



OTRA VEZ MARCELO, DE CÉSAR BRIE: LA MEMORIA REPARADORA DE UN DRAMA BIOGRÁFICO ENTRE TESTIMONIO Y FICCIÓN

OTRA VEZ MARCELO, BY CÉSAR BRIE THE REPARATIVE MEMORY OF A BIOGRAPHICAL DRAMA BETWEEN TESTIMONY AND FICTION

Roberta Narcisi

Resumen

En este trabajo se analizan las estrategias dramatúrgicas mediante las cuales se representa el drama biográfico *Otra vez Marcelo* (2005), centrado en la vida del intelectual y político boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, asesinado y desaparecido el 17 de julio de 1980. César Brie combina elementos factuales, basados en testimonios y archivos biográficos, con elementos ficcionales, utilizando recursos teatrales y estrategias rupturistas para contrarrestar las políticas del olvido y de la impunidad. Marcelo vuelve al escenario para rescatar su identidad y participar en la reconstrucción de su vida familiar y su actividad literaria y política, marcadas por el exilio y la represión que vehiculan, además, una visión transnacional de la violencia. La obra cumple una función reparadora del trauma de la ausencia, mediante la elaboración simbólica del duelo, y una función memorialista a través del testimonio de Cristina, coprotagonista del drama, y de las voces que participan en el proceso creativo y afiliativo del dramaturgo.

Palabras clave

Desaparición forzada; drama biográfico; trauma; memoria; transnacional.

Abstract

This article examines the dramaturgical strategies in the biographical drama *Otra vez Marcelo* (2005), focusing on the life of the Bolivian intellectual and politician Marcelo Quiroga Santa Cruz, who was murdered and forcibly disappeared on July 17, 1980. César Brie combines factual elements, based on testimonies and biographical archives, with fictional elements, using theatrical devices and disruptive strategies to counter policies of forgetting and impunity. Marcelo returns to the stage to reclaim his identity and participate in the reconstruction of his family life and his literary and political activity, both marked by exile and repression, which also convey a transnational understanding of violence. The play fulfills a reparative function in addressing the trauma of absence through the symbolic elaboration of mourning, and a memorial function through the testimony of Cristina, the co-protagonist of the drama, as well as the voices that take part in the playwright's creative and affiliative process.

Keywords

enforced disappearance; biographical drama; trauma; memory; transnational.

* * *

Referencia: Narcisi, R. (2026). *Otra vez Marcelo*, de César Brie: La memoria reparadora de un drama biográfico entre testimonio y ficción. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 151-172. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.7>

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2025; fecha de aceptación: 14 de marzo de 2026.



OTRA VEZ MARCELO, DE CÉSAR BRIE: LA MEMORIA REPARADORA DE UN DRAMA BIOGRÁFICO ENTRE TESTIMONIO Y FICCIÓN

Roberta Narcisi¹

Universidad de Granada – Università di Pisa

roberta.narcisi@live.it

<https://orcid.org/0000-0001-5873-4363>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.7>

*Me piensas porque me amas,
porque así regreso.
Porque de algún modo sabes
que pensar en un hombre
se parece a salvarlo.
(Brie, 2013, p. 146)*

Introducción

La articulación entre ficción y realidad constituye un problema epistemológico central al analizar una obra teatral que busca representar y traducir dramática y escénicamente la experiencia vital de un sujeto real. José Antonio Pérez Bowie reflexiona sobre cómo el drama biográfico actual se ha alejado del “tratamiento externo”, limitado a pocas acciones cruciales y poco atendibles del héroe o de la figura histórica para acercarse a una caracterización más intimista y compleja del

¹ Roberta Narcisi es doctora en Lenguas, Textos y Contextos por la Universidad de Granada y en Discipline Linguistiche e Letterature Straniere por la Universidad de Pisa. Su tesis doctoral, titulada *Cuerpos ausentes que vuelven de la llanura: análisis comparativo de obras teatrales sobre la desaparición forzada en los países hispanos durante los siglos XX y XXI*, se centra en la dimensión transnacional de la desaparición forzada en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo. Sus principales líneas de investigación son: el teatro español e hispanoamericano contemporáneo, la violencia política, el trauma y la memoria en la literatura hispánica contemporánea y la comparación interartística. Ha publicado varios artículos científicos y ha presentado varias ponencias en congresos y seminarios sobre sus temas de interés. Es miembro de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI) y de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (AITS21).



protagonista. Gracias “al desarrollo de los medios escénicos [...] y a la superación de las restricciones impuestas por la preceptiva aristotélica” (Pérez Bowie, 2018, p. 547), se opta por una serie de estrategias rupturistas, entre las cuales “la libertad en el manejo de la cronología” regulada por una percepción subjetiva del tiempo, “la renuncia al naturalismo escénico” y la combinación de episodios públicos e íntimos hilados alrededor de la invención (Pérez Bowie, 2019, pp. 311-334). El drama biográfico es un género híbrido que funde elementos factuales y elementos ficcionales, tanto en el plano de la forma como en el del contenido. En el espacio concreto del escenario y en el tiempo presente se representa una ficción literaria, en la que los actores asumen determinados roles; las representaciones miméticas de hechos reales resultan inverosímiles debido a las restricciones y a la propia naturaleza del medio teatral. Y, sin embargo, tal inverosimilitud aparece más evidente a la hora de vehicular las memorias de eventos traumáticos que difícilmente pueden trasladarse con fidelidad y que, además, están sujetas al tiempo y a la transmisión intergeneracional que hacen imposible una mimesis realística sin distorsiones y lapsos.

En el contexto latinoamericano contemporáneo, una de las realidades más traumáticas de representar es la desaparición forzada de personas, un delito que se ha ido perpetrando durante y después de los principales acontecimientos políticos y sociales violentos ocurridos en gran parte de Hispanoamérica desde el siglo XX. Este crimen de lesa humanidad determina una suspensión de la existencia y el truncamiento de “la identidad del desaparecido, al faltar una pieza central de su experiencia vital” (Gatti, 2017, pp. 62-63), así como una paralización del proceso de duelo en los familiares, quienes se esfuerzan por dar sentido a la ausencia. Por ello, a lo largo de las últimas décadas se ha desarrollado una abundante producción testimonial y memorialista, que ha permeado los ámbitos literario y artístico, buscando recuperar, comprender y llenar simbólicamente este vacío².

Los dramaturgos necesitan emplear una dosis de imaginación importante para compensar la falta de informaciones suprimidas o encubiertas por las visiones históricas oficiales y para representar la ausencia de los cuerpos desaparecidos. Al mismo tiempo, los datos biográficos constituyen un punto de partida necesario para reconstruir y rescatar a la identidad del desaparecido. Así el testimonio —silenciado u olvidado—, al incorporarse a la construcción escénica junto con los archivos, adquiere presencia y visibilidad, participando activamente en el proceso teatral alternativo de reconstrucción y elaboración de

2 Para profundizar, véase, por ejemplo, el volumen colectivo *La letteratura di testimonianza in America Latina*, editado por Perassi y Scarabelli en 2017.



la memoria traumática de la ausencia frente a las políticas del olvido y de la impunidad.

