

Señora, esposa, niña, y joven desde lejos. La representación de la figura de los desaparecidos desde la pérdida del lenguaje.

De la Puente, Maximiliano.

Cita:

De la Puente, Maximiliano (2011). *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos. La representación de la figura de los desaparecidos desde la pérdida del lenguaje. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/33>

Título de la ponencia: *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos. La representación de la figura de los desaparecidos desde la pérdida del lenguaje*

Nombre y Apellido del autor: *Lic. Maximiliano Ignacio de la Puente*

Referencia institucional: *Carrera de Ciencias de la Comunicación – Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires.*

E-mail: maxidelapuerta@yahoo.com.ar

Resumen:

Analizaremos en este trabajo la obra Señora, esposa, niña, y joven desde lejos, de Marcelo Bertuccio, con dirección de Cristian Drut, estrenada en 1998. Esta pieza, escrita en pleno contexto neoliberal, reflexiona sobre las formas de representación del horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar. La degradación en el lenguaje que sufre el personaje de El Joven, que es uno de los tantos desaparecidos, funciona en esta obra como signo poético de la degradación sufrida por la memoria, la cual se vuelve literalmente innombrable, impronunciable, en la medida en que el hecho de recrear y recordar -dos acciones inevitablemente ligadas a la memoria-, se ha transformado aquí en una experiencia del terror. Estamos entonces ante la presencia de un lenguaje que ha estallado en mil pedazos. Problematizaremos en este trabajo, a la luz del análisis de esta obra, las categorías de memoria, pasado reciente e historia, haciendo hincapié específicamente en cómo fue y es tratada la representación del horror en el teatro argentino contemporáneo. Y reflexionaremos no sólo a partir del texto dramático y espectacular de esta obra en sus condiciones de producción sino también de reconocimiento, ya que si bien los procedimientos estéticos son inmanentes a los textos, la recepción es siempre histórica y social.

Palabras clave: *Teatro – Dictadura – Desaparecidos – Dramaturgia - Lenguaje*

SEÑORA, ESPOSA, NIÑA, Y JOVEN DESDE LEJOS. LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA DE LOS DESAPARECIDOS DESDE LA PÉRDIDA DEL LENGUAJE

Introducción

La pieza teatral del dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio, estrenada el 10 de enero de 1998 en el “Callejón de los Deseos”, es una obra que se asume como una “investigación sobre el lenguaje hablado, la palabra como instrumento de significación hasta las últimas consecuencias” (Bertuccio, 1998: 2). *Señora...* que está fechada en septiembre de 1996, (es decir, cuando tenían plena vigencia la leyes de indulto a los genocidas de la última dictadura militar en nuestro país), lleva por subtítulo la leyenda “obra para escuchar”, lo cual remite a su origen radiofónico.

Vale la pena reproducir aquí las declaraciones del propio autor con respecto a la génesis de la obra: “La primera imagen es agua. Agua turbia. Mi propia mirada bajo el agua. Mi mirada sin cuerpo. Veo pedazos de cuerpos. Llego, aterrado, a los cuerpos arrojados sin vida con vida al Río de la Plata durante la masacre. La palabra más allá de la muerte bajo el agua. Yo soy quien habla en primera instancia. “Hoy hace un poco de frío. (...) La humedad produce una difusa sensación de frío sin serlo”. El Joven quiere recordar. Yo quiero recordar. Arremete con violencia la palabra memoria. No sé bien por qué me es imposible nombrarla sin opinión. “La momeria debe estar ya oxidada.” Y comienza la degradación del lenguaje que quiere recordar.” (Bertuccio, 1998: 2).

La experiencia del terrorismo de Estado en nuestro país se impone, aparece de a poco en el proceso de escritura de la obra, el propio texto lo va pidiendo: casi sin proponérselo el autor descubre que El Joven es un desaparecido. “Y allí comienza la ardua reflexión y la inevitable contradicción. Repaso con minuciosidad mi historia de espectador. Las pérdidas ocasionadas por la censura. El estallido democrático. La especulación alevosa en el cine y en el teatro. Materiales que me conmocionan ideológicamente pero me defraudan artísticamente. El golpe bajo. La mirada frívola. Los premios internacionales. Los éxitos de público. La lágrima como sinónimo de status. El petardismo como sinónimo de compromiso. Busco consuelo en mis contemporáneos. Y otra vez la defraudación. La “nueva” dramaturgia no se acerca al tema con profundidad. No se mete en el agua. Ni en ninguna parte. No. Toma la posta de la especulación. Complace, tranquiliza, desagota las consciencias para que los olvidadizos y sus cómplices puedan dormir tranquilos” (Bertuccio, 1998: 2).

