

Nombre y Apellido: Maximiliano de la Puente

Afiliación institucional: Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires.

Títulos de grado / Posgrado: Licenciado en Ciencias de la Comunicación / Magíster en Comunicación y Cultura

Correo electrónico: maxidelapuate@gmail.com

Resumen:

En este trabajo reflexionaremos sobre las diversas formas en que el teatro argentino contemporáneo ha representado el traumático pasado dictatorial, a través del análisis de dos obras: *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)*, de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; y *áRBOLES*, de Ana Longoni y María Morales Miy. Estas piezas reflexionan sobre las formas de representación del exilio desde la perspectiva de la infancia, una memoria fragmentada que reenvía elípticamente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar, dando lugar a la irrupción de nuevas voces: la de los hijos de los militantes de los años setenta. A partir del análisis de la dramaturgia, la puesta en escena y la recepción de estas obras, reflexionaremos aquí sobre la memoria y el pasado reciente, haciendo hincapié en cómo fue y es tratada la representación del horror en el teatro argentino contemporáneo.

PALABRAS-CLAVE: Teatro – Dictadura – Memoria – Dramaturgia

Introducción

La Chira, (el lugar donde conocí el miedo), una obra de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado, se estrenó en el “Teatro del Abasto” en el 2004, e hizo funciones durante ese año y el siguiente en el Centro Cultural “Adán BuenosAyres”, en “La Fabriquera” de la ciudad de La Plata, y en la sala “Beckett Teatro” de la Ciudad de Buenos Aires. Dice Ana Longoni sobre su obra: “La invención de la cosmogonía mágica y precaria de una niña encerrada en un ropero. De golpe, la niña se vuelve no-niña, arrojada al exilio, a la pubertad, al roce con la muerte. Los egoísmos, juegos y ritos con los que quiere recomponer un orden que ya no existe” (Longoni-2006a). La mirada del exilio es así la de una niña que tuvo que ir a vivir junto con su familia a un país extraño, debido a la militancia de sus padres en los años de la dictadura militar. El

exilio desde la perspectiva de la infancia es la matriz común de los heterogéneos textos que conforman *La Chira*.

De la misma manera que las otras obras analizadas aquí, el texto de Ana Longoni tiene muchas características que la asimilan al heterogéneo movimiento de lo que se dio en llamar “nueva dramaturgia argentina”, calificativo que, como ya hemos mencionado, suele darse a una generación de jóvenes autores y directores teatrales que estrenan sus textos desde mediados de la década del noventa, cuyas obras retratan de diversas formas el nuevo escenario que emerge tras la dictadura, un momento definido también por la desaparición de las utopías colectivas a nivel mundial. Se caracterizan, a rasgos generales, por la renuencia a emplear estructuras clásicas de escritura y por ensayar formas híbridas, en las que predominan la escritura fragmentaria y la fusión con corrientes, modelos y citas que reenvían incluso a otras disciplinas artísticas, en especial el cine. Por tal motivo, uno de los aspectos que llaman la atención en *La Chira* es la imposibilidad de (re)construir un relato unívoco sobre el exilio, ya que si bien hay experiencias personales de la autora volcadas en la obra, quien debió irse exiliada a Perú junto con su familia en 1976, la pieza se elabora a partir de múltiples vivencias, poniendo en juego materiales y lenguajes diversos, sin buscar un relato autobiográfico coherente y homogéneo. Como la propia Longoni sostiene: “Si bien hay fechas y datos precisos que son autobiográficos y que están en la obra -como por ejemplo la fecha exacta en que nos fuimos al exilio-, el texto es un mosaico de registros de la vivencia del exilio, no solamente mío, sino también de otras personas” (Longoni-2008a). Es decir que la obra propone un intento de distancia y de procesamiento de la experiencia personal de la autora, reforzado por el aporte de sucesos pertenecientes a otras biografías similares, por más que exista un resto vinculado a las vivencias autobiográficas.

