

Fragmentos del pasado: *lo documental* en el teatro de una nueva generación

Anna White-Nockleby*

Resumen:

En este proyecto propongo analizar la manera en que dos obras - *Mi vida después* y *Bajo las nubes...* - ponen en escena *lo documental* para representar algo ausente de la generación de los “Hijos.” Ambas obras, aunque escritas como parte de los ciclos de *Biodrama* y *Teatro x la identidad*, trascienden sus objetivos iniciales y señalan un cambio significativo dentro de las obras teatrales escritas sobre la memoria de la última dictadura. *Mi vida después* de Lola Arias es una mirada hacia el pasado real de seis personajes que nacieron entre 1972 y 1983. A través de los objetos personales de sus padres, estos personajes imaginan esas vidas ya inalcanzables y cómo ellos vivieron la situación política existente en la época de su nacimiento.

Sin tener la perspectiva desde fuera de un dramaturgo separado de los hechos, las dramaturgas de *Bajo las nubes...*, Damiana Poggi y Virginia Jáuregui, reconstruyen memorias y fantasías de sus padres que fueron presos políticos en la década de los setenta. Escrita como parte del ciclo 2010 de *Teatro x la identidad*, la obra es tanto una reflexión sobre la delicada relación entre la memoria y la ficción al construir la identidad así como una investigación de que las posibilidades estéticas dentro del movimiento de Txi. Al incorporar elementos documentales dentro del espacio imaginario del escenario, ambas obras ponen en cuestión cuál sería un testimonio *verdadero* de una generación que no vivió la última dictadura, pero que es la heredera y la generación sobreviviente de aquélla que usa como referente en su construcción ficcional.

* Becaria Fulbright 2011. Licenciada en historia, Smith College (Massachusetts, EEUU). Socia en el Instituto de desarrollo económico y social, Núcleo de estudios sobre la memoria.

Fragmentos del pasado: *lo documental* en el teatro de una nueva generación

Desde hace unos diez años, se han venido abriendo nuevos caminos hacia la reconstrucción de la historia de la dictadura última en la Argentina. Narradores que eran niños durante esa época o que nacieron después del '76 se han convertido en adultos, y atestiguan su experiencia a través de distintas expresiones artísticas: fotografía, literatura, cine y teatro. Muchos de ellos han optado por una creación autobiográfica.¹ Cuando las historias autobiográficas son puestas en escena en el teatro, lo *documental*, con su sola presencia, sirve para poner en entredicho la *verdad* de lo que se narra dentro del marco ficticio del escenario.

En el presente artículo, propongo examinar esta particular dinámica a través de dos obras que se estrenaron en los últimos tres años, *Mi vida después* de Lola Arias (2009) y *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* de Damiana Poggi y Virginia Jáuregui (2010). Tanto *Mi vida después* como *Bajo las nubes* ponen en escena la experiencia de un grupo de jóvenes que ha llegado a tomar conciencia de lo sucedido en el pasado mucho *después* de que ocurrieran los hechos, y que tiene que lidiar con la ausencia de la memoria y con el enigma de cómo fue la cotidianidad de ese *antes*.

Los personajes de ambas obras, nacidos entre los setenta y principios de los ochenta, entienden, investigan y construyen este *antes* de la conciencia a través de *fragmentos* – de objetos, reproducciones y rumores que parecen haber sido sacados de la vida real de los actores.² Como Walter Benjamin se pregunta en *Tesis de historia*, “¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?” (2004: II). Los actores, en vez de llenar el escenario con *voces a las que*—nosotros público— *prestemos oído*, encuentran maneras de destacar los *fragmentos* de la ausencia, y ampliar así el espacio de las narrativas del pasado, incluyendo, de este modo, su perspectiva.

Las dos obras utilizan procesos muy distintos de llegar a la narración del pasado y de lidiar con su ausencia, pero ambas coinciden en utilizar materiales *documentales* al crear esas narrativas. Las narrativas se desdobl原因 y crean fisuras dentro del sujeto, el escenario y el tiempo, generando la necesidad de cuestionamiento por parte del espectador. A modo de mostrar los desdoblamientos y fisuras dentro de las narrativas de cada obra, propongo un análisis textual a través de las siguientes categorías: 1) fragmentación del *yo*; 2) técnicas documentales y 3) planos del tiempo.

Mi vida después de Lola Arias es una mirada hacia el pasado real de seis personajes que nacieron entre 1972 y 1983. A través de los objetos personales de sus padres, estos personajes imaginan esas vidas ya inalcanzables y cómo ellos vivieron la situación política existente en la época de su nacimiento. Los padres de estos personajes

¹ En fotografía, véanse Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (fotos de ella junto con fotos de su padre, que fue desaparecido, proyectadas sobre una pared); Gustavo Germano, *Ausencias*. En literatura, *1976 y Los Topos*, de Félix Bruzzone, hijo de desaparecidos, y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, una autobiografía escrita desde el exilio y que habla de su experiencia en 1976 cuando sólo tenía siete años. En cine, *Los Rubios* de Albertina Carri.