El texto

La pieza está compuesta por once breves escenas, que se alternan entre monólogos de El Joven y los monólogos entrecruzados de La Señora, La Esposa y la Niña, que muy pocas veces llegan a convertirse en un franco y verdadero diálogo. Estas últimas escenas están caracterizadas por la presencia casi constante de réplicas e intercambios cortos, sucintos, breves, apenas superiores a una línea cada una, lo cual señala el nivel de minimalismo y de

condensación textual, que constituyen las operaciones de escritura características de esta obra.

En el comienzo, nos encontramos con un “Espacio absolutamente oscuro. Negrísimo”, inmerso en un silencio muy profundo. La voz de El Joven se escucha desde la oscuridad. Por sus palabras, deducimos que este personaje se encuentra en un lugar indeterminado, una suerte de “más allá” desde el cual nos (se) habla. El Joven desarrolla un flujo de discurso interior, que da cuenta de su situación: elípticamente, se nos da a entender que su cuerpo flota a la deriva, en el Río de la Plata, y que él es uno de los tantos desaparecidos que fueron asesinados por la lógica genocida de los llamados “vuelos de la muerte”.

La imposibilidad de recordar, unida a la creciente dificultad por nombrar el mundo, se hace presente ya en este primer monólogo del Joven. Y junto con esta imposibilidad, surge también la pregunta por la memoria, qué es lo que la constituye, cómo recordar, qué recordar, son los interrogantes sin respuesta que vuelven a tomar forma una y otra vez en el discurso de El Joven. En este primer monólogo del personaje, surgen también ciertos signos que remiten claramente a la cotidianidad, como las referencias a la preparación de las milanesas que su madre llevaba a cabo en su juventud. Sólo que este indicio, en vez de asumir un sesgo costumbrista, como podría esperarse en cualquier otra obra, toma aquí un rasgo extrañado y distanciador. Esto es algo que ocurrirá en distintos momentos de la obra: cuando el texto se ancle a eventos, situaciones y elementos referenciales, estos siempre serán aludidos, mencionados elíptica, tangencial e indirectamente, aunque no obstante claramente inteligibles. Comienza también aquí, como mencionamos antes, en el discurso de El Joven su primer momento de ruptura con el lenguaje: en vez de decir “fritas” (por las milanesas”), pronuncia “fretas”, o “fratas”. Lo mismo sucede con las palabras “pan rellado” y el neologismo “empanarse”. Accedemos aquí a la operación metafórica y poética central de la obra, por la cual se da cuenta de la condición de desaparecido del personaje, a través de la pérdida gradual y progresiva del lenguaje. En tanto desaparecido, es decir en cuanto no se encuentra ni muerto ni vivo, El Joven aún puede hablar, recordar, pensar muy fragmentariamente. Pero esas facultades se irán deteriorando sin retorno alguno, hasta llegar a la disolución final. Acompañando este mismo movimiento, progresivamente las didascalias, en el final de cada una de las escenas, van haciendo referencia a gotas de agua “que caen sobre agua”, lo cual señala el destino final de los desaparecidos, los pasajeros de los “vuelos de la muerte”. Las gotas irán creciendo y al final, se convertirán en chorros de agua que caerán sobre los cuerpos de los desaparecidos arrojados al Río de la Plata, representados en la obra por El Joven.

En la segunda escena se nos presenta el espacio en donde transcurrirá la acción, la casa familiar, y los elementos que se pondrán en juego a lo largo de la obra: la voz de un locutor, que se escucha en un segundo plano sonoro durante toda la escena, emitida desde un aparato de radio, (del que jamás se dice nada sobre su presencia en la escena), que genera un “relato interminable e ininteligible”; y las tres sillas alineadas en las que están sentadas las tres mujeres. Hay un primer indicio que refiere al desfase cronológico, es decir, al entrecruzamiento de tiempos, ya que ellas “están vestidas, peinadas y