En nuestro caso, los testimonios y los archivos empleados nos sirven para adentrarnos en los espacios de una biografía mutilada, ausente, en parte olvidada, y se integran a través de varios soportes —físicos y digitales—. Fernando Reati aclara que el testimonio a partir del cual se construye el relato narrativo o performativo:

[...] suscita domande simili a proposito della relazione tra realtà e racconto, tra verità e finzionalizzazione. Questo non significa porre in dubbio la veridicità del trauma o la materialità dell'esperienza della vittima, bensì ammettere l'esistenza di una sorta di "verità soggettiva", non meno vera per la sua soggettività ma neanche meno soggettiva in quanto riferita a una verità storica [...]. Non esiste una memoria individuale poiché qualsiasi ricordo del passato fa parte di una narrativizzazione collettiva (che può essere messa più o meno in discussione a seconda delle circostanze politiche del momento), così come non esiste un dato storico "obiettivo" non filtrato dalla percezione di un soggetto. (Reati, 2017, pp. 133-134)

Al mismo tiempo, ficcionalizar lo real, adecuarlo y reconstruirlo según los códigos literarios y performativos no significa vehicular una visión no verdadera; la imaginación y la libre creación artística no se ajustan a las constricciones propias de otros géneros y pueden, por ende, transmitir el significado más auténtico de estas existencias. Así que el recurso a los relatos testimoniales, principalmente los recuerdos de los familiares y allegados de los desaparecidos, aunque sí parcialmente alterados por la naturaleza traumática del evento, junto con la recopilación de documentos y materiales factuales "validan" la experiencia real del referente. En definitiva, a partir del empleo de una serie de hipotextos biográficos y de los necesarios artificios teatrales, ambos entrelazados según la libertad creadora del dramaturgo, se construye un diálogo entre elementos factuales y ficcionales. Por elementos factuales entendemos la dramatización y el uso escénico de testimonios, archivos y documentos; por elementos ficcionales, aquellos que, aunque puedan inspirarse en hechos reales, son inventados por el dramaturgo con el fin de explorar las perspectivas de los personajes, transmitir verdades simbólicas no documentadas o suprimidas, y otorgar coherencia dramática a la historia.

Para explicar en qué consiste este "diálogo", analizaremos la obra teatral *Otra vez Marcelo*, escrita y estrenada en 2005 por el dramaturgo argentino César Brie y el Teatro de los Andes. En la puesta en escena, Mia Fabbri y César Brie interpretaron la obra, mientras que el resto del equipo se encargó de la creación "de metáforas visuales trabajando



con la música, el color, las texturas, el movimiento e imágenes fotográficas que, montadas en un video y proyectadas en la escena, habilitaron otro canal de sentido para la puesta” (Aimaretti, 2016, p. 56). Según escribió Jorge Dubatti en la presentación de la edición crítica del texto publicada por Atuel en 2013, César Brie

es una de las conexiones más potentes del teatro argentino con Latinoamérica, y en particular con Bolivia [...] uno de los casos de internacionalidad y multiculturalidad del teatro que comienzan a ser reconocidos en el país en la Posdictadura, de 1983 para acá (Brie, 2013, p. 6).

Como dramaturgo, Brie a lo largo de su extensa y variada trayectoria teatral ha buscado constantemente vincular la experimentación estética con el compromiso ético y político. Tras su exilio en Italia y Dinamarca, en 1991 viajó a Bolivia, donde, junto con Paolo Nalli y Naira González, fundó el Teatro de los Andes. Se trataba de uno de los primeros grupos independientes en un lugar en el que escaseaba la actividad teatral profesional³; concretamente y en palabras del dramaturgo, la elección de Bolivia, entre otros países de la región, “respondió también a una especie de desafío: que aquí donde nadie da un centavo por la cultura es posible hacer y construir un teatro de nivel profesional” (Muñoz, 1995, p. 141). A partir de 1998 el grupo se hizo portavoz de una propuesta teatral que a la reflexión sobre la violencia, la historia y lo político sumó un trabajo colectivo orientado a ofrecer narrativas y estéticas cuestionadoras afines al imaginario local y universal y que dialogaran con los espectadores. De ahí que el teatro se haya convertido en un espacio de resistencia, de discusión, de denuncia de la desmemoria y de la violencia y de construcción de la memoria colectiva. Brie decidió abordar estos temas sobre todo en su trilogía política constituida por *La Ilíada* (2000), *En un sol amarillo* (2004) y *Otra vez Marcelo* (2005).

Otra vez Marcelo se compone de veintiuna escenas que representan algunos momentos cruciales de la biografía del intelectual y político boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, asesinado y desaparecido el 17 de julio de 1980, durante el golpe de estado del general Luis García Meza Tejada en Bolivia⁴. Citando las palabras del dramaturgo, la obra

3 Las características principales del grupo dirigido por Brie eran principalmente, y, por un lado, formar actores-creadores mediante el entrenamiento corporal y vocal y la reflexión teatral, y, por otro lado, la articulación de un diálogo “entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales” (Foix, 2013, p. 200). Para profundizar en las características y la formación del grupo, se recomienda leer a Aimaretti (2014).

4 El 17 de julio de 1980 el general Luis García Meza Tejada derrocó mediante un golpe de Estado a la dictadura de Lidia Gueiler (1979-1980), sumándose así a la larga serie de regímenes dictatoriales que azotaban Bolivia desde 1964. Durante su breve dictadura se perpetró un elevado número



se propone visibilizar “una figura conocida a medias” que “mostró su dignidad, valentía y amor para defender los derechos de los bolivianos a su soberanía” (Foix, 2013, p. 205) y que constituye un modelo tanto en el periodo en que Brie concibió y estrenó la pieza como en la contemporaneidad, en la cual persiste la dinámica de abuso de poder en detrimento de la ciudadanía⁵. Concretamente, el objetivo de Brie es rescatar la figura política, intelectual y humana que con el tiempo se ha ido desdibujando bajo la sombra de su trágico destino final: “Durante años se recordó el crimen de Marcelo, su asesinato y la desaparición de sus restos, pero pocas veces alguien resaltó su pensamiento y sus acciones, o sea, aquellas ideas y tomas de posición que lo llevaron al martirio” (Brie, 2008, p. 28). Asimismo, se propone visibilizar las condiciones de impunidad e invisibilidad en las que permanecen atrapados los cuerpos de Marcelo y de otros miles de desaparecidos en todo el territorio latinoamericano. En la primera escena, Cristina, su pareja, sueña con Marcelo y le pregunta dónde se encuentra; el fantasma de Marcelo vuelve después de su asesinato para rescatar su identidad desde una perspectiva narrativa póstuma. A partir de ese momento y a través de una serie de *flashbacks*, dos planos narrativos se entrecruzan y configuran un retrato integral del personaje: por un lado, la vida íntima y familiar de la pareja y, por otro lado, la actitud poética y la militancia política de Marcelo. En este drama biográfico, César Brie emplea una serie de estrategias dramáticas mediante las cuales combina elementos factuales con recursos ficcionales, tanto propios del discurso teatral como fruto de su invención creativa.