² La idea de *fragmentos* viene de la antropóloga, Veena Das. Un *fragmento* sería aquello que marca la imposibilidad de imaginar la totalidad (2010: 5).

incluyen un militante del ERP, un empleado de banco, periodistas, un cura, un militante de la Juventud Peronista y un policía de inteligencia.

La fragmentación del *yo*, la primera categoría de análisis, se da tanto en la relación ambigua entre actor y personaje, como en la relación que los actores tienen con sus padres.³ Arias escribe la obra a partir de entrevistas con los actores en las que ellos le contaron sobre las vidas de sus padres y le mostraron las pertenencias – fotos, ropa, cartas, grabaciones en cinta – de sus vidas reales (Trombetta, 2010). Desde allí, Arias escribió la obra. Así, los espectadores sienten de manera visceral la relación entre las historias de los personajes y la vida de los actores que existe fuera del escenario.

La fragmentación del *yo* personaje-actor aparece en la segunda escena de la obra en la que los actores se presentan al público junto a un hecho histórico del año de su nacimiento. Vanina Falco dice: “1974. Muere Perón y nazco yo, después de un parto de 14 hs. Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes.” (Arias, 2009: 1) A través de la cara actual de Vanina y sus ojos grandes de almendra los espectadores se crean un imagen del bebé. En la próxima escena, hay un eco del texto anterior. Mientras ella mira una foto que está proyectada sobre una pantalla, describe: “Yo y mi hermano abrazados. Él es la persona que más quiero de mi familia. Siempre fuimos *muy parecidos*: ojos verdes, pelo marrón, y hasta la misma sonrisa, pero hace 5 años *nos enteramos [de] que no somos hermanos de sangre*.” Vemos en la foto una chica parecida a ella, y entretejemos una narrativa completa a través de los ojos de Vanina – la actriz es la chica que el personaje describe y la chica en la foto es la actriz/personaje cuando era joven. Pero al mismo tiempo que tratamos de juntar los ojos de la foto, de la actriz y de la narración, vemos que el “yo” ocupa planos distintos: que la actriz no *es* el personaje sino que *juega* a serlo, y que no es claro a quién la foto pertenece – a la actriz o al personaje. Esta distancia entre varias versiones de la primera persona refleja el contenido del texto. Ella y su hermano siempre fueron *muy parecidos* y aún tenían el mismo color de ojos, pero no son hermanos de sangre. Como dice Vanina en otra escena, “toda mi vida se transformó en una ficción”. (Arias, 2009: 15) A través de estos desdoblamientos los espectadores sienten la tensión entre la ficción y la realidad.

Los personajes, además de ser dobles de los actores, aparecen como dobles de sus padres. “Cada vez que lo miro,” dice Mariano, mientras observa la foto de su padre a su edad “parece que me estoy mirando en un espejo.” (Arias, 2009: 3) Luego, cuando escucha la voz de su padre en la grabadora, se identifica con él, quien en ese momento tenía la misma edad que Mariano tiene actualmente. El hijo de Mariano se suma al escenario para ocupar el lugar del joven Mariano. A ojos de su padre que fue desaparecido, Mariano sigue siendo un niño. Pero al reemplazar a su padre y tomar su lugar, Mariano pretende entender mejor su historia. Se incluye a sí mismo en los fragmentos – en la voz, la foto y la ropa - que quedan de su padre, y así llena la ausencia con un ser humano. Desde allí, *escuchando las voces enmudecidas*, la perspectiva madura de Mariano emerge.

³Lorena Verzero nota que *Mi vida después* trabaja “a partir de un actor que habla desde un yo que parece no ser únicamente el yo del personaje o del creador escénico, sino su yo autobiográfico de actor, convirtiéndose él mismo en personaje.” (Testimonio 40)

