

LA MEMORIA SOCIAL EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA DE LA "GENERACIÓN DEL '60"

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
sutarantuviez@hotmail.com

Inicio evaluación: 14/08/2017. Aceptación: 10/11/2017.

Resumen

Esta clase, dictada durante el curso de "Literatura y memoria social: Procesos de rememoración en la Argentina reciente y cultura internacional de la memoria", da cuenta de mi lectura crítico-interpretativa de algunos textos dramáticos pertenecientes a Roberto Cossa, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, representantes de la llamada "Generación del '60". En mi examen de los textos hago hincapié en la representación de los crímenes cometidos por el aparato represivo estatal durante la última dictadura cívico-militar, analizando la construcción de la memoria histórico-social tanto en el "realismo reflexivo" como en el "absurdismo" argentino, las dos estéticas más importantes del teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Teatro argentino contemporáneo - Memoria colectiva, Roberto Cossa - Griselda Gambaro - Eduardo Pavlovsky

THE SOCIAL MEMORY IN ARGENTINIAN PLAYS BY THE GENERATION OF 1960

Abstract

This dissertation (given during the course "Literature and social memory: Processes of memory in recent past Argentina and international culture of memory") accounts for my critical analysis of some plays by Roberto Cossa, Griselda Gambaro and Eduardo Pavlovsky, playwrights who belong to the so-called "Generation of the 60s". In my review of the texts, I emphasize the representation of crimes committed by the state repressive apparatus during the last dictatorship in Argentina (1976-1983), analyzing the construction of historical and social memory, in both "reflexive realism" and "absurdism", the two most important aesthetics of the Argentine theater during the second half of the twentieth century.

Keywords: Contemporary Argentinian Theater - Social Memory - Roberto Cossa - Griselda Gambaro - Eduardo Pavlovsky

Durante esta instancia de enseñanza-aprendizaje abordaremos la construcción de la memoria colectiva en algunos textos dramáticos de la denominada “Generación del ‘60”, según los cánones del “realismo reflexivo” y del “absurdismo”. Los textos que nos servirán de ejemplificación y puntapié para la reflexión serán los siguientes: *Viejos conocidos* (1999¹) de Roberto Cossa, *Atando cabos* y *La casa sin sosiego* (1991) de Griselda Gambaro y *Potestad* (2001) de Eduardo Pavlovsky.

La sesión recorrerá las siguientes temáticas:

- 1) las poéticas teatrales de la década de 1960 en el campo teatral argentino;
- 2) la cuestión de la construcción de la memoria colectiva y de la particular referencialidad sociohistórica del género dramático;
- 3) la textualización de la memoria sobre la última dictadura cívico-militar en el corpus puestado.

En la primera etapa, vamos a revisar y comentar las dos estéticas teatrales que surgieron en la Argentina en la década del ‘60: el realismo reflexivo y la neovanguardia. Haremos hincapié en la polémica entre realistas y “absurdistas” que se desatara a raíz de la pieza *El desatino* de Griselda Gambaro. Asimismo, relacionaremos las corrientes estéticas con las posiciones ideológicas subyacentes, tomando en cuenta el contexto sociopolítico de nuestro país en dichos años.

En la segunda etapa, nos enfocaremos en la cuestión de la memoria histórica, en tanto construcción sociocultural: la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino también de la identidad colectiva, que es la modalidad que tomamos en cuenta para realizar este trabajo (se privilegia la reflexión sobre la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado cuando se orienta a la recuperación de

¹ Consigno la fecha de publicación del texto, no de la puesta en escena.

la memoria histórica colectiva).

Finalmente, realizamos la lectura crítico-interpretativa de los textos dramáticos elegidos. En nuestro análisis haremos hincapié en la interrelación entre el campo teatral y la serie social, así como en los modos de ficcionalización utilizados por las diversas poéticas dramáticas comentadas en la primera parte de la clase al representar la problemática de la memoria.

Poéticas teatrales en la década de 1960 en la Argentina

El hecho teatral es una práctica significativa en la cual el discurso del autor entabla un diálogo con una época y con una serie de convenciones tanto sociales (los diversos discursos socio-culturales) como teatrales (los códigos espectaculares).

El teatro argentino no escapa a esta relación teatro-sociedad, sino que, al contrario, ha mantenido desde sus orígenes una posición crítica ante la evolución social y política de nuestro país. Hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral ya desde la corriente naturalista-verista de principios del siglo XX.

En la década del '60, el teatro y su contexto histórico se hallan absolutamente enlazados, y no es extraño que esto sea así si verdaderamente, como se ha afirmado, “de toda sociedad en crisis, el teatro es el emergente más palmario: de allí que acudamos a él si queremos profundizar en el alma de la comunidad” (Armando, 1984: 14). En efecto, entre la caída del régimen peronista, en 1955, y la llegada en 1966 (derrocamiento de Illia) del “partido militar”, nuestro país asiste a la profundización de la crisis social, institucional y económica en curso.

En el campo teatral, la llamada “Generación del '60” emerge de dos fenómenos políticos: la interrupción del proceso peronista en 1955 y la frustración originada por el fracaso del proyecto frondicista, en 1962. En su seno toma forma el modelo del intelectual militante, comprometido con

los hechos políticos y preocupado por influir en la opinión pública. Por ende, el planteo acerca del rol social del escritor y de su militancia política está en el centro de la discusión intelectual de la época y es el “realismo crítico” la estética predominante de este período.

Se instaura entonces en la Argentina la figura del “escritor comprometido” –según las consignas de Sartre y de Althusser, entre otros–, quien debe consagrarse a transformar el mundo y no sólo a contemplarlo. En efecto, es durante la década del '60 que en la Argentina, en el marco de una creciente politización de la sociedad, tiene lugar la polémica entre aquellos que defienden el carácter no comprometido de la práctica intelectual y aquellos que adhieren a la doctrina del compromiso. Los primeros postulan una suerte de apoliticismo; mientras que los segundos proponen la participación de los escritores en la política sin abandonar el propio campo, haciendo de la práctica intelectual una tarea siempre política. Parten de la convicción de que política y actividad intelectual deben marchar estrechamente unidas, según la “doctrina del compromiso” de raíz sartreana, y de que el intelectual debe contribuir a que las masas enriquezcan su conciencia de la realidad, según el postulado de Gramsci acerca del “intelectual orgánico”: la cultura erudita solo es legítima si produce política.

Surge así una división entre esta izquierda comprometida políticamente y la vanguardia “descomprometida” o despolitizada, cuyos exponentes en el ámbito de la dramaturgia tienen en el Instituto Di Tella su espacio de realización, mientras que la corriente ideológica de tinte populista, antielitista y antiintelectual convierte a la propuesta cultural del Di Tella en blanco fijo de sus críticas, pues la consideraban frívola, ajena al compromiso y asociada al imperialismo y la oligarquía extranjerizante.

Ahora bien, en este contexto cultural, la década de 1960 es un período germinal para nuestro teatro, pues las dos estéticas que nacen en ese entonces siguen vigentes hasta el día de hoy: la llamada “neovanguardia del '60” y la denominada “realismo reflexivo”. El estreno de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, marca el inicio del realismo reflexivo y el de *El desatino* (1965), de Griselda

Gambaro, el de la neovanguardia.

La primera clasificación que debemos traer a colación, para entender estas corrientes estéticas teatrales, pues de ella se derivan otras distinciones tipológicas en el universo dramático, es aquella que distingue entre teatro ilusionista o aristotélico (el cual no rompe la ilusión de que lo que está sucediendo sobre el escenario es real e intenta conseguir que el espectador se identifique con la historia presentada) y teatro antiilusionista o no aristotélico (el cual pone de manifiesto el carácter de juego y representación del drama y pretende producir en el espectador una distancia crítica con respecto a la conflictividad puesta en escena).

En síntesis, el teatro ilusionista-aristotélico presenta una historia lógicamente acabada, respeto por las tres unidades, una gran verosimilitud, y tiende a la identificación del espectador con el conflicto representado y, especialmente, con el héroe. El teatro anti-ilusionista-no aristotélico, por su parte, niega los postulados del teatro ilusionista y tiene diversas manifestaciones, entre ellas, el teatro épico brechtiano y el teatro del absurdo francés.

