

Giro intersubjetivo y ética de la relación: olvido y amnesia en las memorias desdobladas de Mariana Eva Pérez y Anabella Valencia

Angela DI MATTEO
Università degli Studi Roma Tre

Resumen

Los monólogos *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) de Mariana Eva Pérez y *Mi nombre es* (2004) de Anabella Valencia reconstruyen las experiencias traumáticas de los hijos de desaparecidos que buscan a sus hermanos secuestrados por la dictadura militar argentina. En la desnudez minimal de la escena, signo estético de memorias despojadas, el diario-confesión de Pérez, que atestigua la doble desaparición del hermano recuperado que rechaza su identidad biológica, y la mirada tragicómica de Valencia, que desdobra su soliloquio en dos hermanas separadas que comparten el mismo sueño recurrente, dan voz a la expropiación familiar y se vuelven testimonios intersubjetivos de la fragmentación existencial de toda la nación.

Palabras clave: posmemoria, teatroxlaidentidad, teatro argentino, desaparecidos, giro intersubjetivo.

Abstract

The monologues *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) and *Mi nombre es* (2004), written by Mariana Eva Pérez and Anabella Valencia respectively, recreate the traumatic experience of the sons of *desaparecidos* searching their brothers and sisters kidnapped by the Argentinian military dictatorship. In a very minimal scenic set, aesthetic sign for the impoverished memory, Pérez's diary-confession, that works as a textual witness of the double disappearance of her recovered brother, who refused his genetic identity, and Valencia's tragicomic perspective, that splits her soliloquy in two separated sisters, who share the same recurring nightmare, stage the family expropriation and turn into a intersubjective testimony of the existential fragmentation of the entire nation.

Keywords: postmemory, teatroxlaidentidad, Argentinian theatre, desaparecidos, intersubjective turn.

El miedo seca la boca, moja las manos y mutila.
El miedo de saber nos condena a la ignorancia;
el miedo de hacer nos reduce a la impotencia.
La dictadura militar, miedo de escuchar,
miedo de decir, nos convirtió en sordomudos.

Ahora la democracia, que tiene miedo de recordar,
 nos enferma de amnesia; pero no se necesita
 ser Sigmund Freud para saber que no hay alfombra
 que pueda ocultar la basura de la memoria
 (Galeano, 2015: 98)

Las consecuencias traumáticas de la dictadura militar, que entre 1976 y 1983 ha profundamente destruido la sociedad argentina, siguen afectando las generaciones de los hijos de desaparecidos que, arrebatados de sus padres y entregados a familias adoptivas, están viviendo actualmente el doloroso proceso de recuperación de sus verdaderas identidades. En respuesta a esta fractura política, social y psicológica, la labor infatigable de las Abuelas de Plaza de Mayo representa un punto firme en la búsqueda de los muchos nietos apropiados que todavía quedan por ser identificados y restituidos a sus familias de origen. En épocas muy recientes, los estudios que se dedican a las estrategias de reconstrucción de la memoria individual y nacional han llevado a la luz una nueva perspectiva que encuentra su paradigma teórico en el concepto de posmemoria. Acuñado por Marianne Hirsch, el enfoque posmemorial, que procede de la reflexión de Agamben a propósito de lo que queda después del trauma (1998), desplaza el análisis de la narración de la violencia desde los padres hacia los hijos y busca dar constancia de las modalidades representativas de la memoria fragmentada, ausente, imaginada de la segunda generación. Según afirma Hirsch, “el término ‘posmemoria’ describe la relación de la ‘generación de después’ con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir con las experiencias que ‘recuerdan’ a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron” (Hirsch, 2015: 19). Sin embargo, al hablar de hijos de desaparecidos en el contexto argentino, no creo resulte pertinente categorizar su experiencia según términos de posterioridad ya que al ser huérfanos, secuestrados y alejados para siempre de los padres que nunca conocieron y de los cuales heredan la misma condición de víctimas, también ellos pertenecen a la primera generación del trauma. De hecho, en su metódica y puntual extirpación de las redes humanas y familiares, la dictadura ha destruido simultáneamente enteras generaciones de padres, hijos y abuelos, cada una con sus heridas que por supuesto no pueden jerarquizarse según órdenes de mayor o menor sufrimiento. Por esta razón la narración de los secuestros, de la soledad y del abismo de los hijos sobrevividos a la matanza de los padres representa para todos nosotros la voz que queda del “horrorismo” (Cavarero, 2009) argentino, testimonio contemporáneo de una memoria viviente.