Además de los múltiples planos de la voz en primera persona, las técnicas documentales, que forman la segunda categoría de análisis, crean planos distintos a través de su presencia en un escenario que siempre *representa* una realidad pero que *no es* la realidad misma. Liza narra el exilio de sus padres con una “película” donde los actores hacen los papeles de sus padres en una parte del escenario, mientras otra perspectiva de la acción se ve proyectada en una pantalla. De acuerdo con Lorena Verzero, esta escena “constituye la presentación de una acción que ostenta el artificio en un doble plano: el de la realización fílmica y de la teatral que la contiene” (Verzero, 2011: 14). En contraste con el efecto típico que buscan las técnicas de filmación, en esta escena la filmación es una reproducción de algo inverosímil. “Los dos en plano besándose durante siete minutos y medio,” (Arias, 2009: 12) explica Liza. El beso de despedida es fingido por los actores de una manera casi repugnante, y la perspectiva en la pantalla es desdoblada por la acción en el escenario, por las palabras del dramaturgo, por la narración y por la fantasía de una despedida real. En vez de una película editada para esconder los cortes, esta “película” muestra las omisiones y las diferentes perspectivas, y no nos deja olvidarnos de que es una proyección reproducida y artificial. La ficción que las técnicas documentales crean se ve en primer plano pero, a la vez, recibimos un destello de la despedida de sus padres, aunque todo quede actualizado por la recreación de la perspectiva de la hija.

La presencia de técnicas documentales en el escenario muestra además el significado político escondido detrás de las fotos y de los materiales personales. En las palabras de Walter Benjamin, “en una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas.” (Benjamin, 1989: XIII). Cuando Vanina muestra la foto ampliada de su tío, su abuelo y su padre, esta imagen deja de ser una foto instantánea y adquiere un significado político, y así un significado histórico. “Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías” (Arias, 2009: 2) dice ella. Vemos en la foto una imagen personal que captura en un instante a los familiares de Vanina. Pero la interpretamos en el contexto histórico de la dictadura, en el que ser policía significaba ser cómplice de los militares. El lenguaje nos empuja hacia las dos interpretaciones al mismo tiempo. Tomamos el lugar íntimo de Vanina mirando a su familia, e interpretamos la foto a través de la óptica histórico-política de cómo era ser policía en esa época.

Las técnicas documentales además llevan la fragmentación del *yo* al espacio visual del escenario. Cuando Liza lee las noticias del día como si fuera su madre trabajando en la estación de televisión, ella superpone su cara en el lugar de la foto de su madre. Del mismo modo que Viviana con la foto de policías, Liza encuentra la política que subyace en la foto, en este caso por una interpretación del conflicto escondido en la mirada de su madre. “En ella,” Liza dice, “podemos ver un gesto de duda, como si no supiera bien qué decir. Cuando era joven, mi madre tenía dos caras. Por un lado, militaba en Montoneros, y por otro, era la chica bonita que dice las noticias detrás del escritorio” (Arias, 2009: 6). Liza trata de encontrar la cara de su madre que militaba dentro de una imagen que representa la otra cara. Lee algo en la foto que la foto no dice, y trata de entender a su madre por retratar vívidamente esa imagen. La foto es el escenario de una fantasía que entra en el cuerpo de su madre, al ser su doble. Ella usa la historia de las noticias censuradas del día para abrir la tercera dimensión de la foto, y como Mariano,

llena los fragmentos con un ser humano, ella misma. Y así, puede sentir la emoción de cómo puede haber sido vivir este momento histórico. Es al mismo tiempo sujeto de la historia e historiador.

Al igual que sucede con las técnicas documentales, la fragmentación se hace presente en distintos planos temporales, la tercera categoría de análisis. “Cuando me pongo sus botas para bailar” dice Pablo sobre las botas de su abuelo, “es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo” (Arias, 2009: 18) El baile de Pablo abre otro plano temporal que se distancia del lenguaje de una narrativa lineal y se acerca a las emociones catárticas de una memoria vivida en el cuerpo y en las tradiciones. Lleva los zapatos de su abuelo como Liza lleva la ropa de su madre para leer noticias, pero a diferencia de Liza, él no finge bailar. Es él el que baila. Y a través de esta práctica se acerca a su padre y a su abuelo. Y para mostrar eso, el tiempo de la obra se detiene. Dejamos de pensar y miramos el baile, que conlleva en sí las épocas, los ecos de otros cuerpos, los susurros de otras generaciones.

Además de los tiempos distintos dentro del escenario, la obra se modifica para reflejar los cambios de la realidad de afuera. Para mantener lo *documental*, el texto se hace dinámico. En los primeros meses del estreno de la obra, Vanina describe los juicios sobre su hermano, apropiado durante la dictadura. “Yo quise declarar, pero según la ley, un hijo no puede declarar contra su propio padre” (Arias, 2009: 21) En el presente, el texto tiene una adición: “Pero a fines del año 2009 me presenté nuevamente ante el juzgado y ésta vez sí me autorizaron a declarar. Uno de los argumentos que usó la cámara era que yo hablaba de esto en una obra de teatro” (Arias, 2011: 21) Así, la obra, por tener una base en hechos de fuera de su realidad ficticio, necesita mostrar los cambios ocurridos a través del tiempo porque la realidad no se mantiene siempre igual. Pero a la vez, según el texto de la obra, la realidad de fuera, la de los juicios, se llegará a modificar por el impacto de la obra. Como sugiere Byron Good, “El narrador de una historia autobiográfica se está relacionando a una historia que todavía no terminó.” (Good en Das, 2010: 75). El presente de la obra siempre va detrás del presente de fuera de la obra, y la obra nunca termina de desarrollarse. El tiempo de la obra, así, es un doble del tiempo del afuera, que siempre llega *después* y que refleja un instante que ya pasó.

