

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

Maximiliano Ignacio de la Puente*

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 y 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 transforma 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.

* Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Cursa actualmente el Doctorado en Ciencias Sociales en la misma universidad. Este artículo constituye un avance de su tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura (FSOC-UBA): “El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Análisis de algunas obras teatrales sobre la década del setenta en el período 1995-2010”.

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

Introducción

Señora, esposa, niña, y joven desde lejos, la pieza teatral del dramaturgo argentino Marcelo Bertuccio que analizaremos aquí en sus diversos aspectos (dramaturgia, puesta en escena y recepción), fue estrenada el 10 de enero de 1998 en la sala “Callejón de los Deseos” de la ciudad de Buenos Aires. Es una obra que se asume como una “investigación sobre el lenguaje hablado, la palabra como instrumento de significación hasta las últimas consecuencias” (Bertuccio, 1999a: 2). El texto lleva por subtítulo la leyenda “obra para escuchar”, lo cual remite a su origen radiofónico. Fue terminado en septiembre de 1996, es decir, cuando aún tenían plena vigencia la leyes de Punto Final y Obediencia Debida en nuestro país, y comenzaba al mismo tiempo un proceso gradual de recuperación de la memoria de la dictadura.

El texto

La pieza está compuesta por once breves escenas, que se alternan en su construcción a partir de los monólogos de El Joven y los soliloquios entrecruzados de La Señora, La Esposa y La Niña, los cuales muy pocas veces llegan a convertirse en un franco y verdadero diálogo. Los intercambios entre las mujeres están caracterizados por la presencia casi constante de réplicas cortas, sucintas, breves, apenas superiores a una línea cada una, lo cual señala los niveles 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 se (nos) 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 este impedimento, surge también la pregunta por la memoria: qué es lo que la constituye, cómo y 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, 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 bien 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 con la suficiente carga de información para que sean claramente inteligibles. En ese sentido, se verifica como rasgo recurrente del texto una tensión permanente entre identificación y distanciamiento. 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 así 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. Así, la pérdida progresiva de la capacidad de hablar en El Joven es paralela a su desaparición física. El deterioro del lenguaje hasta llegar a la desintegración, es la expresión dramática que encuentra Bertuccio para dar cuenta de la experiencia del horror. Y es lo que le confiere a la obra esa belleza insondable. Al mismo tiempo, se revela como el proceso manifiesto, la transformación dramática más evidente del texto, que atraviesa no sólo al Joven, sino que los alcances de esa desintegración se irradian también hacia el resto de los personajes.

Acompañando este mismo movimiento, paulatinamente las didascalias, en el final de cada una de las escenas, irán haciendo referencia a gotas de agua “que caen sobre agua”, lo cual señala el destino final de los desaparecidos, especialmente de los pasajeros de los “vuelos de la muerte”. Las gotas irán creciendo y hacia el 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 dirá nada sobre su presencia escénica), 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 entre las décadas del setenta y el noventa, 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 mucho menor sobre el destino de su padre, El Joven. Y por querer saber, por lo tanto, qué fue de él. Los pensamientos de La Niña se dirigen siempre 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 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. Como sostiene Cecilia Peluffo, la actriz que

representó a la Señora, “La madre, mi personaje, se siente muy lejos de su nuera. Ambas tienen una manera muy distinta de vivir cada una su dolor. Y eso hace que la ruptura del final de la obra, que ocurre entre ellas, sea inevitable” (Peluffo, 2011). En realidad, a lo largo de toda la pieza, la relación entre la Señora, la Esposa y la Hija es tirante y conflictiva: “Las tres mujeres viven reclamándose cosas, porque esperan de las demás lo que cada una de ellas no le puede dar a las otras” (Peluffo, 2011).

