



Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Souto, Luz C.

Escenarios cruzados. El trauma argentino en el teatro
español: *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido

Caracol, núm. 12, 2016, Julio-Diciembre, pp. 124-151

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766752006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Escenarios cruzados. El trauma argentino en el teatro español: *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido

Luz C. Souto

Recebido em: 02 de outubro de 2016

Aceito em: 03 de novembro de 2016

Es licenciada y profesora en letras por la UBA. Se doctoró en Filología Hispánica en la Universitat de València con la tesis: "Ficciones sobre la expropiación de menores en el Régimen Franquista y la apropiación de menores en la Dictadura Argentina: El exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual". Es miembro de los siguientes grupos de investigación de la UV: Prometeo 2016/133 *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica*; *Artelope*; *Red Consolidar TC/12*; *Microcluster Cultura y Sociedad en la era digital*. Igualmente, es colaboradora externa de *Diálogos transatlánticos: España y Argentina* *Campo editorial, literatura, cultura, memoria* (UNLP). Ha publicado en revistas académicas y en libros de Argentina, Brasil, Canadá, España, Francia, Italia y México. Entre sus líneas de investigación destacan: literatura española y latinoamericana de los siglos XX y XXI, memoria histórica en España y Argentina, y Siglo de Oro Español.

Contacto: luz.souto@uv.es

Palabras clave: teatro; dictadura argentina; memoria histórica; Plan Cóndor.

En la primera parte del presente artículo se propone un breve repaso sobre el impacto de la dictadura argentina, teniendo en cuenta el contexto latinoamericano. En el mismo apartado se introduce la importancia del teatro de la masacre como manifestación del trauma histórico y se retoma la figura de Eduardo Pavlosky, en tanto precursor de una dramaturgia que enfrenta al espectador con los crímenes de lesa humanidad. En la segunda parte del estudio se analiza *Si un día me olvidarás* (Raúl Hernández Garrido) a partir de tres figuras que se construyen como constantes en otras representaciones del pasado reciente en Argentina: los vuelos de la muerte, los centros clandestinos de detención y la apropiación de niños.

Keywords: Theatre; Argentine dictatorship; historical memory; Operation Condor.

The first part of this paper proposes an approach on the impact of the Argentine dictatorship considering the Latin American context. In the same section, we refer to the importance of Massacre Theatre as a manifestation of the historical trauma and take the figure of Eduardo Pavlosky as a precursor of a theatre which confronts the audience with the crimes against humanity. The second part of the study examines the work *Si un día me olvidarás* (Raúl Hernández Garrido) by analyzing three frequent figures in other representations of the recent Argentine past: the death flights, the clandestine detention centers, and the appropriation of children.

Este artículo se inscribe dentro del proyecto Prometeo 2016/133 "Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica", financiado por la Generalitat Valenciana.

1976-2016. UNA RETROSPECTIVA

Hace cuarenta años, un 24 de marzo de 1976, comenzaba en Argentina el Golpe de Estado más sangriento que había vivido el país hasta ese momento. Bajo un apelativo que señalaba sin disimulo la intención militar, *Proceso de Reorganización Nacional*, se daba inicio a una dictadura cívico-militar signada por la violencia y el terror. Junto a ella, además, surgieron una serie de figuras que supusieron un punto de inflexión para las víctimas, sus familiares y para la población en su conjunto: los desaparecidos, los apropiados, los vuelos de la muerte y los Centros Clandestinos de Detención y Tortura (CCDyT). El léxico que nació de la masacre, abundante y muchas veces cargado de eufemismos que permitieron la deshumanización de las víctimas¹, tuvo una doble vía para plasmarse en la memoria colectiva. Por un lado se extendió por medio de denuncias, legajos, juicios, pancartas y marchas de los organismos de Derechos Humanos; por otro lado se cristalizó como sustancia vital contra el olvido en novelas, filmografías, instalaciones, dramaturgias y una gran variedad de representaciones culturales que acompañaron el proceso de duelo y custodiaron la lucha por la justicia.

El sociólogo Daniel Feierstein (2014) se refiere a la última dictadura argentina como un “genocidio reorganizador” que destruyó y rearticuló las relaciones sociales. La novedad de este genocidio, frente a los genocidios que tienen como fin la creación de un nuevo Estado nación (genocidio constituyente) o los genocidios coloniales, que operan por fuera de

1. Véase Calveiro (2001).

la sociedad que los ejecuta (genocidio colonialista y poscolonial), es que en el caso argentino la operación se dirigió hacia adentro de una sociedad ya constituida, por lo que la intención fue “transformar las relaciones sociales **al interior** de un **Estado nación preexistente**, pero de un modo tan profundo que logra alterar los modos de funcionamiento social del mismo” (2014, 358). Así, las muertes producidas en este contexto “han alterado de tal modo las relaciones sociales en el país que ‘el grupo nacional argentino’ [...] desaparece como tal y pasa a ser radicalmente distinto con posterioridad a las muertes”, y esto también modifica “los modos hegemónicos de relaciones sociales” (2014, 358). Desde un análisis más panorámico, Pilar Calveiro sostiene que las reestructuraciones de poder que escoltaron las dictaduras del Cono Sur no surgieron en el contexto americano como hechos aislados. Por el contrario, la oleada de revoluciones de los sesenta y setenta, en su mayoría con proyectos de corte nacional, popular y socialista, germinaron en un momento de crisis de legitimidad de Estados Unidos, luego de su derrota en Vietnam, de manera que se iniciaron como oposición al modelo pretendido por Norteamérica para el resto del continente americano. Por lo tanto, el plan de **reorganización** de la dictadura argentina fue parte de esas “reconfiguraciones del poder en América Latina” y se inscribió, de este modo, en “una organización de la hegemonía mundial” (Calveiro, 2006, 359). El proyecto, como puede constatare cuarenta años después, fue implantado con éxito. Incluso en este momento, año 2016, y luego del avance en la primera década del siglo XXI de los gobiernos progresistas de izquierda en América Latina, la lucha por la hegemonía se percibe en plena tensión, lo que demuestra la

pervivencia en muchos sectores de los mismos ideales que condujeron a los golpes de Estado en los setenta².