Como en *Mi vida después*, la obra de Damiana Poggi y Virginia Jáuregui, *Bajo las nubes*, cuenta con desdoblamientos y planos distintos. Sin tener la perspectiva desde fuera de un autor separado de los hechos, las dramaturgas reconstruyen memorias y fantasías de sus padres, ambos presos políticos en la década de los setenta. La obra fue escrita como parte del ciclo 2010 de *Teatro x la identidad*⁴, un movimiento que nació a la luz de la campaña de las Abuelas de Plaza de Mayo de generar dudas sobre la identidad de los jóvenes y encontrar a hijos de los desaparecidos.

Dentro de *Teatro x la identidad*, el *yo* cumple una función esencial para la política de la campaña, especialmente en los monólogos testimoniales puestos en escena al final del ciclo. Como explica Araceli Mariel Arreche: “Todos y cada uno de los actores que ponen en acto los monólogos son figuras que se nombran a sí mismas al terminar su representación «Mi nombre es... y puedo decirlo porque conozco quién soy», inscribiendo su rol de participante en la causa que promueve *Teatro x la Identidad* como

⁴ *Bajo las nubes* ganó el concurso de dramaturgia de Teatro x la identidad en el año 2010.

movimiento de teatro político” (Arreche, 2011: 115). En cambio, en *Bajo las nubes* se complica la idea del *yo*. Así, en vez de generar dudas sobre la identidad de los espectadores, la obra pone en cuestión el trabajo de reconstruir la historia íntima de un individuo e investiga cómo nuestras vidas íntimas se entretrejen con la historia común.

En contraste con *Mi vida después*, las historias de los dos personajes son muy parecidas, y estas similitudes contribuyen a otro desdoblamiento del “yo,” la primera categoría de análisis. Los padres de ambas actrices/dramaturgas militaron en el ERP y fueron presos políticos, aunque el padre de Damiana vive, mientras el de Virginia murió después de salir de la cárcel. Ellas nacieron en el ’85 y las dos vivieron un tiempo en Bariloche. Además, su apariencia física es parecida, lo que contribuye al efecto de desdoblamiento en el escenario. El texto se entrecruza también, haciendo borroso en qué momento termina la historia de una y empieza la de la otra. Virginia cuenta, “la primera conexión con el sur es mi papá adentro de una cárcel” y Damiana responde:

Una caja de chocolates de ‘El Turista’. El viaje de egresados. El conjunto verdeagua de las parejas de mieleros. El centro cívico. La calle Mitre. Los perros San Bernardo. El Cerro Catedral. La Aerosilla. El Nahuelito. Grisú cerebro Rocket, By Pass, El Hotel Llao Llao. Esos no. Esos no son los recuerdos del sur. Del sur.
Tu papá adentro de una caja (Poggi et al, 2010: 2).

En este diálogo, Virginia cuenta cómo empezó su relación con el sur de la Argentina y Damiana hace una rápida enumeración de lo que uno encuentra cuando visita el sur como turista. Juntas, parecen crear una imagen completa de esa realidad, por un lado empañada por la identificación entre el lugar y la cárcel; por el otro, llena de memorias del viaje. Pero cuando Damiana dice, “estos no son los recuerdos del sur,” rompe esta identificación y linealidad. Habla de “los recuerdos” en vez de definir a quién pertenecen esos recuerdos. Su lista se convierte en una cliché turístico – los hoteles, los mieleros, la caja de chocolates – que no son los recuerdos de nadie en particular. Al decir, “tu papá adentro de una caja,” volvemos a la historia de Virginia, pero que está contada desde la perspectiva de Damiana. Con las palabras de Damiana, entendemos el contexto de lo que nos cuenta Virginia, un contexto íntimo que puede dar porque se identifica con ella y con el lugar. Así, la obra ilumina el juego entre la identificación y la delineación de diferencias en el proceso de reconstruir la historia personal.

El desdoblamiento del “yo” también se presenta entre el “yo” imaginado y el “yo” actual. Esta dinámica aparece cuando Virginia describe la escena del velatorio de su padre:

Lo velaron en casa, estaban todos, todos, no faltaba nadie, la cúpula enterita ahí. En casa. Todos. Llegó la policía y mamá salió:- estamos velando a mi marido (*Pausa*) Estaban todos. Yo estaría en una cunita por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están. No están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (*Pausa*):- Yo me podría morir ahora porque soy feliz, soy

feliz le dijo a mi mamá. Esa misma semana murió. Se murió (Poggi et al, 2010: 3).