La tercera escena emerge desde la oscuridad y el silencio profundos, para que escuchemos la voz de El Joven. Las didascalias indican que las tres mujeres, “aparentemente”, no lo escuchan, lo cual da cuenta del carácter ambiguo de la acción de escuchar en esta obra. Los personajes femeninos tienen un nivel de escucha y de atención flotante en relación a las palabras de El Joven, que operan como telón de fondo: se constituye así una suerte de escucha inconsciente, que repercute 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 hecho “desaparecer” el cuerpo del actor, Bernardo Cappa, quien interpretaba al Joven, y que en principio interactuaba en los ensayos 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 y 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, y que señala la ruptura temporal y el 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 y de los recursos dramáticos que encuentra la obra para evitar nombrar directamente aquello a lo que ella alude sin explicitarlo nunca: la experiencia del horror y de la desaparición. En este sentido, como afirman Hidalgo y Schuster, “el texto logra mostrar “lo importante” sin nombrarlo o sin articular un discurso canónicamente referencial y con el empleo de

símbolos sólo reconocibles en su distorsión y por su semejanza con los familiares del discurso ordinario” (Hidalgo y Schuster, 2003: 295).

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 la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por recuperar la condición militante de sus hijos, sino también para referirse a un presente de opresión. La Plaza de Mayo es justamente no sólo el lugar del recuerdo y de la memoria activa en relación a los hechos del pasado, sino también de las injusticias y de 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. De manera tal que en la obra “hay indicios de la vigencia y continuidad de la violencia social –ejercida simbólicamente sobre los beneficiarios del alimento de una olla popular, también en el afuera-”. (Hidalgo y Schuster, 2003: 294).

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 con este concepto a la posibilidad de hacer visible aquello 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. (Pavis, 141: 1998). 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, dramaturgica, 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 relación a esto, Cecilia Peluffo sostiene: “el tratarse de “tú” de los personajes le hacía muy bien a la obra, le ponía una distancia que la sacaba de la cotidianidad, que estaba dado por los momentos en que se hablaba de “milanesas” y de “zapallitos rellenos”. A mí me parecía que fue un acierto de Marcelo que los personajes se trataran de “tú” porque compensaba, equilibraba. Era un recurso interesante y no nos costaba nada” (Peluffo; 2011).

En la quinta escena reaparece la voz del locutor desde la radio, quien mantiene un tono “alarmado y excitado, durante toda la escena”. Una modulación 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 un ritual colectivo que se le ocurre vacío y absolutamente ajeno. Para La Esposa, por el contrario, su duelo y su búsqueda de justicia sólo pueden ser colectivas y por lo tanto públicas: 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. Todavía no es tiempo de que La Niña lo sepa, según afirma su madre, por lo que las pocas y lacónicas respuestas que obtiene son totalmente contradictorias: lo máximo que La Esposa alcanza a decirle es que su padre 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 retórica 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. Por tal motivo El Joven va siendo paulatinamente expulsado de esa red.

En la sexta escena, surge nuevamente la voz de este personaje 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 piernas solas, despegadas de sus cuerpos, restos y 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 mismo 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. 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 alude aquí a los encuentros sexuales con su mujer, La Esposa, que ya estaban insinuados en otras escenas, y especialmente a su embarazo. La acumulación del agua sigue también su tendencia ascendente: ya no son una, dos o tres, sino varias las gotas de agua que se amontonan sobre los cuerpos de los desaparecidos. Misteriosa y ambiguamente, la escena se cierra con unas didascalias que hacen referencia a una “puerta que se cierra”, indicando quizás, la última posibilidad que tenía El Joven 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 lo vele, 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 ésta 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. Y 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 ésta mantiene con su “abuelita”. Mientras La Esposa, testigo mudo de lo que sucede, grita, y la Niña enarbola una mentira análoga a la que su madre ha venido sosteniendo 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, esto es, 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 totalmente entrecortado, en el cual se pueden distinguir, no obstante, ciertos rastros del relato mediático de una manifestación contra el gobierno menemista, indicando el presente de escritura de la obra. Se infieren las palabras “casa de gobierno” (“cosa di gobirno”), “concentración”, (“conciñtroción”), “columnas” (“colomnas”), “ambulancias” (“ambolonsas”), etc. A medida que transcurren las escenas, la pieza va precisando una forma de expresión cada vez más económica, austera y acotada que logra, sin embargo, narrar con absoluta elocuencia el horror de la desaparición. Así, “la voz del joven y su palabra cada vez más distorsionada y breve resulta inversamente más y más explícita en su capacidad comunicativa y representativa, confirmando a la audiencia y a la niña en sus inferencias progresivas acerca de los procesos, las circunstancias y el significado de lo silenciado. (Hidalgo y Schuster, 2003: 295).