Construcción del personaje dramático y materialización del referente real

El nombre propio constituye el elemento más estrictamente factual, capaz de despertar múltiples interrogantes en el espectador sobre la autenticidad de la correspondencia del personaje con el referente real. En la obra no se menciona solo el nombre ni se describe su biografía

de violaciones de derechos humanos, entre ellas el ataque contra la sede de la COB, donde varios dirigentes sindicales fueron detenidos, torturados, asesinados y/o desaparecidos en un intento de desarticular la organización obrera y silenciar toda forma de oposición al régimen (Comisión de la Verdad del Estado Plurinacional de Bolivia, 2021, pp. 36-39).

5 Durante su carrera como diputado y ministro, Marcelo Quiroga Santa Cruz denunció en varias ocasiones masacres y abusos perpetrados por los gobiernos dictatoriales; en particular, durante el gobierno de Alfredo Ovando Candia (1969-1970) promovió la nacionalización de la empresa petrolera extranjera *Gulf Oil Company*, con el objetivo de rescatar la soberanía económica de Bolivia. Durante la dictadura de García Meza (1980-1981), en cambio, pronunció su celebre *Juicio de Responsabilidades* contra el dictador Hugo Banzer Suárez (1971-1978), lo que derivó en su asesinato y desaparición forzada. Para más información, se recomienda leer Rodas Morales (2008; 2010).



desde una perspectiva externa y omnisciente, aunque sea el resultado de la creación estética del dramaturgo. Marcelo se materializa en la escena mediante el sueño y los recuerdos que corresponden a la memoria viva de Cristina y recobra vida a través del lenguaje y la actitud del personaje, en el texto literario, y de la *performance* del actor y los elementos escenográficos, en el escenario.

Al convertir el referente real en personaje dramático, Brie cumplió con un trabajo previo de documentación que consistió en la entrevista a los familiares y los amigos del intelectual, en particular a su pareja María Cristina Trigo, junto con la recopilación de fotos, cintas grabadas, cartas y documentos privados y públicos, la lectura de sus obras y el análisis de sus intervenciones parlamentarias proporcionadas principalmente por José Quiroga, sobrino del intelectual y editor de la revista *El tonto del pueblo*⁶, y el biógrafo Hugo Rodas Morales (Aimaretti, 2016, p. 55). De ahí que los procesos de investigación y creación avanzan de manera paralela, retroalimentándose mutuamente. Los archivos y los testimonios constituyen una fuente de partida, pero llegan también a dramatizarse y a conformar un espacio estético de producción de sentidos al interior de la obra. Con respecto a esto, Brie introduce en la pieza varias referencias intertextuales a una serie de hipotextos biográficos, es decir, los libros de Quiroga, las fotos de la pareja y del contexto boliviano entre los años sesenta y ochenta, partes de los juicios pronunciados como diputado y ministro en el parlamento, cartas y recortes de periódicos⁷. Al trabajar con las fuentes documentales, el dramaturgo sintetiza, cambia y construye un universo ficcional alternativo a la realidad porque “cuando uno trabaja sobre una historia real, no puede respetar cada detalle, porque estás haciendo arte de algo que es vida”, aclara Brie (2013, p. 206). Gracias a su sensibilidad artística y a su trabajo de investigación, y de acuerdo con las voluntades de Cristina Trigo, Brie reescribe los discursos y atribuye al personaje un lenguaje que mantiene viva la poeticidad y el fervor que caracterizaron al Quiroga intelectual, político y hombre⁸. Asimismo, al principio y a lo largo de la obra la radio transmite la voz grabada de Quiroga, volviéndose aún más presente ante los espectadores.

6 La revista de artes escénicas *El Tonto del Pueblo*, publicada entre 1995 y 2001, sirvió, en particular, como un medio para divulgar la producción artística del grupo Teatro de los Andes y, de manera más amplia, como un foro de análisis sobre la actividad teatral boliviana y como herramienta de crítica frente a la política entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

7 Entre las referencias intertextuales, Marita Foix destaca el empleo por parte de César Brie de “tres poemas del poeta argentino Roberto Juarroz”, los cuales “resultaron inspiradores del texto y dos de ellos incorporados al mismo” (2013, p. 206), que se señalarán a continuación.

8 En lo que respecta al lenguaje del personaje, Brie recuerda que, al leer el texto, Cristina Trigo le corrigió algunas palabras: “‘Ese energúmeno’, ella me corrigió: ‘Marcelo jamás hubiera dicho eso de una persona, era un caballero, nunca insultaba. No lo podía decir ni de un enemigo político’, entonces yo pongo: ‘ese caballero’” (Foix, 2013, p. 206).



Derrida ha señalado que el testimonio “n’est pas de part en part nécessairement discursif. Il est parfois silencieux. Il doit engager quelque chose du corps qui n’a pas droit a la parole” (2004, p. 528). De ahí que Brie recurra a la danza y al movimiento para corporeizar, por un lado, la intimidad expresiva de la pareja, y por el otro, el recuerdo del trato violento ejercido sobre el cuerpo de Marcelo. Este procedimiento es una constante en el trabajo llevado a cabo por el Teatro de los Andes en su producción teatral. Destaca, por ejemplo, *La Ilíada*, el manifiesto latinoamericano sobre el ejercicio devastador de la fuerza del hombre, en el que las batallas entre aqueos y troyanos se representan mediante música y bailes, tradicionales de Bolivia o creados por el grupo (Brie, 2010, p. 126).

En definitiva, la pieza se configura como un proceso de reconstrucción colectiva, un trabajo realizado a múltiples manos, con materiales y voces diversas, que desembocan en una representación que busca recomponer una historia personal; esta, al articularse a partir de distintos puntos de vista y bajo la dirección escritural del dramaturgo, deviene un relato compartido orientado a la conformación de una memoria individual y colectiva.

Reconstrucción y representación de la narración biográfica

La historia no se desarrolla según un orden lineal ni mimético de los hechos; al contrario, está regulada por una serie de “estrategias rupturistas” (Pérez Bowie, 2019):

- La alternancia irregular de los recuerdos (íntimos, públicos, traumáticos, etc.) de los dos personajes.
- Las dimensiones imaginarias del sueño y de la narración póstuma y espectral del protagonista.
- Las narraciones simultáneas.

La estructura temporal presenta una serie de desplazamientos, superposiciones y elipsis, regulados principalmente por la perspectiva interna explícita (García Barrientos, 2017, p. 99) de la memoria de los dos protagonistas de la pieza. “El sometimiento de la narración biográfica a los imperativos de la puesta en escena implica una dosis ineludible de ficcionalidad”, aclara Pérez Bowie (2019, p. 330); de ahí que el director divida el escenario en dos espacios a través de los cuales se articulan la narración y la acción simultáneas y/o contrapuestas de los dos personajes que representan dos dimensiones diferentes. En un lado de la escena, sentada sobre una silla en el interior de la casa, está Cristina, el familiar vivo que recuerda; en el otro lado, en el espacio exterior de la casa, está Marcelo, el desaparecido que ha vuelto de la muerte, sentado delante de un lienzo en el cual se proyectan, a lo



largo de la pieza, las fotos de la pareja y de la Bolivia de los años de efervescencia política protagonizados por Quiroga. Un cordel para la ropa y un biombo dividen la escena en dos. A veces, los dos personajes dialogan, recuerdan y reviven juntos su pasado, llegándose a tocar y a bailar, rompiendo la barrera espaciotemporal que los separa.