Acabados los siete años de dictadura en Argentina y con la secuela de la Guerra de Malvinas, última maniobra para reavivar el sentimiento “patrio” frente al descrédito nacional e internacional de las Juntas Militares, el saldo fue 30.000 desaparecidos, 500 bebés apropiados y una experiencia concentracionaria que modificaría permanentemente no solo la vida de las familias afectadas y de los sobrevivientes sino también el tejido social de todo el territorio. Así, la irradiación del terror dictatorial que desgarró física y psicológicamente a la generación de militancia puede sentirse incluso cuatro décadas después en todas las aristas de la sociedad argentina: la política, la economía, la educación, el léxico, la cultura, el arte, los medios de comunicación, etc.

No es casual, entonces, que la literatura, el teatro y el arte en todas sus manifestaciones intenten dar cuenta de ese malestar, ya sea como alivio, como memoria, como duelo o como denuncia. En este contexto se ha desarrollado una vigorosa e insistente dramaturgia de la masacre, un teatro que se vale de puestas en escena donde predominan los cuerpos torturados, la sangre, los fantasmas y los cadáveres. Adriana Mu-

2. El 30 de septiembre de 2016 tuvo lugar el III Encuentro Latinoamericano Progresista en Ecuador. En el mismo, 90 partidos de la izquierda latinoamericana hicieron explícita la tesis de que se está llevando adelante “un nuevo Plan Cóndor”, más moderado que el de los años 70, pero cuyo objetivo sigue siendo la desestabilización de los gobiernos progresistas. Como ejemplos recientes se aludió al *impeachment* contra Dilma Rousseff en Brasil y a los procesos contra Cristina Fernández de Kirchner en Argentina. Para más información sobre el encuentro véase: <http://www.publico.es/internacional/izquierda-latinoamericana-nuevo-plan-condor.html>

sitano, que ha definido esta estética como “poéticas de lo cadavérico”, afirma que:

No serían los cuerpos torturados, espectros y cadáveres representados, fantasías individuales de los artistas argentinos, sino que las vinculaciones entre la muerte negada, exhibida y extendida [...] constituyen un espacio de veridicción y memoria, con recurrencias significativas y carácter performático, en cuanto además de efectos con lo cadavérico se busca *hacer hacer*, es decir lograr efectividad en la dimensión ‘real’ de quien recepta la obra, implicando ello una acción política (2011: 21).

En los escenarios argentinos la representación de la violencia con la intención de “hacer hacer” comenzó a desarrollarse muy temprano y acompañó los cambios políticos. Quien ha mostrado mayor insistencia, incluso poniendo en riesgo su propia vida, ha sido Eduardo Pavlovsky. Sus primeras representaciones comprometidas se llevaron a las tablas antes de que se produjera el golpe militar, pero ya en medio de una Argentina convulsa en la que las torturas, las desapariciones y la violencia signaban la cotidianeidad de los artistas y del resto de los ciudadanos. Recupero la referencia autoral de Pavlovsky porque creo que su teatro es crucial e inspirador, tanto para la dramaturgia como para la novelística de postdictadura que se ha realizado en Argentina y en el extranjero. Tal es el caso del ejemplo que abordaré en este estudio, la pieza teatral *Si un día me olvidaras* del dramaturgo español Raúl Hernández Garrido.

En el año aniversario del golpe militar, año de memoria en el que, aunque a contracorriente, siguen adelante los juicios por los crímenes de lesa humani-

dad, elijo una obra española que aborda la tragedia argentina³ porque esta dramaturgia me permite centrarme en otra mirada: no es la visión del testigo, ni la del militante, ni la de la generación de los hijos de los desaparecidos, sino que es un abordaje sesgado por la lejanía, atravesado por la ajenidad a la catástrofe y por la experiencia histórica de otra guerra y otra dictadura, lo cual, en mi opinión, suma perspectivas y reclama una memoria transatlántica. Hernández Garrido exhibe en los escenarios españoles un análisis cruzado del trauma, esto le permite reafirmar la intemporalidad de la memoria y el carácter imperecedero de la búsqueda de justicia, de uno y otro lado del Atlántico. *Si un día me olvidaras*, de este modo, en su necesidad de reivindicar la memoria “ajena” se aproxima a la tragedia española, ya que aborda el robo de niños y los conflictos que el acto de apropiación supone para la identidad individual y colectiva dos años antes de que el tema de los niños robados del franquismo fuera conocido por el público español y comenzaran las primeras producciones ibéricas⁴.