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 pueda articular una serie de letras aisladas, un “Gran chorro de agua sobre agua” terminará por sepultar completamente su voz.

En la última escena, La Niña se adentra en la búsqueda definitiva de su padre: 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 y 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 intenta responder por sí misma, sino que éstas 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 ahora 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”.

Aún en su agónico nihilismo, que no deja de señalar los visibles correlatos económicos, culturales y sociales entre la dictadura militar y el proyecto neoliberal entonces vigente, y si bien el texto plantea un final desesperanzado, (en esa ausencia total de vida del final), ofrece también una suerte 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”.

El montaje

Como mencionamos con anterioridad, la obra de Marcelo Bertuccio fue estrenada con la dirección de Cristian Drut, el 10 de enero de 1998 en la sala “Callejón de los Deseos” de la ciudad de Buenos Aires, uno de los espacios más importantes de la producción teatral independiente. Siguió luego haciendo funciones, en 1999 y 2000, en el Centro Cultural Recoleta y en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Bertuccio y Drut ya habían trabajado juntos con anterioridad en ocasión de “Género Chico”, un ciclo de obras breves destinado a mostrar la nueva producción de dramaturgos y directores teatrales, coordinado por el director y docente Rubén Schzumacher, del que participaron precisamente sus alumnos del Taller de Puesta en Escena del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, entre los que se contaba el propio Drut. Luego de esta primera experiencia exitosa de trabajo en conjunto, Drut le solicitó a Bertuccio la autorización para dirigir *Señora...* Desde el comienzo del montaje, el autor fue un integrante más del proyecto: si bien no asistió a todos los ensayos, sino sólo a algunos de ellos, participó de las giras por Alemania y Austria junto con el elenco, el director y el equipo técnico.

En relación al comienzo de los ensayos, que estuvieron caracterizados por la presencia del actor Bernardo Cappa, quien interpretaba a El Joven, Drut señala; “Cuando Cappa comenzó a ensayar, no sabíamos bien cómo era su transitar en la escena. La aparición del *off* sonoro estuvo entonces directamente relacionada con la desaparición del actor. Había quizás algo de la escritura de la obra que hacía que la presencia de su personaje, fuera en realidad una presencia/ausencia. Entonces optamos por la voz grabada. Esa fue, para mí, una idea definitoria de la puesta en escena porque El Joven es la figura del desaparecido que está y no está. Mi referencia inmediata fueron las imágenes de las puestas de las obras de Samuel Beckett. Me parece que la obra de Bertuccio es un texto

afín, es un material hijo de los del dramaturgo irlandés.” (Drut: 2011). El personaje de Bernardo Cappa aparecía entonces, al comienzo de los ensayos, en escena, pero era evidente para el equipo que su cuerpo, ubicado en una suerte de semipenumbra, no aportaba demasiado. “El vacío que generó su ausencia en la escena fue en cambio mucho más contundente, con su potente voz y su manera tan efectiva de decir el texto. Esa ausencia-presencia aportó un plus enorme con el que nadie contaba, fue un gran acierto del director” (Peluffo, 2011).