Estas dos corrientes se oponen en cuanto a la estructuración de la obra teatral, pues, mientras en el teatro aristotélico prima la racionalidad como base de todo el texto dramático, en el teatro no aristotélico se deja de lado la trabazón lógica de la historia. Esta distinción es la base que nos permite entender la diferencia entre “realismo reflexivo” y “teatro del absurdo”, las dos estéticas predominantes en la Argentina de los sesenta: el teatro aristotélico tuvo su expresión en la corriente realista-reflexiva y el no aristotélico, en la neovanguardia y, dentro de ella, en el absurdismo.

Neovanguardia y realismo reflexivo se diferencian, en primer lugar, en cuanto al grado de “referencialidad” que admiten: mientras que el realismo reflexivo se relaciona sin retaceos con el contexto histórico en el cual se insertan las obras, la neovanguardia establece con él una relación opaca, aplica procedimientos de deformación o absurdización, o parece no tomarlo en cuenta. Además, sustentan distintas posiciones con respecto a la institución teatro: para los realistas, el teatro debe comunicar, debe tener un mensaje, una tesis que se pretende probar; la neovanguardia, en cambio, hace hincapié en la expresión.

De ahí la denominación de “contenidistas” para los primeros y de “formalistas” para los segundos.

Estas estéticas opuestas dan lugar en la década del '60 a la famosa polémica entre “realistas” y “absurdistas”, en la que los primeros acusan a los segundos de falta de compromiso con la realidad política del momento. La polémica se generaliza a raíz de la pieza “vanguardista” de Gambaro, *El desatino*, estrenada en el Instituto Di Tella en 1965, la cual resulta elegida como “la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo” por la publicación periódica *Teatro XX*. A causa del otorgamiento de este premio, dos de los integrantes de la redacción, en desacuerdo con la elección del jurado, renuncian a la revista, en oposición al “apoliticismo formalista”, sin misión testimonial y sin compromiso social de la estética absurdista.

Para continuar identificando las diferencias entre estas dos poéticas teatrales, es necesario destacar que el modo de representación realista plantea una visión causal y trabada de los hechos desde una perspectiva racional y determinista (la cual supone un estilo descriptivo de observación) y el referente de la obra es el mundo de las experiencias comunes de los hombres: lo representado es el mundo ordinario, objeto de la experiencia común y cotidiana.

La poética realista-reflexiva, que construye un teatro dirigido racionalmente al intelecto del receptor, propone una dependencia del texto dramático con la realidad extratextual y pretende explicar críticamente los aspectos contradictorios de la realidad. Es decir, se trata de una poética que a la vez representa e interpreta la realidad.

Los integrantes de esta corriente mayoritaria del '60, entre ellos, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher, Oscar Viale, testimonian la realidad argentina a través de sus obras representando en ellas fragmentos de la vida cotidiana y las preocupaciones sociales y políticas de la época. Hacen del escenario un espejo en el cual se refleja la sociedad espectadora: se le habla su mismo lenguaje, se le presentan los signos habituales de su cotidianeidad y se le plantean sus propias inquietudes, angustias, necesidades y frustraciones.

Trabajan con los procedimientos que les ofrece el género para probar una tesis realista a través de un desarrollo dramático: representan hechos analógicos con la realidad circundante, utilizando el "estilo ilusionista", es decir, una estética donde se ocultan los procedimientos imitativos al reproducir la lógica y las leyes de los referentes reales.

El realismo reflexivo de los '60 enraiza en la tradición realista-costumbrista de nuestro país, representada por el teatro de Florencio Sánchez, y recepciona productivamente la textualidad de Arthur Miller. Tiene como antecedente inmediato *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza, donde fábula y lenguaje permiten la fácil identificación del público con lo que ocurre en escena. Los dramaturgos realistas del '60 son herederos de una estética que atiende a la demanda de un público que quiere verse retratado sobre el escenario y a una política de corte popular.

Los cánones a los que adhiere esta corriente teatral pueden resumirse en los siguientes puntos: la historia dramática se relaciona con la realidad social y política de la época; la acción se desarrolla dentro de la lógica y la racionalidad, con una casualidad explícita; se prueba una tesis o premisa realista a través del desarrollo dramático; en el nivel de la acción, el desembrague se da cuando el sujeto sale de su inacción con el fin de lograr su identidad y la sociedad es su principal oponente en la búsqueda de su objeto, pero se considera no sólo la causalidad social sino también la responsabilidad individual; la intriga se construye sobre la base del encuentro personal y se diseña respetando el esquema de comienzo-enlace-desarrollo-desenlace-mirada final, con grandes niveles de prehistoria que permiten conocer a los personajes; se respeta la cuarta pared; se limitan los procedimientos melodramáticos del realismo preexistente; el efecto de realidad se logra a través de la trivialidad deliberada de situaciones en apariencia irrelevantes que llevan a los encuentros personales; se trabaja con la antítesis de caracteres, la gradación de conflictos y la profundización de las relaciones entre los personajes a medida que evoluciona la intriga; hay personajes en crisis y personajes en equilibrio, los primeros son los sujetos de la acción.

En la Argentina el realismo es, en los sesenta, la corriente teatral hegemónica, tanto por el número de dramaturgos que a ella adhieren, como por la cantidad de piezas representadas y por el éxito de público.

Por su parte, la neovanguardia entiende que el mundo creado por la obra literaria no debe responder a una trabazón racional ni sistemática, sino que está presentado con sus caracteres de inconexión y ambigüedad, pues la visión de la que se parte incluye al mito, a lo extraño, a lo maravilloso, a lo fantástico y a lo insólito como componentes de ese mundo.

La superación del realismo implica la instauración de un nuevo modo de representación de la realidad, o, más aún, el descubrimiento de nuevas esferas de la realidad, de nuevos mundos, que, por ser tales, requieren una interpretación propia. Se trata de la representación laberíntica de un mundo de límites esfumados, de un modo de representar de orden insólito para una realidad que es en sí misma contradictoria. Es decir, hay una adecuación entre la manera en que se percibe la realidad y la forma en que se la representa. Los moldes del realismo son insuficientes para expresar el mundo íntimo del hombre, su experiencia vital, la dimensión trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo. No se trata, entonces, solamente de la utilización de nuevos procedimientos estilísticos, sino que ellos son el resultado necesario de una nueva concepción de la realidad, una nueva visión que requiere de tales recursos para poder ser expresada.

En la Argentina, el teatro del absurdo, con representantes de la talla de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky², se dio dentro de la neovanguardia, forma teatral que en los años sesenta tuvo tres tendencias fundamentales: la creación colectiva, el happening y el absurdismo. Este último se inicia en nuestro país siguiendo

² Otros dramaturgos vinculados con el absurdismo de esa época son María Cristina Verrier, Eduardo Pavlovsky, María Luisa Rubertino, Ernesto Frers, Alfonso Ferrari Amores, Juan Carlos Herme.

las premisas de los absurdistas franceses como Ionesco, Beckett, Adamov, e incluye como procedimientos la postergación de la trama, el conflicto estático y la causalidad indirecta, rebelándose así contra las formas dramáticas del realismo reflexivo imperante en la época.

En el teatro del absurdo, no hay historia dramática coherente dentro del marco de referencia habitual; el espacio y el tiempo no son fácilmente identificables, y los personajes no poseen un comportamiento racional, por ende, sus reacciones son imprevisibles. El código verbal, por su parte, no concuerda con las acciones de los hablantes, y la ilogicidad de la situación en su conjunto da por resultado un clima de pesadilla vertiginosa y grotesca.

Podemos sintetizar las características más destacadas del teatro del absurdo en las siguientes: en lo que respecta a la estructura de la pieza, no se respeta la división entre principio, clímax y desenlace, propia del teatro tradicional; en cuanto al argumento, lo importante no es narrar una historia, sino exponer una situación; los personajes suelen simbolizar situaciones y no están caracterizados de forma realista y en ocasiones tienen identidades cambiantes o intercambiables; en el diálogo se pone de manifiesto la dificultad del ser humano para comunicarse y el abismo entre lo que se dice y el otro entiende; por lo tanto, no hay verdadero intercambio en las conversaciones, el diálogo es reiterativo e ilógico, se parodia el lenguaje y se utilizan formas de expresión no verbales; se rompen los límites entre tragedia y comedia: surgen la comicidad absurda, la farsa, el humor negro y el grotesco; se invierte el razonamiento lógico y las acciones de los personajes se vuelven incomprensibles, dada la falta de causalidad lógica; se colocan en escena objetos extraños y simbólicos; el horror está siempre presente, pues a través de él se expresa la angustia existencial del ser humano, provocada por el absurdo de su condición.

