

## Dimensiones fantásticas en el teatro de la post-dictadura argentina

Mariana Eva Perez<sup>1</sup>

*“Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de cómo se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando”.*  
*Michel Foucault.*

¿Cómo representar la desaparición forzada de personas? ¿En qué radica la dificultad de esta representación? ¿Cuáles son los desafíos que la figura del detenido-desaparecido plantea a las narrativas fácticas y ficcionales que intentan dar cuenta de ella? Trataré de abordar estas preguntas, que no son nuevas, desde un campo de estudios relativamente nuevo, que podríamos llamar “de la espectralidad”, a partir de Jacques Derrida y su libro *Espectros de Marx*. En esta época de oficialización de las memorias resistentes de los años 80 y 90, se vuelve imperioso reintegrar a nuestro conocimiento del problema de la desaparición lo que hemos llamado sus “dimensiones fantásticas”. Como expresa la cita del epígrafe, es necesario un esfuerzo para abrir el pensamiento y la percepción cuando nuestro abordaje de las desapariciones es moldeado desde instancias de autoridad concretas y simbólicas tan poderosas.

Sobrevivientes, familiares de desaparecidos e investigadores han forjado a lo largo de estas décadas un vasto conocimiento sobre el tema. Pero, como afirma Avery Gordon, “a pesar de los gráficos, los mapas, las tablas, los números de expedientes, los casos, a pesar del lujo de detalles que se exponen con la precisión propia de las ciencias sociales a fin de establecer cómo fue o es algo en realidad, seguimos con la impresión de que, para comprender la desaparición, nos falta todavía saber algo más” (Gordon, 2008: 41).

Nuestra propuesta será buscar ese “algo más” no en los testimonios ni en las producciones académicas sino en una narrativa más propicia para la emergencia y el despliegue de esto que llamamos “dimensiones fantásticas”. En la parte final de este trabajo, analizaremos el modo en que estas dimensiones fantásticas se hacen presentes en la obra de teatro *Los murmullos*, de Luis Cano.

### La desaparición forzada de personas y sus dimensiones fantásticas

La desaparición forzada es una práctica represiva que apunta a dos grupos de destinatarios. Sabemos lo que ocurre con el grupo de destinatarios directos, los detenidos-desaparecidos; no es ésta la ocasión ni el lugar para redundar sobre esto. El “poder desaparecedor” (Calveiro) se descarga con violencia sobre sus víctimas, la mayoría de ellas seleccionadas con precisión por su pertenencia o adhesión a movimientos políticos emancipatorios, pero también alcanza a un mínimo porcentaje de víctimas arbitrarias, fundamental para la diseminación del terror. La desaparición forzada de personas no es (sólo) un método de eliminación de opositores, sino una técnica biopolítica que actúa sobre el conjunto de la sociedad, por medio del terror que produce lo sabido/negado sobre el destino de las víctimas. Como afirma Pilar Calveiro, “es preciso mostrar una fracción de lo que permanece oculto para diseminar el terror (...) El auténtico secreto, el verdadero desconocimiento tendría un efecto de pasividad ingenua pero nunca la parálisis y el anonadamiento engendrados por el terror. Aterroriza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que se no se puede develar” (Calveiro, 1998: 44, 147). El castigo, lo que de él se deja ver -lo que relatan los que desaparecidos re-aparecidos, lo que exhiben los cuerpos que aparecen-, es ejemplificador. El temor a engrosar esa masa oscura de los “ya-no-más-

---

<sup>1</sup> Mariana Eva Perez es Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente realiza su investigación doctoral en Letras en la Universidad de Constanza, en el marco del Proyecto ERC “Narrativas del terror y la desaparición”. Sus obras de teatro fueron publicadas en distintas antologías y es autora del libro *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (Capital Intelectual 2012).

ciudadanos” (Bolte, 2012) resulta eficaz para el disciplinamiento de la población, y la reconfiguración en sentido regresivo de las relaciones sociales.