La Chira se constituye así como una suerte de biografía colectiva contradictoria, en la que coexisten muchas voces, manteniendo no obstante la tensión con una narrativa autobiográfica del exilio, y en la que todos los personajes forman parte de distintos relatos plurales, quebrados, que los implican pero que al mismo tiempo los trascienden. Así, la obra no compone un relato generacional coherente, sino que pone más bien en escena las dificultades para construir este relato, las contradicciones e incluso las disputas por imponer una narrativa heroica en relación a la militancia de los setenta, la cual es observada con extrañeza por los personajes de la obra. La explicación generacional, junto con una firme postura política de la autora, quien se muestra reacia a

construir un discurso épico sobre aquellos años, puede ser un punto de partida para comprender la estructura de *La Chira*. Ana Longoni forma parte de una generación que la ubica en la niñez durante la dictadura por lo que, para poder reconstruir la memoria de esos años, se sitúa en el plano de las vivencias de la infancia, y al mismo tiempo, asume los huecos y los fragmentos inconexos de esa memoria (López-2006). La pieza se ha construido entonces a partir de la ficcionalización de ciertas situaciones y la elaboración que supone una experiencia generacional compartida.

Por su parte, *áRBOLES. Sonata para viola y mujer*, de Ana Longoni y María Morales Miy, realizó funciones durante los años 2006 y 2007 en los teatros “Anfitrión” y “Del Abasto” de la Ciudad de Buenos Aires, y en “La Fabriquera” de La Plata, respectivamente. Es una breve pieza teatral, de menos de una hora de duración, que encarna formas de representación de una memoria fragmentada sobre la orfandad y que al hacerlo, reenvía elíptica y oscuramente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar. Lo predominante en la obra es el fragmento, la condensación, el juego de silencios e implícitos que busca establecer permanentemente con el espectador. Una reflexión estética que ahonda en las profundas cicatrices emocionales que deja en la generación de los hijos de los militantes de las organizaciones armadas las desapariciones de sus padres, ya que por más que la obra no aborde explícitamente el pasado dictatorial, las marcas biográficas de la protagonista, María Morales Miy -cuyos padres se encuentran desaparecidos- han ocupado un lugar determinante en su construcción.

Tal como una de sus autoras la define, *áRBOLES* es una composición fragmentaria sobre la vida en orfandad. Una mujer transita sin padre ni madre diferentes edades y estados, a la vez que elabora con estrategias diversas las ausencias que porta y que la constituyen. Dos presencias dialogan con ella con códigos propios: la del músico-padre que se abstrae en su instrumento –una viola ejecutada en escena–, y la de una criatura volátil que sabe mucho más de lo que la protagonista puede decir de su propia historia” (Longoni, en Jaroslavsky-2006).

Quienes toman la palabra en algunas obras del teatro argentino contemporáneo de la última década que se refieren al pasado reciente del país son, literalmente, los hijos de los militantes de la década del setenta, encarnados aquí por la experiencia biográfica de la actriz María Morales Miy, quien es además una de las autoras y la principal

generadora de esta obra. Es ella quien (re)escribe ese pasado sobre su cuerpo, a partir de la performatividad teatral, y también desde la toma de distancia que le da no haber vivido y haber vivido de algún modo lo que acontecía, lo que posibilita una capacidad de reelaboración, resignificación y crítica sobre la experiencia de esa generación que no vivió directamente esos años, pero sí sus consecuencias más inmediatas, lo cual señala una de las características distintivas de esta elusiva e inquietante obra, un trabajo netamente experimental que se articula como una partitura quebrada, repleta de claroscuros, texturas y situaciones cambiantes.