SI UN DÍA ME OLVIDARAS

Para desarrollar su obra, Hernández, en primer lugar, refuerza el relato testimonial con una serie de figuras que se han mantenido como constante

3. Otros ejemplos de mirada transatlántica (producciones españolas sobre el trauma argentino) lo aportan desde el teatro *NN12* (Gracia Morales, 2008); desde la novela *Quinteto de Buenos Aires* (Vázquez Montalbán, 1997) y *La sombra del cielo* (Cervera, 2003). En cuanto al cine destacan *El lado oscuro* (Gonzalo Suarez, 1991) y *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007). Para un estudio sobre el cruce a la inversa, el trauma español desde la producción argentina, véase Sánchez (2015).
4. Para más detalles sobre los primeros estudios y la circulación del tema a partir del documental *Els nens perduts del franquisme* véase Souto (2015a), para un análisis de las diferentes dramaturgias sobre la apropiación de niños véase Souto (2014) y para un análisis comparativo de los casos argentinos y españoles véase Souto (2015b).

en las representaciones de la dictadura militar argentina y que ya habían sido llevadas a las tablas por Pavlovsky: los centros clandestinos de detención, los vuelos de la muerte, las desapariciones y la apropiación de los niños de las prisioneras. En segundo lugar, suma a la impronta argentina figuras de la guerra civil española: las maletas, los fusilamientos, el ruido de las bombas, la presencia de trenes. Finalmente, completa su producción con la herencia de la dramaturgia clásica y una prosa poética que, por momentos, acerca más el texto a un relato del duelo que a un relato de la memoria⁵.

Si un día me olvidaras sustenta su diálogo mediante tres personajes: Píldes, Electra y Orestes. Se divide en una “antesala”, designada en su edición impresa con alfa (α), tres actos que llevan el nombre de los tres personajes principales, un “santuario” señalado con omega (Ω), y un “¿final?”. Un cierre inconcluso que se presenta como interrogante, una incógnita que figura la imposibilidad del duelo ante los cuerpos asesinados y escamoteados por el Estado represor. Los **desaparecidos**, definidos así por el propio Rafael Videla en su discurso del 14 de diciembre de 1979, instauraron una nueva condición, un estado en donde los detenidos no estaban “ni muertos ni vivos”⁶.

¿Qué es un desaparecido? En cuanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial,

5. Para una diferencia entre las novelas del duelo y las novelas de la memoria véase Sterling Nuckols (2016).

6. Para un análisis de la figura del desaparecido desde el ámbito de la sociología véase Gatti (2011).

es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido (Videla)⁷.

Con esta nomenclatura, proveniente de la propia Junta Militar, *los desaparecidos* entran muy pronto en el imaginario del país y en las representaciones artísticas como parte fundamental de la tragedia. Un ejemplo de las primeras incursiones en el escenario de esta figura es *El Señor Laforgue*, estrenada en 1983, en el Teatro Olimpia, bajo la dirección de Agustín Alezzo. En esta obra Pavlovsky describe la conmoción ante esta nueva clase de “categoría”. Calvet, una de las víctimas de *El Señor Laforgue*, narra su caída al vacío desde un avión y se define a sí mismo en una nueva frontera, la de los muertos vivos: “pertenezco a otra categoría... estoy y no estoy... ¿usted me entiende? Barbot nos llama los fantasmas... los muertos vivos... los que no podrán ser vistos nunca a la luz del día...” (Pavlovsky, 2008, 42).

Raúl Hernández Garrido continúa la línea inaugurada por el argentino pero, a diferencia de este, se apoya explícitamente en los testimonios. De hecho, el cierre de la obra está encabezado por una nota que remite a las páginas institucionales en donde puede encontrarse y constatarse el relato de los testigos⁸:

7. Discurso de Videla disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=-LjDRlOO2Fs>>.

8. En el presente trabajo se utiliza la edición de 2014; sin embargo, en una de las primeras versiones de la obra, además de la nota, acompañaron a la edición un manifiesto, una explicación del origen de las historias relatadas, una reflexión sobre la utilización de la tragedia clásica para abordar los traumas contemporáneos y un breve comentario sobre “mito y psicología”.

Los testimonios de que se ha nutrido esta fábula se han recogido de las siguientes fuentes: Abuelas de la Plaza de Mayo, Asociación Madres de la Plaza de Mayo, Nunca Más, Amnistía Internacional (Hernández, 2014, Anexo 147).

De esta manera, los testimonios de las víctimas de la última dictadura argentina se integran a la obra teatral para reforzar su estatus memorialístico. En este apartado final, el autor hace un llamamiento a seguir luchando por la memoria con el fin de evitar que los sucesos que se narran vuelvan a repetirse; señala, asimismo, el carácter intemporal del horror: “No es válido decir que nunca más se repita el horror, como si éste fuera algo que ha pasado, porque el horror nunca ha cesado” (Hernández, 2014, Anexo 147).

A partir de estas voces testimoniales nace la historia ficcional de Orestes, un joven apropiado que convive con un hermano con el que no comparte lazos sanguíneos, Pílates. Sus vidas se alteran con la aparición de Electra, que busca a su hermano robado. Los tres construyen una alegoría sobre la pérdida y la identidad. En esta actualización de los mitos también se retoman algunos temas fundamentales de la tragedia griega: el desconocimiento de la verdadera identidad, el incesto, la venganza, el parricidio y la imposibilidad de escapar al destino.

