

Memoria: nuevas representaciones

Claudia Fino*

Resumen

En el presente trabajo intento indagar, desde *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, aquellos formas diferentes de situarse frente a la cultura de la memoria. Replantear lo sabido y relacionar hechos desde otros contextos se presenta por caminos distintos cuando hay una transformación estética de lo histórico. Ésta permite que se interrumpan o se involucren los momentos; que lo que ha sido leído durante mucho tiempo de una manera solemne se pueda redescubrir desde el humor, o desde la irreverencia. No hay estabilidad en lo que responde a la memoria, los relatos la presentan como forma disgregada entre requerimientos y contingencias que permiten – estéticamente – el enlace entre lo que pasó y la actualidad de manera no previsible.

En esta obra se tematizan fragmentos acerca de hechos político-históricos de manera tal que aparece, desde la exacerbación, desde la inconveniencia, esa imagen dialéctica de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica – en términos de Didi Huberman- como su figura de *presente reminiscente*.

* Es egresada de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y está a punto de egresar de la Licenciatura en Artes Plásticas, orientación Pintura, en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) (tesis en proceso). Publicó, entre otros trabajos, (2008) “Literatura. Las formas de lo real” (en: Abalo, Facundo / editor. Arte y liminalidad, UNLP), (2008) “Aproximaciones desde un corpus”, (en Oficios Terrestres N° 23, UNLP), (2009) “Acerca de Plaza Irlanda de E. Muslip” (UNR), (2010) “Memoria, traición y gesto literario en Glaxo de H. Ronsino” (UBA), (2011) “Otras palabras y otras miradas: hijos” (UMdP), (2012) “El discurso de la información como objeto de estudio. Enunciación, mercado y discurso social” (UBA), (2013) “Acerca de la comunicación” (en: Pascual, R y Romero, D. editores, Lenguaje y Comunicación. Introducción a los principales problemas y perspectivas teóricas).

Docente adjunta de la cátedra de Lingüística e investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). Docente de la cátedra de Introducción a los estudios del lenguaje y la comunicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Docente de Teorías del arte y Teoría de la percepción y la comunicación en la Escuela de Teatro La Plata.

Memoria: nuevas representaciones

En *Mi vida después* (2009) de Lola Arias encontramos una manera diferente de ubicarse frente a los discursos de la memoria posteriores a la última dictadura argentina. Esta forma se distancia de los lugares naturalizados que acríticamente se instalan en la nostalgia, el dolor o la victimización, para poner en foco la vida personal de los hijos que deben lidiar con el pasado ajeno y a la vez propio de los progenitores, y desde ahí construir – necesariamente - la identidad.

La reconstrucción del pasado histórico a través del acto de recordar es fundamentalmente lo que prevalece siempre en los discursos del testimonio, de sobrevivientes y testigos y también en los discursos de la militancia. Para los autores/actores¹ de esta obra no hay recuerdo personal de la época, ya que ellos nacieron o fueron gestados en ese momento y por ello todo sus conocimientos son mediados, provienen siempre de la narración de otros. Esa distancia para la percepción de los hechos, para nombrar lo que se percibe, hace que se reponga el pasado por lugares que a veces llegan a lo irrisorio y permiten puntos de vista despojados de convencionalismos sobre lo que no se cuestiona o sobre lo que debe sancionarse, enfrentando los discursos oficiales de la Verdad y de la Memoria. La búsqueda permanente que signa estas subjetividades del pasado, que sin duda se orientan en la propia construcción identitaria, son versiones creativas, desprejuiciadas, dinámicas y, por supuesto, inquisidoras y cuestionadoras de la participación histórica de los padres en la vida del país.

Evocar el presente

La transfiguración de la historia a través de la intervención estética hace que los caminos para transitar lo ya sabido y forjado durante años pueda leerse desde otros contextos, en relación con otras narraciones. Ella permite – como lo presenta esta obra – que lo que ha sido leído durante mucho tiempo desde la matriz de la solemnidad pueda iluminarse u oscurecerse desde la irreverencia, se redescubra desde lo paródico y la ironía, porque hay necesidad de desolemnizarlo. Los discursos que construyen la

¹ La obra está escrita y dirigida por Lola Arias con la colaboración y el material original aportados por los actores

memoria lo hacen de modo disgregado, dependientes de necesidades y circunstancias, que consienten conexiones imprevisibles de presente y pasado, y por ello, inestables. Benjamin habla de una modificación del espacio por la operación de exhumación de los objetos que posibilita que pasado y presente se infiltren mutuamente (Didi-Huberman, G. 2010: 111-134). Lo que se conmemora y el lugar de donde emerge aquello que se conmemora, sobre todo tratándose de hechos históricos, se presentan, entonces, en una correspondencia crítica, compleja y dialéctica, donde nada sale intacto.