Virginia cuenta el episodio como si estuviera ahí. Y al decir, “Yo estaría en una cunita por ahí, supongo. No puedo recordarlo,” sale por un momento y se imagina a sí misma como parte de la escena que reconstruye. Luego vuelve a entrar en la escena pero con ecos de la voz de su madre, quien suponemos fue la que le contó por primera vez la escena. De modo parecido a lo que hacen los personajes de *Mi vida después*, Virginia entra en la perspectiva de su madre para entender los hechos y aun usa su voz: “estamos velando a mi marido.” Pero mientras que los personajes de *Mi vida después* acceden a recuerdos y experiencias de sus padres a través de juegos o fantasías, Virginia es la dueña de esta memoria a pesar de que no la recuerde. La abraza como parte de su experiencia real, como hechos que formaron la realidad – y el dolor – que ella vive.

En cuanto a las técnicas documentales, la segunda categoría de análisis, *Bajo las nubes* se caracteriza por la casi *ausencia* de materiales físicos en el escenario. En una escena, Damiana dice, “En un casete hay grabada una conversación con mi mamá, mitad en Castellano mitad en Francés donde yo le pregunto por qué nosotros no podemos tener un televisor color como mis primos de Francia” (Poggi et al, 2010: 2). Mientras que en *Mi vida después* los personajes escuchan varias grabaciones a lo largo de la obra, en *Bajo las nubes*, Damiana nos cuenta de la conversación entre ella y su madre, pero la grabación queda fuera del escenario. Así, la vida de la actriz/autora mantiene distancia con la ficción del personaje en el escenario. El enfoque está en el contenido de la conversación, y no en el hecho de que esté grabada. A pesar de esto, la mera mención de la grabación crea planos distintos. ¿Por qué es necesario, por ejemplo, que la conversación estuviera grabada, y que no fuera solamente una conversación que ellas tuvieron? La grabación, aunque no la escuchemos en la escena, nos hace pensar en la diferencia entre un recuerdo, que puede tener un margen de inverosimilitud, frente a una grabación de un diálogo del pasado que lo fija como verosímil. Pero estamos lejos de esta materialidad, una materialidad que existe en otro plano y que no entra en el escenario salvo porque el personaje la describe y porque los espectadores imaginan escucharla.

El relator, el tercer personaje de la obra, nos hace conscientes de otro tipo de técnica: los aparatos que literalmente están en escena para ayudarnos a percibir. Explica:

La particularidad de estos ventiladores es que son silenciosos. En general no hacen ruido, salvo que tengan alguna pieza suelta o floja. Un motor defectuoso es una macana porque si uno no se da cuenta se rompe y si uno se da cuenta se rompe también, pero se rompe como un desafío. Un insulto. Puede que yo no tenga muchas luces pero me voy dando cuenta de lo que están haciendo acá. (*Pausa*) Para muestra... hay un Yelmo y un Airmax... son esos.... (Poggi et al, 2010: 7)

Los ventiladores son silenciosos para que no les prestemos atención, para que no salgamos de la acción en el escenario. Las luces iluminan a los personajes, y hacen posible que los veamos. El relator nos señala los elementos escondidos del propio escenario, lo “real” de este espacio ficticio. En vez de traer otro tipo de técnica documental, desmonta el propio escenario y deshace los efectos dramáticos que la luz y el escenario puedan tener. Al final de la obra, a continuación con este discurso de las

técnicas del escenario, el relator llega a entender cómo funciona y cómo se arregla un motor. De modo metafórico, esta escena final sugiere que necesitamos de los motores – o de técnicas - para ayudarnos a crear historias, y ayudarnos a recordar. Damiana cuenta: “Y más o menos así se lo explicarás a tus hijos, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó” (Poggi et al., 2010: 11). Se trata de un conocimiento que ha pasado de generación en generación.

Los distintos planos del tiempo, que constituyen la tercera categoría de análisis, aparecen en la circularidad del texto y la falta de una narrativa lineal. Virginia repite cuatro veces en distintas partes del texto, “Los vecinos acusaban a mi mamá de haberle robado las manos a Perón” (Poggi et al., 2010: 1, 2, 8). Funciona casi como un estribillo que nos saca del lugar de la narración adonde llegamos y nos devuelve otra vez a ese punto. Hace que el tiempo circule al igual que los rumores de los vecinos, que no se modifican con el tiempo. Además, nos hace pensar en el hecho histórico – que alguien sí es responsable de haber robado las manos de Perón. Del mismo modo que las referencias históricas en *Mi vida después*, este pasaje establece un vínculo entre las vidas personales y la narrativa histórica de la época.