Pero ¿qué ocurre con los que al haber sido apropiados y todavía no identificados no son –aceptando la denominación de Hirsch– sujetos posmemoriales? ¿Para los hijos de desaparecidos que no saben o no quieren saber nada acerca de los padres biológicos y que entonces no heredaron ninguna memoria, puede existir un derecho al vacío? ¿Acaso la amnesia y el olvido pueden servir de instrumentos de salvación del trauma? Trataré de responder a esas preguntas a través de los monólogos *Instrucciones*

para un coleccionista de mariposas de Mariana Eva Pérez y *Mi nombre es...* de Anabella Valencia, obras que se inscriben dentro del *Teatro por la Identidad*, uno de los “brazos artísticos”¹ de las Abuelas de Plaza de Mayo nacido en el año 2000 como continuación de la resistencia artístico-política llevada a cabo por el *Teatro Abierto*, movimiento surgido en 1981 y que cerró su telón en 1985 (Werth, 2010). Integrantes del proyecto político de las Abuelas, Pérez y Valencia se hacen cargo del trauma de toda su generación y contribuyen, gracias al medio teatral, en la difusión de una cultura de la memoria y de los Derechos Humanos en la Argentina y en todo el mundo².

MEMORIAS DESDOBLADAS

En 2002 Mariana Eva Pérez (Buenos Aires, 1977) escribe *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, después revisado y reeditado en 2014, “aligerado del peso del deber testimonial y condensado en una dramaturgia más efectiva” (Pérez, 2014: 3). La obra se articula como un diario-confesión de matriz autobiográfica que la protagonista escribe para su hermano Rodolfo, un hijo apropiado que, tras el descubrimiento de su identidad, no quiere aceptarla. Rodolfo, como realmente debía de llamarse el hermano de la dramaturga, hija de los desaparecidos José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit y nieta de Rosa Tarlovsky de Roisinblit, vicepresidente de las Abuelas, es Guillermo Rodolfo Fernando Pérez Roisinblit, nacido en 1978 en cautiverio en la ESMA y luego apropiado por el agente civil de Inteligencia Francisco Gómez y su esposa Teodora Jofré. Cuando en el año 2000 Mariana consigue comunicarse con el que creía fuera su hermano, después de conocer su verdadero nombre, Guillermo Rodolfo, con 21 años de edad, toma una postura que Rosa y Mariana nunca imaginarían. “Quiero seguir siendo Guillermo Francisco Gómez, quiero seguir siendo hijo de mis padres y no de dos personas que no conocí”, anuncia en una entrevista³. Arrepentido de haberse hecho el análisis de sangre, en un principio el nieto recuperado defiende a sus padres, es decir a sus secuestradores, frente a la máquina de la justicia que ya había empezado a moverse para el juicio y la detención de sus apropiadores⁴. Totalmente decepcionada por esa reacción inesperada, en los años siguientes Mariana escribe *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* bajo la supervisión de Patricia Zangaro, la dramaturga que con su pieza *A propósito de la duda* (2000) había inaugurado el *Teatro por la Identidad*. Afortunadamente, a lo largo del tiempo el hermano madura un doloroso y necesario proceso de concientización:

¹ Para más información, véase: <http://teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php>.

² Se ha estimado que muchos de los nietos apropiados y que todavía ignoran su identidad actualmente se encuentran tanto en la Argentina como en Europa y otros países de América Latina.

³ *La Nación* (18.02.2001), <https://www.lanacion.com.ar/52827-quiero-ser-hijo-de-mis-padres-no-de-gente-que-no-conoci>.

⁴ En 2016 en el conocido “Juicio RIBA” (Regional de Inteligencia de Buenos Aires perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina) Francisco Gómez (apropiador de Guillermo Rodolfo Pérez y agente civil de Inteligencia), Omar Graffigna (exjefe de estado Mayor de la FAA, de quien dependía la Jefatura de Inteligencia) y Luis Tomás Trillo (jefe de la RIBA) han sido condenados.