LA ANTESALA, EL CENTRO CLANDESTINO DE DETENCIÓN⁹

En la “antesala” de *Si un día me olvidaras*, alfa (α), se narra el principio de todo. El comienzo de eso que va a traerse a escena y que será, para los persona-

9. Para un estudio sobre los Centros Clandestinos de Detención véase Calveiro (2001), para un libro testimonial sobre la experiencia concentracionaria en Argentina véase Villani-Reati (2011).

jes y para el espectador, terrible. En esos instantes iniciales, que pueden situarse dentro de un CCDyT, priman los gritos de bebés, la sangre, y una pregunta tajante que en la edición impresa se destaca en mayúsculas, y que será el eje de la obra, “¿QUÉ LES HACÉIS A LOS NIÑOS? ¿QUÉ HACÉIS CON LOS NIÑOS?” (Hernández, 2014, Anexo 89). Interrogante que remite a dos temas centrales: primero la violencia física, a los niños se los torturaba para coaccionar a sus madres o, si tenían edad suficiente, para sacarles información¹⁰; y segundo, la violencia contra la identidad en el caso de los niños que nacieron en cautiverio y fueron forzados, sin saberlo, a un nuevo nombre y a una nueva familia. Hernández abordará estas violencias desde los dos universos que desarrolla su dramaturgia: el alegórico, el que recurre continuamente a las referencias de los mitos griegos, y el testimonial, con el relato literal de las víctimas. Por ello podemos distinguir en su obra una acción lineal, que es la que representan Píldes, Electra y Orestes, y otras secuencias no lineales en las que aparecen diálogos que atraviesan, abren, rompen y trastornan la representación. Estas interrupciones dan lugar a las voces de nuevos personajes que agregan información al espectador, ecos del pasado imaginados por el dramaturgo a partir del material testimonial:

¿Cómo te llamas?

- Laura.

10. Entre los testimonios que transcribe Hernández Garrido sobre el maltrato a niños y que encabezan las diferentes secuencias de los personajes, se encuentra la historia de Carlita, que aparece en el Informe *Nunca más*: “Carlita fue varias veces llevada a las sesiones de tortura que sufría su madre. La pequeña fue maltratada –la tenían desnudita, cogida de los pies y cabeza abajo– con el fin de doblegar a Graciela” (2014, Anexo 112).

- Yo soy Graciela. Necesito ayuda, voy a dar a luz de un momento a otro. Soy primeriza. Tengo miedo. Por Dios, que me dejen salir. Sólo para que el niño nazca fuera de todo esto. Que luego me hagan lo que sea, pero al niño no, al niño no.
- Yo también estoy embarazada. Yo también soy primeriza. ¿Vamos a morir? ¿Qué nos van a hacer?
- El niño no. El niño no (Hernández, 2014, Anexo 89).

En la primera respuesta al interrogante “¿Qué hacéis con los niños?”, la tortura física ocupa gran parte del tiempo de la acción. Las víctimas de la obra serán principalmente mujeres y menores. La “antesala” funciona como umbral de la vida –representada por el parto– y de la muerte. Nacen niños en cautiverio, “niños de matadero” que son “extirpados”, “quirúrgicamente desmembrados de la madre”, “condenados” y “entregados al amor de los verdugos” (2014, Anexo 90).

Casual o no, la utilización del adverbio “quirúrgicamente” por parte del dramaturgo tiene mucho de acierto en el contexto de los CCDyT. La metáfora de la “intervención médica” es repetida tres veces en la obra: “El *brillo quirúrgico* de los cuchillos. La luz de los reflectores. *Los quirófanos*” (2014, Anexo 89); “sería mejor borrar el pasado. Sería mejor no oír nada. No oír los llantos de los niños. No oír las respiraciones ahogadas por la anestesia. No oír el **corte del bisturí. La sutura cosiendo la carne tras la extirpación**” (2014, Anexo 94); “una fila interminable de camas, bajo la luz quirúrgica” (2014, Anexo 123). Cuando se produjo el golpe de Estado en Argentina, las fuerzas armadas hablaron de una “operación de cirugía mayor” que era

necesario emprender en el país para poder “salvarlo”. De hecho, las salas de tortura en la jerga concentracionaria eran denominadas “quirófanos” (Calveiro, 2001). Por otra parte, la metáfora médica contiene en sí misma el duplo enfermedad-remedio. Entonces, siguiendo con el eufemismo, fue necesaria una “intervención” para “extirpar” las células cancerígenas que se habían instalado en la sociedad; en este contexto, el aparato represor del Estado fue el encargado de darle una “solución final” al malestar, “reorganizar” y “desinfectar”. Igualmente, con estos pasajes de la obra de Hernández, se pone de manifiesto la colaboración de médicos, tanto militares como civiles, en los CCDyT¹¹. Así, cuando termina el tratamiento “quirúrgico”, los mismos cuerpos embarazados que albergaban “enfermedad” (la ideología) y vida (el hijo) son obligados al vacío. A un ahuecamiento que se propone múltiple, porque se les niega la descendencia, porque se los despoja de toda cualidad humana y porque finalmente se los elimina.

En esta primera escena, incluida en el apartado “antesala” (α), ya está relatado el final. El alfa anticipa el omega. De igual modo, en estas letras no solamente está implícito el mundo griego que completarán los personajes de Electra, Pílates y Orestes; también se encuentra contenido el mito cristiano: “Alfa y omega” designa el nombre de Dios¹². Sin embargo en la obra, igual que en el contexto de los centros clandestinos, Dios es ausencia, su poder sobre la vida y la muerte es usurpado por la figura del torturador,

11. *Villa* (Gusmán, 1996) y *Dos veces junio* (Kohan, 2002) son ejemplos ficcionales de cómo las novelas también han dado cuenta de la participación de médicos en los interrogatorios y las torturas de los prisioneros.

12. “Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin” (Apocalipsis 21: 6).

que es quien premia o castiga, y quien decide sobre la vida y la muerte de los prisioneros. El caso que mejor ejemplifica la “ley” dentro del Campo y la conciencia de los represores sobre el poder que ostentaban es el CCDyT *El Olimpo*. Llamado así por un cartel colocado en su entrada: “Bienvenido al Olimpo de los Dioses. Los centuriones”¹³. La “bienvenida” anuncia la expiación necesaria para cumplir con los objetivos de “reorganización nacional”, de modo que la plétora sacrificial se justificó en la recomposición del orden que la Patria necesitaba. En el CCDyT *El Olimpo*, dominio de quienes se instalaron como dioses patrios, desaparecieron alrededor de 650 personas en 6 meses.