Relatos fragmentados del exilio

La problemática del exilio viene ocupando al teatro occidental desde sus remotos comienzos, hace miles de años. El exilio ha asumido muchas caras: sus representaciones son múltiples, heterogéneas y variadas. En nuestro país, desde mediados de la década del setenta y hasta principios de los años ochenta del siglo pasado, el exilio ha sido una condición prácticamente ineludible por la que han tenido que transitar una gran cantidad de intelectuales y artistas, debido a la devastadora política represiva implementada por la última dictadura militar. La experiencia de Ana Longoni y su familia, que sirvió como punto de partida para la escritura de la obra que aquí analizamos, se inscribe en ese marco.

De la Grecia clásica han sobrevivido dos tragedias que ofrecen miradas severamente críticas en torno al exilio: nos referimos a *Las Fenicias*, de Eurípides, y *Edipo en Colono* de Sófocles, que abordan las vicisitudes de Edipo y sus hijos: Etéocles, Antígona y Polinices, en el marco de la guerra entre Tebas y Argos. En estas obras el exilio es asimilado a una experiencia límite: lo más difícil de soportar para el desterrado es el hecho de que no tiene “libertad de palabra” (Eurípides-2000), o según el término griego, *parrhesía*, que hacía referencia a un concepto fundamental en la convivencia cotidiana para un ciudadano ateniense, y era también una característica destacada en la vida griega, que diferenciaba la posición del hombre libre frente a la del esclavo o el bárbaro. Michel Foucault, quien se ha dedicado a estudiar las significaciones de la *parrhesía* en la Antigua Grecia, sostiene que ella aparece mencionada por primera vez en el teatro de Eurípides. *Parrhesía* puede traducirse en nuestro idioma como “aquel que dice la verdad”. El hablante, aquel que ejerce la *parrhesía*, manifiesta claramente que aquello que dice es su propia opinión. Evita

entonces formas de velos retóricos, habla directo. Foucault la define específicamente como “una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otros (como también a sí mismo).” (Foucault-1992). El *parrhesiastés* dice algo peligroso para sí, exponiéndose entonces a enfrentar una situación de riesgo. Este peligro es consecuencia de su necesidad de decir la verdad, en unas circunstancias de desventaja y asimetría, ya que el *parrhesiastés* es siempre menos poderoso que su interlocutor. La función crítica de la *parrhesía* es la que se ejerce cuando un ciudadano se opone a la mayoría, un filósofo a un tirano, o cuando un alumno cuestiona a su maestro (Foucault-1992). El riesgo que se asume con la *parrhesía* no siempre es el de perder la propia vida, sino que muchas veces trae aparejado la pérdida de la amistad o del prestigio. El *parrhesiastés* prefiere vivir y afrontar ese peligro: elige ser un decidor de verdad, más allá de las consecuencias que esto traiga aparejado. (Foucault-1992).

Como mencionamos antes, en la introducción a su texto teatral Ana Longoni señala: “*La Chira* es un convite. Un tratado secreto sobre la melancolía, aunque una melancolía impiadosa consigo misma por su exceso. La incorrección de decir lo que nunca pudimos decir” (Longoni-2006). La *parrhesía*, y su carencia, se encuentra asociada aquí a la imposibilidad de nombrar lo inaceptable, lo inadecuado, lo que no conviene que se diga, aquello que una sociedad no está dispuesta a escuchar. La perspectiva del exilio desde una óptica marginal y desplazada como la de la infancia, que es la que asume la obra, es justamente aquella que se permite recuperar y nombrar en voz alta lo que ciertos sectores de la sociedad argentina aún no han logrado procesar, aquello que está obturado y censurado por las versiones políticamente correctas con respecto a los años de la dictadura: el cuestionamiento frente a una mirada condescendiente, épica y exaltadora sobre la militancia y la lucha armada de la generación de los años setenta.

“Los relatos de los sobrevivientes estorban –en ciertos ámbitos militantes- la construcción del mito incólume del desaparecido como mártir y como héroe, frente al que no parece tener cabida ninguna crítica de las formas y las prácticas de la militancia armada de los setenta sin poner en cuestión la dimensión del sacrificio de los ausentes” (Longoni-2008b).