La obra, por otra parte, juega con la perspectiva temporal de los personajes y con los cambios entre tiempos verbales del pasado y el presente. Después de contar cómo se enteró de que su papá había estado muchos años en la cárcel, Damiana dice:

El choque. Sí, definitivamente. Lo cursi es lo que me da miedo. Lo que resulte de esto debe tener la potencia del vacío. O sea. La cualidad del aire. Las cosas tienden a homogeneizarse, un mecanismo de comprensión supongo. Claro que me da miedo. Estuvo ahí tan quieto, acomodado, ubicado y de golpe así, hay que nombrar. Qué risa. Me preocupa lo cursi en medio de tanto desajuste. ¿Te diste cuenta? Lo que era un juego de golpe se vuelve concreto y hay que masticar como yeguas el pasto duro. Rumiar, es la única forma de renovar el terreno (Poggi et al., 2010: 1).

En lenguaje poético, Damiana describe cómo fue – y cómo es – entender la información de la muerte de su padre, masticarla, rumiarla, integrarla. Delinea la diferencia entre el pasado – cuando alguien, tal vez su padre, estuvo “quieto, acomodado, ubicado” – y el presente de sus pensamientos. También habla directamente a la persona: “te diste cuenta?” Sentimos que todavía está escuchando esta información por primera vez, que todavía tiene miedo de “lo cursi,” de la homogeneización de la información. Y el lenguaje en sí no nos deja ubicarnos, no nos da un lugar claro desde donde podamos comprender. Nos lleva del pasado al presente, y confunde las diferencias entre los tiempos.

Aunque en ambas obras la primera persona y lo documental aparecen como elementos claves, en ambas también se utilizan procesos muy distintos para llegar a la narración y para lidiar con la ausencia. Las dos obras crean acción y narración a través de *fragmentos* que se presentan de maneras distintas. En *Mi vida después*, los fragmentos son objetos físicos: ropa, audio, fotos, el texto de los juicios de Vanina, los libros del

padre de Liza, la última carta del padre de Carla. Son objetos sacados del contexto, pero que inspiran la narración y la fantasía del pasado. El texto es lineal y coloquial, pero la presencia de los objetos delinea los espacios de la ausencia, y crea planos distintos.

En cambio, *Bajo las nubes* está caracterizada por un texto no-lineal y un lenguaje poético. En la falta de linealidad y la repetición textual, los personajes/actores narran un torrente de recuerdos de la juventud junto con reflexiones del presente como si estos recuerdos estuvieran dominando a los personajes. Los detalles no están delineados o separados según su importancia, sino que vienen todos juntos, desde la canción que sonó cuando Damiana conoció a un chico (“Killing me softly”) hasta el detalle de que su papá “le tiene miedo a los aviones,” hasta la polenta con cebolla que la mamá de Virginia se comía en las reuniones políticas y que la hacía “llorar”. Todos los detalles son fragmentos – un rompecabezas que no se arregla, sino que se presenta ante los espectadores en su complejidad. En vez de fragmentos que vienen desde afuera, son fragmentos que vienen desde adentro de las mentes de los personajes.

La relación entre los personajes es una parte central en ambas obras. En una, los personajes se definen por sus diferencias; y en la otra, se definen por sus similitudes. *Mi vida después* presenta a seis actores muy distintos, aunque sean de la misma generación. Todos nacieron en una año diferente, sus padres provienen de partes muy distintas de la sociedad, y aun su apariencia física es muy distinta. En un momento, Mariano se enfrenta a Blas, y vemos que hay una diferencia de casi un metro de altura entre ellos. *Bajo las nubes* juega con una estética de la similitud en vez de la diferencia, definida por dos personajes que parecen ser el doble uno del otro.

La estética de ambas obras pone en cuestión el proceso de cómo entender el presente a luz del pasado de la dictadura. Nos hace cuestionarnos si somos herederos de las diferencias y similitudes de nuestros padres, o si somos capaces de elegir aquello con que nos identificamos cuando delineamos una diferencia y al definirnos a nosotros mismos en el presente. Nos hace pensar hasta qué punto es el pasado el que nos crea o si construimos el pasado a través de nuestra identidad y desde nuestro presente.