Ante la “muerte negada” por la dictadura argentina, *Si un día me olvidaras* insiste en la exhibición de los cuerpos maltratados dentro de los CCDyT. Con este propósito se detiene en un retrato del dolor causado por las torturas a partir de la descripción de los cinco sentidos: la **visión** yerta por un sitio “sin luz” o enceguecida por las luces de los interrogatorios, pero siempre sin llegar a ver. Las pupilas atormentadas por los borceguíes de los militares, “en el ojo moribundo el brillo de las botas negras”. La **audición** afectada por los “tímpanos destrozados”, que a pesar del desgarró siguen escuchando el ruido de los motores de los aviones, el tren que pasa tres veces al día pero que nunca les llevará a ningún sitio, los aullidos de los torturados, el grito de los recién nacidos, los himnos patrióticos de fondo. El **olfato** desvirtuado por el olor a queroseno y por la putrefacción de los cuerpos. El **tacto** debi-

13. CCDyT que funcionó entre agosto de 1978 y enero de 1979 en la Ciudad de Buenos Aires. Para más información sobre su descripción véase Informe *Nunca más* (p. 80). Para el testimonio de uno de los sobrevivientes véase Villani y Reati (2011).

litado por las paredes húmedas, los golpes, las violaciones y las marcas de la picana. El **gusto** interrumpido por el hambre y la sangre (2014, Anexo 89).

En esta puesta en escena aterradora en la que la muerte se va apoderando de los personajes, el segundo conflicto que despunta en la obra de Hernández y que responde a la pregunta “¿qué le hacéis a los niños?”, es el de la identidad de los que nacen en los centros clandestinos.

Vidas nuevas / arrancadas de los brazos mutilados de sus madres / extirpados de los vientres maternos / cauterizadas las uniones / quirúrgicamente desmembradas de la madre / aquí donde los que nacen no lloran / donde abren los ojos en silencio / pasando de mano en mano / condenados a olvidar sin haber vivido nunca, / entregados al amor de los verdugos / al cariño de una madre extraña / una madre que también los desea / sin importar que sean niños de matadero, / arrancados del cuerpo de sus auténticas madres / el cuerpo que los concibió, que los albergó [...] / en el suelo, pateado (2014, Anexo 89-90).

Estos cuerpos abiertos luego del parto, franqueados para dar vida y a la vez para engendrar su muerte se enfrentaban a una desaparición física, pero también a una defunción moral: arrebatarles la descendencia quita a las madres la posibilidad de ser recordadas, “dueleadas”, invocadas y ejemplarizadas como sujetos sociales en el marco de una lucha. Así, la desaparición de las madres y la de sus hijos ejerce una doble imposibilidad de duelo: primero, los hijos que son apropiados no harán el duelo porque no conocen su procedencia; segundo, se trata de cuerpos desaparecidos, por lo tanto no

existen materialmente. Los familiares que sí pueden hacer el duelo no tienen cuerpo para la ceremonia tanática. De modo que, con la muerte de la madre y la apropiación del hijo, la perpetuidad de la estirpe y la herencia genética y cultural se presentan como negación.

LOS VUELOS DE LA MUERTE

Durante la última dictadura hubo muchas maneras de hacer *desaparecer* los cuerpos de los detenidos; sin embargo, la que más rastro ha dejado en la memoria colectiva es la de los vuelos de la muerte. Fernando Reati lo analiza a través de las narrativas que retoman el agua como amenaza, y afirma que “toda gran catástrofe colectiva termina identificándose con una o dos imágenes que la sintetizan, como si la mente necesitara de metáforas visuales para abarcar lo inenarrable” (Reati, 2012, 293). Así, el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo como símbolo de resistencia, el Ford Falcón como vehículo en el que se efectuaban los secuestros y el Río de la Plata como lugar al que eran arrojados los prisioneros, vivos y anestesiados, son usuales en las representaciones del terrorismo de Estado en Argentina. El teatro no ha sido ajeno al shock que produce la idea de los cuerpos cayendo al vacío. Desde la ya mencionada *El Señor Laforgue* (Pavlovsky, 1983) a obras más recientes, citadas por Reati (2012), como *Atando cabos* (Gambaro, 1996) y *La pesca* (Bartís, 2008)¹⁴, estos textos aluden a la presencia de cadáveres en el agua.

14. La escenificación de los vuelos ha sido llevada al cine recientemente con la película *Capitán Kóblie* (Borensztein, 2016), pero quizás el film más impactante respecto a esta representación es *Garage Olimpo* (Bechis, 1999), que se cierra con la imagen de un avión sobrevolando el Río de la Plata mientras suena de fondo *Aurora* (Canción a la bandera). La segunda película de Bechis

Si un día me olvidaras, desde otra latitud y con otros espectadores, también retoma estas imágenes, y lo hace desde la visión de la víctima en el momento que es arrojada desde el avión: “las manos al aire / flotando / en la caída / abajo el vacío / el mar [...] silbido atronador tímpanos destrozados / cara deformada / cuerpo abierto se desparrama en el aire / mis entrañas / abiertas / en el blanco / blanco / blanco / blanco / encuentro con la nada” (2014, Anexo 90-91). El dramaturgo agrega a la escena una acotación: “(motor de aviones)” (2014, Anexo 90).