En la obra de Arias se tematizan fragmentos acerca de hechos político-históricos de manera tal que aparece, desde la exacerbación, la imagen dialéctica de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica como su figura de *presente reminiscente* (Didi Huberman, G. 2000:116).

Memorizar obliga a una doble distancia con el objeto memorizado: por un lado, la cercana, la que nos permite clasificarlo, y, por la otra, la de la imposibilidad de tenerlo en su existencia como tal, porque “*tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto*”, desfiguramos en ese hacer el contexto y no lo podremos tener nunca. De ahí que, según Didi Huberman, “*estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestro propios ‘objetos encontrados’*”. (Didi Huberman, G. 2000: 116-117).

Ponerse la ropa de los padres

La obra de L. Arias es presentada como teatro documental, un biodrama. Para hacerlo, la directora hizo un casting de actores de su generación, es decir nacidos en la década del setenta y principios del ochenta (entre 1972 y 1983), para que hicieran pública parte de sus vidas privadas, principalmente, para que reconstruyeran desde su memoria los hechos, actividades, relaciones y actitudes de sus padres en la juventud, con el soporte de objetos personales, fotos, cartas, ropa, recuerdos borrosos y también relatos. Seis actores: Blas Arrese Igor, hijo de un cura que dejó los hábitos para casarse, tener seis hijos y ser abogado; Liza Casullo, hija del intelectual reconocido, Nicolás Casullo, y de la periodista Ana Amado, exiliados; Carla Crespo, hija de un cuadro del ERP que desaparece en el ataque al Depósito de Arsenales Domingo Viejobueno, de Monte Chingolo, antes de su nacimiento; Vanina Falco, hija del policía apropiador, hermana de crianza del legislador de la ciudad de Bs. As. Juan Cabandié; Pablo Lugones, hijo de un

bancario de un banco intervenido por los militares y Mariano Speratti, hijo de un periodista de automovilismo desaparecido, militante de la JP. Ellos exhiben en primera persona, públicamente, de forma alternada, fragmentos de sus vivencias y miradas de hechos cotidianos y políticos en clave humorística y de parodia, que al igual que otras obras de la narrativa actual, desestructuran un discurso ya cristalizado sobre la memoria colectiva. “¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace un remake de escenas del pasado para entender algo del futuro.” (L. Arias 2009:5) explica en el texto de la obra la directora.

Al comienzo los actores tiran ropa desde la altura hacia el escenario, en una especie de fiesta *in crescendo*. En distintas oportunidades los actores visten ropas de sus padres, le tiran ropa al está leyendo, uno baila el malambo sobre ella o se tiran ropa entre sí, como un juego. En el final, se visten sillas. La vestimenta cobra un sentido en el que se concentra la mutación necesaria que los jóvenes actores tienen como acciones para poder desenterrar el pasado.

Del mismo modo que la ropa se estira, se deforma, se adapta o se rompe cuando la colocan en las sillas, el pasado se transforma cuando -desde la representación real y ficcional (en tanto repetición expuesta al azar y a las circunstancias de la actualidad teatral) es evocado desde el presente.

Benjamin rescata dos figuras que, connotativamente, enseñan modos de ver el pasado en lo más humilde de la existencia: el trapero y el niño. Los dos se sirven de los despojos en sus tareas, el de las ropas, lugar y textura del trabajo que se hizo en ellas; y el de materiales de diverso tipo que a partir del juego pueden construir el mundo propio. (Didi- Huberman, G. 2008: 159). Ambas figuras conjugan con las formas de revisar el pasado de los actores. El juego con los *desechos* de la memoria y la colección del trapero de trapos ajenos, que pueden volver a usarse, constituyen las prácticas más frecuentes.