Si bien la noción de “fantástico” procede del campo de la literatura, confluye en el campo interdisciplinario de la espectralidad. Para Tzvetan Todorov, el fantástico es un género “evanescente”, situado en un momento de vacilación entre otros géneros. “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos (...) se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre”. (Todorov, 2003: 24). El efecto más habitual de esta vacilación epistemológica es, nuevamente, el terror. Estamos aquí en el campo de la percepción estética, ¿qué sucede cuando la incertidumbre epistemológica es promovida a escala masiva desde el aparato del Estado como forma de dominación? Nos desplazamos entonces del terror como fenómeno literario o estético al terror como fenómeno social. Al efecto paralizante generado por la compleja interacción entre lo sabido, lo negado y lo temido, los campos de concentración argentinos añadieron elementos del imaginario gótico, combinados con modernas técnicas de desintegración de la personalidad. Mazmorra y panóptico, Inquisición y ciencia ficción. No intento sugerir que los militares argentinos se inspiraran en el fantástico literario ni que hayan descubierto las analogías estructurales entre el terror como experiencia estética y el terror como forma de dominación política. Como afirma un integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense, citado por Gabriel Gatti: “Unos bestias pintaron la Mona Lisa y en realidad estaban tratando de matar una mosca con un pincel” (Gatti, 2008: 47). Más allá de su intención, las correlaciones entre fantástico y terror por un lado y desaparición forzada por otro, existen, pueden estudiarse y este estudio puede iluminar zonas del problema de la desaparición forzada que tienden a quedar por fuera de los enfoques de otras disciplinas, como el derecho, la psicología, la ciencia forense, etc.

Desde una nueva “imaginación sociológica”, la estadounidense Gordon propone, para acceder a esta dimensión del problema de la desaparición, la centralidad de la noción de *haunting*. Es un término de difícil traducción al castellano y que Gordon evita definir de manera unívoca. *Haunting* sería aquello que hace el fantasma: manifestarse, penar, aparecer, rondar, perseguir, obsesionar, acechar, asediar. ¿A quién? A los vivos. ¿Por qué? Porque su muerte, o mejor dicho su no-muerte, su errancia en el mundo de los vivos, reclama que se haga algo. No me refiero aquí a las ficciones sobre la desaparición. Según Gordon, los fantasmas son reales en tanto producen efectos materiales en la vida social. No se trata de creer o no en fantasmas, sino de reconocer que estas figuras persisten en nuestras sociedades ilustradas, que la fascinación que generan ha llegado intacta al siglo XXI, como lo demuestra el auge de las producciones culturales que se ocupan de espectros, zombies, vampiros, entre otras figuras emblemáticas del fantástico. El tropo del fantasma, del muerto que no descansa en paz y que retorna, nos dice algo sobre nuestro modo de procesar hechos traumáticos del pasado. Son una cifra de lo irresuelto, de lo reprimido que se hace sentir.

¿Es pertinente la comparación entre esta figura y la del detenido-desaparecido? Quizás sería mejor abandonar el singular y tratar de imaginar la multitud a la que suele aludirse como “los 30.000”. Pensemos en la imposibilidad de establecer con certeza la muerte de estos miles de personas; pensemos en las fosas comunes, en los huesos mezclados en los cementerios, en las playas amanecidas con cadáveres; en la definición de Videla del desaparecido como una “entidad”, “ni vivo ni muerto”; en la “categoría tétrica y fantasmal” de los desaparecidos de la que nos habla el *Nunca más*; en la ley 24.321 que establece la ausencia por desaparición forzada como un tercer estado del ser que no es la vida ni la muerte; pensemos incluso en la repetida consigna “Presentes ahora y siempre”. La fotografía Inés Ulanovsky lo expresa con sencillez y contundencia: “Cuando yo era muy chica, las fotos de los desaparecidos me atraían misteriosamente. Cada vez que las miraba en alguna marcha de protesta, tenía la sensación de que ellos no estaban muertos. Que observaban todo desde sus propias fotos. Nos miraban”<sup>2</sup>. Pensemos en las historias de aparecidos que se cuentan en voz baja en los antiguos centros de tortura y muerte, hoy devenidos espacios de memoria. Quizás parezca políticamente incorrecto, pero no es audaz afirmar que la figura del detenido-desaparecido aparece revestida de rasgos espectrales. El fantasma retorna de la muerte a la vida, subvierte el tiempo y el espacio. El detenido-