maquilladas con una impronta contemporánea pero distorsionada”. Esta es una característica que encontrará otras reverberaciones en las siguientes escenas. El carácter solipsista y alienado de los personajes queda claro desde su misma presentación: las tres mujeres “miran siempre al frente y no accionan”. Todo contacto visual entre ellas queda así anulado, favoreciendo la creación de un espacio interno, mental, en cada uno de los personajes, así como también de un tiempo detenido, una vigilia eterna que sólo se quebrará con sus muertes. La única que intenta por momentos romper con los discursos interiores entrecruzados de La Señora y La Esposa, es La Niña, quien “eventualmente, intenta entablar un diálogo abierto. Pero siempre es en vano”. Justamente es este personaje el que se define por tener un nivel de conocimiento menor sobre el destino de su padre, El Joven. Y el querer saber, por lo tanto, qué fue de él. Los pensamientos de La Niña se dirigen hacia su padre, como es explicitado desde la presentación misma del personaje, al comienzo de esta escena. La Señora y La Esposa nunca le confirman qué es lo que ha sucedido con él: si realmente ha muerto, si ha viajado, y por qué no se festeja su cumpleaños, ya que esta escena transcurre, precisamente, en el día del cumpleaños de El Joven. La Niña pertenece a otra generación, es miembro de una juventud que quiere conocer lo que sucedió durante los años de plomo de la dictadura, pero a la que, sin embargo, el acceso a este saber le es vedado por los integrantes de las generaciones protagonistas de esa década, representadas aquí por La Señora y La Esposa. Ambas tienen también profundas diferencias en cuanto a la forma de relacionarse con ese pasado: mientras La Señora prefiere olvidar la lucha de su hijo, y mantener en privado su dolor; La Esposa por el contrario, mantiene una actitud de lucha que busca compartir el dolor colectivo y perseverar en el reclamo de “memoria, verdad y justicia”, reuniéndose con otras mujeres que han sufrido lo mismo que ella, pues continúa yendo a las rondas de los jueves, que tienen lugar en “la plaza peligrosa”, (como se la menciona en la obra), junto con las demás Madres de Plaza de Mayo.

La tercera escena emerge desde la oscuridad y el silencio profundos, para que escuchemos la voz de El Joven. Las didascalías indican que las tres mujeres, “aparentemente”, no lo escuchan, lo cual da cuenta del carácter ambiguo de la acción de escuchar en esta obra. En realidad, los personajes femeninos tienen un nivel de atención y de escucha sobre las palabras de El Joven, que operan como telón de fondo, vale decir, en forma inconsciente, sobre sus propios discursos, deseos y frustraciones. El fantasma de este personaje, su figura, presiona literalmente sobre las mujeres presentes en escena, a tal punto que éste jamás las abandona. De ahí que en la puesta en escena, el director de la obra, Cristian Drut, haya sentido la necesidad de hacer “desaparecer” el cuerpo del actor, Bernardo Cappa, quien interpretaba al Joven, y que en principio interactuaba en presencia con las actrices en la escena, para dejar en la puesta final sólo su voz en off. En esta escena, El Joven vuelve a hacer referencia a la situación del espacio-tiempo desde el cual habla. Esos seres quienes, como él, descansan en el lecho del Río de la Plata ya no sólo no están vivos, sino que ni siquiera pueden reconocerse como humanos. Su condición es indefinible: son algo diferente, distinto, se han animalizado, su humanidad se ha perdido, de ahí las referencias a su “cola”, pues están transformándose en parte de ese ecosistema acuoso, que los asimila a las algas. Y no es solamente el lenguaje,

aquello que el personaje ha ido perdiendo a partir de su nueva condición, sino también las sensaciones, los estímulos cotidianos, como el hambre, que hacen al hecho de estar vivo. Sobre el final de esta escena, una vez que cesa la voz de El Joven, caen “dos gotas sobre agua”, lo cual indica, como señalamos antes, un nivel de acumulación de este elemento que irá progresivamente ganando lugar en la obra.