Precisamente en los relatos sobre la militancia que se ofrecen en *La Chira* se exponen miradas inaceptables para el contexto social y político de producción de la obra, un momento en el que el gobierno de Néstor Krichner transitaba por sus primeros años, cuando la revisión sobre el accionar del Estado durante la última dictadura militar era aún incipiente.

La parrhesía –a los fines de nuestro análisis, repensada como la íntima ligazón entre lo que puede ser dicho y lo prohibido, pero también entre aquello que se visibiliza y lo que no es visible- se observa también en el tratamiento que asume en la obra el personaje del Hermano mayor, quien encarna al desaparecido, aquel que murió con la pastilla de cianuro en la boca en el momento en que fue atrapado por un grupo de tareas de la dictadura. Como hemos mencionado, este es un personaje al que nadie, excepto el Hermano menor, puede ver. De manera tal que el Hermano mayor se pasea como un fantasma por la escena, ante la indolencia de los demás personajes que no lo registran, como si, al optar por no verlo, se negaran a reconocer la terrorífica realidad de la política concentracionaria de la dictadura. Esta tensión irresuelta entre lo que se puede decir y lo que no, y entre aquello que los personajes optan por hacer visible y lo que eligen no ver, atraviesa la obra de principio a fin, materializándose concretamente en algunos instantes en que los personajes se apropian de los rumores que hacían correr en aquel momento los propios jefes de la dictadura, como cuando se preguntan si los desaparecidos no se encuentran en realidad en París.

Entonces, como señala Jelin, “Las narrativas socialmente aceptadas, las conmemoraciones públicas, los encuadramientos sociales y las censuras dejan su impronta en los procesos de negociación, en los permisos y en los silencios, en lo que se puede y no se puede decir, en las disyunciones entre narrativas privadas y discursos públicos” (Jelin-2002). *La Chira* nos señala así que existe una conexión secreta y profunda entre la perspectiva alejada, extrañada y marginal del exilio, y la vulneración de la prohibición del campo de lo visible y lo decible en una sociedad determinada, como si solamente desde la perspectiva del exiliado se pudiera ver aquello que los demás se niegan a percibir, decir lo que los otros prefieren callar. Y quizás por ese motivo el *parrhesiastés* actual sea aquel que se resiste públicamente a ofrecer una versión épica de la figura del intelectual militante de los años setenta, decepcionando a los que esperan levantar estatuas de bronce con las imágenes de los protagonistas de aquellos años, y dándonos por el contrario una visión humana demasiado humana de esa generación. Una perspectiva que se expresa estéticamente de manera quebrada,

fragmentaria, opaca, sin posibilidad alguna de relato plural ni de salvaciones colectivas, como sucede en *La Chira*. O como sostiene Patrice Pavis:

Para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por el teatro sigue siendo necesariamente fragmentaria. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias (...) Así pues, la noción de *opciones dramáticas* es más reveladora de las tendencias actuales que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos (Pavis-1998).

La obra de Ana Longoni y Ana Alvarado se inscribe dentro de aquellas obras revulsivamente políticas, aquellas cuya principal función consiste en “movilizar la fantasía” (Müller-1996). Esas obras que hacen posible que -al mostrarse un proceso, o al escuchar un diálogo que ha de formularse de una determinada manera- el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. Es entonces cuando nos acercamos a la experiencia del horror desde el hecho artístico. En éste, tanto el trabajo con el objeto (el pasado), como el proceso (la memoria) se revelan como una construcción activa, inagotable, que actualiza el conflicto en lugar de reconciliarlo en el monumento petrificado o en el producto mercantil. *La Chira* busca acercarse y alejarse simultáneamente de la experiencia del horror, a partir de la mirada siempre marginal y desplazada que propone el exilio abordado desde la infancia, con el fin de dejar al descubierto la estructura profunda del terror, ya no para “bajar línea”, esclarecer, ni explicar cómo fueron posibles experiencias como las del terrorismo de Estado en nuestro país, sino como imposibilidad de construcción de una biografía homogénea del exilio durante la dictadura, con el explícito objetivo de suscitar incomodidad e intranquilidad en un público habituado a transitar por obras que ofrecen lugares comunes a la hora de referirse al pasado traumático del país. *La Chira* es finalmente una apuesta por construir memorias fragmentarias y plurales, muchas de ellas en tensión constante, imposibles de ser subsumidas bajo una única lógica de control y regulación que nos dice qué y cómo hay que recordar, en donde las subjetividades de los creadores y los espectadores se ponen en riesgo, ofreciendo así aperturas hacia otras formas posibles de representación del horror.