---

<sup>2</sup> Este texto presenta la serie “Fotos tuyas”, que retrata a familiares de desaparecidos con las fotos de sus seres queridos. En: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ulanovsky/inicial.html>. Consulta: septiembre de 2012.

desaparecido permanece suspendido en este tercer estado entre la vida y la muerte, materialmente ausente pero simbólicamente omnipresente. La remisión a estas figuras espectrales para representarnos a los detenidos-desaparecidos no obedece a ninguna psicosis individual ni colectiva. Por el contrario, es un efecto deliberadamente buscado. “La desaparición apadrinada por el Estado es un procedimiento que deja a su estela espectros que persiguen tan angustiosamente a la población que logran su completo sometimiento (...) [Está] específicamente diseñada para destruir las diferencias entre lo visible y lo invisible, la certidumbre y la duda, la vida y la muerte, que normalmente utilizamos para mantener una existencia más o menos segura. Las desapariciones tienen por objetivo sembrar la inquietud, crear ese estado en el que se es vulnerable y donde también se está alerta ante la precariedad del orden social” (Gordon, 2009: 94, 109).

### **La representación de la desaparición y del detenido-desaparecido**

Gabriel Gatti aborda el problema de la desaparición forzada en tanto “catástrofe de la identidad”. Según este sociólogo uruguayo, la mezcla de ingredientes como la biopolítica, la utopía civilizadora americana y la obsesión higienista, produjo en nuestro continente en los años 70 la figura perfecta, en términos represivos, del detenido-desaparecido. “El detenido-desaparecido es individuo retaceado; es un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (Gatti, 2008: 47). La desaparición desbarata así la noción moderna de sujeto, que se anuda en torno a tres momentos: 1) la unidad entre cuerpo y conciencia, 2) su inserción en una continuidad histórico-familiar y 3) su inclusión en una comunidad política garantizada por el Estado. Esta unidad ontológica que desde la Modernidad atribuimos al individuo se desmorona, para dar paso a “un nuevo estado del ser” (Gatti, 2008: 49): el detenido-desaparecido.

¿Cómo representar esta catástrofe, cómo tramitarla para poder vivir cotidianamente en sus márgenes? Gatti observa que las narrativas que intentan dar cuenta de la desaparición pueden agruparse en “narrativas del sentido” y “narrativas de la ausencia de sentido”. Las primeras “gestionan la catástrofe intentando reponer lo que ésta deshace: apuestan por re-unir cuerpos y nombres; por re-hacer la alianza de un sujeto con las cadenas de filiación que le hacen tal; por re-componer individuos devolviendo sentido a la conexión de esas personas con sus inscripciones como miembros de un Estado” (Gatti, 2008: 66). De acuerdo con Gatti, estas narrativas son las propias de los saberes especializados, tales como la arqueología, la genética, el derecho, la psicología; también el testimonio del ex detenido-desaparecido forma parte para Gatti de este grupo, aunque no sin tensiones, o mejor, desgarros. En todos los casos se trata de narrativas fácticas, que aspiran a reducir o anular la incertidumbre de la desaparición.

Las “narrativas de la ausencia de sentido, construidas en y sobre la catástrofe” (Gatti, 2008: 113), elaboran un discurso distinto, relativamente nuevo, en el que se mueven más cómodamente los artistas y los hijos de detenidos-desaparecidos. Gatti muestra una preferencia marcada por estas narrativas, que se enuncian desde un lugar arrasado donde a priori parecería no ser posible vivir, pero donde sin embargo vivimos. “Hablar pensando cómo hablar sabiendo que aquello de lo que se habla resiste la palabra; hacer identidad desde un lugar lleno de heridas, agreste, incómodo, sabiendo que (...) el trauma que *acunó acuña*, pero que, por raro que sea, es un lugar vivible, pensable, creativo incluso. Que el vacío que la catástrofe de la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces agradable” (Gatti, 2008: 113). Afirmación osada, que el autor matiza al sugerir que esta “experiencia normalizada de la catástrofe” sólo sería posible como “resultado de la socialización en la ausencia de una parte importante de quienes vivimos en el campo del detenido-desaparecido” (Gatti, 2008: 114-115). Sólo discrepamos en cuanto a la “parte importante”: un cálculo simple evidencia que las grandes masas de familiares de desaparecidos, los miles de familiares de los miles de desaparecidos, de los que poco o nada sabemos, no están comprendidos en este grupo minoritario de los “socializados en la ausencia” y no compartirían este relativo privilegio de poder hacer del campo del detenido-desaparecido un lugar habitable.