En la cuarta escena, la única compuesta por un monólogo de La Niña, aparecen nuevos elementos desde el campo sonoro, en este caso, como nos indican las didascalias del comienzo, estamos en presencia del “Tic tac de un reloj despertador”, lo cual da cuenta del paso del tiempo, pero también del real despertar de La Niña, ya que por fin puede reconocer en esta escena cuál es la situación de su padre. Aquí, no sólo la memoria sobre la dictadura, sino también el presente de la década del noventa, es abordado desde la mirada ingenua (y al mismo tiempo cuestionadora) de la infancia. Es, una vez más como en las escenas precedentes, el día del cumpleaños de El Joven. El tiempo se encuentra detenido, las escenas se suceden y nos encontramos siempre en el mismo día, el del cumpleaños de El Joven. El festejo, no obstante, no ha tenido lugar, porque su madre y su abuela han frustrado los deseos de La Niña. Aparece a continuación un elemento clave, que encarnará también en otras escenas este personaje, que da cuenta de la ruptura temporal y del quiebre con respecto al realismo histórico que plantea la obra: la hija busca a su padre en Internet. Y no sólo lo busca, sino que además “le parece verlo” allí. El encuentro entre padre e hija ya no será posible físicamente, sino sólo a través de la virtualidad de la web, indicando una vez más, por otro medio, el “limbo” o espacio mental en el que el padre se encuentra. Esta es otra de las metáforas, de los recursos dramáticos, que encuentra la obra para evitar nombrar directamente aquello que no es necesario nombrar: la experiencia del horror y de la desaparición. Así como El Joven encarna la pérdida progresiva del lenguaje, de sus recuerdos, vivencias y sensaciones que tuvieron lugar cuando aún vivía, el autor encuentra otras vías elípticas, como Internet y la referencia a la “plaza peligrosa”, para indicar no sólo la situación de los desaparecidos, y de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por recuperar la condición militante de sus hijos, sino también de un presente de opresión. La Plaza de Mayo es justamente no sólo el lugar del recuerdo y la memoria activa en relación a los hechos del pasado, sino también de las injusticias y las luchas del presente. Es el lugar en donde se reprimen las ollas populares, las manifestaciones y las marchas que impugnan al gobierno neoliberal de la década menemista. Pasado y presente se cruzan, se entremezclan, se confunden en la obra, unidos por una misma situación de injusticia. Lo cual nos permite pensar la obra a la luz de la concepción del pasado en Walter Benjamin, como un tiempo portador de redención, en tanto que, a partir de las luchas libradas en ese tiempo, “es posible alcanzar la rememoración histórica de las víctimas del pasado” (Löwy, 2002: 56). Los desaparecidos de ayer son entonces los pobres de hoy, los excluidos del sistema, los invisibilizados por la sociedad.

Un párrafo aparte merece el registro de habla predominante en la obra: el autor ha optado por un “tú” español, en vez del voceo que se utiliza en el Río de la Plata. Esto genera una suerte de distanciamiento brechtiano: nos referimos a

hacer visible lo que es invisible, lo que no puede verse no porque permanezca oculto sino más bien porque está siempre presente, demasiado cerca; dar un paso hacia atrás para poder ver el conjunto, para percibir la estructura, el esqueleto de las cosas al descubierto. El distanciamiento vuelve a hacer presente lo familiar, aquello que por estar a la vista de forma constante, deja de ser percibido. Así funciona el registro de habla de los personajes en esta obra: nos aleja y en esa misma operación, nos acerca. El “tú” en el que hablan los personajes revela que el lenguaje es una construcción artificial, ficcional, dramática, y que en definitiva no hay una única poética, una sola forma de representar el horror, sino tantas como voces y escrituras haya. Al mismo tiempo, este registro universaliza la problemática que aborda la obra.