Pasemos ahora a la segunda parte de este encuentro, donde abordaremos la construcción de la memoria histórica.

Acerca de la memoria colectiva y de la referencialidad sociohistórica del género dramático

La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino también de la identidad colectiva, pues la memoria es fundamental para sostenerla y fortalecerla. Esta modalidad de la memoria es la que he tomado mayormente en cuenta para realizar este trabajo: la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado orientada a la recuperación de la memoria histórica colectiva, es decir, la construcción de la memoria como “depósito, repositorio y archivo” del pasado y elemento indispensable para forjar la subjetividad futura.

La constitución de la memoria se realiza a través de la conservación y de la selección de informaciones. El acontecimiento recuperado de esta manera puede ser utilizado como *exemplum*, mediante la analogía y la generalización: el pasado se convierte entonces en principio de acción para el presente (por ejemplo, se propone aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen en el presente). La memoria colectiva funciona así, al preservar el pasado, como instrumento para la liberación de la colectividad, a partir de la destrucción del ocultamiento y las falacias que ocupan el lugar de la realidad cuando algún gobierno ha prohibido la búsqueda y la difusión de la verdad, de ahí el carácter combativo de la memoria.

Nuestro punto de partida será, entonces, reconocer la importancia de recordar los hechos acaecidos en el país y la incidencia que ellos tienen en los textos de los autores dramáticos que examinaremos, en tanto “marca” indeleble que porta, a veces inconscientemente, el sujeto que enuncia, y que se cuela por intersticios inesperados, también cuando se habla, o se escribe, sobre otros temas, tal como afirma la dramaturga Griselda Gambaro:

La memoria está, no importa si uno hace referencias constantes a ella. El pasado, el tema de los desaparecidos, sigue actuando en nuestra memoria, aunque sea por caminos paralelos o tangenciales, nos ha marcado y yo diría que esa memoria tiene su propia autonomía, nos asalta y modifica nuestros textos, aún

cuando tratemos una historia de amor (Gambaro citada por Sanz, 1998: 36).

Muchas veces, la recuperación del pasado colectivo que hace el escritor es una decisión consciente y la producción dramática se constituye en una forma de praxis política y un modo de recuperar la memoria histórica: “A través de la estética del teatro he podido decir no a los indultos, no a obediencias debidas, no a la corrupción, no al olvido de la memoria colectiva” (Gambaro citada por Castellví de Moor, 2003: 29).

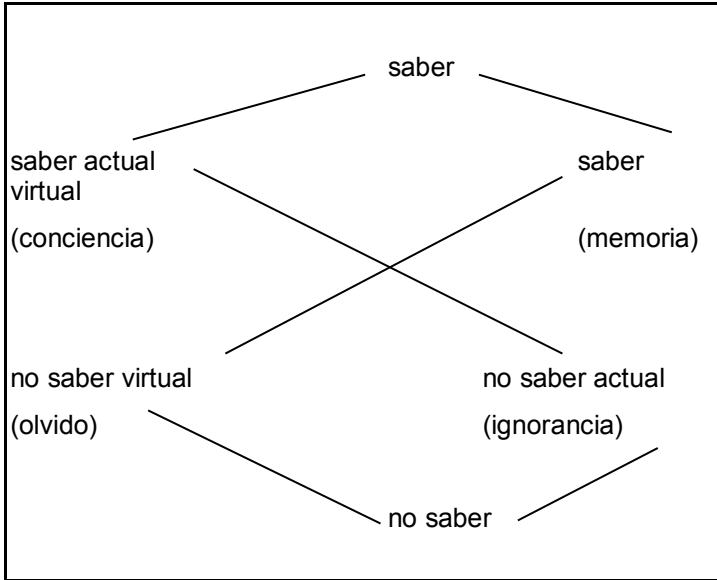
Por su parte, Eduardo Pavlovsky, con obras como *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue* y *Potestad*, teatraliza historias de la represión, desde la óptica del victimario. Estas obras no sólo son la respuesta estético-política del dramaturgo ante situaciones históricas concretas, sino un intento de reconstruir el pasado (y, a partir de ese pasado, fundar la identidad presente), como explicita en el caso de la gestación de *Pablo*:

Lo de la reconstrucción del pasado me sedujo muchísimo. Escribí *Pablo* [...] Me resultaba una obra difícil de estructurar, como si tuviera un lindo sueño pero no supiera qué es. Sabía que se trataba del tiempo, de reconstruir el pasado o de negar el pasado para reconstruir una identidad caleidoscópica del presente. Sabía que estas cosas reconstruían un social-histórico. El nuestro (Pavlovsky y Dubatti, 2001: 126).

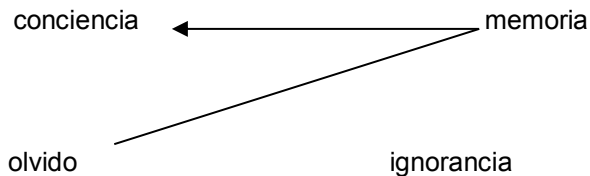
Constatar que la temática de la construcción de la memoria se halla de manera recurrente en la dramaturgia argentina no resulta extraño: el teatro argentino ha mantenido siempre una posición crítica ante la evolución social e histórica de nuestro país, intensificada en los momentos de mayor conmoción política. En la producción de Pavlovsky he constatado que esta interrelación entre contexto histórico y texto dramático implica una postura tanto estética como ético-política por parte del dramaturgo, cuya elucidación permite comprender aspectos fundamentales de su poética teatral.

La memoria se inscribe en el campo del “saber virtual”, en oposición al “saber actual”: la memoria es un conocimiento que debe actualizarse, pues se encuentra, antes de ello, sólo en potencia; por ello podemos

considerarla opuesta a la conciencia, pero dentro del ámbito del saber. Así, a la conciencia, en tanto saber actual, la niega la ignorancia; y a la memoria, el olvido:

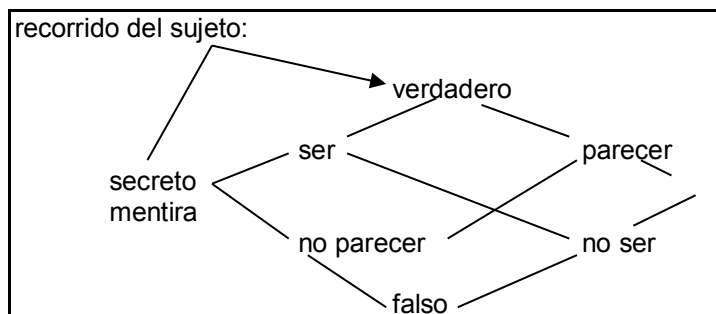


El recorrido de los sujetos de los textos que proponen construir la memoria histórica va desde el olvido, entendido como cesación de un saber virtual que se tenía, a la memoria, en tanto puesta en marcha de ese saber obliterado, y de ahí, finalmente, a la conciencia:



La memoria de las cosas pasadas permite un "saber sobre el ser" actual, que se textualiza gracias a la toma de

conciencia y hace entrar en juego la dicotomía semántica “ser/parecer”: el sujeto que recuerda y toma conciencia realiza un recorrido que va desde el secreto (no parece pero es), o desde lo falso (ni parece ni es), a lo verdadero; desde el “parecer” al “ser”, lugar donde se ubica la posibilidad de encontrar la verdadera identidad.



La memoria es tanto el depósito, repositorio y archivo del pasado como un elemento indispensable para forjar la subjetividad futura, ya que la memoria colectiva es la capacidad que posee la sociedad de conservar determinadas informaciones para ser transmitidas a futuras generaciones.