La obra alterna y yuxtapone un plano narrativo, en el que Cristina y Marcelo evocan sus recuerdos pasados dirigiéndose al público, y un plano en el que estos recuerdos se materializan directamente en la escena. Recursos escenográficos tales como el cambio de trajes, la radio, la proyección de las fotos en el lienzo, la colocación de las cartas y los periódicos en el cordel actúan como “vehículos de la memoria” (Jelin, 2002, p. 37); al mismo tiempo, estos constituyen unas transiciones narrativas espaciotemporales que dialogan y amplifican los enunciados y las acciones de los personajes en la escena y guían al espectador hacia la reconstrucción de un marco biográfico contextual.

A estas alturas, resulta pertinente examinar la estructura de la obra para comprender de manera concreta el uso de los elementos señalados y reconstruir la narración-acción. En la escena 1, Marcelo se materializa en el escenario a través del sueño de Cristina, mientras se proyectan las fotos de la pareja en su juventud, lo que marca un deslizamiento temporal hacia el momento en que se conocieron. Cristina interroga a Marcelo sobre su paradero y él responde “no lo sé”, lo que confirma que su cuerpo ha desaparecido tras el asesinato. Marcelo inclusive manifiesta su intención de volver a aparecer y a existir simbólicamente mediante el sueño de Cristina: “Tal vez sea yo / que, a través de ti, quiere aparecer, / y tu sueño sea la puerta en la que golpeo [...] Quiero que me pienses” (Brie, 2013, p. 146). El sueño funciona, también, como elemento a través del cual los dos espacios dramáticos y escénicos contrapuestos se funden en un mismo espacio. Al encontrarse desnudo, Cristina viste a Marcelo con camisa y saco, el atuendo para ir al Parlamento; cuando las fotos desaparecen, la vestimenta se convierte en un medio de presentificación del pasado. Marcelo le dice: “he tapizado de ausencia hasta tus sueños” (p. 146), mostrando cómo el trauma de la ausencia se expande, cómo impregna tanto la dimensión inconsciente como aquella consciente de la familiar; no obstante, la persistencia de este recuerdo traumático y su proceso de elaboración impiden que la presencia de Marcelo se desvanezca por completo, tal como él mismo lo confirma: “[...] de algún modo sabes que pensar en un hombre se parece a salvarlo” (p. 146)⁹. La ausencia de su cuerpo —asesinado y desaparecido— se convierte así en una espectralidad

9 El verso “pensar en un hombre se parece a salvarlo” procede del poema 9 del poeta argentino Roberto Juarroz, incluido en su obra *Poesía Vertical*, publicada originalmente en 1958.



que, siguiendo la terminología de Avery Gordon (2008), *haunts* (p. 63), es decir, posee, asedia e irrumpe en el cuerpo de Cristina, y la obliga a externar el recuerdo para rescatarlo de la injusticia y del olvido. Del mismo modo, dicha espectralidad adquiere materialidad escénica directamente a través de la corporalidad presente y visible del personaje de Marcelo en el escenario.

En la escena 2 los espacios vuelven a estar contrapuestos; la voz grabada de Marcelo en la radio resuena en el personaje que, tras apagarse el aparato, continúa en escena recitando el discurso grabado sobre la soberanía. Esta vez la radio funciona como un dispositivo que activa la presencia de Marcelo, evoca sus recuerdos y facilita el retorno al pasado; en particular, la grabación de parte de su *Discurso sobre la Soberanía* pronunciado en el Parlamento, sintetizado por Brie, permite al personaje rememorar y reconstruir ese particular momento histórico-político. El sonido de una cueca anticipa la escena 3, en la que aparece Cristina y ambos bailan incorporando un elemento ficcional completamente añadido por el dramaturgo. Con respecto a esto, en una entrevista concedida a Marita Foix en 2007, el mismo dramaturgo declara:

[...] a Marcelo Quiroga Santa Cruz lo represento bailando la cueca porque hoy en día la clase dirigente baila los bailes tradicionales, pero eso comienza en los años 60, antes no. La viuda me objetó que Marcelo no bailaba la cueca; sí, le respondí, ustedes bailaban foxtrot, ella me respondió, él lo bailaba muy mal. Entonces la cueca representa el presente, aunque lo coloque en el pasado, eso es un detalle, entonces ella estuvo de acuerdo. (Brie, 2013, p. 206)

A través de este baile, ambos personajes empiezan a rememorar ante el público su enamoramiento, produciéndose así una fusión de los dos espacios dramáticos previamente contrapuestos.

En la escena 4 se proyectan fotos de Cristina adulta y Marcelo evoca su encuentro con ella en Cochabamba, el cual se materializa en la escena siguiente, evidenciando la tensión y la carga emocional que experimenta Cristina al reencontrarse con él. En la escena 6, a través del recuerdo de Cristina, se hace tangible nuevamente parte del discurso sobre los hidrocarburos pronunciado en 1969 por Marcelo en el Parlamento durante el gobierno de Alfredo Ovando Candia, un discurso a través del cual denuncia el control de las empresas transnacionales del petróleo y el empobrecimiento del pueblo¹⁰. A partir de

10 A través del discurso sobre la soberanía (escena 2) y sobre los hidrocarburos (escena 6), Marcelo Quiroga Santa Cruz, en su rol de ministro de Minas y Petróleo durante el gobierno de Alfredo Ovando Candia, criticaba la tendencia de algunos sectores políticos o económicos a ceder



este momento, Brie conjuga la dimensión narrativa del recuerdo con la dimensión performativa de la violencia que se expresa simbólicamente a través de la danza. Mientras los siervos de escena empujan a Marcelo, mueven su silla, le quitan el vaso de agua y le arrojan agua en la cara, él prosigue con su discurso, enfrentándose a estos elementos perturbadores. Se escucha un huayno, danza andina (precolombina) típica de Bolivia; en toda la pieza, la música actúa como elemento recurrente que contextualiza e interconecta la narración. Asimismo, la música popular andina es uno de los elementos con los que el Teatro de los Andes suele trabajar con el objetivo de fundir la dimensión local con la universal¹¹.

En la escena 7, los espacios dramáticos aparecen contrapuestos, separados por un biombo; la pareja evoca el viaje a Chile: Cristina recuerda que a los 15 años fue allí para colocarse una prótesis dental, mientras Marcelo estudiaba en el país. Se materializa la escena y Marcelo ensaya lo que quiere decirle a Cristina mientras ella se pone un camisón para acostarse. Marcelo cruza el espacio opuesto acercando la cama donde Cristina duerme, le declara su amor y la besa; ella ríe en el sueño, probablemente porque está soñando lo que nosotros, los espectadores, vemos representado en la escena.