En la quinta escena reaparece la voz del locutor desde la radio, quien mantiene un tono “alarmado y excitado, durante toda la escena”. Un tono que irá creciendo en intensidad en escenas sucesivas. La voz del locutor funciona fundamentalmente en tanto contrapunto formal con respecto a lo que sucede en la escena: no importa tanto su contenido, como su tono emocional. La radio opera aquí como un correlato referencial, si bien lejano e inconsciente, que los personajes mantienen, aunque muy débilmente, con el afuera. En esta escena asistimos a las diferencias entre La Señora y La Esposa en la manera de procesar su dolor: la confrontación es aquí abierta, franca, directa. Ante la insistencia de La Esposa para que la acompañe a las rondas de los jueves de las Madres, La Señora responde que sólo puede asumir el dolor por la pérdida de su hijo en forma privada, lejos de una ceremonia y un ritual colectivos que se le ocurre vacío y absolutamente ajeno. Para La Esposa, por el contrario, su duelo y su búsqueda de justicia sólo pueden ser colectivos y por lo tanto públicos: el reencuentro con su esposo se da “todos los jueves”, cuando justamente gira en círculos con esas “desconocidas” en las rondas de la plaza. Para La Señora, el tiempo parece estar perpetuamente detenido, los años transcurren pasivamente, sin cesar, sin modificación alguna, en espera de otro cumpleaños más de El Joven: “Aquí estamos, las tres sentadas, hasta el año que viene”. Una especie de muerte en vida, que ya no espera ni desea nada más. Para La Niña, no obstante, ambas se caracterizan por ser indiferentes en relación a la suerte de El Joven. Ellas mantienen también aquí su voluntad de ignorar los reclamos de La Niña en relación a sus demandas por conocer qué sucedió y en dónde se encuentra su padre. Como todavía no es tiempo de que La Niña lo sepa, como afirma su madre, las pocas y lacónicas respuestas que obtiene, son totalmente contradictorias: lo máximo que La Esposa alcanza a decirle es que él se encuentra “de viaje”, pero al mismo tiempo, declara que “ya no hay dónde escribirle”. La escena concluye con una interpelación directa de La Niña a su madre; una pregunta que es por demás elocuente: “¿acaso desaparecido y muerto son sinónimos?” El rótulo, la condición del desaparecido incomoda, molesta, dificulta la comprensión: el desaparecido es alguien imposible de clasificar. Los desaparecidos, como los pobres y todos los que se encuentran excluidos del sistema, quedan fuera de la red conceptual del lenguaje. Es por eso que se debió inventar un nuevo concepto, una nueva palabra, para poder nombrarlos.

En la sexta escena, surge nuevamente la voz de El Joven desde el silencio y la oscuridad profundas. Aquí el deterioro de su discurso, la imposibilidad de

recordar las palabras de un lenguaje que se le torna cada vez más opaco, ajeno y extraño, es evidente y notorio. El Joven vuelve a reflexionar sobre la memoria y la imposibilidad de recordar. Se sugiere que el personaje alcanza a vislumbrar restos, piernas solas, despegadas de sus cuerpos, fragmentos de cadáveres que flotan en la superficie del Río de la Plata. La acumulación de agua sigue su derrotero: al final de la escena, las didascalias nos informan de otras “Tres gotas sobre agua”.

La séptima escena, un diálogo entrecruzado entre La Señora, La Esposa y La Niña, comienza con la indicación de las voces de “Dos locutores aterrados desde el aparato de radio, durante toda la escena”. Además de establecer un correlato referencial con el afuera, las voces funcionan también como signo o marca de época: el terror de los locutores hace referencia a aquel que experimentaba la población durante la dictadura, y también al que se manifiesta en el presente de la obra: la década del noventa y las devastadoras consecuencias de sus políticas neoliberales. Nos encontramos aquí con personajes sometidos a una vigilia permanente, sin solución de continuidad, a la que sólo podrá venir a poner fin la muerte. Si La Señora y La Esposa hace ya mucho tiempo que no pueden dormir, La Niña se encuentra justamente en ese trance. La vigilia permanente, la espera indefinida, inagotable, es un horizonte del que ninguna de las tres mujeres de la casa podrá escapar, frente a ella no hay defensa alguna. Esta condición es vivida por los personajes, especialmente por La Señora, como un destino trágico, frente al que no hay alternativas posibles, excepto por la muerte: “Yo sólo deseo acabar con mi propia vigilia. De una vez. Para siempre. Allí están todas mis expectativas. Todo lo que no sea eso me desespera”.

Una vez más, en la octava escena, es la voz de El Joven la que emerge desde la oscuridad y el silencio profundos. Aquí, su dificultad en el proceso de nombrar se acentúa aún más. La pérdida del lenguaje se asume en El Joven como un transcurrir irreparable, que se precipita crecientemente hacia el silencio final. El discurso del personaje hace referencia no solamente, como en las escenas anteriores, a los fragmentos de cuerpos despedazados que ve flotando en el río, a su alrededor, sino que también alude a los encuentros sexuales con su mujer, La Esposa, que ya estaban insinuados en otras escenas, y a su embarazo. La acumulación del agua sigue también su tendencia ascendente: ya no son una, dos o tres, sino que son varias las gotas de agua que se amontonan sobre los cuerpos de los desaparecidos. Misteriosa y ambigualmente, la escena se cierra con unas didascalias que hace referencia a una “puerta que se cierra”, indicando quizás, la última posibilidad que El Joven tenía para salir de ese laberinto hecho de olvido, pérdida de lenguaje, y por ende, sustracción irreparable de la memoria, tanto personal como colectiva.