Hernández describe la caída como descomposición del cuerpo y hace especial hincapié en el vientre, que aún supone abierto por el parto. Cuando se mencionan las entrañas cambia la persona, aquello que era un “poema” impersonal pasa a ser enunciado por una primera persona que utiliza el pronombre posesivo. En este cambio no sabemos si es la voz del poeta-dramaturgo que siente que esas entrañas abiertas ahora también pasan a ser suyas, o si es la voz de la víctima, su fantasma, que se manifiesta y toma la palabra. La desintegración, el blanco, la forma en que *desaparece* la madre, sugiere

sobre la dictadura argentina, *Figli/Hijo*, se centra en la apropiación de menores. En este caso el joven protagonista, sin saber su condición de robado, sufre un ataque de pánico antes de tirarse en paracaídas de un avión. En cuanto a novelas, la primera en recoger el rumor sobre los cuerpos arrojados al río fue *Los pichiciegos* (Fogwill, 1983), escrita 1982, durante la Guerra de Malvinas. También es alusiva *Vuelo triunfal* (Vitagliano, 2003), aunque la trama se desarrolla a partir de una misteriosa carga transportada en aviones desde Buenos Aires hasta Bariloche y el contexto es previo a la dictadura. Más reciente es *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, escritor e hijo de desaparecidos. En esta novela, Semán imagina la última frase de su padre a quien lo arroja del avión. Esto en cuanto a la ficción; en cuanto a relatos testimoniales, el primero en conmocionar la opinión pública fue *El vuelo* (Verbitsky, 1995), en el mismo se recogió la confesión de Scilingo, teniente del ejército que relató públicamente su participación en los vuelos de la muerte.

más una presencia fantasmal en la obra que una secuencia de asimilación poética. A esta escena se suman grabaciones, una voz se superpone a la de Electra para relatar el destino de las madres prisioneras en los vuelos de la muerte:

Cuenta un enfermero que a las madres se las llevaban con destino a los hangares que están en la pista de aviación de Campo de Mayo. Este mismo enfermero vivía en un barrio junto a Campo de Mayo, relata que de vez en cuando un avión tipo Hércules del Ejército despegaba entre las 23 a 24 horas con rumbo sudeste y que regresaba a la hora de haber despegado (2014, Anexo 94).

Más adelante, avanzando en el proceso de duelo que propone la obra, Electra invoca a su familia frente al mar, de la misma manera que en el mito lo hace frente al sepulcro de Agamenón. Con ello Hernández recupera el ideario de un río-tumba, el agua convertida en un extenso mar de asesinados sin nombre:

Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...]. Apoyé mi cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí (2014, Anexo 104).

Aunque los tres personajes tienen un protagonismo similar, la figura de Electra es vital para la reconstrucción identitaria, ya que es ella, hermana, hija, huérfana, quien logra recuperar la memoria familiar y develar otra versión del pasado. No por azar Ludmila da Silva tituló su libro sobre la reconstrucción del mundo de los familiares de los desaparecidos *No habrá flores en la tumba del pasado*, recobrando la letra de Andrés Calamaro y haciendo referencia a los cuerpos ausentes que nunca tendrán tumba. Es una situación en la que

el duelo nunca es posible, y lo que hay en ese lugar es el hueco simbólico creado por la violencia de estado. Puede haber distintos procesos de elaboración, distintos sentidos y significados de vivencias y momentos, multiplicidad de huellas y de vehículos de rememoración (como fotos o documentos), de prácticas y rituales, de silencios (Jelin, 2001: 18).

En rituales y silencios también se basa Hernández Garrido para llevar su particular rememoración a las tablas, que en manos de Electra está representada por el mechón de pelo arrojado simbólicamente al océano, en memoria de sus padres. Más cerca del lugar de los hechos, las conmemoraciones y las prácticas se multiplican. Un ejemplo es la “acción” del artista Jorge Velarde, que en 1998 navegó en su velero hacia la Esma y luego hacia Playa Honda, hizo un recorrido por donde creía factible que hubieran sido arrojados los cuerpos de los desaparecidos y, finalmente, formó una cruz surcando las aguas y allí familiares y amigos arrojaron flores:

En el punto central del signo nos detuvimos para arrojar 22 rosas rojas, una por cada año desde 1976. La huella efímera del barco en el agua quedó registrada en un dibujo trazado sobre la carta náutica. Concluido el dibujo, nada podía verse en la textura de las olas. La modificación del lugar sólo existió en mi interioridad y en los que me acompañaron (Velarde, 2003)¹⁵.

Desde aquel “arte de acción” muchos artistas retornaron y retomaron las aguas marrones que ocultan los cuerpos¹⁶, pero las últimas flores que se hicieron públicas encierran una siniestra y renovada alianza bilateral. Cuarenta años después del Golpe Militar, el 24 de marzo de 2016, Barack Obama y Mauricio Macri arrojaron rosas blancas al Río de la Plata. Estaban en el *Parque de la memoria*, emplazado en la costanera como “monumento a las víctimas del terrorismo de Estado”¹⁷; al mismo tiempo, una multitud encabezada por los organismos de Derechos Humanos, distanciada en espacio, en número de asistentes y, sobre todo, en acto de memoria, se desplazó hacia la Plaza de Mayo. “El contraste fue tan intenso, tan fuerte, tan bifronte, que daba escalofríos”, comentaba esa misma noche Sandra Russo en *Página/12*¹⁸.

15. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-1160-2003-12-28.html>

16. Para un análisis del arte que se ha desarrollado en torno al Río de la Plata en relación a su “memoria y abyección” véase Schindel (2016).