Yo sentía que no podía ser, que estaban equivocados. Sabía que había habido una dictadura, pero no que se habían robados bebés. Ante esa ausencia de información, cómo iba a pensar que yo era uno de ellos. Para colmo, me sentía hijo de mi apropiadora. Es muy difícil asumir que eso te está pasando a vos”. (Altamirano, 2018: 394)

Aunque en la actualidad siga distanciado de su hermana, hoy Guillermo Pérez Roisinblit se ha sumado a la lucha por la identidad y la justicia junto con su abuela Rosa.

Antes me dolía que llamaran ‘apropiadores’ a quienes yo veía como las personas que me habían criado, pero salté esa línea hace mucho tiempo. Ellos se quedaron con un pibe, lo anotaron como hijo biológico, falsificaron documentos, le suprimieron la identidad, lo quitaron de su familia...son apropiadores. Yo no los llamo mamá y papá, ni padres del corazón, ni de crianza, ni nada: son mis apropiadores. (Altamirano, 2018: 396)

Sin embargo, la obra de Mariana Eva Pérez sigue representando la escenificación paradigmática del doble drama existencial de quien, tras la pérdida por apropiación de un familiar durante la dictadura, tiene que luchar contra su negación a integrarse en la familia biológica. El título, en apariencia incongruente con la temática de la obra, es en realidad una metáfora de la conflictiva relación con el hermano, figura inicialmente idealizada igual que esa misma hermosa, pero muerta, mariposa azul que María, la protagonista del monólogo, maneja en un principio y que luego decide guardar en una caja. Inmóvil en su perfección de colección, la mariposa simboliza la cristalización del otro que a lo largo de la representación se marchita en ese triple proceso que Grisby Ogás Puga define de “espera-encuentro-desencuentro” (Ogás Puga, 2003: 146). El espectáculo, pensado como una carta invisible de María para su Rodolfo, atraviesa con trayectoria diacrónica el entero proceso de búsqueda y de acercamiento al hermano, dibujando estas tres fases por medio de las tres acciones de la memoria, la exasperación y la ausencia.

Antes era fácil. [...] Bastaba imaginarte en brazos de mamá en la ESMA, tomando la teta, tan chiquitito, tres kilitos y pico de indefensión, y de pronto, en brazos de otros, de otra, esa otra hablándote de sí misma como ‘mamá’.. y el llanto era automático. Era fácil también porque tenía tu nombre, para llamarte a cualquier hora, para encontrarte siempre. Tu nombre que iba a ser mi nombre, porque esperaban un varón. Tu nombre y cómo íbamos a decirte, los tres: Rodolfito. No Rodolfo, Rodolfo era el amigo de papá que mataron a los veinte años. Vos eras Rodolfito. (Pérez, 2014: 5)

A la memoria del pasado, de lo que María conoce por haberlo vivido o por haberlo escuchado, se une la memoria del otro, o mejor dicho la memoria guardada ‘para’ el otro, de todo lo que, aunque no pueda volver, es para él y a él le pertenece:

Entonces volví a escribirte, no para contarte que soy María, tu hermana y que ‘en casa todos estamos bien y te esperamos ansiosos’, sino para contarte quién deberías haber sido vos. Te envió las últimas postales desde la tierra imposible de nuestra infancia en común. [...] Tengo que recordar todo de los viejos y cuando me cuesta me obligo porque no es sólo para mí, es para vos, para vos que hoy no podés, pero que mañana vas a querer saber quién era realmente esa hija

perfecta de la que habla la abuela, y que no pudo haber sido tan linda y tan inteligente y tan buena dibujante y deportista, con el único defecto de ser un poquito montonera. (Pérez, 2014: 6)

Lamentablemente ni María ni Rodolfo corresponden a la idea que cada uno tenía del otro. Ella quisiera entregarle toda su historia, sus ilusiones, hasta toda su infancia y se encuentra, en cambio, frente a un extraño que no se reconoce en esos cuentos y que, sobre todo, no tiene ningún interés en conocer su verdadera familia. A pesar del dolor que le impide seguir con su carta, María sigue tejiendo escénicamente su frustración:

Pero ahora no. Cuando defendés a los que te robaron y nos cagaron la vida, no tengo ganas de contarte nada. Tengo miedo de que se manchen los viejos, como fotos antiguas, si tan sólo los mirás torcido. No quiero volver a defenderlos de vos, a explicarte que no te abandonaron para irse a hacer la revolución. No quiero defenderlos de vos porque no los necesitan, no para mí y hoy siento que conmigo basta. Yo los abrigo del frío de sus huesos insepultos, los abrigo en estos huesos míos.