En la escena número nueve, las voces de los locutores ya suenan “exasperadas” desde el aparato de radio. Ingresamos en el desenlace de este relato quebrado, fragmentado y roto desde su mismo origen. Si El Joven está muerto, como todos los indicios parecen indicar, La Niña propone que se lleve a cabo un velatorio, acorde a la tradición: “Cada vez que alguien muere se organiza un velatorio”. Nuevamente aquí aparece en escena la dificultad familiar, personal y colectiva, por ubicar al desaparecido: qué lugar ocupa,

cómo recordarlo, cómo pensar su condición, su situación. Estos son interrogantes que una y otra vez nos plantea la obra. Preguntas que ella no responde, sino que deja esa tarea para que sea el espectador quien construya el sentido ausente. La Señora y La Esposa agudizan su enfrentamiento, que incluye también a La Niña, quien ya no admite evasivas en su apremiante deseo de saber qué sucedió con su padre: “¿Por qué no abandonáis la idea de engañarme de una vez? ¿No sabéis, acaso, que desde hoy yo tampoco volveré a dormir?” Como consecuencia del conflicto entre ambas mujeres, La Esposa permanece llorando, hacia el final de la escena, mientras las voces de los locutores se desvanecen. En un desenlace inesperado, el personaje de La Niña toma un tinte siniestro: se nos da a entender que asesina a su abuela, La Señora, mediante un “Disparo de arma larga” y un “Cuerpo que cae”. La Niña justifica su accionar, al decir que debe “ayudar a mi mami”, en la discusión que ella mantiene con su “abuelita”. Mientras La Esposa, testigo mudo de lo que sucede, grita, y la Niña enarbola la misma mentira que su madre sostiene para explicar el destino de su padre, (develando así la hipocresía y la futilidad de esta estrategia), pero en este caso refiriéndose a su abuela, al afirmar tajantemente que “La abuelita se fue de viaje”; la reciente asesinada “se levanta y sale”, lo cual señala también el nivel de distanciamiento y de develamiento de la teatralidad, es decir de la estrategia de puesta en abismo que asume la obra para dar cuenta de la artificialidad del hecho teatral.

En la escena diez, la voz de El Joven desde la oscuridad pronuncia un discurso ya francamente ininteligible y totalmente entrecortado, pero en el cual se pueden distinguir ciertos rastros del relato mediático de una manifestación contra el gobierno menemista, que hace referencia al presente de escritura de la obra. Se infieren las palabras “casa de gobierno” (“cosa di gobirno”), “concentración”, (“conciñtroción”), “columnas” (“colomnas”), “ambulancias” (“ambolonsas”), etc. Es significativo que, al comienzo de su fragmentado monólogo, El Joven señala que una mujer es atendida en esta marcha o manifestación, pues ha sido objeto de “reacciones lamentables que nos recuerdan otros momentos” (“recciones lamantables qui nos recorden otras mementos”), lo cual puede pensarse no sólo en lo que respecta a la década del setenta, sino también a la manera en que se concebía la relación entre la política y la violencia en nuestro país en ese momento; una forma muy distinta de pensar ese vínculo, no sólo en la década del noventa, sino también en la actualidad, en donde se excluye la posibilidad de la violencia y de la lucha armada, puesto que ésta constituye un tabú social, político y cultural en nuestra sociedad posdictatorial. Durante toda la escena, las gotas de agua que caen sobre agua, seguirán fluyendo en un pronunciado crescendo, hasta que, hacia el final, cuando El Joven ya sólo alcanza a articular una serie de letras aisladas, un “Gran chorro de agua sobre agua” termina por sepultar completamente su voz.

En la última escena, La Niña ocupa el lugar de su padre, es decir, se encuentra en el espacio en el que él está o ha estado: comienza la escena despidiéndose de su madre, se levanta de su silla “y se interna en la zona de oscuridad”. Las gotas de agua sobre agua continuarán hasta el final, hasta convertirse en un torrente que se extiende en el tiempo, y que sepultarán la voz de La Niña. Al igual que lo experimentado antes por El Joven, el discurso de la Niña se

