juego –por emociones, sensaciones y experiencia de laboratorio– se comienza a advertir la condición de sobrevivientes, de que no es sólo a los “otros” a quienes la muerte afecta. Así la memoria deviene social, desnuda relaciones, vínculos, mentiras, ocultamientos, o sea, presenta una situación de la sociedad que recién en los últimos años del siglo XX va adquiriendo mayor dimensión pública. Por caso, los artefactos escénicos de Veronese actualizan cuestiones irresueltas y como laboratorio de memoria sus puestas son implacables, en parte porque se sustituye el cuerpo vivo del actor por muñecos, la actuación por la manipulación de

objetos, y lo familiar, doméstico, se acerca a lo siniestro, incluyéndose sonidos e imágenes que hacen fantasear al público con demiurgos perversos, análogos a esas terribles y monstruosas juntas militares que nos gobernaron.

3. Tragedias y lenguajes de la memoria, siglo XXI

¿Cuáles son los lenguajes de la memoria inscriptos en la ficción trágica de los griegos y los que actualizan la década del dos mil? Por una parte, sabemos que la violencia de la acción muestra problemas irresueltos, así ya en varias tragedias griegas la acción trágica indica la descomposición social y jurídica; mediante la ruptura de los límites entre lo animal y lo humano, en ese espacio fronterizo entre naturaleza y cultura, la transgresión a la Ley cobra una dimensión política y religiosa que, por el patetismo y lo cruento, asegura su efectividad entre los espectadores (Musitano, 2011). Se representa la acción brutal que rompe la Ley y se necesita de la justicia y la verdad para la reparación de lo indiferenciado. Ese sería el primer trabajo de la memoria en la tragedia, que en la puesta en escena une arte a persuasión y saber. De esta manera, la escritura dramática hace posible que se interpreten las relaciones puestas en juego, según un mundo de referencia compartido por el público, sean los griegos del siglo VI a. C. o los espectadores y lectores de las producciones argentinas de fines del siglo XX y principios del XXI.

Lo antes dicho vale para una apropiación del dramaturgo griego Esquilo y de su *Orestíada* que La Convención Teatro, dirigida en Córdoba por Daniela Martín (2007-2009) actualiza. El grupo pone en escena la trilogía: *Griegos* (Córdoba, 2007), *Al final de todas las cosas* (Córdoba, 2008) y *Con la sangre de todos nosotros* (Córdoba, 2009). Recomiendo ver en Córdoba las puestas en este 2012 de las dos primeras obras, porque como La Convención expresa este "... proyecto de puesta en versión de Esquilo", es un proyecto en el que la ambivalencia, el juego, la improvisación recuperan actualísima la acción trágica y posibilita que el público entable un vínculo diverso, que modifica la recepción y la hace más efectiva y nos acerca cuestiones vitales y políticas.

La primera parte de la trilogía, *Griegos*, –en escena están Analía Juan, Maura Sajeve y Mauro Alegre– modifica varias convenciones teatrales y eso se conservará en las otras dos partes, aunque transformado. La escena no es a la italiana: en un bar, con varias mesas y sillas, los actores conversan con el público, situando los conflictos y luego actúan y mediando la obra, con gran enrarecimiento trágico, abren la ventana o puerta

de la sala y dejan entrar el afuera, la calle, o sea se percibe lo real injertado de ficción. Además, en esta obra se trastoca la solemnidad que en occidente se le impusiera a la tragedia, incorporando frases cotidianas, comentarios cercanos a la gente, bromas y mediante el uso de distintas estrategias narrativas, tales la del árbol genealógico con figuritas o la referencia a los relatos míticos como “pavadas griegas” –con el libro *Tragedias* de Esquilo en mano de una de las actrices. Esta aparente digresión operará cuando suceda el diálogo trágico de Esquilo, así los tres actores han sido condensadores con respecto a los personajes que funcionan como síntesis trágica: Agamenón, Clitemnestra, y Casandra, en tanto involucraron al público en la cuestión de la violencia entre hombre y mujer para que los conflictos trágicos se perciban muy cercanos, aún cuando remitan a los griegos.