Ahora bien, siguiendo los postulados de la semiótica del texto artístico propuestos por Jenaro Talens (1995), podemos afirmar que el contexto se integra a la obra literaria desde el autor mismo, en quien está inscripta la huella de lo social. El autor produce una trascendencia de lo concreto-individual que implica el cuestionamiento de los diferentes contextos en los que se encuentra incluida su obra: “Por eso toda práctica artística consecuente implica una reflexión tanto sobre esos contextos como sobre su específica manera de intervenir e integrarse en ellos” (Talens, 1995: 45).

En particular, el género dramático posee una particular referencialidad sociohistórica: el teatro “ha nacido de la necesidad de expresarse que tenía una comunidad frente a sí misma” (Castagnino, 1963: 11) y es “uno de los emergentes culturales más afincados en lo social”

(Armando, 1985: 11). El teatro “*significa*”, “pone de manifiesto una determinada sociedad en un momento de su evolución” (Pellettieri, 1989: 16) y, más que ningún otro arte, es una práctica social que desnuda los múltiples matices de las fisuras sociales (Ubersfeld, 1998: 39). El teatro es una práctica significativa en la cual el discurso de un autor entabla un diálogo con una época y con una serie de convenciones tanto sociales como teatrales: el texto general de la cultura y los códigos espectaculares en vigencia (De Toro, 1992: 21-22).

Si abordamos los textos dramáticos desde la concepción de Mijail Bajtín (1982), podemos afirmar que los dramaturgos refractan lo social en su obra pues son sujetos que forman parte de una sociedad de la cual reciben normas, actitudes, valores, prejuicios, ideas, condicionamientos, que aparecen entretejidos en su discurso literario. Además, todo enunciado revela una particular valoración de la realidad por parte del enunciador. Por lo tanto, las huellas de su subjetividad, es decir, las evaluaciones de la realidad que el enunciador hace, se revelan siempre en los enunciados que produce.

El teatro posee múltiples características que lo ponen en relación directa con lo social: es una experiencia especular que propone una imagen para que el grupo social se contemple a sí mismo y adquiera conciencia de su identidad. También puede producir una consecuencia liberadora, ya que, siguiendo a Aristóteles, el efecto catártico de la tragedia implica la liberación o purificación de los sentimientos de conmiseración y temor; y puede también convertirse en una práctica edificante y transformadora, en tanto el teatro se propone en ciertas corrientes como método de educación, agente de conocimiento y de transformación social. Finalmente, es una experiencia clarificadora del sentido de las relaciones humanas:

La representación poética, verbal, fija en el tiempo y en el espacio, deja disponible una cierta configuración orgánica compleja que con todas sus interacciones opera como una síntesis histórica, una explicación teórica de la experiencia humana cognoscitiva y de las operaciones posibles en ciertas áreas de la realidad proponiendo un dominio consensual poético (Contreras, 1994: 7).

Los textos dramáticos mantienen, sin dudas, un vínculo estrecho con el contexto sociopolítico en el que se producen y, desde un punto de vista eminentemente técnico, el teatro posee los medios necesarios para presentar en escena el referente histórico y social, para hacer presente lo ausente.

El teatro argentino no es una excepción a esta particular referencialidad histórica del género dramático, sino que mantiene, como apuntábamos anteriormente, una relación fundamental con la evolución social y política de nuestro país y ha llevado a escena los temas que atañen a la construcción de la identidad nacional y los procesos que han impactado en la estructura social de la Argentina, tales como la inmigración y el exilio.

En la dramaturgia de nuestro país hay una visible incidencia de la realidad extrateatral ya desde la corriente naturalista-verista de principios de siglo, por ejemplo con Roberto Payró y sus postulados sociales planteados en *Marco Severi*; con Florencio Sánchez y los problemas de su tiempo reflejados en *En familia*, *M'hijo el doctor* y *Barranca abajo*; con Gregorio de Laferrère y el costumbrismo de *Las de Barranco*, entre otros. Así lo entiende Ann Witte (1996), en su estudio acerca de la presencia de un discurso político en la dramaturgia argentina, cuando dice que, en muchos casos, el teatro producido por los autores argentinos no es sólo una forma artística altamente desarrollada, sino también un elemento de crítica incesante del contexto sociopolítico, y añade que esta característica del teatro argentino no es propia sólo de las producciones actuales, sino que se remontaría a la primera mitad del siglo: "The course of Argentina's political and economic development since 1930, is mirrored in the theatre of this country" (White, 1996: 139)³. También Pellettieri (1989) pone en evidencia que el teatro argentino ha sido, en numerosas ocasiones, un instrumento de crítica del contexto sociopolítico:

Nuestra escena siempre ha sido una suerte de testigo

³ Mi traducción: "El rumbo del desarrollo político y económico de la Argentina desde 1930 ha sido reflejado en el teatro de ese país".

inmediato de la vida nacional, de parlamento de ideas sobre los temas fundamentales que afligen al país. Los trabajos sobre ella pueden alumbrar nuestra controvertida realidad histórica y ella ayuda a comprender muchas de las peculiaridades del fenómeno dramático (Pelletieri, 1989: 15-16).

Se trata de una fuerte tendencia hacia el aquí y el ahora que caracteriza al teatro argentino y por ello se da la trasposición de la realidad extrateatral al mundo representado. En la dramática argentina hay una visible incidencia de las problemáticas que acucian a la sociedad. Una de las dramaturgas más importantes de nuestro teatro, Griselda Gambaro, afirma al respecto: "Creo que las obras de los dramaturgos argentinos están muy vinculadas con lo social; parten, diría, de hechos sociales, y no de angustias personales o metafísicas" (citada por Armando, 1985: 16).

Así, los ejes temáticos elegidos por los dramaturgos argentinos para la conformación de sus poéticas suelen estar en estrecha relación con fenómenos extratextuales, específicamente con la situación social e histórico-política de nuestro país. En efecto, los procesos históricos y sociales que ha atravesado nuestro país han sido tratados por diversos dramaturgos, según la cosmovisión de cada uno. Los aspectos del contexto socio-cultural e histórico-político ficcionalizados por estos autores, y así incorporados al texto por medio de diferentes procedimientos y técnicas dramáticas, responden a su concepción de la literatura y del mundo. Esto permite establecer una correspondencia entre poética y cosmovisión, pues "Todo texto teatral está recorrido por un pensamiento que expresa una reflexión sobre el mundo", como afirma Gambaro (1989: 25). Se reafirma así la conexión entre texto dramático y su particular visión del hecho teatral y su interpretación de los sucesos ocurridos en el campo social e histórico de nuestro país.

En cuanto a los valores que sustentan los dramaturgos, estos aparecen, en tanto marca autoral, de distintos modos: en la distribución de las réplicas, en la estructura del texto, y en las didascalias. De esta manera, aunque el discurso del autor no aparece en el texto de una forma explícita, puesto que está mediado por los

personajes, su voz aparece distribuida en la figura de un sujeto múltiple repartido en diversos sujetos enunciadores.

Los modos de ficcionalización utilizados por las diversas corrientes del teatro argentino actual para representar la problemática de la memoria son mi punto de partida para elucidar cómo se construye en los textos dramáticos de la post-dictadura la memoria histórica de nuestro país.

Vamos ahora a investigar la presencia de la isotopía de la memoria en el teatro argentino actual examinando algunas obras concretas: analizaremos la representación de la dimensión recuerdo/olvido en algunos dramaturgos representativos de diversas poéticas que conviven en el teatro argentino de la posdictadura. He comprobado que todos ellos, aunque pertenecientes a distintas tendencias estéticas, han construido obras dramáticas que ponen en escena este tema: la preocupación por la memoria histórica no es propia de una única poética, sino que atraviesa las diferentes corrientes teatrales. Acotaremos el examen a obras de autores considerados "canónicos" en nuestro campo teatral, tales como Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, también para identificar similitudes y diferencias en la representación de la memoria en las dos estéticas surgidas en los '60, el "realismo reflexivo" (Roberto Cossa) y el "absurdismo" (Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky).