entrecorta, se torna difuso. ¿Hacia dónde se dirige La Niña? ¿Se encamina hacia el mismo tipo de muerte que su padre, El Joven? ¿Asume, desde su contemporaneidad y sus posibilidades, la continuación de la tarea militante y revolucionaria emprendida por la generación de su padre, tal como parecen entrever ciertas frases de esta última escena? (“No llesves mi foto a la plaza peligrosa... Sospecho que me aguarda una tarea de mucho tiempo, pero aún así me haré un espacio para recordarte y enviarte algunas señales”). Son preguntas que la obra suscita en el espectador, pero que no se atreve, (ni tampoco quiere o le interesa), responder, sino que funcionan más bien como disparadores que buscan generar la reflexión en el afuera. La Niña se despide de su madre, pidiéndole que anote su nueva dirección de e-mail: “niña arroba fatherly punto des punto ar”, una dirección que remite no sólo al vínculo filial padre-hija, sino también a la palabra “desaparecido” (“des”) relacionada con la palabra “Argentina” (“ar”). En el final de su monólogo le solicita a la madre que la recuerde, y le dice que ella, La Niña, ya está olvidándola, al mismo tiempo que habla y se pierde en la oscuridad profunda. La Esposa permanece entonces sola en escena. Las didascalias nos indican que se levanta y observa la zona de oscuridad, en la que se ha perdido La Niña, y antes El Joven. En ese momento, “Se ilumina todo el espacio”, lo cual revela aún en mayor medida el peso de las ausencias, pues como nos dicen las didascalias del final: “No hay nada. No hay nadie”.

Algunas breves conclusiones

Bertuccio nos ofrece una mirada sumamente crítica sobre la manera habitual de representar el horror: anestesiada, complaciente, cómoda, alejada de toda posibilidad de interpelación contemporánea al espectador. En ese sentido, esta obra viene a reafirmar lo que sostiene Leonor Arfuch con respecto al arte político argentino contemporáneo, en la medida en que sus obras “muestran una indudable primacía del espectador, una tensión hacia el destinatario, (...) que es a su vez una sollicitación dialógica al esfuerzo de la interpretación, a la vibración de la experiencia, a la invención del efecto y no a una mera complacencia receptiva” (Arfuch, 2004: 113). Arfuch hace referencia aquí a un tipo de artistas obligados a opinar y sentar posición, tanto política como formalmente, sobre lo que escriben, pintan, dibujan, filman, fotografían, componen sonoramente. “Entonces me defino. Mucho cuidado con El Joven. ES un desaparecido. NECESITO que sea un desaparecido. Me niego a dar respuestas, exijo preguntas del receptor. Y aparecen las mujeres: la madre, la esposa y la hija. La hija piensa en su papá. Y les pregunta por su padre a su madre y a su abuela” (Bertuccio, 1998: 2).

En *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*, El Joven no puede pronunciar la palabra “memoria”, en su lugar sólo alcanza a decir: “momeria”. La degradación que se verifica en el lenguaje funciona aquí como signo de la distorsión sufrida por la memoria, la cual se vuelve literalmente innombrable, impronunciable, en la medida en que el hecho de recrear y recordar explícitamente, (dos acciones inevitablemente ligadas a la memoria), se ha transformado en una experiencia del terror. Estamos aquí ante la presencia de un lenguaje que ha estallado en mil pedazos: “Las globas desaparían con un estrondo mucho antes de que yo

podiera disputarlas. Disfutarlas. Drisfutarlas. Drisfrut. Disfrut. Desaperían. Las glebas. Las globas” (Bertuccio, 1999: 11).

Si los espectadores no son capaces de nombrar ese pasado de terror, la obra no puede hacerse cargo de él. El receptor se ve obligado a reconstruir el discurso de la obra, ya que ésta no se deja atrapar fácilmente. “Debemos reconstruir nuestra memoria. (...) La plaza, los jueves, cacerolas pateadas por policías enojados, camioncitos negros. Ninguna precisión espacio-temporal. Hagámonos responsables. Reconstruyamos. Si es que podemos” (Bertuccio, 1998: 3). En este sentido, es interesante pensar que esta obra lleva como subtítulo la leyenda: “obra para escuchar”, como si el horror, que ha arrasado con todo lo que encontró a su paso, hubiera dejado solamente voces que hablan desde la muerte para dar cuenta de esa experiencia, en lugar de cuerpos, que han literalmente desaparecido tras las huellas del terrorismo de Estado. Voces desligadas de sus cuerpos, quizás uno de los efectos más contundentes de la actividad aniquiladora de la última dictadura militar.