Las voces de los hijos de los militantes de los setenta desde la experiencia traumática

En el teatro argentino contemporáneo ha empezado a surgir con fuerza en los últimos años la voz de una nueva generación, la de los hijos de los militantes de los años setenta, quienes se definen justamente por no tener recuerdos propios sobre aquella época. Por un lado, a medida que el ciclo de *Teatroxlaidentidad* comienza a tener en los cinco últimos años una fuerte institucionalización en el campo teatral, se incrementan exponencialmente las obras que abordan el pasado reciente de nuestro país, en las que la mirada predominante es justamente la de los hijos de la dictadura. A su vez, este interés en abordar el pasado reciente por parte del teatro, se ve potenciado también por el cambio de las políticas de Derechos Humanos del Estado argentino, desde el 2003 hasta la actualidad, tendientes a revisar en profundidad lo sucedido en los años de plomo de la dictadura. Durante la década del noventa, las pocas obras que abordaban explícitamente, desde el punto de vista de “los hijos”, diversos aspectos de los años setenta eran escasas y elaboraban en gran parte relatos épicos, explícitamente panfletarios y exaltadores de la militancia de los miembros de las organizaciones armadas, algo que no sucedía en otras disciplinas artísticas, como se observa en el caso de un cine documental con una carga densamente subjetiva, crítico de las experiencias políticas de la generación del setenta, que ya había entregado películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), y *M* (Nicolás Prividera, 2007). La elaboración de un relato no lineal, fragmentado, fuertemente apoyado en los climas espesos, cargados de múltiples significaciones, que puede aportar el elaborado desarrollo de una dramaturgia de la luz, de los cuerpos y del espacio, puede rastrearse ya en la “trilogía del horror” de Omar Pacheco, a comienzos de los años noventa. Pero en estas obras, si bien participan en el elenco hijos de desaparecidos, entre ellos la propia María Morales Miy, predomina netamente la perspectiva y la visión del director, quien pertenece a la generación de sus padres.

El espectro de las obras teatrales que se refieren al terrorismo de Estado en nuestro país, escritas y dirigidas por artistas que pertenecen a la generación de los hijos de los militantes de los años setenta, es relativamente reciente y se encuentra, por tal motivo, aún en ciernes. Frente al pasado político-militante de sus padres, los integrantes de esta nueva generación asumen en sus obras posturas muy diferenciadas, que van desde la reivindicación de los objetivos revolucionarios de aquellos, hasta tomas de posición muy distanciadas y absolutamente críticas de esas experiencias. En sus

expresiones artísticas ponen en juego distintos recursos que predominan en esta época, puesto que “valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con una identidad no meramente pública” (Sarlo-2007). Desde el 2009 en adelante, con la extraordinaria repercusión que suscitó tanto en el público como en la crítica especializada *Mi vida después*¹, la obra de la dramaturgia y directora Lola Arias, estrenada en ese año en el teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires, las piezas que abordan el pasado reciente de nuestro país desde la perspectiva de “los hijos” comienzan a utilizar en gran medida los recursos propios del teatro documental, aquel que establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase “lo real” o que está basado en “hechos reales”, una tendencia que ha surgido en el último lustro en el ámbito del teatro contemporáneo europeo.