Decíamos que se evita la solemnidad pero que es intensa y profunda la acción trágica. Para tal logro los soportes son la actuación y la instancia de juego y fiesta que el teatro supone y que se desarrolla plena. Los actores entran en contacto con el público, favorecidos por la disposición escenográfica, entre mesas y sillas hacen contacto con cada espectador: los cuerpos de unos y otros están muy cerca, especialmente en momentos específicos y tensos de la acción trágica. En la sala no se trata de mirar perversa o inquietamente qué hacen los otros, no se manipula ni obliga con la violencia a actuar, sin embargo por las preguntas o las bromas de Maura, Analía o Mauro se actúa como público, así se es parte de la escena, del espectáculo. En las instancias en las que se conversa es cuando se despliega la improvisación actoral, el juego con lo real y los datos personales/profesionales enmarcan el acontecimiento festivo. El contacto es físico, visual y táctil, pero también la conexión participativa se afinca en lo emocional, en tanto las pasiones son claramente expuestas en acciones, gestos actorales, monólogos, diálogos –entre los actores, con el público y entre los personajes– y música. Maura, Analía y Mauro son claramente percibidos como actores, mujeres y hombre, que trabajan en el teatro, y ellos de varias maneras incorporan a sus textos y gestos esa “verdad” de su presencia y desde los quince minutos de contacto inicial que pronto ‘comenzará’ a ejercerse la efectividad de la obra, aún cuando ya estemos con clara conciencia de estar metidos todos en la escena.

La obra *Griegos* juega con la realidad, la del afuera y la del adentro –la teatral y la metateatral–, metiéndola en la ficción trágica. En plena acción de la tragedia de Esquilo esos quince minutos que dura la correlación directa y el primer contacto físico con los espectadores permiten que se reflexione sobre cómo enfrentan los personajes el

conflicto, ayuda a qué se experimente de modo diverso la vivencia del actor –suena en eco lo que él actuó cuando ‘representa’ al héroe griego y va preguntándole a los espectadores acerca de si el sacrificio de Ifigenia era aceptable o no– y también lo que se dijo de Mauro/Agamenón acerca de su locura y eso de que no deja de estar en personaje, o se haya escuchado con ternura el relato de Maura/Clitemnestra cuando recuerda a su amiga y el regalo de la cartera, rellena con recortes de diarios en griego, o de cómo ella se acerca a Grecia, con su emoción ante el afiche de Santorín, en la peatonal cordobesa. La única actriz que resguarda un espacio enigmático en la que lo real de su persona queda acaso velado es Analía, ella no especifica que ese árbol genealógico de los Átridas está hecho jugando con figuritas que sobre los cuerpos de papel tienen fotos de profesores de teatro, compañeros y amigos, aunque sí muestra la foto de ella en bikini y habla de Casandra y la maldición de Apolo que recae en el personaje mítico. La irrupción de Maura cuestionando su foto y lo fea que sale, remarca esta distancia entre la actriz en carne propia y la imagen, así desde el comienzo lo personal/profesional y lo real/teatral atraviesan la escena, abren interrogaciones y vacíos.

A la determinación ficcional y metaficcional de estas tres voces se suman las otras que convoca cada espectador, propias de su mundo y experiencias –en relación con problemas actuales de nuestra sociedad– variando las improvisaciones y construcción de sentidos sea en la zona centro, en Documenta/Escénica, en la Norte con la sala Alquimia o en barrio Güemes, en el Teatro la Luna. La espacialidad del bar de *Griegos* (como ocurre en la *Antígona furiosa* de Gambaro) acerca lo propio y actual a la acción trágica y si bien se percibe la palabra que escribiera Esquilo, también se escucha el hoy en los parlamentos o en los monólogos, también aparece en los sucesos de violencia de género, y en cómo se usa del poder. Lo metateatral está expuesto en varias ocasiones: una, en la genealogía de los personajes, con el árbol que traza y narra Analía/Casandra, sólo algunos conocen que se remite al Departamento de Teatro de Artes de la UNC, a ese espacio de aprendizaje de directora y actores, donde profesores y compañeros devienen en héroes, dioses, semidioses, o mortales, representan líneas creativas o disciplinares, además del aprendizaje según el lugar en el mito o cómo la actriz los presenta pueden verse los enojos, las búsquedas en el teatro. De esa manera aparece pegadito lo teatral a lo real y cuando el afuera entra a la sala –primero, cuando se une la trama a los comentarios que acercan los últimos sucesos y segundo, cuando se esclarece con las intervenciones actorales ligadas a lo cotidiano y tercero, cuando se restituye la oralidad