Por turnos y con distintos recursos, dan a conocer la mirada propia, casi siempre irónica o humorística, de lo que se recorta del recuerdo, que puede modalizarse en su enunciación con la pregunta o la duda de algún aspecto. Esto se acompaña de una simultaneidad mediática, una pantalla en la que se proyectan imágenes con fotos, objetos, secuencias filmadas, cuya manipulación corre por cuenta de compañeros de escena; se escucha una cinta en un grabador de cinta abierta; se hace participar una

tortuga; se canta y se tocan la guitarra eléctrica, las flautas melódicas y la batería; se baila el malambo; se lee una carta; se leen fragmentos de un libro. Y en el hacer / actuar hay muchos cambios de roles: cada uno de ellos va cumpliendo funciones diferentes en las escenas de sus compañeros y cada uno se representa a sí mismo o a su padre o a su madre en la escena propia.

Y siempre la irreverencia, lo incorrecto políticamente, porque no hay solemnidad ni desde lo visual ni en cómo se representan las acciones ni en cómo se dice lo que se dice. Por ejemplo: Cuando Carla dice que siempre tuvo curiosidad por saber cómo eran los entrenamientos militares que recibía su padre como miembro del ERP, todos realizan una escena coreográfica similar a un juego infantil de guerra, con el típico cuerpo a tierra y marchas estereotipadas de soldaditos; cuando habla de las compañías que tenía el ERP en todo el país, se muestra un mapa político de la Argentina, típicamente escolar, en el que hay dibujadas estrellitas con fibrón rojo unidas por líneas, y al costado del mapa una estrella más grande en la que se indica que la estrella significa PRT; cuando Liza reproduce con Blas, en una filmación, la escena de sus padres en la que deciden el exilio, el beso que se dice que duró siete minutos, se proyecta en pantalla, en un primer plano y se juega a evidenciar cómicamente la actuación. También las fotos – en oposición de la representación de la fotografía como materialidad intocable del recuerdo de desaparecidos en pancartas, prendedores y afiches de las Madres y de las Abuelas y de otros organismos de familiares de desaparecidos, de su significación visual en las marchas y en las calles– aparecen tratadas con una manipulación irreverente, ya que son intervenidas, marcadas con fibrones, dibujadas, para acompañar los relatos del pasado siempre humorístico: se les hacen círculos, se borran barbas, se proyectan sobre sus cuerpos, se usan como caretas, se las ridiculiza desde lo verbal (Vanina dice de una foto: “Mi padre y yo en un trampolín. Yo no entiendo por qué él me pone en el borde a mí y se queda del lado más seguro” (L. Arias 2009: 25) y de otra: “Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Caras de policías, bigotes de policías, actitud de policías.” (22) Liza dice de una foto: “Mi madre, mi padre y yo adentro de madre al borde de una pileta de México. En la boca de mi madre embarazada un cigarrillo y en la mano izquierda un paquete de cigarrillos que ya se fumó.”(42)

Por otra parte, el hecho de una exploración permanente de lo real y lo ficcional, del presente y el pasado en clave de *performance* hace que haya una dinámica de mutación en la puesta misma por la intervención de las cosas que van sucediendo en el afuera y lo azaroso que incluye la propuesta: Liza debe interrumpir los ensayos por la muerte de

Casullo y esa muerte es incorporada; Blas trae la tortuga que nació el mismo día que su padre, dicen que predice el futuro: le preguntan si habrá revolución y la ponen frente a un Sí y un No escritos con tiza en el piso, la respuesta no siempre es la misma en cada función; el fallo y la sentencia en el juicio del apropiador Falco se incorporan a la obra e inclusive ella dice que puede declarar contra su padre gracias a haberlo hecho público en esta obra; muchas funciones tuvieron la participación del hijo de cinco años de Mariano, quien podía generar innovaciones.

Al igual que otras novelas de escritores de la postmemoria², podemos pensar este biodrama también atravesado por la búsqueda. Un recorrido rápido por los fragmentos que componen la memoria de cada uno de los actores, más allá de lo funcional a la representación y a la presentación significativa del contar historias, evidencia la búsqueda desde una forma de decir que desliga causas y consecuencia explícitamente, pero que nunca dejan de leerse como tales: las ropas, las fotos, las cartas, las frases recordadas son los objetos exhumados del pasado elegidos e intervenidos en el relato individual. Seleccionar es excluir, por eso lo que se selecciona tiene una significancia particular por más pueril y decorativa que parezca. En los textos de los actores, que funcionan como epígrafes orales de cada foto, hay marcas que pueden verse como reproches, como impotencias, que sin hacerse explícitas subrayan la idea de la directora de la construcción de *remake* de esos fragmentos. Al igual que el *remake* cinematográfico la película es otra. Nada hay de reivindicación, de victimización o de heroicidad en ese intento de ponerse las ropas del pasado, la emergencia es el presente.