[...]

Pero se los llevaron y yo quedé de este lado, del lado de la luz. Sola. Escuchando las voces de la sangre, los caballos desbocados que siento latir por mis venas. Piden, exigen, que te busque, que te encuentre, que te crea, que te deje entrar en mi vida con una confianza de hermanos. Mamá te llama en mis sueños, le grita a un milico vestido de fajina que vos te llamás Rodolfo y no cualquier otro nombre, ¡Rodolfo!, como el compañero que mataron. Mamá te llama en mis sueños y yo soy la única que escucha. (Pérez, 2014: 7).

La rabia y el desengaño habitan ahora sus palabras que abandonan el tono lírico y casi sagrado de la evocación del pasado y se tuercen en la más profunda desesperación de quien ha perdido su última esperanza de reconciliación con una herencia de violencia demasiado pesada para cargarse a solas.

Sos ese necio que no quiere entender que aunque pudiera, y no puedo, tampoco querría que no paguen sus culpas, por más que los ames como a nada en el mundo, porque se robaron todo: tus primeras palabras que debieron ser mías, tus dientes de leche, tus lágrimas en el entierro del abuelo, tus primeras sábanas sucias, el vals de mi fiesta de quince, una pelea cualquiera un día cualquiera. Cuando mentís o sos cruel, te odio. Pero con un odio que pasa a través tuyo como si no existieras. Odio lo que tus apropiadores hicieron de vos. Odio ver a la abuela sufrir por tu culpa y odio tus putos tiempos que no corren a la misma velocidad que el tiempo de ella. Te odio porque me resultás tan extraño y tan diferente de mí que no soporto la idea de que seas lo que más se me parece en la vida. (Pérez, 2014: 9)

Finalmente, el desencuentro con “alguien-que-no-es” trae en el presente el mismo vacío del pasado. Si en las primeras líneas de su carta imaginaria María escribía “Querido Rodolfito, dos puntos. Tu ausencia es lo único sobre lo que sé escribir. Te cuento sobre mi infancia huérfana de la tuya” (Pérez, 2014: 5), las últimas palabras antes del telón cierran el círculo de la eterna ausencia:

No sé qué hacer con vos, que te movés como un elefante en un bazar entre las cosas más preciadas de mi vida. No sos Rodolfito, simplemente porque Rodolfito no es nadie más que yo, yo cuando solamente sabía ser tu hermana. No es fácil, pero tengo que dejar que Rodolfito se

aleje y te haga lugar a vos, el chico alto de las mil cicatrices de un pasado sin mí. Te dije una vez que eras mi vida. A Rodolfito, mi hermanito, el hijo robado de mamá y papá que era mi vida cuando mi vida era tu ausencia. (Pérez, 2014: 10)

A pesar de que María sea la que camina por el tablado confesando a su público la pena de una vida de búsquedas que ha perdido su sentido, el hermano que sólo se evoca por medio de una palabra vibrante, rota, exhausta, parece ser el verdadero protagonista de la pieza. Su ausencia en el pasado, el propio y el de su hermana, se duplica en la ausencia del presente, pero ya no por desconocer la verdad sino por negarla de manera voluntaria.

Y la ausencia, esta rara forma de estar presente bajo la oscuridad, resulta ser el tema central también de la segunda obra, *Mi nombre es...*, de Anabella Valencia (Buenos Aires, 1974). Llevada a la escena en los ciclos 2004 y 2005 del *Teatro por la identidad*, en la actualidad es parte de *TxI Itinerante*, un proyecto permanente que consta de veinte piezas que se montan en teatros, escuelas y centros culturales para llevar a todos los espacios urbanos la búsqueda de las Abuelas. Si en *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* el caso personal sale de la mera disputa familiar y plantea, en términos más generales, el problema del olvido como acción consciente de supresión de la verdad, el monólogo de Valencia se lee como un espejo desdoblado que refleja las dos caras de la Argentina contemporánea. María, única presencia escénica que se duplica en las voces de dos personajes con el mismo nombre, se revela en todos los macrotemas que componen su vida, pasando a la vez de una María a otra:

- Mi nombre es María Assales.
- Mi nombre es María Idbadburren.
- Tengo 27 años.
- Tengo 27 años.
- Soy licenciada en Ciencias de la Comunicación, recibida en la UBA.
- Soy licenciada en Marketing recibida en la Universidad del Salvador. (Valencia, 2009: 137)

Conforme sigue la narración de esta especie de carnet de identidad contado como si la(s) protagonista(s) estuviera(n) respondiendo a un cuestionario, se perfila la imagen de dos mujeres distintas por procedencia social, nivel económico, aspiraciones laborales y horizontes culturales y religiosos:

- Atea.
- Católica Apostólica Romana.
- Mi hobby: la pesca. De chica lo hacía con mi abuelo, por parte materna. [...] El primer día que pesqué fue emocionante. Estábamos parados en la orilla del mar, eran las siete de la tarde más o menos. [...] Parece que a mi viejo también le gustaba pescar [...].
- Mi hobby: el deporte. Voy al gimnasio. Hago aparatos, tae boe y estoy a full con Pilates. Pero he hecho de todo, Aerobic, Modeladora, Acua gym, etc..etc..etc. Siempre me gustó el deporte. [...].
- Me gustan las salidas nocturnas, me gusta ir al teatro, al cine, a recitales y a algunas fiestas tipo la del Deseo o alguna organizada por alguna cooperativa teatral o de cineastas independientes. ¿Ponerme en pedo? Casi siempre.

—Me encanta ir a bailar. Me gusta la música electrónica. Salgo de jueves a domingo. Mi lugar preferido es Club 69. ¿Alcohol? Casi nada, mucha agua. (Valencia, 2009: 138-139)

Las dos Marías cuentan sus historias paralelas desde barrios diferentes no sólo como si no pertenecieran a la misma Buenos Aires sino ni siquiera a la misma realidad nacional: por un lado, la María criada en el barrio de Saavedra con sus abuelos, que no quiere casarse, amante del teatro y de la política; por el otro la María del Barrio Norte, que espera a “un tipazo” (Valencia, 2009: 143) para casarse, amante del gimnasio y del shopping, totalmente indiferente a la vida del País. La estructura narrativa alterna dos imaginarios que nunca se cruzan y que, al llegar al espectador bajo la forma de una entrevista doble, van armando un inesperado efecto cómico que encuentra su máxima tensión justamente en la comparación de las diferencias. Pero el tejido del contrapunto paródico, que se entrelaza entre la primera María, “loca por el alfajor Havanna de chocolate y el flan con dulce de leche”, y la segunda, “loca por el flan con dulce de leche y el alfajor Havanna de chocolate” (Valencia, 2009: 140) – aparentemente el único punto en común entre las dos– lleva el juego de los opuestos hacia un territorio desconocido que representa lo que María Assales y María Idbadburren comparten en el fondo de sus existencias, más allá de cualquiera divergencia política o desemejanza cultural.

—Hermanos: una. Se la llevaron junto con mis viejos.

—Hermanos: no. Soy hija única. (Valencia, 2009: 141)

¿Quiénes son, entonces, estas dos Marías? Probablemente dos gemelas, hijas de desaparecidos que han sido separadas por los apropiadores de una de las dos. Dos gemelas a las que la dictadura ha asignado dos destinos totalmente opuestos no simplemente en sus estilos de vida sino, sobre todo, por dejar que una viva desconociendo lo que sufrieron sus padres y lo que sigue sufriendo su familia. O tal vez no se trate de una pareja de hermanas sino de las vidas hipotéticas de una misma persona que imagina lo que habría sido de ella si hubiera o no hubiera sido secuestrada. O quizá no exista en absoluto ninguna María y su voz desdoblada sea la proyección de un País desdoblado, de una Argentina dividida entre la memoria y la amnesia.