Dentro de estas narrativas de la ausencia del sentido, alejadas del mandato de memoria que impone re-unir, re-construir, re-insertar, Gatti ubica a las producciones artísticas. Agregaría que suelen ser asimismo narrativas ficcionales, o híbridas, pero en cuya hibridación ya interviene un componente de ficción.

¿Qué posibilidades tienen estas narrativas de representar efectivamente la desaparición? Rike Bolte va más allá y afirma que esta pregunta no puede responderse desde una teoría de la representación convencional. “¿Qué sucede si el objeto de una imagen es la desaparición misma? Y ¿qué sucede, si se trata de una desaparición más producida que acontecida, resultado de alguna exclusión o violencia social/política?” (Bolte, 2012: 4). Para esta autora, la cuestión de la visibilidad es tan central para pensar la desaparición forzada, que la lleva a acuñar la noción “de-presentación forzada”, para aludir a la invisibilización (simbólica y física) de estos sujetos despojados de sus derechos de ciudadanía. Bolte prefiere entonces hablar de medios y estrategias de “contra(re)presentación”. “Éstas se aproximan a lo inconcebible, irrepresentable del trauma, y más allá de crear ‘irritaciones imaginadoras’ (contra-representativas) muchas veces se sirven, como si se tratara de un mecanismo de compensación, de estrategias materializantes, performativas, en suma: ‘presentadoras’ (por eso el (re))” (Bolte: 5). En consonancia con Gatti, que encuentra su caso paradigmático de narrativa de la ausencia de sentido en la película *Los rubios*, de Albertina Carri, hija de desaparecidos, Bolte elige como caso de contra(re)presentación “Arqueología de la ausencia”, el trabajo fotográfico de Lucila Quieto, hija de un detenido-desaparecido.

### **El detenido-desaparecido en las dramaturgias de la post-dictadura**

Si la figura del detenido-desaparecido plantea problemas de representación para todas las narrativas, fácticas y ficcionales, nos preguntamos qué sucede en el teatro, que por su naturaleza performativa exige que algo ocurra en el aquí y ahora. ¿Cómo “aparece” el desaparecido en la escena? ¿Es eso ontológicamente posible?

El teatro argentino de la post-dictadura ha ensayado diferentes estrategias de representación de esta figura paradójica. Las dramaturgias realistas, en sus distintas variantes, corroboran la sospecha de Gatti, de que “en contextos de transición, el mundo del arte se inclina a desenvolverse invitando a las cosas que representa a reingresar al estatuto de las cosas-con-sentido, ese mismo del que fueron despojadas en tiempos de oprobio” (Gatti, 2008: 117). ¿Qué reconstruir/representar? ¿El secuestro, la tortura, el cautiverio, el asesinato, la inhumación clandestina? Ningún elemento de esta secuencia, ni siquiera la secuencia completa, abarca en su totalidad la desaparición forzada.

No es imposible representar al militante revolucionario en clave realista, como lo hace Susana Torres Molina en *Esa extraña forma de pasión*. Incluso se puede hacer del militante un personaje satírico, como lo demuestra eficazmente *El secuestro de Isabelita*, de Daniel Dalmaroni. Numerosas piezas como *Contracciones*, de Marta Betoldi, representan a personas ilegalmente detenidas en su lugar de cautiverio. Pero la figura del desaparecido no es asimilable a la del militante ni a la del secuestrado. Lo espectral, constituyente de la desaparición, estaría ausente. En tanto figura espectral, la del detenido-desaparecido desafía especialmente la posibilidad de representación mimética, propia de un teatro realista. En *Paula.doc*, de Nora Rodríguez, el fantasma de la detenida-desaparecida se le aparece al personaje del Viejo. Sin embargo no hay aquí lugar para lo fantástico, porque no hay vacilación: el Viejo es un cirujano alcohólico que confunde a Paula con su madre desaparecida. Es fácil remitir la aparición del fantasma a una alucinación. Esto es lo que puede hacer el teatro realista con los fantasmas: reintegrarlos al mundo de las cosas con sentido, como alucinaciones, sueños o fantasías. Las narrativas realistas son refractarias a los espectros.