de la palabra en el encuentro teatral– mientras los espectadores toman una copa de vino, en un acontecimiento efímero y festivo. Como síntesis, sin detenernos en las otras dos obras de la trilogía, el proyecto de apropiación del texto de Esquilo por las modalidades actorales y la reescritura –que han realizado Daniela Martín, Gastón Sironi, Carolina Muscará y los tres actores– pone en acción, no sólo ante la ciudad de Córdoba una problemática social y existencial sino también cuestiones sobre el teatro, qué se hace hoy con él, cómo puede que el disfrute con el arte sea más que eso. La ‘versión’ que pone en escena la *Orestíada* en nuestra sociedad –en la que es difícil comunicarse– opera como traducción situada, así conmociona y la experiencia pasional de lo trágico sucede en relación con la mujer y al hombre, con respecto a sus roles en el poder, en la casa, frente a sus deseos eróticos y al amor filial. *Griegos* y las otras puestas accionan una memoria compleja, reflexiva y pasional, frente al dolor, los dolores sociales y producen otro modo del acontecimiento trágico que Esquilo escribiera y que se representara en las ciudades griegas en momentos especiales del calendario político-religioso.

4. Lenguajes de memoria, obras plásticas y memoria social

Entre las artistas plásticas argentinas que incluimos en “los lenguajes de la memoria” merecen nombrarse por su producción Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953) e Hilda Zagaglia (Alta Gracia, 1950). La obra de Piffer destaca en la tradición que en Argentina denuncia la carnicería como parte de la política nacional e innova en esa línea cuando explora con la materia vacuna en relación con la historia política de muertes cruentas. Ubico la producción de Piffer de objetos conceptuales ligados a la carne en una neutralidad desesperada: si bien su trabajo trae el silencio de los objetos y es la neutra precisión –casi de sala quirúrgica al tratar la materia orgánica– la que se observa. “Perder la cabeza”, su muestra de 1998, presenta unas largas mesadas hechas de grasa y parafina con las nominaciones de quienes fueron decapitados e ingresaron a la larga lista de crímenes políticos. Marcelo Pacheco (en Piffer, 2000) reseña cómo trabaja la memoria en la producción de esta artista plástica:

Los derrotados fueron victimizados como ganado y ahora recuperan su presencia en la alquimia de la grasa fundida. Las placas recurren al lenguaje anudando letras y cuerpos: el silencio del degollador es descubierto en la voz del testigo que sobrevive; la autoridad que animaliza a sus víctimas mediante rituales de carnicero, se hace palabra prolijamente vaciada entre restos orgánicos. La trama se ajusta entre la acción descripta y el material

utilizado, entre la práctica violenta y minuciosa de la muerte y la memoria que interroga lo ocurrido.

En *Entripados* (2000) es la palabra silenciada la que incide en el cuerpo, produce represión y recurrencias siniestras, tal vez porque el enojo y encono son disimulados desesperadamente –con la fineza compositiva y la ‘limpia’ materia plástica– revelando a medias que el animal muerto que se descompone con las tripas dentro (DRAE, 1992: 855) no puede servir de alimento. La artista con los silencios e invisibilización de la carnicería política en nuestro país hace arte, de manera no cruenta aunque sí trágica. Fernando Davis (2011), curador de la exposición en el Malba a fines de 2011, expresa que "La violencia encarnada (hecha carne) en los cuerpos y en la historia constituye el tema en torno al cual la obra de Cristina Piffer hace friccionar un conjunto de estrategias poéticas y modos de intervención". Agrega que mediante los materiales orgánicos, la sangre deshidratada, el juego entre lo visible e invisible:

El pasado no constituye una instancia clausurada y definitiva, sino, por el contrario, un territorio abierto a la apuesta conflictual de un presente inestable donde se libra la batalla por su interpretación. Se trata, en tal sentido, de volver sobre esos pasados soterrados, en sus cancelaciones y retornos, no para corregir o completar la historia, sino para interrogar, como lo hace (obstinadamente) la obra de Piffer, sus efectos en nuestro presente.