“Yo nunca conocí a mi padre. Él murió a los veintiséis años, cuatro meses antes de que yo naciera. Cuando yo cumplí los veintisiete pensé: “ahora soy más vieja que mi padre, ahora voy a vivir lo que él no pudo vivir, voy a ser su vida futura” (37) dice Carla.

Las mismas escenas de cuando los padres tenían las edades que tienen ahora los hijos han sido seleccionadas y revividas, pero – y otra vez la ropa– ese universo cerrado del pasado recuperado no puede ser el mismo cuando los lectores son distintos. En este caso podemos encontrar las mismas temáticas, pero la película ni siquiera es la misma en cada representación. “Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de construcción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar

² Marianne Hirsch utiliza el término “postmemoria” para referirse a los hijos de la “segunda generación”, es decir la generación de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, quienes crecen dominados por narrativas anteriores a su nacimiento, en *Family frames: Photography, Narrative y Postmemory* (1997)

la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman, G. 2008:60)

Conmemoración y anacronía

La representación teatral amplía el espectro de lo pensable y de lo decible sobre desaparecidos y militancia, por ejemplo, para permitir hablar desde el humor corrosivo, la parodia y el reproche de los hijos, aun desde la ambigüedad de no ficción del biodrama. En *Mi vida después* los discursos hegemónicos se desestructuran, el recuerdo de la generación de militantes y testigos del pasado reciente resulta cuestionado en sus ribetes heroicos, nostálgicos o victimizantes porque hay conciencia del dinamismo propio de esa conmemoración, donde lo épico se puede volver deconstructor a luz de otro contexto y de este presente. Sabemos que estas miradas no están ajenas a una serie de acontecimientos sucedidos que van desde la recuperación de decenas de hijos de desaparecidos por las Abuelas; la activación de HIJOS con estrategias distintas a las dadas por organismos de DDHH, la continuación de los juicios a los terroristas de Estado a partir de la derogación de las leyes que los impedían, la restitución misma del edificio de la ESMA por el presidente Kirchner. Hechos que si bien no actúan mecánicamente en lo literario crean determinadas condiciones para su escritura.

(Sarlo, B. *Diario Perfil*, 7 de diciembre de 2008, Año III N° 0319, Buenos Aires, Argentina)

La inestabilidad de la memoria, compuesta de relatos surgidos eventualmente y de necesidades que la muestran como una entidad desmantelada, hace que los vínculos entre el presente y el pasado se den de modo no imaginable. No hay resquicio en esta obra que se desenvuelva sin efectuar vínculos u obstrucciones en la temporalidad, que no se destrabe del momento pasado que se cuenta y no quede gobernado en su lectura a alguna interpelación vigente. La memoria desordenada que actualiza la memoria de los hechos en los que participaron los progenitores de la generación que ahora deja escuchar su voz también actualiza modos de decir desde la anacronía. Hay una grieta introducida por la lectura que permite indagar la temporalidad, lo cronológico, para permitir también la simultaneidad de capas temporales. En esos desajustes, el balance es enriquecedor. Son lecturas que hacen permeable el contacto de presente y pasado, lecturas con otros contextos, cargadas a su vez de otras lecturas. Y los hechos se dialectizan por ello. Y aunque esta duplicidad pueda generar la problemática de lo auténtico del relato (por lo subjetivo, por lo errático de los datos, por lo confuso, por lo

que aparece entramado en la memoria de vivencias distorsionadas... por muchas razones), lo importante no está en encontrar la verdad de los hechos sino en ver de qué modo esos relatos se configuran y se entrelazan en la vida social, como resistentes a la lógica de lo discursivo hegemónico.

Bibliografía

Arias, L. (2009) *Mi vida después*. Bs. As.: Lola Arias.

Calveiro, P. (2005) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Bs. As: Grupo Editorial Norma.

Dalmaroni, M. y Rogers, G. (editores) (2009) *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Bs. As: EDULP.

Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs. As: Adriana Hidalgo editora

_____ (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Longoni, A. (2007) *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Sarlo, B. (2006) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: SXXI.

(2008) "Condición de búsqueda". En: *Diario Perfil*, 7 de diciembre de 2008, Año III N° 0319, Buenos Aires, Argentina, ubicación digital: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0319/articulo.php?art=11452&ed=0319>, visitado el 8 de octubre de 2011.