La desaparición forzada es en buena medida la incertidumbre que impide representar lo sucedido. Esta incertidumbre es siempre nuestra, de los vivos. Acontece como tal no en relación a los detenidos-desaparecidos, sino en relación a nosotros, al segundo grupo de destinatarios de la desaparición forzada de personas: la sociedad toda. Eso que acontece es lo que Gordon llama *haunting*. “Una desaparición es real sólo cuando se aparece”, es decir, cuando “es posible experimentar la sensación de que se hacen presentes” (Gordon, 2009: 10).

### ***Los murmullos***

*Los murmullos*, obra de teatro escrita por Luis Cano, ganó el Premio Rozenmacher de Nueva Dramaturgia en 1999 y fue estrenada en el Teatro San Martín, con dirección de Emilio García Wehbi, en el verano de nuestro descontento de 2002.

La obra está estructurada en un Prólogo, trece escenas y un Colofón. Las didascalias apenas indican algún espacio no muy definido, como “lugar indeterminado (cabina/caverna)” o alguna circunstancia de difícil traslación a la escena (“Blancanieves despertada para sentir el aliento a ginebra de Botero paralizado sobre ella la cara distorsionada por la concentración”). Funcionan más como otro nivel de texto que como indicación para la puesta.

Los personajes son cinco:

- **Rosario**, el hijo (o la hija, en la puesta de García Wehbi)
- el **Padre** y **Blancanieves**, ambos detenidos-desaparecidos,
- **Botero**, suerte de Caronte filocastrense que guía a Rosario en su descenso a los infiernos, y
- el **Autor**, representado en la puesta del San Martín por el propio Cano.

La pieza está escrita en su totalidad a partir de citas de otros textos, fragmentos de discursos tan diversos como comunicados militares, relatos de eventos deportivos, el Corán, el jingle electoral de Herminio Iglesias, la Divina Comedia, una entrevista radial a Zulema Yoma, pasajes de Hannah Arendt, Rodolfo Walsh, Giorgio Agamben, Néstor Perlongher, Adolf Hitler, Cadícamo, Shakespeare, Ho Chi Minh, Marlowe, Maradona, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., cantos tibetanos, el diálogo entre Domingo Cavallo y Norma Plá, etc. Son doscientos veinticuatro textos citados sin marcas que permitan reconocer cuándo acaba uno y empieza el otro. El índice alfabético de estos textos figura tanto en el programa de mano como en la obra publicada. Una escritura así compuesta de fragmentos cosidos, obliga a cuestionar la noción de intertextualidad en teatro. Al radicalizar de este modo el juego intertextual, Cano hace que ya no sea posible utilizar la categoría de intertextualidad. *Los murmullos* hace explícita su naturaleza de patchwork pero no apuesta al reconocimiento del intertexto. Para el crítico Federico Irazábal, “aquí no hay pretensiones modernistas de reconocimiento del objeto único, sino más bien el introducirse en un corpus textual que permita dar cuenta de una cultura toda” (Irazábal, 2003: 21). Por medio de este procedimiento, “Cano dice lo indecible. Cano le hace decir a textos anteriores a *Los murmullos* cuestiones que ellos no dicen, precisamente porque el sentido se desprende no del texto sino de la sintaxis, de la combinatoria, y no tanto de la selección” (Irazábal, 2003: 22). Esta forma de concebir la dramaturgia da por resultado una sintaxis no siempre coherente, un sistema de réplicas no del todo lógico y por ende una narrativa no causal. *Los murmullos* se inscribe así entre las narrativas de la falta de sentido de las que habla Gatti. No busca reconstruir los hechos hasta entonces ignorados, ni restaurar la identidad previa a la desaparición, ni reponer una explicación causal que devuelva la catástrofe al terreno soportable del crimen político. No hay ninguna fábula en *Los murmullos*, o si la hay es tan simple que funciona como mera excusa. La obra presenta el descenso de Rosario a un infierno impreciso, donde se produce un encuentro fuera del tiempo con el Padre desaparecido. Blancanieves podría ser la madre de Rosario, hay tenues indicios en este sentido. Pero Rosario no entabla diálogo con ella; Blancanieves sólo se relaciona en escena con Botero, quien ejerce sobre ella un dominio indiscutible.