Sus modos de tratar la problemática de la muerte por degüello, asesinatos o enfrentamientos políticos se ha extendido y nos toca todavía hoy su violencia, esta es la materia desesperada que su arte no elude, aunque la muestre de modo higiénico, conceptualmente, como cuando en la obra "41.000.000" (2010) sobre una mesa coloca simplemente sangre en polvo para aludir a la campaña del Desierto y las miles de muertes de indígenas en esos millones de de Has. Con "Pura sangre", una mesa de acero inoxidable, acrílico y sangre de vaca deshidratada amplia la exploración y el juego irónico. Piffer, como veremos en Zagaglia, produce objetos plásticos y hace materiales el dolor y lo silenciado y presenta lo invisibilizado y le da voz.

Hilda Zagaglia con la memoria desde los años ochenta ha hecho arte y a la vez ha operado socialmente. La memoria en su producción es más que un tema o una modalidad de creación, atraviesa su obra, desde sus inicios como estudiante de pintura en la Escuela de Artes, pasa por la denuncia de las vejaciones coloniales, la usurpación de la tierra a los habitantes originarios de América, asimismo por la visión crítica hacia aquella parte de la sociedad cómplice de los genocidas, juega escenas con señoras burguesas, ejecutivos, militares y eclesiásticos, los pinta cadaverizados, con partes óseas al descubierto. Estos personajes y sus cuerpos en parte descarnados están en poses y

roles sociales: como si fueran parte de una danza de la muerte, los esqueletos medievales están de fiesta, pero acá, en el siglo XX, es en la fiesta de los asesinos donde se los ubica. Luego de 1983 Zagaglia pinta gallos, cactus, carros y lleva irónicamente a la memoria de lo rural, así expresa el dolor ante la era menemista y su “revolución productiva”. En sus obras, sean pinturas u objetos, nunca olvida los muertos, sea que pinte árboles y rasgue con las siglas NN sus copas, o que señale la pérdida de nuestras tierras americanas, o la incapacidad de la nación de producir... así sigue una larga lista de lenguajes y trabajos de la memoria. Me detengo en dos instancias. Una, su trabajo sobre el maíz, con el que recupera mitos, relatos, símbolos, palabras, y ritos indígenas. Hilda ejerce también la memoria en instalaciones urbanas, así crea con una virgen de palo con la cual denuncia la esterilización de los maíces andinos y desde el 2000 se hace activista contra las multinacionales como Monsanto, expone con auspicio de Greenpeace en Recoleta, y anticipa ese tema más que actual, señalando un futuro peligroso. La obra se convierte en lucha contra las semillas transgénicas pero también es memoria de lo que el maíz es en América, vida, relato de renacimiento, alimento, y creencias. En el espacio de este Coloquio vemos algunas de las obras de Zagaglia, aquí reconocemos por color, formas y elementos lo relacionado con el maíz, que pone al desnudo lo colonialista, los mapas de la conquista, la tierra vejada, y los quejidos de una tierra despojada. Hilda en su apuesta artística une poesía, plástica y memoria: la palabra es parte de la apuesta plástica, se integra a formas, líneas y colores. Interpela a quien mira, lo lleva a preguntar, a querer leer, a buscar pistas de qué recorrido se ha hecho o cuál se puede hacer. Arte, memoria, descubrimiento es además develamiento de la materia simbólica. Lo cadavérico aquí casi no requiere explicación, es la muerte extendida geográfica y políticamente, ante nosotros está lo indígena expropiado, la tierra arrasada, los muertos generados por la violencia política, los espectros, los dolidos, los invisibilizados y también la pintura que alude al héroe, ese que viste hasta en su muerte las zapatillas campesinas.

La memoria recupera historias silenciadas, desapariciones, como sucede con la recuperación de la presencia los negros en su ciudad natal (Alta Gracia) y en respuesta a cómo han sido invisibilizados, desconocidos. El año pasado Hilda no trabajó a solas en su taller, abrió la puerta, fue al museo, enseñó, debatió, aprendió, compartió con especialistas, historiadores, museólogos, guías, visitantes y niños los saberes acerca de los orígenes africanos de muchos argentinos, ocultados en silencios y olvidos. Así la memoria surgió entre ella y muchos, para que se integrara a ese gran proyecto de

memoria llamado “La ruta de los esclavos”. Hemos visto aquí un video sobre el trabajo previo a la muestra, a la artista compartiendo su tarea con otros y luego la realización y montaje de objetos que dan palabra a los silenciados y que mediante el cuerpo de otros, en el hoy, recuperaran sus cuerpos, aunque sólo sean fragmentos transparentes, piernas, manos y torsos, que aludían a los esclavos que habían vivido en Alta Gracia, trabajado, sido parte importantísima de la construcción de la Iglesia, de la Estancia jesuítica.