La configuración de la memoria histórica en el teatro argentino contemporáneo: el "realismo reflexivo" de Roberto Cossa

Roberto Cossa, cuya producción comienza en los años sesenta y continúa actualmente, es uno de los dramaturgos más importantes de nuestro país y uno de los principales exponentes de la corriente teatral denominada "realismo reflexivo". Ya en sus textos de la década del '60 encontramos una clara textualización de la memoria histórica. Por ejemplo, *La pata de la sota*, de 1967, pone en escena una acción que tiene lugar en 1955 y se realiza una evaluación de la historia argentina de esa década pasada, como en este diálogo entre José (el padre, que

encarna al antiperonismo) y la pareja de recién casados (su hija Marta y su yerno Juan Carlos):

JOSÉ: Y ustedes empiezan en una buena época. Ahora que las cosas se arreglaron, todo va a andar bien. Volvemos a la normalidad después de diez años locos. Usted en su trabajo lo va a notar enseguida, Juan Carlos. (*Breve pausa.*) ¡Parece mentira que todo eso haya pasado!

ALBERTO: Hoy me encontré con Tomás en el café.

MARTA: (*A Juan Carlos*) Tomás es un pariente lejano nuestro que andaba medio metido en el gobierno.

JOSÉ: ¿Medio? Era jefe de una unidad básica... una de esas cosas.

ALBERTO: Vas a ver... Apenas me vio, lo primero que me dijo: "¿Y? ¿No querían libertad? Ahí la tienen. ¿Vieron qué bien que estamos?"

MARTA: ¡Qué tarado! ¿Y vos qué le contestaste?

ALBERTO: Nada... ¿Qué le iba a contestar? Y siguió: "¿Viste, pibe? Estos son los democráticos"... Y qué sé yo.

JOSÉ: Es un resentido.

MARTA: Ah... ¿Y lo de Bariloche? Contale, Juan Carlos.

JUAN CARLOS: Fue un plato... Parece que había un hotel de turismo de un sindicato y la gente quiso entrar a romper los retratos. No sé bien cómo fue. Pero unos negros que vivían por ahí empezaron a defenderlo... A uno le rompieron la cabeza.

ALBERTO: Está bien, que los maten.

JOSÉ: No, eso no. Es gente ignorante, que fue engañada. Pero ahora se van a dar cuenta que estaban equivocados.

CLEMENTINA: No sé... Creían tanto en todo eso.

JOSÉ: Eh... Creían. Creían en la propaganda y que de pronto tuvieron unos pesos en el bolsillo. Ahora se los va a educar y van a entender que todo eso era mentira (Cossa, 1987, *La pata de la sota*: 160-161).

Más adelante, llega Horacio (personaje que encarna al militante de izquierda de la década del '60) para anunciar que Pablo, uno de los hijos de José y Clementina, ha sido detenido:

HORACIO: ¿Señor Dagostino? (*Se dan la mano.*) Soy Horacio López, un compañero de Pablo.

JOSÉ: ¿Qué? ¿Le pasó algo a Pablo?

JOSÉ: Bueno... Está detenido.

JOSÉ: ¿Detenido?

HORACIO: Con otros estudiantes. Estaba en una reunión en una casa y cayó la policía.

JOSÉ: Pero si ahora no meten preso a nadie. ¿Qué pasó?

HORACIO: No sé... Parece que había algunos comunistas (Cossa, 1987, *La pata de la sota*: 163).

A través de las vivencias del personaje de Pablo, el autor textualiza el referente histórico del pasado reciente y contribuye a la construcción de la memoria histórica: en la obra se pasa revista a las luchas políticas universitarias que tuvieron lugar en 1959, a la persecución contra los militantes de izquierda (Pablo tiene que irse de la casa porque la policía lo está buscando), a las medidas represivas y la toma de facultades del '62.

Asimismo, Cossa subraya la isotopía de la memoria del nivel semántico con el tratamiento del tiempo en esta pieza: la ubicación temporal de las escenas fluctúa entre 1966, año en que comienza la acción, y diversos momentos del pasado, tanto de la historia ficcional representada como del pasado histórico argentino. El mecanismo de constante retrospección y prospección de la obra funciona como una suerte de anclaje estilístico del eje temático: el modo de expresión intensifica la recuperación del pasado que se despliega en el plano del contenido.

Habiendo mencionado *La pata de la sota* como un antecedente de la presencia de la isotopía de la memoria en la producción más temprana de Cossa, nos centraremos ahora en la obra *Viejos conocidos*, tal como indicamos al inicio de este encuentro.

Viejos conocidos, de 1994 (texto surgido *a posteriori* de una creación dramática colectiva, técnica creativa ya utilizada por Cossa en *El Sur y después*, de 1987), textualiza la represión y el terror de la última dictadura cívico-militar, contribuyendo así a la construcción de la memoria histórica del país.

En *Viejos conocidos* se entabla un juego entre el personaje que insiste en traer al presente los recuerdos y los demás personajes, quienes se niegan: ante la insistencia del Guarda en recordar de dónde conoce al Pasajero, éste se niega, una y otra vez, a hacer memoria, y esa misma actitud es la del Cocinero, quien, además, alega haber sufrido una embolia que ha borrado el pasado:

“Todo lo que pasó en ese tiempo se me borró” (Cossa, 1999, *Viejos conocidos*: 61). Sin embargo, las menciones del Guarda hacen que al Pasajero, poco a poco, comiencen a llegarle recuerdos de su juventud, primero difusamente y de manera inconsciente y luego cada vez con mayor precisión, textualizándose, a través de ellos, la época ominosa de la dictadura:

GUARDA: Pero ¿por qué alguien dijo “hay que matarlos a todos”?

PASAJERO: (*Fastidiado.*) ¡Qué sé yo! Pasaron muchos años. [...]

GUARDA: Vaya. Feliz de usted que puede descansar. Yo estoy de guardia toda la noche. Tengo que resistir.

PASAJERO: (*Inconsciente.*) Bienaventurados los que resisten... (*Se miran.*) ¿Por qué dije eso? Bienaventurados los que resisten... Yo dije alguna vez “Bienaventurados los que resisten”... (Cossa, 1999, *Viejos conocidos*: 69).

A medida que los pasajeros del tren donde transcurre la acción van recordando, se devela la verdad: tanto el Guarda como el Pasajero han sido testigos de una detención ilegal durante la época del “Proceso” y ninguno de los dos ayudó a la víctima. La culpa se mezcla con justificaciones propias de cierto discurso de esos años y se intenta manipular los recuerdos hasta llegar a la negación de la memoria histórica:

PASAJERO: Sí, señor... No me haga repetirlo otra vez. Uno pidió “una chica de fugazza”. Y otro gritó “hay que matarlos a todos”.

GUARDA: (*Como si fuera un deslumbramiento.*) “Es ésa, la chica que se fuga.”

PASAJERO: “Una chica de fugazza...” ¿Me lo va a decir a mí?

GUARDA: ¡Nooo...! “Es ésa... la chica que se fuga”. Eso dijo: “es ésa... la chica que se fuga”.

PASAJERO: Escúcheme... Me pidió a mí la chica de fugazza, Yo tengo memoria para las palabras. Uno gritó: “Hay que matarlos a todos”. Y, enseguida, otro: “Una chica de fugazza”.

GUARDA: (*Explota.*) “¡Hay que matar a la Colo...!” ¡Eso gritó! No dijo, “hay que matarlos a todos...” ¡Hay que matar a la Colo!! Eso dijo. ¡A la Colo! ¿No entiende? A la Pelirroja le decíamos la Colo. Acuértese... Haga un esfuerzo para recordar. Usted tiene memoria para las

palabras.

(Pasajero se queda en silencio).

GUARDA: Ella intentó escapar... Yo tengo la imagen de ella corriendo en la bicicleta... Y después... *(Lo mira.)* Ella intentó escapar... Es evidente. La buscaban para matarla. Y nosotros no hicimos nada. Ella salió corriendo... Y nosotros no hicimos nada.

PASAJERO: ¿De dónde saca eso? Usted está loco.

[...]

PASAJERO: Cálmese... Piénselo de otra manera. ¿Quiere que le diga una cosa? Los recuerdos de jóvenes son muy exigentes.

GUARDA: Ella era hermosa... Y nosotros la traicionamos. *(Guarda está a punto de quebrarse. Pasajero va hacia él y lo abraza. [...]).*

GUARDA: Nosotros la traicionamos.