El efecto de la presencia de *lo documental* en los espectadores es clave central en ambas obras. El público se ve afectado por un cuestionamiento que es parecido a la incomodidad ante el doble del que habla Freud en su ensayo “Lo ominoso” (1919). Pero en vez de tener un efecto aterrador, genera un espectador activo y en re-evaluación constante sobre cuál es la verdad *real* y cuál el plano que puede encapsular todas las narraciones – y fragmentos – de la obra. De acuerdo con Oscar Cornago, “Al público, enfrentado a unas y otras realidades, escénicas las unas, existenciales las otras, le queda la necesidad de elegir, de decidir cuánta verdad y cuánto engaño hay en cada una de las partes” (Cornago, 2005: 13). Pero la experiencia del espectador va más allá de una necesidad de distinguir entre la verdad y el engaño. Los espectadores ven los desdobles al mismo tiempo, pero no se acomodan a un entendimiento estático. Tratan sin éxito y con algo de vértigo de ver la obra y la realidad en el mismo plano. Como la ilusión óptica de la escalera perpetua, no pueden tomar en cuenta al mismo tiempo la realidad del escenario y la realidad de afuera. Esta experiencia ilustra el intento de tratar de reconstruir una historia desde narrativas, imaginaciones y fragmentos; de procesar un pasado que tuvo un impacto directo en la identidad, pero que está ausente, y es, a la vez, desconocido y ajeno.

La experiencia de personajes/narradores de una generación que *literalmente* no recuerda, es paralela a la experiencia de gente de la generación anterior que no vivió directamente los hechos pero que escuchó desde lejos sólo su rumor. Siguiendo la idea de Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* (1999: 161), los testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos sirven para *simbolizar* lo sucedido, porque vienen *después* de las experiencias que se cuentan. El tejido de lo que pasó, como el tejido de la memoria en ambas obras, está *disecionado*. Pero en las obras, a diferencia de la realidad, no es el testimonio sino el proceso de llegar a narrar la propia experiencia lo que reconstruye el tejido, pero que al mismo tiempo nos muestra los fragmentos y la imposibilidad de reconstruir un pasado que exista en un solo plano con testimonios verdaderos.

A pesar de las semejanzas entre la experiencia que describe Calveiro y la experiencia de los personajes en las obras, hay diferencias importantes en cuanto a qué significa *no saber*. “Los mecanismos de la esquizofrenia” explica Calveiro, “permitían vivir con ‘naturalidad’ la coexistencia de lo contradictorio, así la sociedad en su conjunto aceptó la incongruencia entre el discurso y la práctica política de los militares, entre la vida pública y la privada, entre lo que se dice y lo que se calla, entre lo que se sabe y lo que se ignora como forma de preservación” (1999: 151). En ambas obras, el deseo de saber no es tan conflictivo como lo es la búsqueda afanosa e interminable de la verdad. La dinámica que describe Calveiro es algo que hace que los personajes sufran más. Es decir, en varios instantes los adultos en las vidas de estos personajes les cuentan historias, cuando niños; historias falsas sobre los hechos del pasado, o aun no les dicen nada, manteniéndolos en la ignorancia. En *Mi vida después*, vemos esta dinámica en el modo en que Carla llega a saber cómo murió su padre. En vez de ayudarla a entender la realidad, las explicaciones que le dan la alejan de la realidad, y ponen obstáculos en sus varios intentos de llegar a la verdad sobre la historia de su padre. En el caso de Vanina esta dinámica se presenta como una negación completa del pasado ante el hecho de que su hermano no sea hermano de sangre. En *Bajo las nubes*, vemos los obstáculos en las voces sospechosas de los vecinos y en la consigna de que “no se lo podés decir a nadie.” Ambas obras muestran el efecto que tiene la negación del pasado y la construcción de narrativas falsas, y celebran que los personajes busquen la verdad a pesar de estos obstáculos.

Ambas obras representan el poder de la presencia de lo documental en el teatro que trata de la última dictadura. Las historias reales crean fisuras y dobles que obligan a los espectadores a sentir de manera directa lo difícil que es hacer historia para crear una identidad personal. Pero las obras no son iguales en cuanto a su impacto, ni en el espacio cultural y político que ocupan. *Mi vida después* es una obra larga con un gran impacto cultural. Fue escrita por Lola Arias, dramaturga ya consagrada y con una trayectoria importante, que nació casi una década antes de las dramaturgas de *Bajo las nubes*. La obra hizo una gira por el mundo, y ha sido reconocida internacionalmente. Empezó con el ciclo de *Biodrama*, un intento experimental de dar espacio a historias de vidas reales dentro del teatro. Se estrenó en el Teatro Sarmiento, un teatro que forma parte del complejo del San Martín, y después siguió en cartel en un teatro independiente, *La Carpintería*.