A diferencia del texto de Pérez, *Mi nombre es...* no presenta elementos del pasado biográfico de la autora pero cita implícitamente unas de las imágenes más famosas de la tradición teatral del pasado nacional. En primer lugar, la estructura del texto mantiene una estrecha relación con la ya citada *A propósito de la duda* (2000). Obra inaugural del *Teatro por la Identidad*, la pieza de Patricia Zangaro pronto se convierte en un eficaz instrumento de ruptura del silencio y de recuperación de identidades gracias a sus diálogos que arrojan luz sobre las incongruencias de las historias falseadas de los nietos criados en el seno de la mentira de estado. De hecho, a la pregunta “¿Y vos sabés quién sos?”, que atraviesa toda la obra de Zangaro desde el principio hasta el final, Valencia responde en su escenario construyendo un guión que escenifica un DNI abierto y detallado. Sin embargo, la duda no desaparece tampoco de este

monólogo, donde la democracia argentina sigue mostrando su doble cara que hasta el final no nos deja entender claramente cuál sería la real identidad de la protagonista —y del País. Además, el título de la pieza debería ser leído como una cita de la obra *El nombre* de Griselda Gambaro, monólogo de 1974 que busca dar voz a lo innombrable gracias a la historia de María, una doméstica a la que siempre le cambian de nombre:

La señora me dijo: “¿Cómo te llamas?”

Es lo primero que preguntan porque necesitan saber cómo se llama una. Tiran el nombre y una corre detrás: “¿Señora?” “María”, le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? (Gambaro, 2009: 13)

Este proceso de banalización de la persona, que a partir del nombre afecta toda la identidad tanto psíquica como social del sujeto, refleja los efectos de la fragmentación causada por un sistema de aniquilamiento del ser humano. Sin embargo, a pesar de la imposición estatal de la amnesia, la violencia queda irremediabilmente grabada en el registro mnésico de sus víctimas, como el globo rojo que aparece al final de *Mi nombre es...*:

—Sueño recurrentemente que estoy en una vereda grande, muy grande, y soy chiquita muy chiquita, estoy con una pollera escocesa y con dos colitas, tengo aproximadamente tres años, y mi hermana, vestida y peinada de la misma manera, está a mi lado. Ambas agarramos fuerte, muy fuerte un globo. Toda la imagen es en blanco y negro y, sin embargo, el globo es rojo... Dura pocos segundos y me despierto.

—No sueño nada en especial. Más bien tengo pesadillas. Hay una que se repite bastante y es que soy chiquita, muy chiquita vestida con una pollera y peinada con dos colitas, estoy en una vereda grande, muy grande y tengo un globo en la mano. De lejos vienen unos señores, me revientan el globo que es rojo, me lazan y empiezan a correr, a correr, rápido, muy rápido...y ahí me despierto llorando. (Valencia, 2009: 144)

Proyectado en el fondo negro de la escena, el globo se vuelve un objeto testimonial que ‘presentifica’ el trauma con su fuerza visual y emotiva. Resistiendo a cualquier voluntad de vaciamiento de la memoria, la imagen se queda fijada en la mirada del espectador y la asalta y la persigue, diría Beatriz Sarlo, ya que “llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace” (Sarlo, 2005: 9-10). Símbolo estético de resistencia, el globo evoca la obra de Eduardo Pavlovsky *Rojos globos rojos* (1994), donde la acción dramática del protagonista es todo lo que queda frente a la inminente clausura de su teatro. Además, igual que la madre de María/Mariana que aparece en sus sueños para llamar a Rodolfo, la fotografía del globo sale del territorio enigmático del subconsciente para traer en el presente una nueva posibilidad de futuro. De hecho, en el momento en que la misma visión onírica toma el nombre de “pesadilla” para la segunda hermana, descubrimos que la acción de soñar de la primera no correspondía simplemente a una experiencia nocturna sino a la imagen de una esperanza que se extiende retrospectivamente también a la esfera diurna, es decir a la parte consciente de las gemelas. En la representación material de la separación por medio de objetos visibles, la carta de *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, que

nunca se escribe por completo, y la diapositiva de *Mi nombre es...*, que aparece como un dibujo surgido por un sueño, salen del campo más estable del archivo y se identifican con la “memoria corporal” del repertorio la cual, en la definición de Diana Taylor, “circula a través de performances, gestos, narración oral” y, cabe subrayar, “requiere presencia” ya que “la gente participa en la producción y reproducción del saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (Taylor, 2015: 155).