17. Véase <http://parquedelamemoria.org.ar/>

18. Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-295348-2016-03-24.html>

EL INCESTO COMO REELABORACIÓN DE LA APROPIACIÓN DE NIÑOS

Tanto con el robo de niños —en todas sus formas—, como con el abandono o la pérdida de los hijos se instaura una ruptura en las estructuras de parentesco. Aquello que definía un orden y una función dentro de la convivencia social se altera. En el caso de los niños desaparecidos por el accionar premeditado y sistemático del Estado, la violencia sobre la identidad es mucho mayor que si se tratara de una pérdida o de un abandono: primero porque se trata de una acción delictiva que no afecta a familias aisladas sino a un colectivo más amplio de víctimas; segundo, porque en la mayoría de los casos no hay cadáveres que constaten la muerte de los progenitores; y tercero, porque esta acción no la llevan a cabo particulares sino el propio Estado. Esto último supone un desamparo legal para las víctimas durante la vigencia del régimen dictatorial y un lento procedimiento de reparación (no siempre conseguido, no siempre posible, como puede comprobarse con las desapariciones de niños en España y con los jóvenes que faltan restituir en Argentina) una vez instaurada la democracia.

Si el delito de la apropiación ha excedido los límites de lo imaginable, resquebrajando las bases de la estructura familiar, es lógico que la representación que hagan las nuevas generaciones del conflicto asuma esa desmesura. No hay cuerpos para verificar las muertes de los padres ni el destino de los niños, hay desaparecidos que han producido una “catástrofe” en el sentido, que han alterado la concepción de “familia, linaje, origen” (Gatti, 2011). Ante esta irrupción del caos la respuesta de algunas producciones de postdictadura es un desbarajuste aún mayor. Desde *Memoria falsa* (Apolo, 1995) hay una insistencia en representar la recuperación del cuerpo del otro

perdido en la apropiación por medio de la transgresión del incesto. En el texto de Apolo es la madre la que reconoce a su hijo cuando están haciendo el amor. El par madre-hijo que se enamoran sin saber el lazo biológico se reproduce en las películas *Vidas privadas* (Páez, 2001) y *El recuento de los daños* (de Oliveira César, 2010)¹⁹. En *Los topos* (Bruzzzone, 2008) será el par hermano-hermano (travesti), en *Las chanchas* (Bruzzzone, 2014) hermana-hermana. En uno de los episodios de la serie *23 pares* se insinúa aunque no se llega a consumir el acto con el par hermana-hermano. Hernández Garrido, desde su mirada extranjera respecto al trauma argentino, también percibe el reencuentro entre Electra y Orestes desde una pulsión sexual. Electra rompe con la idea de cultura, con el orden civilizatorio; su búsqueda, para llegar a ser efectiva, requiere de una vuelta a un estado primigenio, a la naturaleza donde todo está aún por categorizar. Ella puede cambiar su rol y su nombre, llegar a Orestes (también a Píldes) por medio de la amistad, la consanguinidad o el sexo, derramarse y transformarse.

Cuando Edipo, el príncipe abandonado, el niño de los pies hinchados a causa de las fístulas con las que Layo mandó atravesar sus extremidades, decide escapar de su destino, no hace más que toparse, indefectiblemente, con él. Aunque crece bajo otro nombre y en otro reino y en apariencia es feliz, es la percepción difusa de su ascendencia lo que le perturba, así, lo no dicho sobre su filiación lo impulsa a la tragedia. En el mito, Edipo consulta el Oráculo de Delfos porque desconfía de que quienes lo criaron sean sus padres;

19. Este film, de manera similar a la obra de Hernández, representa la tragedia argentina recurriendo al mito de Edipo. Para un análisis del mismo en relación al incesto véase Quintana (2012).

la respuesta del oráculo será la que años después le haga partir de Corinto, cruzarse con su padre biológico en el camino hacia Tebas y, sin saber la filiación, matarlo para más tarde desposar a su madre viuda. La misma secuencia es retomada en el film *El recuento de los daños*. La transgresión del asesinato y del incesto se produce por una serie de concatenaciones, pero en el fondo de ellas se encuentra la negación de la ascendencia. La obra de Hernández capta el problema de identidad que subyace al mito y lo lleva al conflicto de la apropiación de menores en Argentina. En un intento de transmitir la incertidumbre, sus personajes se convierten los unos en los otros, se mezclan, rompen las fronteras que podría imponer un nombre propio dentro del esquema social, y por eso mismo sobrepasan los límites de parentesco. Electra por momentos es la madre de Orestes, por otros su hermana, otros su amante, pero cuando hacen el amor los jadeos de placer se convierten en gritos de sufrimiento y Orestes ocupa el lugar de Pílates. Por momentos Pílates es el apropiado y Orestes el que patea el vientre de la mujer, el que tortura. Cualquiera de los personajes puede ser la víctima, cualquiera el verdugo. Es en esta configuración anárquica donde la obra propone un reconocimiento filial por medio del incesto.

Orestes y Electra se miran apasionados, se reconocen. Una vez que se han encontrado ya no importará la forma de la unión. No hay culpa en el incesto, porque su prohibición responde a una domesticación social que no operará en la obra:



Figura 1. Fotografía de la representación de *Si un día me olvidaras*: Electra y Orestes ²⁰

ELECTRA: Sí, me equivoqué, me equivoqué. Ya no busco un hermano, ahora quiero a alguien que me haga sentirme mujer [...].

ORESTES: No tendrías que sufrir, si lo que te inquieta es que tu hermano te bese como hombre. No tienes que inquietarte por algo que ya ha ocurrido.