Al igual que en las obras que hemos venido analizando en este trabajo, “en *Mi vida después* no hay una diégesis que nos permita asir una historia lineal. Hay huellas, trazos, marcas. 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” (Verzero-2011).

La utilización de una primera persona fragmentada, quebrada al interior de un relato no lineal, se transforma en “vehículo de cuestionamiento de las identidades heredadas y construcción de otras nuevas” (Verzero- 2011). Lo mismo ocurre con *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*² de Damiana Poggi y Virginia Jáuregui (2010), escrita y estrenada en el ciclo 2010 de *Teatroxlaidentidad*. En esta obra, las autoras “reconstruyen memorias y fantasías de sus padres que fueron presos políticos en la década de los setenta” (White-Nockleby-2011), constituyendo así una reflexión “sobre la delicada relación entre la memoria y la ficción al construir la identidad” (White-Nockleby-2011). Cabe destacar que es sumamente significativo que

¹ *Mi vida después* es una mirada hacia el pasado real de seis actores/*performers* que nacieron entre 1972 y 1983. A través de los objetos personales de sus padres, (un militante del PRT-ERP, un empleado de banco, dos intelectuales, un sacerdote, un militante de la Juventud Peronista y un policía de inteligencia), los *performers* narran diversos aspectos de sus vidas desde la infancia hasta la actualidad, valiéndose para ello de fotografías, videos, grabaciones, ropas y cartas familiares.

² Esta obra se reestrenó en noviembre de 2011, con muchas modificaciones, con el nuevo título de *170 Explosiones por segundo*, con la dramaturgia y la dirección de Andrés Binetti, en la sala “Portón de Sánchez” de la ciudad de Buenos Aires.

una obra renovadora como esta última, haya integrado el ciclo organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, lo cual da cuenta de la apertura hacia nuevas posibilidades estéticas que se viene produciendo en las últimas ediciones del ciclo.

En estas obras que hemos mencionado, así como también en *La Chira* y en *áRBOLES*, no se trata de otorgar la palabra a los miembros de la generación de los años setenta, sino que la memoria sobre el pasado traumático se (re)construye a partir del “proceso de llegar a narrar la propia experiencia” (White-Nockleby-2011) de los que no vivieron de manera directa aquellos años de la dictadura, quienes en sus producciones teatrales se encargan de señalar “los fragmentos y la imposibilidad de reconstruir un pasado que exista en un solo plano con testimonios verdaderos” (White-Nockleby-2011). En estas obras las subjetividades desdobladas y las identidades disueltas, en perpetua búsqueda, son acompañadas por entrecruzamientos temporales, dramaturgias no lineales y yuxtaposiciones espaciales. Subjetividades e identidades que no pueden comprender ni llenar el vacío de la ausencia de los padres. Así, estas obras están pobladas de imágenes infantiles del horror que la generación de los hijos de los militantes de los setenta “ha descubierto y en su adultez recupera como recuerdo” (Verzero-2011).

Dentro de esta caracterización del campo teatral vinculado a la memoria reciente de nuestro país que hemos venido realizando, en el que la mirada y la perspectiva de la generación de los hijos de los militantes de los años setenta es determinante, *áRBOLES* se destaca por asumir una estrategia narrativa netamente elíptica, indirecta, distanciada, que da cuenta en sus propios términos del horror dictatorial, completamente alejada del testimonio en primera persona, heroico y exaltador de los valores de la militancia, el cual busca establecer una verdad unívoca e incuestionable en relación a la dictadura,. En la obra de Ana Longoni y María Morales Miy, la experiencia traumática del terrorismo de Estado se recupera exclusivamente desde la palabra cifrada y oculta, a partir de un juego escénico que esconde la densa pesadilla del horror, de manera tal que es imposible separar uno de otro: la cifra hermética en *áRBOLES* se vuelve consustancial a la vivencia del trauma. El hermetismo de su estructura dramática, aquello que sólo alcanza a decirse en la obra siempre con medias palabras, no puede más que encubrir los contenidos traumáticos del horror de la dictadura.