GIRO INTERSUBJETIVO Y ÉTICA DE LA RELACIÓN

Si el teatro de los desaparecidos, según la definición de Jorge Dubatti, debería llamarse el “teatro de los muertos” (2014) o, diría yo, “teatro de fantasmas”, ya que el escenario les permite reaparecer momentáneamente en las fibras de un cuerpo efímero y poético, ¿cómo llamar el teatro de los supervivientes que ignoran el trauma del cual han sobrevivido y que, al desconocer su identidad auténtica, ni siquiera imaginan que una parte de ellos ya ha muerto? Se trata evidentemente de un teatro difícil de nombrar, que acoge en su tablado a los que siguen ni vivos ni muertos o, peor aún, más muertos que los muertos, ya que a pesar de sus vidas biológicas apenas se dejan percibir en proyecciones imaginarias y visiones oníricas. Figuras espectrales, sin cuerpo y sin voz, los hermanos sin memorias se transforman en personajes *obsenos*, literalmente “fuera de la escena”, al margen del espacio legítimo de la pública visibilidad. Invirtiendo el paradigma del testigo integral de Primo Levi (1986), que ve en la inexistencia del cuerpo la imposibilidad de la memoria —puesto que la memoria precisa de un cuerpo para que habite en ello y en ello desarrolle su narración y su testimonio— los personajes del hermano y de la hermana, por elegir la amnesia y el olvido, están necesariamente sometidos a un acto de auto-expulsión. Al negarse al conocimiento de la verdad y pues a hacerse testigos de la violencia, renuncian automáticamente a ocupar una posición actorial dentro del espacio escénico. Su ausencia como cuerpos físicos, que refleja su ausencia como conciencias políticas, reproduce metafóricamente el proceso de desaparición forzada: Rodolfo y María Idbadburren se transforman desde “alguien-que-no-es” en “alguien-que-no-está”, connotación que se refiere no sólo a la alteración de las características de la identidad personal, sino a la concreta evaporación histórica del sujeto.

Sin embargo, dejando fuera de la escena al hermano sin voz y a la gemela sin identidad, lo que estos monólogos consiguen al final es, paradójicamente, la presentificación de su simbólica desaparición: la falta del segundo interlocutor en una relación de hermandad, que sólo puede existir en la reciprocidad entre pares, hace que los hermanos silenciados salgan a la luz del escenario a causa de su mismo silencio. El mutis de los interlocutores, callados por haberse voluntariamente quitado el derecho de palabra, hace que la forma estética del discurso mono-actorial se entregue al espectador como la clave hermenéutica de las piezas. Pero a bien mirar, la organización verbal de la única actriz esconde un engaño formal: si por un lado la solución monológica arma el discurso testimonial justo a partir de la violación de la alteridad, por el otro el desdoblamiento de los personajes construye su relato a partir

de una estructura intrínsecamente dialógica. Al ser herederos del mismo trauma, tanto los hermanos recuperados como los que todavía ignoran sus familias naturales, viven la misma condición de víctima y representan una voz imposible de reemplazar o de la cual se pueda prescindir ya que el derecho a la verdad no desaparece con la desaparición del recuerdo.

Además, el hecho de que las protagonistas se perciban casi exclusivamente en su categoría familiar de “hermanas” sugiere que probablemente el auténtico objetivo de las dramaturgas no es tanto el rescate de la memoria de los padres sino más bien abrir un camino hacia otras (pos)memorias. La escenificación de hermanas-que-buscan-a-otros-hermanos deja a un lado la relación vertical con el legado de la generación anterior y establece en el espacio horizontal de los dobles consanguíneos una inédita memoria de primer grado, compartida con aquellos que –parafraseando a Pérez– más se les parecen en la vida.

“Querido Rodolfito, dos puntos. Cuando supe de tu existencia me invadió una profunda alegría, pero también me sentí triste por no tenerte a mi lado. Te cuento que yo soy María, tu hermana, y tengo nueve años”. Tenía nueve años y ya empezaba a ser ‘María, tu hermana’. (Pérez, 2014: 6)