En la escena 8 se ha producido un salto temporal de dos años en la narración evocada por Cristina y las comunicaciones entre los dos personajes aparecen yuxtapuestas: Cristina rememora cómo detuvieron y encarcelaron a Marcelo, quien, en su rol de diputado, pronuncia su *Juicio de Responsabilidades* contra Barrientos ante el Parlamento, acusándolo de ser el responsable de la masacre minera de San Juan en 1967¹². En la acotación inicial de la escena se indica que es la propia Cristina quien entrega a Marcelo los mismos papeles de su discurso —aquellos que él utilizó en su momento— junto con las cartas de amenaza que recibió. Por ello, estos documentos aparecen en el escenario

recursos naturales, en particular los hidrocarburos, a empresas extranjeras, y defendía la nacionalización de dichos recursos como un acto de justicia social y de consolidación de la soberanía nacional. De este modo, Quiroga impulsó la nacionalización de los hidrocarburos que se aprobó definitivamente mediante el decreto 20 de octubre de 1969. Para más información, véase Rodas Morales (2008, pp. 173-312).

11 Según aclara Marita Foix, la puesta en escena “combina los arreglos musicales de Pablo Brie en base a dos músicos inspiradores, Ludovico Einaudi y Arvo Part, fragmentos del Chango Spasiuk y un tema popular boliviano” (2013, p. 206).

12 El 24 de junio de 1967, en los campamentos mineros de Catavi, se produjo la Masacre de San Juan, un acto de represión militar contra la población civil, cuyo número de víctimas aún no se ha precisado con exactitud. El operativo buscaba sofocar cualquier germen del incipiente movimiento guerrillero liderado por Ernesto Che Guevara, quien había llegado a Bolivia para impulsar la revolución socialista. Guevara fue posteriormente ajusticiado sin juicio previo en octubre del mismo año (Comisión de la Verdad del Estado Plurinacional de Bolivia, 2021, pp. 157-161).



como archivos que se ficcionalizan, con el propósito de articular la materialidad de la memoria con su reconstrucción escénica.

A partir del elemento testimonial, que constituye la entrevista a Cristina Trigo, el personaje de Cristina recuerda, escenifica y simula el primer secuestro al que estuvo sometido Quíroga Santa Cruz mediante la danza, poniendo una venda en los ojos de Marcelo, empujándolo y golpeándolo mientras él habla y armando delante de él una pequeña tumba de harina rodeada de soldaditos de juguete¹³. El espacio teatral se convierte en un escenario de denuncia, al revelar el personaje de Cristina los métodos de secuestro empleados por el régimen:

Cristina: Entraron a las dos de la mañana. Rompieron puertas. Se lo llevaron.

Tres horas después, el periódico Presencia sacó una edición especial, con la noticia de que Marcelo había sido secuestrado. Había fotos en primera página del instante en que lo metían a patadas dentro de un jeep [...]. Lo llevaron por horas, vendado, por caminos de tierra. Lo hicieron bajar. Le quitaron la venda... era un lugar descampado, tal vez en el altiplano. Había una ambulancia, una camilla. Y soldados. Se dio cuenta que lo iban a matar [...]. Pidieron instrucciones. El periódico ya había salido. La Iglesia preguntaba. No podían ejecutarlo. Hubo una contraorden. Lo cargaron de vuelta. Luego lo subieron a una avioneta y lo llevaron a la jungla, a un campo de concentración en Alto Madidi. (Brie, 2013, pp. 158-159)

Los dos planos comunicativos, en los que se explicitan tanto la detención —desde la perspectiva testimonial de Cristina— como la razón política que la origina, encarnada en la vivencia de Marcelo, se solapan continuamente hasta que la pareja se reúne en un primer momento, gracias al permiso concedido a Marcelo para asistir al funeral de su padre, rompiendo así la barrera discursiva y espaciotemporal que los mantenía separados. Finalmente, Cristina recuerda que Marcelo estuvo detenido durante seis meses, acusado de difamación del presidente.

En las escenas 9 y 10 se produce un desplazamiento temporal: Cristina rememora su noviazgo, mientras Marcelo recuerda cómo empezó su militancia política en el campo popular, tras la masacre minera ocurrida en 1952¹⁴. Asimismo, en dos espacios contrapuestos,

13 La harina, al ser un alimento de consumo básico, podría simbolizar la vulnerabilidad y la dependencia del pueblo frente a las condiciones económicas y sociopolíticas del momento. Asimismo, en la situación de Marcelo, la harina se convierte en un elemento simbólico de opresión y amenaza, reflejando, por ende, las tensiones y el peligro inminente que enfrenta.

14 En abril de 1952, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), liderado por Víctor Paz Estenssoro, tomó el poder mediante la Revolución Nacional tras un levantamiento popular y militar. Durante el proceso de reorganización política y económica se produjeron, sin embargo,



vinculados por un hilo, Cristina y Marcelo representan su boda, que debió realizarse por poder debido a que en 1954 Marcelo se encontraba en Chile y Cristina en Argentina. La escena 10 articula la simultaneidad de presencia y ausencia de los cuerpos: mientras Marcelo dicta instrucciones para bailar con su “cuerpo ausente”, Cristina baila con un saco enganchado a un hilo invisible, “como si fuera una marioneta” (Brie, 2013, p. 162), materializando así la distancia y la separación física. Tras reunirse, Marcelo y Cristina se alternan, escribiendo con un trapo húmedo en el suelo y pronunciando las iniciales de sus nombres a las que asignan palabras cargadas de una poética íntima, que explicitan el sentimiento de espera y de sufrimiento por la distancia. El acto de escribir se convierte en un ejercicio de memoria que resiste las marcas de la violencia y la separación; al trazarlas sobre el suelo, estas palabras establecen un vínculo ancestral con la tierra, reforzando la dimensión simbólica y material de la memoria.

Marcelo: C de calor, de casa.

Cristina: M de marido, de mío.

Marcelo: R de retorno.

Cristina: A de amigo, de ahora.

Marcelo: I de inexplicable.

Cristina: R de romero, de rabia, de reencuentro.

Marcelo: S de soñarte

Cristina: C de compañero.

Marcelo: T de tiempo, de temblor.

Cristina: E de enloquecer, de extrañarte.

Marcelo: I de imbécil por dejarte, de iris, de insomnio.

Cristina: L de locura, de lápiz con que te escribo.

Marcelo: N de noche, de navío.

Cristina: O de oír tu voz, de ojeras, de olvido.

Marcelo: A de abrigo, de amada, de ansia, de alambique. De al fin Cristina.