Bajo las nubes, en cambio, es una obra corta que fue escrita por dramaturgas emergentes. Se estrenó un año después de *Mi vida después* como parte de *Teatro x la identidad*, y aunque las dramaturgas no habían visto *Mi vida después* antes, su obra

parece tener cierta inspiración en sus ideas. Aunque las dos obras tienen planteos muy parecidos, *Bajo las nubes* fue abrazada por el movimiento *Teatro x la identidad*, mientras *Mi vida después*, no. En el ciclo del 2011, *Teatro x la identidad* eligió las finalistas entre obras estrenadas en los últimos años y miembros de la comisión fueron a ver *Mi vida después*, pero la obra no fue seleccionada como parte del ciclo. No está claro por qué *Mi vida después* no fue seleccionada, teniendo en cuenta que tanto el planteo de la obra como el de sus personajes tienen absoluta relación con lo que busca destacar *Teatro x la identidad*. Por otra parte, cabe mencionar que desde el año pasado y luego de haber sido seleccionada como finalista, *Bajo las nubes* evolucionó no solamente para reflejar los cambios en la realidad, sino aprovechándose todos los recursos que pudieran agregar mayor sofisticación a su puesta en escena, aun por encima de lo requerido por *Teatro x la identidad*.

A pesar del diferente impacto que ambas obras han tenido en el público, ambas coinciden en una interpretación alternativa del concepto de “posmemoria.”⁵ De acuerdo con Jordana Blejmar, en *Mi vida después*, el concepto de “posmemoria” se amplía para significar no solamente la memoria de una segunda generación sino “el único modo de ejercer la memoria en una época de ausencia de grandes relatos y construcciones épicas del pasado” (Blejmar, 2010). En ambas obras, la “posmemoria” sería el intento de revivir una imagen del pasado para encontrar cierta continuidad en el tiempo. Ambas obras muestran las fracturas y desdoblamientos en el tiempo, en el escenario, y en la propia subjetividad de los personajes, cuando intentan entender y llenar la ausencia.

Para Beatriz Sarlo, la “posmemoria” no refleja nada más que distintas formas de memoria y del pasado, por lo cual, no es un concepto útil. Según Sarlo, el intento de los hijos de desaparecidos de encontrar información sobre sus padres “no es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un [historiador].” (Sarlo, 1999: 131). Pero lo que debemos ver es que enfrentados con la ausencia (de una persona, o de información sobre acontecimientos), lo que los personajes quieren es reconstruir no una historia sino una memoria propia. De este modo, la “posmemoria,” en vez de describir un tipo de memoria, describe el deseo y la búsqueda sin fin de una memoria propia. Es la búsqueda de lo que está ausente, y la creación interna de palabras e imágenes que llenen esa ausencia hasta entonces marcada por fragmentos. Es una búsqueda que da la posibilidad de una perspectiva propia, y una narración hecha desde esa, “su” perspectiva; la de una nueva generación, ya y para siempre más viva.

⁵ Marianne Hirsch usa el término “posmemoria” para hablar de la memoria de la segunda generación de víctimas del Holocausto (Hirsch: 1997)

Bibliografía

- Arias, Lola 2009 *Mi vida después*. (Buenos Aires: La autora).
- Arreche, Araceli Mariel 2011 "Teatro e Identidad. Violencia política y representación estética: *Teatro x la identidad 2001-2010*" en *Stichomythia* Vol. 11, N° 1.
- Benjamin, Walter 1989 "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus).
- Benjamin, Walter 2004 *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. (México: Contrahistorias).
- Blejmar, Jordana Mayo 2010 "Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias" en *Revista Afuer* (Buenos Aires) N° 8.
- Calveiro, Pilar 1999 *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. (Buenos Aires: Colihue).
- Cornago, Oscar 2005 "Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro" en (Lawrence, Kansas) *Latin American Theater Review*. Vol. 39, N° 25.
- Das, Veena 2006 *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. (Los Angeles: University of California Press).
- Freud, Sigmund 1989 (1919) "Lo ominoso" en *Obras Completas Vol. XVII*. (Buenos Aires: Amorrortu).
- Hirsch, Marianne 1997 *Family Frames*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).
- Poggi, Damiana y Virginia Jáuregui 2010 *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*. (Buenos Aires: las autoras).
- Sarlo, Beatriz 2005 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. (Buenos Aires: siglo XX).
- Trombetta, Jimena 2010 "Entrevista a Lola Arias: Mi vida después" en *Imaginación Atrapada* (Buenos Aires) 5 de julio.
- Verzero, Lorena 2010 "Testimonio, ficción y (re)presentación: La escena como espacio para la reparación del daño" En *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* (Buenos Aires) Vol.1, N° 5.
- Verzero, Lorena 2011 "Los hijos de la dictadura: Construir la historia con ojos niño," (Buenos Aires: autora).

Yaccar, María Daniela. “El pasado desde el presente.” en *Página/12* (Buenos Aires) 6 de septiembre.