En la obra de Bertuccio se puede rastrear una suerte de coincidencia y yuxtaposición entre memoria personal y pasado colectivo, en la medida en que este último se encarna y se vehiculiza en familias enteras como las de la obra: miles de hombres y mujeres secuestrados por las calles y en el interior de sus propias habitaciones, torturados bárbaramente y asesinados. *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* relata la historia colectiva desde el punto de la vista de la tragedia íntima, familiar; focalización que no deja de ser dual, en tanto los hechos son narrados no sólo desde la mirada de los familiares que esperan vanamente el regreso al hogar de la persona amada, sino también desde la voz del propio desaparecido, bajo el agua, más allá de la muerte, que paulatinamente va perdiendo la conciencia y por ende, la posibilidad del lenguaje. De esta manera, los acontecimientos traumáticos, como los que se narran en la obra de Bertuccio, anulan la distinción entre los ámbitos de lo público y lo privado, que se entrecruzan y se resignifican recíprocamente (Di Cori, 2002: 104).

Bertuccio trabaja aquí con un relato fragmentado, un discurso opaco que debe ser redescubierto y reelaborado a cada momento por el público. De esta manera, la obra se completa solamente en la sensibilidad del espectador. Las múltiples memorias de cada uno de los espectadores se ven confrontadas así con las propuestas de memorias sugeridas por el mundo ficcional de la pieza. “No escribo una obra política. No “bajo líneas”. Reflexionar sobre mí y mi propia memoria y mi posicionamiento frente a esta historia y mi contradicción y mi ignorancia y mi dolor y mi deuda. No puedo decir nada porque no SÉ nada. (...) Como El Joven, olvido hasta el mismo lenguaje, me veo imposibilitado de decir. (Bertuccio, 1998: 3).

Pilar Calveiro cuenta en su libro *Poder y desaparición...* que los prisioneros que iban llegando a los centros clandestinos de detención, ingresaban en un proceso de desaparición gradual de sus identidades: “El prisionero perdía su nombre, su más elemental pertenencia, y se le asignaba un número al que debía responder (...) personas vivientes que ya habían *desaparecido* del mundo de los vivos y ahora *desaparecerían* desde dentro de sí mismos, en un

proceso de “vaciamiento” que pretendía no dejar la menor huella” (Pilar Calveiro, 2004: 47). Un proceso análogo al que padece el personaje de El Joven en esta obra, expresado aquí en la progresiva imposibilidad de articular siquiera una palabra coherente. Un personaje, un individuo, desposeído del lenguaje, viviendo una suerte de “semivida”, de existencia al borde del precipicio de la muerte, lo cual da cuenta de esa condición de vida subhumana que padecían los prisioneros en los centros clandestinos: “la vida sin ver ni oír, la vida sin moverse, la vida sin los afectos, la vida en medio del dolor (...) la muerte antes de la muerte” (Pilar Calveiro, 2004: 86). Ése es el tipo de existencia que afronta el personaje de Bertuccio: una vida deshumanizada, desestructurada, sin posibilidad de nombrar y aprehender el mundo, reducida a condiciones agónicas.

Por último, es interesante pensar que la única que permanece en escena, viva, presente, en ese mundo, hasta el final, es La Esposa: el personaje que lucha, que mantiene una memoria activa en el recuerdo de El Joven, que se abre a compartir su dolor en forma colectiva, y que parece exigir algún tipo de justicia, al dar cuenta de su filiación con las Madres de Plaza de Mayo. Es decir, aún en su despojamiento y su agónico nihilismo, que no deja de señalar los correlatos que existen entre la dictadura militar y los gobiernos democráticos posteriores, especialmente el menemista, (culminación del proceso de indulto generalizado), la obra no deja de plantear un final desesperanzado (en esa ausencia total de vida del final), pero también de reivindicación de las luchas de las Madres, quienes, desde el personaje de La Esposa, continúan dando pelea aún en una época y en un contexto cultural, social, económico y político, en el que no parece haber ya lugar “para nada ni para nadie”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Arfuch, Leonor. “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”. En Revista *Pensamiento de los Confines*, número 15. Buenos Aires, diciembre de 2004.
- Bertuccio, Marcelo. “Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*”. Disponible en: www.camaranegra.com. 1998.
- Bertuccio, Marcelo. “*Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*”. En *Teatro de la Desintegración*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*; Colihue, Buenos Aires, 2004.
- Di Cori, Paola. “La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires”. En *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Prometeo, Buenos Aires, 2002.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.