Cristina: Al fin Marcelo. (Brie, 2013, p. 164)

Resulta interesante que a medida que ambos escriben las palabras se vayan aproximando en el espacio escénico, de modo que el acto de escribir no solo constituye un ejercicio de la memoria, sino que las propias palabras funcionan como un hilo que los une hasta su reencuentro, momento en que Cristina puede entregarle los zapatos a Marcelo para que finalmente los llene de presencia. Como vemos, el tiempo

represiones y enfrentamientos, reflejando, de este modo, las tensiones generadas por las reformas impulsadas por el nuevo gobierno (Klein, 2017, pp. 247-265). Quiroga se comprometió en ese contexto de violencia, optando por la vía del socialismo como herramienta de transformación política.



dramático es irregular, completamente controlado por la trayectoria de la memoria personal de los dos personajes. La escena culmina con Cristina, quien recuerda la publicación de su novela *Los deshabitados*¹⁵, el nacimiento de sus dos hijos, la vuelta a Bolivia, cuando en 1969 fue nombrado ministro de minas bajo el gobierno del general Alfredo Ovando y redactó el decreto de nacionalización del petróleo. En la escena 11 Marcelo escribe y pronuncia este decreto mientras en el lienzo se proyectan imágenes del contexto boliviano¹⁶; según leemos en la acotación, “Marcelo escribe y lee de espaldas a la pantalla, como si fuera parte de la proyección” (Brie, 2013, p. 164). En un primer momento, la acción se traslada a la plaza, donde Marcelo se dirige directamente a los bolivianos y, en un segundo momento, él habla para sí mismo, rememorando aquel momento ocurrido tres años antes. De ahí que en esta escena se establezca un cruce constante entre el recuerdo y su materialización; el tiempo dramático se vuelve irregular, completamente controlado por el mecanismo de la memoria, articulando simultáneamente la evocación histórica, la experiencia personal y la representación teatral.

En la escena 12, siguiendo la perspectiva interna del recuerdo de Cristina, la acción se desplaza al momento en que Marcelo dejó el Parlamento para fundar el Partido Socialista en 1971 y durante el golpe de estado de Hugo Banzer Suárez combatió en La Paz; Cristina coloca en el cordel cartas y periódicos y en el lienzo se proyectan fotos de Marcelo armado. Estos elementos son soportes de la memoria mediante los cuales se contextualiza el tiempo pasado y se reconstruye la narración biográfica de Marcelo, además que materializarse el diálogo entre la pareja.

A partir de la escena 13 se activa el recuerdo y la materialización escénica del exilio. Los dos personajes permanecen sentados en sus respectivos espacios y reconstruyen la memoria dramatizada del exilio mediante el intercambio y la lectura de cartas y fragmentos de periódicos, los cuales se desplazan de un lado a otro a través de un hilo que visibiliza, en el espacio escénico, tanto la distancia que los separa como la conexión que los mantiene unidos. Si, por un lado, las noticias del periódico sirven para filtrar la información sobre el contexto histórico, por otro lado, las cartas revelan la dimensión íntima del vínculo afectivo que los une. En la escena 14 ambos recuerdan que, tras reunirse

15 *Los deshabitados* fue la única novela publicada en vida por Marcelo Quiroga Santa Cruz en 1959, ganadora del premio William Faulkner y referente de la literatura boliviana, al explorar profundamente la alienación y el vacío existencial de sus personajes en el contexto postrevolucionario boliviano (Revolución Nacional de abril de 1952).

16 Para leer el decreto N.º 8956, emitido el 20 de octubre de 1969, se recomienda ver: <https://www.lexivox.org/norms/BO-DS-8956.html>



en Chile, el golpe de Estado de Pinochet en 1973 los obligó a exiliarse a Argentina, donde en 1975 el clima político se volvió extremadamente violento. La narratividad del recuerdo pasado se mezcla con la materialización escénica del acto de persecución por parte de tres miembros de la fuerza paramilitar Triple A, la Alianza Anticomunista Argentina. En las escenas 15 y 16 los dos miran las fotos de la familia y del contexto boliviano proyectadas sobre la pared y recuerdan los años del exilio en México (años durante los cuales Marcelo no abandonó su militancia y, al contrario, publicó dos libros: *Hablemos de los que mueren* y *Oleocracia o patria*) y la vuelta a Bolivia tras la caída de Banzer, en 1978. Los recuerdos narrados en tercera persona por Cristina se complementan con los de Marcelo, expresados en primera persona; los fragmentos entrecomillados corresponden a palabras pronunciadas directamente por él. El recuerdo y la representación en la escena del exilio no solamente sirven para resignificar las vivencias de Marcelo y su familia, también nos llevan inevitablemente a recomponer una visión transnacional de la violencia que afectó al contexto latinoamericano a partir de la segunda mitad del siglo XX¹⁷.

En la escena 17 se presentan nuevamente dos planos contrapuestos. Se materializa en escena el juicio a Banzer, en el que Marcelo, en su rol de diputado, denuncia la desaparición forzada de centenares de ciudadanos bolivianos al interior y al exterior del país, enfocando, una vez más, la dimensión transnacional de la violencia.

Marcelo: El informe oficial habla de 13 muertos y diez heridos. La prensa pudo contar ochenta cadáveres de campesinos. En círculos militares se mencionan doscientos muertos. Uno de los soldados nos dijo: “Hemos visto montones de cadáveres, como leña. No se conoce el lugar en que fueron sepultados los cuerpos recogidos en volquetas ni el destino final de treinta heridos trasladados en camillas hasta un avión militar y luego desaparecidos”.

[...]

Marcelo: Ciudadanos bolivianos y extranjeros fueron consignados a las dictaduras militares de los países de los que huían, con los que se había organizado una internacional del sable, para liquidar a todos los opositores [...]¹⁸. Las aulas de la Universidad de Santa Cruz sirvieron de celdas

17 Para un análisis de los procesos de golpes de Estado en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, véase Roitman Rosenmann (2013).

18 El personaje de Marcelo está haciendo alusión al Operativo o Plan Cóndor, un pacto firmado en 1975 entre Estados Unidos y las dictaduras del Cono Sur, según el cual se estableció una red de cooperación con el objetivo de perseguir, secuestrar, torturar y eliminar a los opositores políticos



a cientos de presos y sus muros fueron el paredón de fusilamiento de decenas de ellos. (Brie, 2013, p. 177)

Este juicio será la razón política de su secuestro en la Central Obrera Boliviana a manos de los militares bajo la dictadura de García Meza, su asesinato, la aparición y el secuestro de su cuerpo en la Morgue de La Paz, el trato *post mortem* de su cadáver y su definitiva desaparición, que Cristina recuerda, dirigiéndose esta vez a Marcelo. Este recuerdo-denuncia sobre las fases de la desaparición forzada, que constituye un aporte fundamental para subsanar las omisiones de la historia oficial, es elaborado por Brie a partir de la entrevista realizada a Cristina Trigo, así como de la recopilación de recortes de prensa y material fotográfico. Este relato testimonial nos abre la posibilidad de problematizar los procedimientos mediante los cuales se hace desaparecer un cuerpo.