Con este recorrido por el teatro y la plástica hemos observado que son variados los modos y lenguajes de la memoria que el arte pone en juego, pero todos modifican lo social, haciendo que el público memore, se involucre pasionalmente y reflexione.

6. Bibliografía citada

Artaud, Antonin. 1997. “El teatro y su doble”, en *Páginas escogidas*. Buenos Aires. Need. Pp. 115-139.

Barthes, Roland. 2004. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Argentina. Siglo XXI.

Gambaro, Griselda. 1996. *Atando cabos y La casa sin sosiego*, en *Teatro 6*. Buenos Aires. De la Flor.

1989. *Antígona Furiosa* en *Teatro 3*. Buenos Aires. De la Flor.

Mackinson, 2011. Catálogo de la muestra “Panteón...” Buenos Aires.

Musitano, Adriana, 2012a. “La casa sin sosiego y el mito de Orfeo”, en Simón, Gabriela, y Gabriela Milone, compiladoras de *Variaciones Orfeo*. Córdoba. EDUVIM. En prensa.

— 2012b. “Los derribos poéticos y teatrales en la producción de Emeterio Cerro”, en *Coirón*, Revista de Estética. “Arte y política II”. N° 1. San Juan. Universidad Nacional. Facultad de Filosofía, Artes y Humanidades.

— 2011a. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, Plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba. Comunicarte.

— 2011b. “Relaciones entre texto e imágenes. La trayectoria de un autor: Carlos Alonso”, en Bestani, Rosa M, Paulina Brunetti, Ana M Martínez y Cristina Vera (Compiladoras) *Textos, Autores y Biblioteca, 190 años de la Biblioteca Mayor de la UNC*. Córdoba. UNC.

— 2010. “Ensayo sobre la peste (Tantuanian, 1998), una poética moderno tardía de la muerte”, en Primeras Jornadas Internacionales de Investigación y Crítica Teatral,

Buenos Aires. Ediciones AINCRIT, en línea, <http://aincrit.org/secciones/libros>. Pp. 19-30.

—2008a. “Cámara Gesell (Veronese, 1992): ¿oscuro memorial de familia o laboratorio social? Mise en abyme, autorreferencialidad y experiencia de la muerte”, en Fenoy, Liliana y Simón et al (Coordinadoras) *El espacio textual*, Córdoba. Alción. Pp. 289-321.

— 2008b. “Lo monstruoso de la identidad en Al borde de la lluvia de Marcello Mercado”, en AAVV, *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires. Pp. 153-164.

Pacheco, Marcelo. 1998, en Piffer, Catálogo *Perder la cabeza*, en Archivo de MAMBA. Pasolini, Pier Paolo. “Una disperata vitalità” in, *Poesia in forma di rosa*, Einaudi, en línea <http://neobar.wordpress.com/2009/10/31/pasolini-una-disperata-vitalita/>

Pasolini, en Barthes, Roland. 2004. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Argentina. Siglo XXI. Pp. 123 y 132.

Piffer, Cristina. 2011. Muestra en el Museo Malba, Fundación Costantini, curador Fernando Davies. Sala 1, de abril a junio. En línea <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/argentina/el-programa-contemporaneo-del-malba-expone-obras-de-cristina-piffer.html>

— 2000. *Entripados*. Galería Luisa Pedrouza. Buenos Aires. Catálogo, en Archivo del Museo del MAMBA.

—1998. *Perder la cabeza*. Catálogo, en Archivo de MAMBA. Buenos Aires.

Veronese, Daniel. 1994. *Cámara Gesell*. Gentileza del autor. 1994. Puesta en escena del Periférico de Objetos. Buenos Aires.

Ubersfeld, Anne. 2003. “El habla solitaria”, Revista *Acta Poética*. México. UNAM.

Vidal, Hugo. 2010. *Botella de mensaje* (2007-2008, *work in progress*). Performance en Córdoba, en línea http://www.hugovidal.com.ar/obra/promocion_de_julio.htm