PASAJERO: No es cierto... Nosotros hicimos lo que teníamos que hacer. ¿Sabe por qué se lo digo? En la vida nada es blanco o negro. ¿Quién tiene la verdad? ¡Vaya a saber! Si recurrimos a la estadística... Perdóneme... Es mucha más la gente que pide “una chica de fugazza” que la que dice “hay una chica que se fuga”. Por lo menos en un país donde hay una pizzería por cuadra. ¡Vamos...! Acuértese...*(Recita:)* Bienaventurados los que olvidan... [...] *(Cossa, 1999, Viejos conocidos: 69).*

Podemos afirmar que Roberto Cossa hace de la escena, desde la poética del realismo reflexivo, un espacio de presentación y discusión de la historia argentina, en el cual la memoria tiene un rol fundamental. Cossa, un escritor cuyo compromiso intelectual y ético se ha mantenido a lo largo de toda su producción, es uno de los dramaturgos que ha intentado, a través del teatro, elaborar un diagnóstico de nuestra situación histórica y conducirnos, a través de la memoria colectiva, al descubrimiento de nuestra identidad nacional.

La configuración de la memoria en el absurdo referencial: Griselda Gambaro

Al abordar el teatro de Griselda Gambaro, exponente principal del “absurdismo” argentino, descubrimos ciertas constantes temáticas que se mantienen a lo largo de la

extensa producción de la dramaturga: el abuso del poder y la relación entre víctima y victimario son los ejes temáticos clave relevados por la crítica teatral desde el comienzo de los estudios sobre su teatro.

En relación con el tema del poder, la memoria se presenta en la textualidad de Gambaro como una de las formas de lucha contra el poder abusivo ya desde el primer esbozo del tema, en *Sólo un aspecto* (1971), donde una pareja de torturados, Titina y Javier, en abierta rebelión contra su torturador, Rolo, mantienen el siguiente diálogo:

TITINA: [...] ¿Dónde habrá unas hojas, Javier? Quiero anotar todo. Somos burros. No nos sirve la experiencia. Nos protegemos mal: olvidamos. (*Se sienta, pegando sus rodillas a las rodillas de Rolo.*)

JAVIER: Él tenía una libreta, Titina.

ROLO: ¡No tengo nada!

TITINA (*le revisa los bolsillos*): Prestámela, no seas tacaño. (*Encuentra algo, sonríe*). ¡Ah! ¡Linda libreta! ¡Picarán! (*Le palmea el bolsillo*) Pero no la usaremos. (*Se toca la sien*) Que quede todo acá, Javier. ¿Será posible?

JAVIER: Lo intentaremos. (Gambaro, 1989, *Sólo un aspecto*: 100).

El tema de la memoria histórica tiene autonomía suficiente como para ser considerado una elección temática conformadora de la poética de la autora, pues se erige como principio constructivo de algunas de sus obras pertenecientes a las décadas de los '80 y '90, tales como *La malasangre*, *Del sol naciente*, *Antígona furiosa*, *Atando cabos*.

Para las víctimas del teatro de Gambaro, recordar lo que sucedió, saber lo que debió ser dicho y no se tuvo el valor de decir (como también imaginar la posibilidad de un mundo distinto, donde no hay abuso ni crueldad, imaginar la posibilidad de la rebelión y del amor), es la primera toma de conciencia y el primer castigo para el victimario: la primera forma de lucha. Esta idea se explicita en *La malasangre* (1981, estrenada en 1982), cuando Rafael, el profesor jorobado de Dolores, la hija del déspota, ante una ofensa de ella, le dice:

¡La perdoné, dije! Que a uno le concedan todos los perdones, significa que no merece ninguno. ¡Como el olvido, señorita! Si uno olvida todo, sepulta, degüella su

memoria. ¿Quiere ese tipo de olvido? ¿Necesita sentirse bien con su conciencia? ¡Pues se lo concedo! ¡Y déjeme en paz! (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 81).

Precisamente, recordar lúcidamente es la condición *sine qua non* para comenzar a rebelarse contra la opresión. Más adelante en la pieza, cuando Rafael ya ha aceptado el amor de Dolores y ambos escuchan pasar el carro que lleva las cabezas de los degollados, se reitera la necesidad de conservar la memoria de los crímenes y se declara que la felicidad individual no existe sin la paz colectiva, y que hasta las elecciones más íntimas son también políticas:

RAFAEL: Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices, no debemos olvidar que pasa el carro. Yo también: no sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros... (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 104).

Una vez fracasada la huida de los amantes y asesinado Rafael, será Dolores quien recalque que la memoria es el castigo de los opresores, tanto de los ideólogos del crimen, como de los que lo llevaron a cabo y de los que lo consintieron sin participar directamente:

[...] ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime! (Gambaro, 1984, *La malasangre*: 109).

Es en *El sol naciente* (1984) donde se explicita la idea ya subyacente en las obras anteriores de que el olvido no sólo es una ignominia, sino que es imposible cuando el recuerdo está unido al dolor. De intensa dramaticidad y de una gran fuerza persuasiva es la siguiente escena entre el Ama y Suki, la cortesana que va adquiriendo, a lo largo del desarrollo dramático, conciencia de la necesidad y la crueldad del régimen que representa Obán, el guerrero:

AMA: ¡Oh señora, no lo recuerde! Ya está muerto. El tísico. Tuvo mala suerte, ni terminó de comer ni disfrutó. Se hubiera muerto igual. Estaba muy enfermo. ¡No vio cómo tosía? Arrojava los pulmones. Olvidelo.

SUKI (*se saca la peineta y se la clava al ama en la mano contra la mesa*)

AMA: ¡Ay! ¿Qué hace, señora? ¡Me lastima!

SUKI (*sonríe*): Olvidá.

AMA: ¿Qué?

SUKI: ¡Que te duele! ¡Olvidá! (Gambaro, 1984, *Del sol naciente*: 137-138).

Es a través de la memoria que no sólo se combate el olvido, sino que se hace posible la solidaridad; en palabras de Suki, refiriéndose a los asesinados que vuelven, una y otra vez, a aparecer en escena: “*Suki* [...]: Compartiré y entonces podrán morir en paz. La memoria es esto: un gran compartir” (Gambaro, 1984, *Del sol naciente*: 163).

Enfoquémonos ahora en una de las obras de Gambaro escogidas para el presente análisis, *Atando cabos* (1991): aquí la problemática de la memoria es el eje que estructura toda la pieza. Dedicada a los chicos de “La noche de los lápices” y escrita para ser leída en un ciclo de obras cortas de Londres, presenta un diálogo entre dos personajes, Elisa y Martín, a través del cual se van descubriendo las atrocidades cometidas por los militares durante el “Proceso”. Toda la pieza gira alrededor del recuerdo de Elisa sobre la desaparición de su hija y la obra se presenta como una revelación plena de suspenso: paso a paso van surgiendo las imágenes de esos años, la violencia del poder, la historia de la joven, la “noche de los lápices”; paso a paso, por boca de Elisa, se va construyendo la historia silenciada de nuestro país, a través de la memoria, que es la única salvación de las víctimas: “*Elisa*: Caigo y no me ahogo. Tengo una memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva” (Gambaro, 1996, *Atando cabos*: 24-25).

Y la memoria es, desgraciadamente, el único castigo de los asesinos, ya que la historia argentina, como se pregunta dolorosamente Elisa, pareciera ser “esta reconciliación absurda y miserable”:

ELISA: [...] Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN (*fríamente*): Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA: No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. [...] (Gambaro, 1996, *Atando cabos*: 26).

El mensaje de *Atando cabos* es no resignarse a olvidar: esa es la fuerza de los sobrevivientes, el ejercicio de la memoria, a través de la cual es posible reformular el pasado y otorgarle un significado verdadero, dándole a las víctimas la voz que les fue negada por la "historia oficial".

La memoria es un acto de voluntad, pues hay una decisión de recordar, de reconstruir el pasado, y el recuerdo es un despertar al horror pero también a la lucidez.