Cristina: Hubo una ráfaga, una bala te atravesó el cuerpo, el resto de los disparos dieron en Carlos Flores, que estaba delante. Cayó, tú trastabillaste, te derrumbaste sobre él. Los arrastraron por las escaleras. Cargaron los cuerpos en una ambulancia y los llevaron al Estado Mayor [...]. El forense que vio tus fotos declaró que los golpes y heridas en tu cuerpo habían sido producidas sobre una persona viva e indefensa. Te insultaron, te torturaron, te patearon, te vejaron [...] Te cargaron de nuevo en la ambulancia, sobre el cuerpo muerto de Carlos Flores. Arrojaron los cuerpos. Se ensañaron antes de abandonarlos. Patadas, bayonetazos, otros tiros. Remataban lo muerto [...] Te cortaron en pedazos, prendieron fuego a cada trozo. Tampoco eso les bastó. Finalmente te enterraron, des-parramado, un pedazo aquí, otro allá... (Brie, 2013, pp. 176-178)

Cristina Trigo recibió una llamada telefónica mediante la cual le dijeron que Marcelo había muerto a las 5 de la tarde. El relato del personaje en la pieza se construye a partir de los testimonios, entrecomillados en el texto por Brie, de las alusiones a fotografías tomadas como “souvenir de su obra” por parte de los represores (Brie, 2013, p. 177) y de la propia experiencia de Cristina durante la búsqueda emprendida tras la desaparición de su marido. Al igual que en la escena 8, asistimos a un “juego sincrónico de líneas cronotópicas” en las que los discursos de Cristina y Marcelo se yuxtaponen espacial y temporalmente:

él declama su discurso frente a los militares juzgados y, simultáneamente, a nivel de la acción su cuerpo recibe/da a ver los efectos de su denuncia (cronológicamente posteriores) mientras ella describe verbalmente las

de los regímenes, mediante operaciones clandestinas que trascendían las fronteras nacionales. Para más información véase Piña (2015).



torturas a las que fue sometido luego de aquellas declaraciones. (Aimaretti, 2016, p. 61).

Más concretamente, observamos a los siervos de la escena que le quitan la camisa, le colocan un cohete pegado al cuerpo que luego explota y le marcan el cuerpo con un carbón trazando los lugares donde el cuerpo de Marcelo fue sucesivamente desmembrado para luego volver a revestirlo con su traje manchado de sangre, un recurso visual y material que constituye la prueba de la violencia. Las palabras de Cristina y la escenificación simbólica sirven para transmitir la dimensión de la violencia y la desaparición forzada que repercute directamente en el cuerpo. De ahí que el cuerpo ausente de Marcelo se vuelva presente en la escena gracias al recuerdo de la familiar y a la espectralidad patente del personaje/actor.

A partir de la escena 18, Brie representa un desenlace biográfico alternativo a la realidad. Marcelo vuelve de la muerte y empieza a bailar una cueca lenta agitando un pañuelo manchado de sangre. Brie le otorga un espacio de despedida (im)posible, en el que Marcelo puede confesar a su esposa su visión en el umbral del asesinato y la muerte; mediante un lenguaje íntimo y poético se esboza el profundo sentimiento de amor que lo une a sus hijos y a Cristina. Mientras ella habla, Marcelo echa harina blanca encima de los cabellos de Cristina y de los objetos presentes en la escena para envejecer y determinar el paso del tiempo tras su muerte. “Somos inmortales, hemos creado una mirada que mira por los dos que ambos deberíamos mirar cuando no estemos ya en ninguna parte”¹⁹ (Brie, 2013, p. 181), le confiesa Marcelo a Cristina, con lo cual consolida una interconexión que desafía los límites de la existencia y la ausencia.

En la escena 19 se produce un cambio de perspectiva: Marcelo se convierte en portavoz del sufrimiento y las humillaciones que Cristina y sus familiares padecieron a lo largo del prolongado y extenuante proceso de búsqueda de sus restos, sufrimientos que se materializan escénicamente en el movimiento del cuerpo de Cristina. Brie equilibra una vez más narración y representación, otorgando centralidad a la danza del cuerpo al ritmo de una polka alegre (otro elemento añadido), lo que crea un marcado contraste entre la materia representada y su signifiicante. El ritmo escénico se construye también mediante la repetición de los mismos gestos: Cristina se vuelve casi una muñeca, manipulada por Marcelo, quien rememora principalmente lo vivido por ella.

¹⁹ La cita, entrecomillada en el texto, pertenece al poema 61 del poeta argentino Roberto Juarroz, incluido en su obra *Poesía Vertical* (1958).



A través de la narración de Marcelo, se esboza un posible “espacio del traslado” (Colombo, 2017, p.111) recorrido por Cristina y que correspondería a los posibles desplazamientos del cuerpo tras la detención-agresión en la COB. A Cristina le entregaron una bolsa de plástico con cenizas y pocos restos, que hizo analizar en México, donde se exilió; sin embargo, al haber sido incinerados a alta temperatura, no pudo confirmarse que pertenecieran a su marido. Posteriormente, recibió varias llamadas que la condujeron, junto a sus familiares, a seguir pistas falsas y a invertir todos sus recursos económicos, físicos y mentales en la búsqueda por distintos lugares del país:

Que mi cuerpo estaba aquí, que mi cuerpo estaba allá. Y allí fueron mi hijo Rodrigo, mi sobrino José Antonio, fuiste tú Cristina, fue Marisol [...] A cavar en la cumbre, en los Yungas, en Mizque, en mil lugares más sin encontrar nunca nada. Estremeciéndose ante cada huesito que podía aparecer. (Brie, 2013, pp. 183-184)

Estos esfuerzos desembocaron, admite con tristeza Marcelo, en una venganza *post mortem*: “No les bastó haberme matado, destrozado mi cuerpo, escondido mis restos. necesitaron también burlarse de mi familia, vengarse en ellos para vengarse de mí” (Brie, 2013, p. 184); en este enunciado, pronunciado por Marcelo, se evidencia la culminación del delito de desaparición forzada, cuyos efectos repercuten en la víctima y sus familiares.

En la escena 20 Cristina puede lavar y vestir el cuerpo de Marcelo que, tras dirigirse hacia el lado opuesto de la escena, denuncia, con amargura, la falta de justicia posterior a su muerte, mientras que unas fotos proyectadas en el muro muestran las caras de los políticos que gobernaron a Bolivia en las últimas décadas, anteriores al año en que Brie escribió la pieza (2005). Solamente el general García Meza fue condenado en 1993, tras ocho años de juicio, lo que le procuró cierto alivio a Cristina, al sentir que, al menos parcialmente, se había hecho justicia, tal como Marcelo hubiera deseado.

Marcelo: Quedaron sin juzgar muchos deshonestos, corruptos y violentos. Nadie retomó el juicio a Banzer. Nadie recuperó las tierras mal habidas. Nuestra democracia se volvió la máscara detrás de la que sigue riendo la clase social que yo intenté condenar. El dolor de mi familia acompaña mis restos donde quiera que estén. Los acompaña también el saqueo de Bolivia, el martirio ya no me pertenece, ya no está en mi cuerpo ni en el cuerpo de los otros que desaparecieron. El verdadero martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside el martirio, inmenso, sin nombre, colectivo y total. Allí se perpetua nuestra



muerte, nuestra voz silenciada, nuestras denuncias, aparentemente inútiles. ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? (Brie, 2013, p. 186)

En estas palabras se concentra la desilusión y la amargura ante la magnitud colectiva del fracaso de las “democracias” en rescatar los cuerpos desaparecidos y la persistente impunidad. Finalmente, en la escena 21, Marcelo le confiesa su amor eterno a Cristina, ya anciana, y al proyectarse las fotos de su juventud, las sillas se vacían de su presencia, como al principio de la obra, determinando así su estructura circular. El tiempo dramático ha progresado: en el cuerpo de Cristina, ya anciana, se ha mantenido intacto el recuerdo de Marcelo.