Resulta indiscutible, entonces, que el proceso de reconstrucción histórica puede llevarse a cabo exclusivamente a través de una política sociológica no únicamente basada en la documentación de los testimonios individuales sino en la interconexión de las experiencias, en la reedificación de las redes familiares, en la asunción de una perspectiva plural capaz de reubicar la memoria de cada sujeto dentro de una más amplia memoria comunitaria. Conscientes de que la ausencia de los hermanos produce un hueco deshabitado en el mapa de la demografía memorial argentina, las autoras de *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* y *Mi nombre es...* transforman sus guiones en el espacio de una intersección cronológica que empuja hacia el tiempo presente todas las implicaciones de la identidad actual. Al elegir el olvido y la amnesia, el hermano Rodolfo y la segunda gemela se niegan tanto a sus vidas del pasado como a sus vidas del futuro ya que no quieren/pueden saber nada de cómo hubieran podido ser sus nuevas existencias con sus familias de origen. A causa de esta doble negación hacia el ayer y hacia el mañana, a final de cuentas los verdaderos desdoblados resultan ser los personajes amnésicos y olvidantes, protagonistas de vidas de segunda mano, de identidades desfiguradas hasta el punto de no poder contestar “la pregunta que más tarde o más temprano necesitamos formularnos: ¿Quiénes somos?” (Zangaro, 2001: 1). Por lo tanto el escenario de Mariana Eva Pérez y de Anabella Valencia, espacio del aquí y del ahora, funciona como un *activador humano de la historia* y representa una invitación para que cada espectador entre a ser parte, con su propia experiencia individual, de un sistema de mutua rememoración. Sólo adoptando una actitud de cooperación – que habilita al deber y al derecho testimonial a toda la población sin diferencias de pertenencia familiar con los eventos traumáticos – se entiende que el desdoblamiento de las protagonistas se genera como consecuencia del desdoblamiento de sus hermanos: al no estar presente, el *otro ausente* termina no sólo alterando su

propio horizonte existencial sino imponiendo a todo el aparato nacional un perfil mutilado, incompleto y fragmentario.

Si es cierto que para las Abuelas de Plaza de Mayo “el arte está pensado como acto solidario [...], como militancia social que se concreta a través de la acción por el otro” (Nanni, 2016: 30), el *Teatro por la Identidad* se hace depositario de un *giro intersubjetivo* ya que se alimenta no simplemente del encuentro del sujeto con la sociedad sino de la indispensable interdependencia entre las distintas subjetividades. En la reciprocidad de las miradas que de un lado a otro del tablado se abrazan para sanar los huecos vacíos de la “memoria herida” (Ricoeur, 2004), sujeto y comunidad reconstruyen su tejido humano y político a partir de una *ética de la relación* que, sin importar la estructura estética de la obra (sea ésta dialógica o monológica), se hace cargo de la voz del otro. En el teatro de la intersubjetividad cada sujeto, al reconocerse o al negarse en su esfera íntima y colectiva, reconoce o niega la legitimidad personal, familiar y jurídica de todos los demás ya que “mientras haya una sola identidad robada o falseada, está puesta en duda la identidad de todos” (Zangaro, 2001: 1).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998; 2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia: Pre-Textos.
- ALTAMIRANO, Claudio (2018): *Identidad. Educar en la memoria*, Ushuaia: UNTDF.
- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona/México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- DUBATTI, Jorge (2014): “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”, *CENA*, 15, pp. 1-19.
- GALEANO, Eduardo (2015): *El libro de los abrazos*, México: Siglo XXI Editores.
- GAMBARO, Griselda (2009): “El nombre”, en Petruzzi, Herminia (selección): *Teatro por la identidad*, Buenos Aires: Colihue.
- HIRSCH, Marianne (2015), *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem.
- LEVI, Primo (2018): *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Austral.
- NANNI, Susanna (2016): “Teatroxlaidentidad”, *Krypton*, 7, pp. 27-32.
- OGÁS PUGA, Grisby (2003): “Teatroxlaidentidad: Un teatro en busca de su identidad”, *Latin American Theatre Review*, 37 (1), pp. 141-148.
- PÉREZ, Mariana Eva (2014): “Instrucciones para un coleccionista de mariposas”, *Kamchatka*, 3, pp. 3-10.
- RICOEUR, Paul (2004): “La memoria herida y la historia”, en *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- TAYLOR, Diana (2015): *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

- VALENCIA, Anabella (2009): “Mi nombre es...”, en Petruzzi, Herminia (selección): *Teatro por la identidad*, Buenos Aires: Colihue.
- WERTH, Brenda (2010): *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan.
- ZANGARO, Patricia (2001): “A propósito de la duda”, *Teatroxlaidentidad*, Bilioteca virtual, <http://teatroxlaidentidad.net/contenidos/bibliotecavirtual.php>.