Otra obra de Gambaro de 1991 es *La casa sin sosiego* (estrenada en 1992), en la que recontextualiza el mito de Orfeo en la Argentina de la posdictadura, y el descenso a los infiernos se resemantiza como la búsqueda de los desaparecidos. La introducción de la pieza comienza con una cita de la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi que es, a su vez, una cita de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, la inscripción que Dante encuentra en la puerta de entrada del Infierno: *Abandonad toda esperanza los que entráis* ("Lasciate ogni speranza/Voi ch'entrate"). El mismo intertexto es utilizado por los miembros de la CONADEP para referirse a los centros de detención clandestinos:

Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa [...] la arrastraban a los autos o camiones [...]. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: "Abandonad toda esperanza, los que entráis" (CONADEP, 1984: 8-9).

Esta *casa sin sosiego* puede interpretarse como una Argentina sin justicia y sin memoria, donde se imponen la impunidad por los crímenes cometidos y el olvido.

En *La casa sin sosiego*, el coro de mujeres y Teresa, la mujer torturada y asesinada, repiten como en una letanía el verso de Elsa Morante "Memoria, memoria, casa de pena". En ese clima de dolor atontado, donde los Hombres dicen "Nada recordamos/porque no miramos", es decir, se niegan a aceptar que la muerte de Teresa no fue un accidente, y el Guardia le sugiere a Juan, esposo de Teresa, que "salga y olvide", es donde se hace patente que sin la memoria, no hay verdad ni consuelo.

En *La casa sin sosiego* se representa la tortura y además se presenta el itinerario de un familiar en busca de su esposa desaparecida, un Orfeo desesperado que baja a los infiernos para no encontrar nada más que horror. Compuesta como un libreto para ópera de cámara, la pieza está dividida en una introducción y cinco interludios con seis escenas que se van alternando, en los que se narra la búsqueda de Juan. Así, la pieza textualiza la búsqueda realizada por los familiares de los desaparecidos y su necesidad de restituirle la identidad a cada muerto sin nombre, como también el anhelo de que los culpables sean juzgados. Sin embargo, si consideramos la época de producción de la obra, vemos que se trata de un momento donde los crímenes cometidos durante la dictadura todavía no habían sido objeto de juicio y condena, debido a las disposiciones legales vigentes en aquellos años, tales como la Ley de Obediencia Debida y la Ley de Punto Final (1985), y el indulto de 1989, entendemos la sed y el hambre insaciables de la escena 5 como sed de justicia no saciada.

También Juan, en la escena 6, ya sobre el final de la pieza, hace hincapié en la imposibilidad de paz si no hay justicia, que es la conclusión ideológica del texto:

JUAN: El agua no calma esta sed. La miro y como sal.

RUTH: Por favor.

JUAN (*bebe*): El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río.

[...]

JUAN (*se acerca a Teresa*): Mastico sal. La encontré y mastico sal. ¡La boca llena! (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 56-57).

En los testimonios de los detenidos durante la dictadura, puede comprobarse que muchos de ellos desconocían las razones por las cuales eran privados de su libertad e impedidos de comunicarse con sus seres queridos. El Interludio 1 de *La casa sin sosiego* nos habla, precisamente, de la desesperación de una joven que no entiende el porqué de su situación, a través de una serie de interrogantes que, proferidos por Teresa, no obtienen respuesta:

¿Por qué nadie me busca?

¿Por qué nadie me encuentra?

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
 ¿Qué castigo es?
 ¿A quién protegí? ¿A quién cuidé?
 ¿A quién amé?
 ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 35).

Más allá de la densidad simbólica de la palabra “tinieblas”, el término también puede aludir al método de “tabicamiento” utilizado en los centros de detención, es decir, el impedimento de toda visión debido a las vendas con que les cubrían los ojos a los prisioneros. En esta oscuridad los mantenían, en algunos casos, durante todo el período que duraba su detención.

En la Escena 4 se textualiza el ocultamiento de la verdad sobre los desaparecidos, la negación de toda información oficial relativa a los detenidos y a los lugares de detención:

GUARDIA: ¿Qué busca?
 JUAN (*pone un documento sobre la mesa*): A ella.
 GUARDIA (*no lo observa. Sigue mirando a Juan, largamente. Al cabo*): ¿Quién es ella? (*Juan tiende la mano, acerca más el documento. Después de un instante, el Guardia lo mira, desde lejos y sin interés. Luego, con las manos abiertas, tantea como un ciego los papeles, mirando a Juan*). No figura.
 JUAN: ¿Puede fijarse?
 GUARDIA (*con una semisonrisa*): ¿Qué hice? (*Tantea*).
 JUAN: Dicen... detrás de esta oficina hay mucha gente. Sin anotar (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 46).

En *La casa sin sosiego*, Ruth y Juan logran oír las palabras de Teresa, torturada y asesinada, y no víctima de un accidente, como tratan de creer en el inicio de la obra. Cuando responden al lamento de la muerta, la pieza se cierra con la anagnórisis de lo que realmente sucedió y se abre la posibilidad de actuar a partir del conocimiento de la verdad:

JUAN: [...] ¿Qué te pasó, mi amor? ¿Qué te pasó?
 TERESA: No había luz en el pasillo oscuro
 Nada más que gritos y gemidos
 ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
 Eli, Eli, sin respuesta
 Eli, Eli, sin respuesta...

(Mezclándose con la voz de Teresa, se oyen otras voces, Eli, Eli, largos gemidos, como un pedido de ayuda en el abandono, doloroso y triste).

JUAN (la abraza): ¡Eli, Eli, te oigo!

RUTH: ¡Teresa! (Busca a su alrededor, desatinada. Se siguen oyendo la voces. Ruth se acerca a la puerta. Escucha). ¡Eli, Eli, te oigo!

Telón (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 57).

En la obra se presenta, además, la noción de memoria colectiva, como un acto en el que se comparte el dolor: la memoria de una comunidad se instaura mediante la decisión de compartir el dolor del otro. Así, el personaje de Juan dice, en un eco rilkeano: “Sólo quien comió con los muertos/puede dar cuenta”, pues se trata justamente de recordar para dar testimonio, de dar cuenta para que el crimen no quede impune en el olvido, y ese es el reclamo de la obra.

La acción de Juan coloca al presente en el lugar que sólo el pasado puede otorgarle: el lugar de la verdad, donde lo sucedido adquiere su verdadero significado, más allá de las falsas apariencias, y Teresa puede ser vista sin el velo de la mentira que rodeaba a su muerte y así recuperada a través del recuerdo.

Recordemos que *La casa sin sosiego* es posterior al conocimiento público de los tormentos a los que fueron sometidos los desaparecidos en los campos de detención durante el período 1976-1983. El cadáver de Teresa presenta quemaduras de cigarrillo: “La trajeron muda desnuda/¡Con marcas de cigarrillo!” (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 41), pero sólo se menciona explícitamente este dato, el resto del horror sufrido por ese cuerpo sólo se insinúa, y las marcas que la tortura ha dejado nunca son descritas en la pieza, sólo sugeridas. Como en *Atando cabos*, la pieza va revelando lentamente la verdad de lo ocurrido y se representa la toma de conciencia de los personajes, que rechazan la resignación y el olvido:

JUAN: No hay agua ni vino ni eternidad, ¡para calmar esta sed! (*Rompe de un manotón el vaso*)

RUTH: ¡Así sea! (Gambaro, 1996, *La casa sin sosiego*: 57).

En síntesis, tanto en *Atando cabos* como en *La casa sin sosiego* se perfila en la textualidad de Griselda Gambaro una poética de la memoria, en la cual el acto de recordar no está relacionado sólo con la emoción, sino que se trata de un trabajo intelectual donde se realiza la construcción de la imagen de lo sucedido a partir del recuerdo: recordar es una actividad intelectual aunque el recuerdo tenga lugar primero como emoción. Es el caso de la escena aleccionadora presentada en la obra *Del sol naciente* que mencioné anteriormente, en la cual Suki le clava al Ama su peineta en la mano y la desafía a olvidarse del dolor: evidentemente, aquello que deja su huella a nivel emocional no es fácil de olvidar. Sin embargo, la misma Suki decide ser la memoria de aquellos que sufrieron y fueron asesinados, aunque ella no lo haya vivido en carne propia. La memoria de una comunidad se instaura mediante la decisión de compartir el dolor del otro, como lo explicitara la cortesana japonesa, porque la memoria es también, y principalmente, un acto de voluntad. Creemos que esa es la respuesta que nos pide Gambaro a los lectores/espectadores: llevar a cabo ese acto de voluntad y recordar.