Funciones del drama y reflexiones finales

Las últimas dos escenas constituyen el gran añadido a los huecos de la historia desde la perspectiva ficcional dramatúrgica y nos llevan a reflexionar sobre las funciones del drama. El objetivo de Brie es rescatar del olvido y arrojar verdad sobre la persona de Marcelo Quiroga, a través de una obra que es artificio, pero, al mismo tiempo, es real porque a través del acto performativo ocurre en un tiempo presente donde urge la necesidad de la memoria, la verdad y la justicia. Marcelo está desaparecido y solo en la ficción puede volver para contarles a Cristina y a los espectadores cómo lo asesinaron y desaparecieron, una narración que se traduce en la escena principalmente a través de la danza. El cuerpo de Marcelo nunca se encontró, a pesar de los incontables esfuerzos que llevaron su esposa a buscarlo; al basarse en una serie de testimonios y recolectando documentación sobre cómo fue asesinado, Brie representa su propia versión dramatúrgica. Marcelo vuelve, vive y muere “otra vez”, cumpliendo una función complementaria con respecto a los huecos de la historia. Este drama biográfico actúa como el cuerpo textual que sustituye simbólicamente al cuerpo desaparecido de Marcelo que, además, se expresa a través de un lenguaje poético que Brie, al leer sus escritos, ha tejido sobre él. Al mismo tiempo, con su drama, Brie se propone completar simbólicamente la novela *Otra vez marzo*, que Marcelo Quiroga dejó inacabada porque fue asesinado, lo que justifica, también, la elección del título (Aimaretti, 2016, p. 58). En cambio Cristina, al volver su marido, cumple una función reparadora que la acomuna a miles de otras mujeres latinoamericanas que buscan una definitiva elaboración del duelo; puede simbólicamente lavar el cuerpo de Marcelo, enterrarlo y llorarlo, y así, poner fin a su interminable búsqueda.

De acuerdo con las intenciones estéticas del dramaturgo, el drama de Marcelo y Cristina enlaza lo local con lo universal. A través



de sus discursos y sus cuerpos, Marcelo y Cristina testimonian y sufren la condición que acomuna a los desaparecidos y a los familiares en todo el territorio latinoamericano. Marcelo, por un lado, denuncia en sus discursos la responsabilidad transnacional de la violencia, una realidad que sigue vigente en la actualidad, como lo demuestran, por ejemplo, la persistencia de la desaparición forzada en países como Colombia y México, entre otros, así como la complicidad tácita y la impunidad, que aún caracterizan buena parte de las políticas actuales. Por otro lado, Cristina representa “el paradigma de la memoria de los desaparecidos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y el olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas” (Brie, 2008, p. 31) y presentes. La figura femenina aparece ya en su obra anterior, *La Iliada* (donde se vislumbran los gérmenes de *Otra vez Marcelo*) encarnada por las Ceres, quienes llevan al escenario las fotografías de los tres sindicalistas asesinados en la COB: Walberto Vega, Carlos Flores y Marcelo Quiroga. Tanto las Ceres como el personaje de Cristina evocan inevitablemente en nuestro imaginario el largo proceso de búsqueda y denuncia pública llevado a cabo por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina, las Madres de la Candelaria y de Soacha en Colombia y las Mujeres de Calama en Chile, entre otras.

Finalmente, el dramaturgo llama a los lectores y a los espectadores a participar en el proceso de reconstrucción de los fragmentos biográficos que la pieza dramatiza, con el objetivo de asumir una mirada cuestionadora frente a la situación actual y el deber de la memoria frente a la impunidad en la que permanecen Marcelo Quiroga y todos los desaparecidos, porque, como escribe Brie y pronuncia Marcelo en la pieza, “pensar en un hombre se parece a salvarlo” (Brie, 2013, p. 146).

Referencias

- Aimaretti, M. G. (2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: El grupo Teatro de los Andes y César Brie. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 40-82.
- Aimaretti, M. G. (2016). Memorias de la luz: Visibilidad evanescente y escucha del espectro político en *Otra vez Marcelo* (2005) de Teatro de los Andes. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3(5), 50-68.
- Brie, C. (2008). *Otra vez Marcelo Quiroga. Testimonio de un proceso de creación. Conjunto*, 147.
- Brie, C. (2010). *L'Iliade del teatro de Los Andes*. Titivillus.



- Brie, C. (2013). *Teatro I*. Atuel.
- Colombo, P. (2017). *Espacios de desaparición: Vivir e imaginar los lugares de la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Miño y Dávila.
- Comisión de la Verdad del Estado Plurinacional de Bolivia. (2021). *Memoria histórica de las investigaciones*. <https://bit.ly/4e9aYA2>
- Derrida, J. (2004). *Poétique et politique du témoignage. Cahier de L'Herne Jacques Derrida: L* (M.-L. Mallet & G. Michaud, Eds.; Número 1). L'Herne.
- Foix, M. (2013). Estudio crítico. Entrevista con César Brie. En M. Foix (Ed.), *César Brie. Teatro II* (pp. 189-219). Atuel.
- García Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.
- Gatti, G. (Ed.). (2017). *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Siglo del Hombre.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Juarroz, R. (2012). *Poesía vertical*. Cátedra.
- Muñoz, W. (1995). César Brie: Una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. *Gestos*, 20, 140-145.
- Perassi, E., & Scarabelli, L. (Eds.). (2017). *La letteratura di testimonianza in America Latina*. Mimesis.
- Pérez Bowie, J. A. (2018). *La biografía teatral durante la transición española. Aproximación a algunos títulos significativos*. Las Puertas del Drama.
- Pérez Bowie, J. A. (2019). Sobre el teatro biográfico y su relación con el biopic. Una propuesta de tipología. En G. Laín Corona & R. Santiago Canales (Eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 311-334). Visor Libros.
- Piña, J. (2015). *Cóndor: El plan secreto de las dictaduras sudamericanas*. Blume.
- Reati, F. (2017). Desaparecido: Memorias de un cautiverio tra testimonianza e finzione. En E. Perassi & L. Scarabelli (Eds.), *La letteratura di testimonianza in America Latina* (pp. 111-135).
- Rodas Morales, H. (2008). *Marcelo Quiroga Santa Cruz. El socialismo vivido. (1969-1977)* (Vol. 2). Plural.
- Rodas Morales, H. (2010). *Marcelo Quiroga Santa Cruz. El socialismo vivido. Tomo III (1978-1980): III*. Plural.
- Roitman Rosenmann, M. (2013). *Tiempos de oscuridad: Historia de los golpes de Estado en América Latina*. Akal.