ELECTRA: Puede que los sueños más inconfesables sean tan reales como los hechos culpables. Entonces sí, seguro que más de una vez nos hemos encontrado como mujer y hombre (2014, Anexo 127).

20. Representación en la Sala *Cuarta Pared* por Centauro Teatro y Teatro del Astillero. Septiembre de 2001. Fotografía disponible en la página del autor: <http://hernandezgarrido.com/olvidaras.html>

La prohibición del incesto se encuentra en el umbral de la cultura, a la vez que representa el pasaje entre naturaleza y cultura, y es la cultura misma en tanto impone reglas. Antes de esta prohibición la cultura no existía y después de ella la naturaleza deja de existir en el hombre (Lévi-Strauss, 1985). Si la desaparición de personas fue “un proceso civilizatorio” donde se buscaba restituir un orden, eliminar la “mala hierba”, lo subversivo, si el enfrentamiento es una vez más el de civilización contra barbarie en donde “la desaparición forzada de personas no es barbarie sino modernidad exacerbada” (Gatti, 2011, 54); la representación que esta dramaturgia hace del incesto como medio de “reencuentro” familiar se constituye como una reacción contra esa limpieza civilizatoria. En la obra de Hernández hay una vuelta implícita a la naturaleza. Ante la evidencia de muertos, apropiados y desaparecidos, la propuesta es una disolución del vínculo entre cultura y naturaleza, la cual es materializada en la transgresión de la prohibición del incesto.

CIERRE. EL SANTUARIO

Hacia el final de la acción, Electra convence a Orestes de que la acompañe al “Santuario”, y éste finalmente se encuentra con su historia, que es la historia de la tragedia argentina: sus padres son desaparecidos y él fue robado por quienes asesinaron a su madre. “Lo reconozco. Me parece oír los gritos, creo ver las camillas sucias de sangre en las que las mujeres agonizan” (2014, Anexo 143). El Santuario, en tanto lugar de peregrinación, en tanto sitio santo al que acudir para obtener la epifanía, simboliza en la obra la verdad sobre el pasado. Así, el reconocimiento de los recuerdos completa

la premisa del título: “si un día me olvidaras”, entonces, tendré que volver, aunque sea como aparición, como espectro. Una promesa que, teniendo en cuenta la coyuntura transatlántica de la obra, puede entenderse como una búsqueda de verdad y justicia de los dos lados. Así, la puesta en escena que realiza Hernández Garrido de la violencia, con sus figuras alegóricas y con los elementos que pueden interpretarse como reflejo del trauma heredado del franquismo, no solo abren un espacio de reflexión y duelo al público argentino, también inquietan y preparan al espectador español para la dramaturgia que en el siglo XXI se volcará a la recuperación de la memoria histórica en el ámbito ibérico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apolo, Ignacio. *Memoria falsa*. Buenos Aires: Funesiana, 2013.
- Bruzzone, Félix. *Las chanchas*. Buenos Aires: Mondadori, 2014.
- _____. *Los topes*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- Calveiro, Pilar. “Los usos políticos de la memoria”. En: Caetano, Gerardo (ed.). *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2006, 359-382.
- Cervera, Alfons. *La sombra del cielo*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- CONADI. *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Da Silva, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de la reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen, 2001.

- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Fogwill, Rodolfo. *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- Hernández Garrido, Raúl. *Si un día me olvidaras*. En: *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 3, 2014, Anexo 85-147.
- Jelin, Elizabeth. “Prólogo. El libro: un juego de sentidos múltiples”. En: Da Silva, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de la reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen, 2001, 17-19.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Morales, Gracia. *NN12*. Alicante: Muestra teatro.com, 2008. Disponible en <http://www.muestrateatro.com/archivos/NN_12.pdf>
- Musitano, Adriana. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba (Argentina): Comunicarte, 2011.
- Pavlovsky, Eduardo. *El Señor Laforgue*. En: Dubatti, Jorge (ed.). *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo II*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2008, 27-69.
- Pavlovsky, Eduardo. *El Señor Galíndez*. En: Dubatti, Jorge (ed.). *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo II*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2008, 153-185.
- Quintana, María Marta. “Edipo y *El recuento de los daños*. Un análisis (transpositivo) de la apropiación en clave trágica”. En: *Revista Afuera* 12, 2012. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=164&nro=12>
- Reati, Fernando. “Cuídame de las aguas mansas...: Terrorismo de Estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*”. En: *Revista Iberoamericana* LXXVI-II, n.º 238-239, 2012, 293-309.

- Russo, Sandra. La memoria la ganamos. En: *Página/12*. Buenos Aires, 24/03/2016.
- Sánchez, Mariela. “Dos argentinas ante la guerra civil española. Novela transatlántica para una memoria descentrada en *Mika*, de Elsa Osorio”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1, 2015, 221-245.
- Schindel, Estela. “Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata”. En: Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (eds.). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, 73-92.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Souto Larios, Luz C. “El caso de los niños expropiados por el franquismo. Del documental a la ficción”. En: Cruz Suárez, Juan Carlos; Lauge Hansen, Hans; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Editorial Peter Lang, 2015a, 243-262.
- . “La apropiación de niños en España y Argentina. Dos políticas de la memoria”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1, 2015b, 247-243.
- . “El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria”. En: *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 10, 2014, 50-66.
- Sterling Nuckols, Anthony. “La novela de duelo frente a la novela de memoria histórica: Un análisis de *Santo diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga”. En: *Revista Caracol* 11, 2016, 210-243.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Velardi Ferrari, Jorge. Dibujos en el Río. En: *Página/12*, 28/12/2003.
- Verbitsky, Horacio. *El Vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Villani, Mario y Reati, Fernando. *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.