¿Qué performa, es decir, qué realiza en el aquí y ahora del teatro este procedimiento de escritura cosida de restos de otros textos? Si este encuentro entre los vivos y los espectros puede contarse a partir de discursos tan diversos, si esta corriente de murmullos puede aparecer atravesada por la desaparición, lo que sucede en el aquí y ahora es justamente lo que Gordon llama *haunting*. La presencia inquietante de los espectros ahí donde no se los espera, en un partido de Racing, en el Test de Rorschach o en el más maravilloso de los paisajes. Cano encuentra una manera de representar esto que llamamos *haunting* por medio de un procedimiento y no de un retrato, más o menos realista, del detenido-desaparecido, lo cual abre infinitas posibilidades a ser exploradas. Pero volvamos de todos modos a los personajes de los detenidos-desaparecidos, el Padre y Blancanieves.

Al comenzar la obra, encontramos a Blancanieves sometida al interrogatorio de Botero. El texto propone una capucha que cubre su cabeza; la puesta de García Wehbi cambia la capucha por el tabique, sin que esto deje de denotar la detención clandestina en el campo de concentración. Sin embargo, desde su propio nombre el personaje rompe con la ilusión referencial y nos introduce en el terreno de lo maravilloso. El interrogatorio tampoco es el esperado, ya que Blancanieves debe responder qué ve (con el tabique puesto) en unas imágenes que proyecta misteriosamente Botero (¿en su mente?). La obra abandona así desde los primeros minutos cualquier pretensión realista.

En la escena que lleva por título “Blancanieves abre los ojos en su ataúd”, el personaje se encuentra en un dispositivo que la didascalia describe como “cabina/casilla de video”. Blancanieves se dirige en segunda persona a su enamorado, a quien intenta describir el espacio indefinido que ella habita y donde lo espera.

El fantasma desordena el espacio, atraviesa paredes, aparece y se desvanece. No está sujeto a las leyes del mundo natural. Esta Blancanieves espectral se encuentra al mismo tiempo en: “esta cama cavada” / “esta permanente caída” / “este hondo lugar tan diferente del paisaje habitual” / “bajo este cielo acantilado tan negro” / “en este taponamiento” / “aquí junto a los suaves terrones” / “ante estas ruinas” / “aquí en tu tierra” / “en esta misma parcela”. Le preocupa fijar este lugar imposible: “Te indico por medio de este gesto que hago con el dedo el lugar desde donde yo estuve todo este tiempo admirando la perspectiva”. Desde este lugar impreciso y ubicuo, Blancanieves se dirige en segunda persona a su amado. Es un monólogo extenso, en el que se esfuerza por describir este espacio paradójico, con el objetivo de hacérselo atractivo al hombre que ama y espera. El sitio que presenta como maravilloso (“Un sitio ideal lo juro”. “Esta vista es magnífica”. “Es de veras imponente el panorama y la imaginación parece reproducir ante él la escena de belleza en que te inclinaste ante mi fosa para besarme”) es su tumba, o su no-tumba, el lugar en el que yace. Blancanieves sufre su soledad en este lugar y la invitación deviene ruego patético: “Estoy clamando si me ves”. Pero su lenguaje barroco de folletín genera extrañamiento. Además, el monólogo se interrumpe a intervalos regulares y Rosario debe insertar monedas en la “cabina/casilla de video” para que Blancanieves lo reanude. Estos procedimientos rompen la ilusión teatral y con ella el riesgo de identificación con la víctima. En la escena en la que Blancanieves relata su propia ejecución, los textos que componen su monólogo no terminan de encajar en una sintaxis coherente, lo que produce un efecto parecido de distanciamiento.