El “teatro de intensidades” de Eduardo Pavlovsky: memoria y resistencia

Para Pavlovsky, la memoria es una forma de lucha (o de “resistencia”, como prefiere decir el dramaturgo), y recordar es una forma de construir la identidad. Con obras como *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue* y *Potestad*, Pavlovsky teatraliza historias de la represión desde la óptica del represor. Comentaremos ahora solamente las dos últimas.

En *El Señor Laforgue*, estrenada en 1983 bajo la dirección de Agustín Alezzo, Pavlovsky se vale de la historia de “Papa Doc”, en la Haití de la década de 1950, y explicita que esta obra es su “respuesta estética” a tal historia. Ambientada, entonces, en otro país y en una época pasada, *El Señor Laforgue* es una muestra del procedimiento a veces denominado “anacronismo”,

utilizado por el absurdismo argentino entre sus elecciones técnico-estilísticas para referirse de manera tangencial, oblicua, no directa, a nuestra realidad histórico-política⁴; es decir, se trata de un procedimiento que provoca metafóricidad y ambigüedad.

Ahora bien, el planteo de *El Señor Laforgue* con respecto a la memoria prescinde de toda opacidad: queda claro en el texto que la memoria es una amenaza para el régimen dictatorial de Papa Doc, por lo que el personaje de Juan Carlos Oren debe olvidar su actuación en la lucha represiva, cueste lo que cueste. Así, Juan Carlos es sometido a un tratamiento para que no sólo olvide su participación en un procedimiento militar en el que arrojaban a los disidentes políticos al mar desde un avión, sino que deberá adoptar otra identidad, la de Laforgue. Es decir, el régimen requiere sepultar en el olvido la verdad, a riesgo de perecer: la memoria es, en efecto, un peligro para la dictadura. Tal como le aclara el personaje del Inspector a la esposa de Juan Carlos, ahora convertido en Laforgue, se trata de “La droga del olvido. Una nueva droga que al tomarla hace olvidar todo el pasado. Absolutamente todo. Por eso la llaman la droga del olvido” (Pavlovsky, 1998, *El señor Laforgue*: 54).

Laforgue también olvida a sus hijos y a su esposa. Se demuestra así que las esferas de lo público (el olvido de su actividad represora) y de lo privado (el olvido de su familia) están unidas: Laforgue pierde la memoria tanto de los hechos relativos a la historia colectiva como a los hechos referidos a su historia personal, íntima. En *El Señor Laforgue* se trata de una manipulación de la memoria histórica por parte del poder político.

La otra obra que comentaremos ahora de Pavlovsky, por considerarla clave en relación con la problemática de la memoria, es *Potestad* (estrenada en 1985), que surge, según explica el dramaturgo, como necesidad de hablar del fenómeno de los raptos de niños durante la última

⁴ Este procedimiento también ha sido empleado por Griselda Gambaro en obras contemporáneas a la producción de Pavlovsky que examino aquí, como, por ejemplo, la ya comentada *Del sol naciente*.

dictadura militar. Este “texto de actuación”, es decir, producido desde la interpretación actoral, es una de las obras de Pavlovsky considerada más “transparente” por la crítica en cuanto a su referencialidad socio-histórica. Lo inquietante del texto radica, principalmente, en la figura conmovedora representada por ese supuesto padre ante el alejamiento de su amada hija. Paulatinamente, el texto va develando su verdad: tal padre es, en realidad, quien raptó a la joven cuando era niña. Esta ambigüedad es lo que conmociona los sentimientos del lector/espectador quien, en un primer momento, sufre junto con el personaje, el cual despierta su empatía, pero hacia el final se produce en el lector el horror de haberse dejado conmover por un apropiador de una niña nacida en un campo de detención. Se instaura así la violencia de lo siniestro, que aterroriza en su ambigua síntesis de cotidianeidad y extrañeza.

Las “historias de represores” mostradas en *El señor Laforgue* y en *Potestad* llevan a la escena preocupaciones vinculadas estrechamente con nuestra historia nacional y nuestra actualidad política: la necesidad de memoria, verdad y justicia para las víctimas de la represión estatal y la restitución de su identidad a los hijos de los detenidos-desaparecidos.

Palabras de cierre

Hemos reflexionado sobre la representación de la memoria en los textos dramáticos de una escritora y dos dramaturgos representativos de las poéticas que nacieron en la década de 1960, poéticas teatrales que siguen vigentes en el teatro argentino actual. Hemos comprobado que cada uno de ellos, desde distintas tendencias estéticas, ha construido obras sobre el eje temático de la memoria: la preocupación por la memoria histórica no es propia de una única poética, sino que atraviesa las diferentes corrientes teatrales, y la forma de leer la realidad y de incorporarla al texto implica una postura tanto estética

como ética por parte de los dramaturgos.

Puedo afirmar, una vez más⁵, que el teatro argentino mantiene una posición crítica ante la evolución social e histórica de nuestro país, intensificada en los momentos de mayor conmoción política. Hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral: los ejes temáticos elegidos por los dramaturgos argentinos para la conformación de sus poéticas están en estrecha relación con fenómenos sociales, específicamente con la situación histórico-política de nuestro país. Así, en muchos casos, el teatro producido por los autores argentinos no es sólo una forma artística altamente desarrollada, sino también un elemento de crítica incesante del campo socio-político y de espacio abierto al tratamiento de los temas fundamentales de nuestra historia, como lo es el de la memoria de los sucesos ocurridos durante la última dictadura cívico-militar.

Quedan abiertos numerosos interrogantes: ¿qué es un “ejercicio de la memoria” en el campo artístico, particularmente el de la dramaturgia?, ¿qué prácticas escénicas innovadoras se ocupan de la problemática de la memoria colectiva en el siglo XXI?, ¿cómo se despliegan los acontecimientos pasados para formar la trama que nos lleva al pasado y nos devuelve al presente?, ¿cómo podemos comprender las diversas lecturas sobre nuestro pasado reciente?, ¿de qué manera el hecho estético nos ayuda a interpretar el pasado histórico?, entre otras tantas preguntas que requieren de nuestra parte un claro posicionamiento teórico, crítico y ético. Es decir, político.

Fuentes citadas

Cossa, Roberto (1994) [1987]. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

_____ (1999). *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

⁵ Cfr. mi libro *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (Tarantuviez, 2007: 48-58).

Gambaro, Griselda (1984). *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

_____ (1989). *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

_____ (1996). *Teatro 6*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Pavlovsky, Eduardo (1998). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.

Bibliografía

AAVV (1989). *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna.

Armando, Rose Marie (1985). *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Patricio Lóizaga Editor.

Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Castagnino, Raúl H. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova.

Castellví de Moor, Magda (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.

Cárdenas, Isabel Laura (1999). *Teatro de vanguardia: polémica y vida*. Buenos Aires: Nueva Generación.

CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.

Contreras, Marta (1994). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción (Chile): Universidad de Concepción.

De Toro, Fernando (1992) [1987]. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.

Grieco Y Bavio, Alfredo (1994). *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

King, John (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Lusnich, Ana Laura (2001). "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky". Osvaldo

Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. Vol V, 341-352.

Pavlovsky, Eduardo y Jorge Dubatti (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.

Pellettieri, Osvaldo (coord.) (1989). "Mesa redonda sobre el teatro argentino en la década". Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor. 16-31.

_____ (ed.) (1992). *Teatro argentino de los '90*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (ed.) (2000). *Indagaciones sobre el fin de siglo. Teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (ed.) (2001). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (2001). "Teatro XX y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas". *Cuadernos de Teatro XXI. En torno a Teatro XX*. Buenos Aires: GETEA. 9-19.

Salzman, Patricia y Eleonora Tola (1995). "El camino órfico en la literatura argentina: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro". *Actas de la I Jornada Internacional de Literatura Argentina/Comparatística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 225-333.

Sanz, María de los Ángeles y otros (1998). "Encuesta: el estado de la memoria en el teatro actual". *Teatro XXI*, Año IV, n. 7, primavera. 35-42.

Tarantuviez, Susana (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Trastoy, Beatriz (2000). "Madre, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". Osvaldo Pellettieri (ed.) *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna. 37-46.

Ubersfeld, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Witte, Ann (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. New York: Peter Lang.