La dirección de Drut estuvo fuertemente orientada a “dejar escuchar” el texto, entendiendo que éste era el principal componente del montaje. La puesta se caracterizaba por ser totalmente frontal, con unos poquísimos elementos: tres sillas dispuestas mirando a público eran ocupadas por tres actrices, Vilma Rodríguez, Berta Gagliano y Cecilia Peluffo, quienes interpretaban a La Niña, La Esposa y La Señora respectivamente. “La sobriedad de la puesta tenía que ver con que yo creía mucho en el texto. Me interesaba lo que éste tenía para dejarle al espectador, y creía que la mejor manera de llevarlo a escena era justamente construir un sistema de puesta austero, para que el texto pudiera escucharse claramente. Me atraía la posibilidad de construir una obra de cuarenta y cinco minutos con sólo tres o cuatro imágenes: en un momento una de las actrices se paraba, más adelante se iba. El resto del tiempo no ocurrían modificaciones en la dinámica de la escena. Es decir que había sólo tres o cuatro acciones físicas en toda la puesta” (Drut, 2011). El montaje se construía así a partir de una disposición escénica mínima, en donde lo más importante era el texto primario expuesto en los modos de decir de los actores. La puesta se reducía al mínimo común denominador para que la voz del autor funcionara en todo su esplendor: se trataba de que el texto resonara en la escena y en la sensibilidad de los espectadores. La operación distintiva del montaje diseñado por Drut era el despojamiento y la quietud, el lenguaje teatral funcionaba por sustracción: el diseño de luces, el sonoro, el planteo espacial, la dinámica escénica y la interacción actoral, colaboraban en convertir al texto en el elemento central de la puesta en escena. Un criterio de dirección que parte “de la idea del texto como el todo, la razón del espectáculo; y la actuación funciona como el medio para que el texto llegue” (Muñoz, 2011: 21). Esta concepción se ve ejemplificada claramente en el diseño de luces realizado por Gonzalo Córdova, quien generó una iluminación dirigida principalmente hacia las manos de las actrices, mientras que sus rostros recibían sólo los rebotes de las fuentes lumínicas. Es decir, la luz no debía distraer la atención de lo verdaderamente importante de la puesta: los modos de decir el texto que tenían las actrices.

Además de hacer hincapié en este último aspecto, el trabajo actoral estuvo fuertemente orientado hacia el desarrollo de los vínculos que los personajes establecían entre sí, pero también íntima e internamente con el intenso dolor que los recorría. Las tres sillas que ocupan los tres personajes femeninos en la puesta, constituyen tres vínculos familiares, es decir, tres corrientes o flujos de energía que sólo por algunos breves y aislados momentos entran en sinergia, pero que en la mayoría de las escenas de la obra generan relaciones de oposición entre las mujeres, multiplicando recíprocamente las tensiones entre sí, lo cual deviene en una suerte de combustión y estallido, tanto interno como externo. “Yo trabajé mucho el hecho de que las situaciones muy trágicas traen en general desunión y separación en las familias. Estas situaciones suelen disparar sentimientos y enconos que estaban larvados y que emergen en ese momento. Una gran pérdida, como la que padecen estas mujeres, define mucho más las tensiones recíprocas y las empuja a la ruptura”. (Peluffo, 2011).

Conclusiones

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, quien paulatinamente va perdiendo la conciencia y por ende, la posibilidad del lenguaje. 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, que tienen entre sus integrantes miles de hombres y mujeres secuestrados por las calles y en el interior de sus propias habitaciones, torturados bárbaramente y asesinados. 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).

El sistema significativo de la obra aborda el terrorismo de Estado desde el drama vincular, a partir de la descomposición de los vínculos que la política de exterminio trae sobre la vida familiar. *Señora...* se constituye así como una tragedia que se interroga sobre los efectos domésticos del horror de la dictadura. La obra se pregunta qué es lo que sucede en la vida de una familia rota, quebrada por el vacío que genera la desaparición de uno de sus integrantes. Lo cual provoca un efecto devastador desde la recepción, pues pone claramente en evidencia el dolor, lo que no tiene arreglo, lo irrecuperable, la ausencia. No nos encontramos ya con una estructura maniquea que opone el bien ante el mal, como en las obras llanamente didácticas y panfletarias, sino que estamos en el campo de las consecuencias íntimas y familiares que atraviesan esos personajes a los que el horror les ha tocado de cerca. Son personajes que habitan un mundo que parece haber perdido todo sentido. Por momentos, se tiene la sensación de que absolutamente todos los sistemas son cuestionados: el político, el dramático, incluso el espacio-temporal se trastocan, se subvierten y se alteran. Los tiempos cronológicos se yuxtaponen: los setenta y los noventa se unen y se superponen en el mundo ficcional de la obra, tornándose borrosos los límites entre el pasado y el presente.