“Padre muerto habla”, indica la didascalia, presentando así al Padre como un espectro. “Las voces son habladas como por ventrílocuos”, precisa la indicación. Algunas intervenciones son dichas al unísono por el Padre y Rosario, por ejemplo: “VAS A ESTAR EN PAZ CUANDO HAYAS REPETIDO LAS PALABRAS QUE DIGO”<sup>3</sup>. Lo que problematiza este hablar al unísono es que Rosario discrepa con el Padre, no acepta sus explicaciones ni mucho menos su apelación a la lástima. Rosario ha venido a reprocharle su ausencia, su abandono. Sin embargo, la rebeldía de Rosario parece ser apenas una provocación dirigida al Padre: en escenas posteriores, Rosario dará muestras de conocer a fondo ese mundo de la militancia y la desaparición que aparenta rechazar, y volverá a hablar al unísono con su Padre. Como dice Botero: “El padre come uva verde y al hijo le duele el vientre”. Hacer o no hacer identidad con el Padre: ése es el conflicto que atraviesa a Rosario.

Botero y el Padre sostienen un combate de box que enfrenta en el cuadrilátero a las fuerzas populares con la reacción de turno, desde la presidencia de Onganía hasta la de Duhalde. En la puesta de García Wehbi, el combate se resuelve por medio de títeres que manipulan el Padre y Botero. El Padre recibe los golpes propinados a su títere y llega agonizante al final de la escena. Como antes lo hiciera Blancanieves, el Padre narra su propia muerte en un texto breve que exagera su origen fragmentario. Hay tiempo aún para una despedida y una suerte de reconciliación. Dentro del tiempo sin tiempo de su muerte suspendida, el Padre hace un recorrido temporal. El tiempo se expande y se curva, y se repite en cada función. Porque recordemos que Blancanieves y el Padre volverán a morir en sus relatos cada vez que el texto se actualice en teatro.

Volvamos sobre la reproducción mecánica de los discursos de Blancanieves y el Padre. Las voces “habladas como por ventrílocuos” o que brotan de un dispositivo que acciona Rosario, ponen de manifiesto un artificio. El artificio de hacer hablar a los desaparecidos. Aquí es donde el teatro realista corre el riesgo de traicionar la ética que reclaman los fantasmas. Al intentar representar de manera mimética a los desaparecidos, corre el riesgo de hablar por ellos, de arrogarse el derecho de decir algo en su nombre. Y eso sería ejercer sobre ellos una nueva violencia. Sólo podemos aspirar a mostrar lo que los desaparecidos provocan en nosotros, los vivos. “PADRE MUERTO ME HABLA con la boca de pez pegoteada en mi oreja”, dice Rosario. Sólo podemos dar cuenta de esto. “Nosotros somos los oyentes ahora y la boca de todas las cosas”, concluye Rosario.

---

<sup>3</sup> Las mayúsculas son del original.

## Bibliografía

Betoldi, Marta 2001. “Contracciones” en Abuelas de Plaza de Mayo. *Teatro x la identidad. Obras de teatro del Ciclo 2001* (Buenos Aires: Eudeba).

Bolte, Rike 2012. “Los medios en estado de emergencia. Contra(re)presentaciones estéticas de lo violentamente invisibilizado y de-presentado”, 54 Congreso Internacional de Americanistas, Viena, 15 al 20 de julio de 2012.

Cano, Luis 2003. *Los murmullos* (Buenos Aires: Editorial Nueva Generación).

Gatti, Gabriel 2008. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* (Montevideo: Trilce).

Gordon, Avery 2008 (1997). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Gordon, Avery 2009. “Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro” en Botella Diez del Corral, Ana. *El Pasado en el Presente y lo propio en lo ajeno* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial).

Irazábal, Federico 2003. “Los murmullos: el grito silencioso de la historia” en Cano, op. cit.

Todorov, Tzvetan 2003 (1994). *Introducción a la literatura fantástica* (México: Ediciones Coyoacán).

Torres Molina, Susana 2012. “Esa extraña forma de pasión” en Pavlovsky, Eduardo et al. 2012. *Teatro x la identidad. Obras de teatro de los ciclos 2010 y 2011*.

Rodríguez, Nora 2000. *Paula.doc* (Buenos Aires: Teatro Vivo).

La puesta de Emilio García Wehbi de *Los murmullos*, de Luis Cano, puede verse en video en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.