La obra abreva en una de las tradiciones instauradas en el campo artístico durante el siglo XX, que “sostuvo la necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser

representadas” (Sarlo-2007). Una obra que afirma su carácter político, “a condición de que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común” (Sarlo-2007). El pasado reciente asume en la obra facetas contrastantes, inquietantes y alusivas, alejadas de cualquier tipo de referencia explícita en relación a la desaparición y a la dictadura. Una obra que hace suya la propuesta de “pensar con la mente abierta”, con el fin de “entrenar a la imaginación para que salga de visita”, como sostiene Hannah Arendt. (Arendt, en Sarlo-2007). *áRBOLES* entrega así una representación del horror del pasado reciente de nuestro país que, por las estrategias y los recursos narrativos que despliega, pone en cuestión las aproximaciones estéticas que se apoyan fuertemente en lo testimonial, en las experiencias narradas directamente en primera persona, en lo explícitamente político y panfletario. Este cuestionamiento a las formas estéticas fosilizadas, en relación a las representaciones del pasado reciente, se constituye como “la condición de un conocimiento de los objetos más próximos, a los que ignoramos precisamente porque permanecen ocultos por la familiaridad que los vela. Esto rige también para el pasado. (Sarlo-2007). La experiencia en primera persona sufre una transformación profunda en la obra, es resignificada a la luz de procedimientos propios del lenguaje teatral que, al generar operaciones reflexivas de recuperación estética de la dimensión biográfica, la aleja del aletargamiento de la rutina y del hábito que imponen las convenciones estéticas arquetípicas a la hora de dar cuenta del pasado reciente. Lo vivido en primera persona, la experiencia autobiográfica, se convierte en un relato confuso, ambiguo, contradictorio, denso; un relato que se disemina, que busca pensar “*desde afuera* de la experiencia” (Sarlo-2007), cargándose así de múltiples significaciones, y que por esta misma operación, se universaliza. *áRBOLES* brinda así otros sentidos en la representación del horror de la dictadura, porque permite “que la imaginación cumpla su trabajo de externalización y de distancia” (Sarlo-2007). La obra abandona las posiciones próximas, familiares y conocidas en relación al pasado reciente, para internarse en un territorio desconocido y por tal motivo enormemente inquietante, “donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado” (Sarlo-2007).

Por los mecanismos intrínsecos del lenguaje teatral, el pasado se reactiva siempre en el presente: la acción escénica que se desarrolla ante nuestros ojos, está sucediendo continuamente en el ahora del hecho teatral, por más que remita al pasado.

Esto es así porque, por definición, toda acción dramática tiene lugar en el teatro en tiempo presente.

Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación, la imposibilidad de separarse del objeto perdido (...) No se vive la distancia del pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente (Jelin-2002).

El teatro se inscribe en el marco del conjunto de prácticas artísticas que implican un tipo particular de reactivación de la memoria. Como afirma Jelin, “Hay otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado” (Jelin-2002). En este sentido, *áRBOLES* se encuentra atravesada por distintos tipos de rituales, entre los que podemos mencionar la situación de espera que brinda unidad a las diversas secuencias que componen la obra, y también la relación entre las palabras, el cuerpo, la voz y la música, que permanentemente están en mutua interacción. Anécdotas biográficas y actividades cotidianas que, extrañadas y repetidas una y otra vez, funcionan en tanto claves de acceso a las memorias de ese pasado que insiste en retornar.