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 a partir de 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). 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). 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).

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.

Señora... es una obra producida a partir de, al menos, dos carencias: la precariedad de las condiciones y del sistema de producción de la escena teatral de Buenos Aires (lo cual es, como ya vimos, destacado en las críticas extranjeras de la obra), pero también desde la resta, la carencia, el despojamiento que implica narrar a partir de un lenguaje que no puede nombrar, y que se convierte por eso mismo en una experiencia de impotencia y de fracaso. Vale aplicar aquí, para esta obra, lo mismo que Laura Cerrato sostiene en relación a la poética de Samuel Beckett: “no se trata de una escritura que declare su fracaso, sino de una escritura que se construya alrededor de ese fracaso con un lenguaje que es también impotencia y fracaso” (Cerrato, 1999: 16). La obra de Bertuccio se construye así a partir de esa situación frustrada, impedida, no dicha, que es el imposible reencuentro entre el Joven y su familia, es decir, la imposibilidad de cerrar las heridas de un pasado que se mantiene aún impune. Y es elaborada también a partir de un lenguaje que se va reduciendo paulatinamente hasta encontrar su mínima expresión, en ese discurso final, atorado, ininteligible del Joven. Las palabras de este personaje, el desaparecido, el arrojado a las aguas del Río de la Plata, conforman una textualidad que impone la obligación de decir aún cuando ya no se pueda hacerlo. Al igual que en la poética de Beckett, en *Señora...* se impone el mismo imperativo ético: “Aunque no se pueda decir, hay que decir, justamente, esa imposibilidad” (Margarit, 8: 2003). La imposibilidad de nombrar el horror de la desaparición, y también la de aceptar que los crímenes genocidas del terrorismo de Estado siguieran aún, a fines de la década del noventa, absolutamente impunes.

Bibliografía:

- Arfuch, Leonor 2004 “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real” en Revista *Pensamiento de los Confines*, número 15, (Buenos Aires).
- Bertuccio, Marcelo 1999a “Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*” en *Teatro de la Desintegración*, (Buenos Aires: Eudeba).
- Bertuccio, Marcelo 1999b “*Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*” en *Teatro de la Desintegración*, (Buenos Aires: Eudeba).
- Calveiro, Pilar 2004 *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*; (Buenos Aires: Colihue).
- Cerrato, Laura 1999 *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Di Cori, Paola 2002 “La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires” en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), (Buenos Aires: Prometeo).

Hidalgo, Cecilia y Schuster Félix 2004 “Lenguaje y realidad: el tema de los desaparecidos en Señora, esposa, niña y joven desde lejos, de Marcelo Bertuccio” , en *Reflexiones sobre el teatro*, (Osvaldo Pellettieri comp.), (Buenos Aires: Galerna).

Löwy, Michael 2002 *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Margarit, Lucas 2003 *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Colección “Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX”, dirigida por Jorge Dubatti, (Buenos Aires: Atuel).

Muñoz, Agustina 2011 “Oigo voces. Teatro. Escritores latinoamericanos subidos a escena”, en *Radar, Suplemento cultural de Página 12*, año 15, número, 773.

Pavis, Patrice 1998 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, (Barcelona: Ediciones Paidós).

Ficha técnico artística de la obra:

Señora, esposa, niña y joven desde lejos

Autoría: Marcelo Bertuccio

Actúan: Berta Gagliano, Cecilia Peluffo, Vilma Rodríguez

Voz en Off: Bernardo Cappa

Diseño de luces: Gonzalo Córdova

Sonido: Marcelo Lucena

Fotografía: Pablo Dellamea

Colaboración artística: Graciela Schuster

Dirección: Cristian Drut