áRBOLES establece, a partir de su propia estructura, una suerte de narrativa de las memorias de las creadoras implicadas en la obra, puesto que el teatro opera siempre narrativamente, incluso en un caso como éste, en donde se apela a la fragmentación, la elipsis, la discontinuidad y la oclusión. El pasado cobra entonces sentido en el marco del sugerente relato de la obra. Tal como afirma Jelin: “El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (Jelin-2002).

Esta pieza nos confronta con las consecuencias de la desaparición en la generación de “los hijos”, en tanto acontecimiento traumático que es incorporado en la narrativa de la obra para que sea posible generar sentido y asimilar su potencial disruptor. Como sostiene Jelin:

“Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. (...) es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático” (Jelin-2002).

áRBOLES adopta una estrategia narrativa sesgada, que apela a lo indirecto y a lo elusivo para dar cuenta de las consecuencias de la situación de desaparición, la cual funciona en su sistema narrativo en tanto “es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin-2002). Una presencia que se encuentra manifestada doblemente en la obra, representada por el árbol bajo el cual atraparon al padre de la protagonista, cuyo rol es asumido por el músico-actor que la acompaña. “Nos referimos aquí a “las “heridas de la memoria” (...) que tantas dificultades tienen en construir su sentido y armar su narrativa. Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa” (Jelin-2002).

áRBOLES pone en escena las marcas traumáticas del pasado reciente, las cuales, ubicadas en el marco de sentido que le brinda su estructura narrativa, se convierten en actos de memoria:

Lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas “mnésicas” del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas en sí mismas no constituyen “memoria”, a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (Jelin-2002).

La subjetividad de Isolina, atravesada intensamente por su condición de huérfana, “emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas, en la confusión, en las rupturas del funcionamiento de la memoria habitual, en la inquietud por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen” (Jelin-2002). Por tal motivo, el personaje de la Criatura expresa todo lo que Isolina no puede decir, en virtud de los límites que le impone el acontecimiento traumático de la desaparición de sus padres, que ha signado su vida desde la infancia. Así, “en la situación extrema de ruptura y confusión, no se encuentran las palabras para expresar y representar lo sucedido y estamos frente a manifestaciones del trauma” (Jelin-2002). La experiencia individual del trauma que le provoca a una niña la desaparición de sus padres, se convierte en memoria narrativa con sentido y en vivencia compartida, culturalmente transmisible, a través de la actividad comunitaria que constituye el teatro. Como afirma Jelin:

las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y

se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar (Jelin-2002).

áRBOLES se origina a partir de una situación traumática, una pérdida irreversible que por la potencia del hecho teatral, es resignificada y universalizada en la medida en que logra implicar al espectador en la vivencia en tiempo presente del trauma. La obra posibilita la reelaboración de una experiencia personal extremadamente dolorosa en una suerte de encuentro compartido entre los creadores y el público. En su mundo ficcional, las palabras reaparecen, se hacen cargo del dolor, la memoria sale de su ámbito íntimo y personal, y se rearticula en nuevas posibilidades expresivas.

Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios (Jelin-2002).

Las obras teatrales producidas en los últimos años por algunos miembros de la generación de los hijos de los militantes, participan desde el campo performático, de las “luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples” (Jelin-2002). Estas piezas vienen a sumar una nueva mirada en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar, conflictos que están vinculados a “la propiedad o la apropiación de la memoria” (Jelin-2002). Estas producciones ofrecen una narrativa que, en su capacidad para establecer lecturas críticas en relación a la experiencia política de los setenta y en su manifiesta apertura a una pluralidad de significaciones, pueden pensarse como opuestas “a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad” (Jelin-2002). Entonces, como afirma Jelin: “La memoria (...) se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*” (Jelin-2002). Desde esta mirada *áRBOLES*, junto con las obras teatrales que encarnan las heterogéneas y diversas voces de los hijos de los militantes de los setenta, se constituirían en “vehículos de la memoria”, que incorporan de una manera activa y performativa, en tiempo presente, ese pasado que se resiste a abandonarnos.