

Teatro x la identidad: los testimonios de las hijas en escena



María Luisa Diz

CONICET - Universidad de Buenos Aires - IDES - AINCRIT
mariluz@hotmail.com

Resumen

En el presente artículo se analizan y comparan las obras *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen, con dirección de Eugenia Levín, y *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, con dirección de Andrés Binetti, problematizando su rol como soportes de la memoria, a través de tres interrogantes: ¿cómo se construyen la primera persona y el punto de vista en la puesta en escena del testimonio?, ¿la construcción de la identidad, por parte de la segunda generación, se realiza a partir de una asunción crítica, toma de distancia y/o resignificación del legado de los padres?, ¿a través de qué recursos textuales y escénicos se intenta lidiar con la tensión entre las historias personales y colectivas?

Palabras claves

Teatro X la identidad
testimonios
memoria

Teatro x la identidad: daughters' testimonies on scene

Abstract

In the present article we compare analytically *Vic y Vic* (2007) by Erika Halvorsen, directed by Eugenia Levín, and *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010) by Virginia Jáuregui and Damiana Poggi, directed by Andrés Binetti. We inquire into their role as memory supports, through three questions: 1) based on the testimony, how are the first person and the point of view constructed?, 2) is the construction of identity, by the second generation, based on a critical assumption, a distance shot and/or resignifying the legacy of their parents?, 3) through what textual and scenic resources do the staging deal with the tension between personal and collective stories?

Keywords

Teatro X la identidad
Testimonies
Memory

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento de teatristas que se originó en el año 2000 con el objetivo de contribuir a la causa de Abuelas de Plaza de Mayo en la recuperación de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y la restitución de sus identidades.

En la mayoría de las obras de *Txi* del período 2000-2010, según Arreche (2012), se exhibe un uso de la figura del testimonio “como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)” o como *formato*, donde “los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza –la de *ser* relato testimonial– y exaltando así su *teatralidad*”; y como *fuentes* y *formatos*, para exponer la problemática de la apropiación de menores.

Esta última modalidad de tratamiento del dispositivo testimonial se puede observar en las obras *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen, con dirección de Eugenia Levín, y *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, con dirección de Andrés Binetti.

El presente artículo se propone analizar y comparar ambas obras problematizando su rol como soportes de la memoria, a través de tres interrogantes: ¿cómo se construyen la primera persona y el punto de vista en la puesta en escena del testimonio?, ¿la construcción de la identidad, por parte de la segunda generación, se realiza a partir de una asunción crítica, toma de distancia y/o resignificación del legado de los padres? y ¿a través de qué recursos textuales y escénicos se intenta lidiar con la tensión entre las historias personales y colectivas?

Vic y Vic: entre la militancia y el humor

Esta obra está basada en la historia de Victoria Donda Pérez y narrada desde su amistad con Victoria Grigera, ambas hijas de desaparecidos. Se conocieron en 1998 militando en la agrupación Venceremos de la Facultad de Derecho, sin saber que Donda era apropiada y que había nacido en el centro clandestino de detención ubicado en la ex Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), muy probablemente cuando el padre de Grigera, médico y militante de la agrupación Montoneros, estuvo allí detenido. Donda había sido entregada al ex prefecto Juan Antonio Azic y su esposa por parte de su tío, el Teniente de Navío Adolfo Miguel Donda Tigel, perteneciente al grupo de tareas de la ESMA, quien además fue el responsable de la detención de su hermano y cuñada, y el apropiador de su otra sobrina, es decir, de los padres y de la hermana de Donda. La obra reconstruye el proceso de descubrimiento de la condición de hija de desaparecidos y apropiada, y de restitución identitaria atravesado por Donda. En el 2003 había sido contactada por Abuelas debido a una denuncia recibida sobre el caso, que estaba siendo investigado por la agrupación H.I.J.O.S., de una niña que había sido anotada como hija propia por un miembro de las fuerzas de seguridad que había actuado en la ESMA durante la última dictadura militar, y le comunicaron la posibilidad de que esa niña fuera ella. Sin embargo, Donda tuvo reticencias para hacerse el examen de ADN por el sentimiento de culpa que le generaba la posibilidad de que sus apropiadores fueran presos al confirmarse que había sido apropiada por ellos. Luego de tomar la decisión de realizarse el estudio genético que estableció su verdadera identidad en el 2004, siendo la primera “hermana” recuperada por H.I.J.O.S. y la nieta N° 78 recuperada por *Abuelas*, su apropiador fue detenido y en el 2011 fue condenado a cadena perpetua, junto a otros represores imputados en la Megacausa ESMA. Antes de conocer su identidad, Donda militaba en el movimiento de derechos humanos y en política¹, y en el 2009 presentó su libro titulado *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, donde cuenta su propia historia.

1. En el 2006 fue electa concejal en la municipalidad de Avellaneda y en el 2007 diputada nacional por la Provincia de Buenos Aires, por el Frente para la Victoria –una alianza electoral de orientación peronista fundada en 2003 para impulsar las candidaturas presidenciales de Néstor y Cristina Kirchner–, partido que abandonó en el 2008 por diferencias político-ideológicas.

En *Vic y Vic*, Victoria Grigera, quien además es actriz, personifica a Victoria Donda (Vicky D, en la obra) junto a la actriz Melina Petriella quien, a su vez, interpreta a Grigera (Vicky G, en la obra). Las actrices se encuentran sentadas una al lado de la otra en unas butacas altas, vestidas con remeras de color blanco y pantalones de

color negro, colores que predominan en la puesta generando los sentidos de tiempo pasado y de “copia”. La iluminación hace que se proyecten sobre la pared de fondo sus sombras, acentuando ese efecto de “dobles” configurado por el intercambio de roles y el título de la obra. Ambas actrices dialogan entre sí y se dirigen al público, por momentos con gestos que buscan la complicidad de aquél, saliéndose de sus personajes con correcciones de una hacia la otra con respecto a lo que enuncia o al modo en que lo hace y con autorreflexiones sobre lo dicho en la puesta o en el pasado, produciendo cierta sensación de espontaneidad. Cada una lleva pegado en su remera un cartel de color negro con el nombre del personaje que interpreta en letra cursiva de color blanco, con una caligrafía que se asemeja a la de los niños cuando aprenden a escribir sus nombres, a fin de evidenciar para el público la construcción de los personajes: el de Grigera dice “Analía”, el nombre de Donda antes de saber que era apropiada, y el de Petriella dice “Vicky”.

En este caso predomina el nivel performático de la representación, en tanto se encarnan los personajes de la historia del otro (Brownell, 2009). Esto ocurre de manera similar en el filme *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri donde la reconstrucción de su historia personal es representada por la actriz Analía Couceyro, mientras Carri actúa como directora de su propia película. Se establece así “un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de búsqueda” de la historia de los padres para la construcción de una parte de sí mismos, eje central en los documentales de los/las hijos/as (Verzero, 2009). Esta práctica de desdoblamiento parece operar también en *Vic y Vic* como un procedimiento de distanciamiento que posibilita la objetivación del yo, con el fin de generar un efecto de reflexión crítica en la puesta en escena del testimonio el cual, según Oberti (2009), siempre es representación, interpretación y transmisión de una experiencia que se narra para alguien y con alguien.

El artificio puesto de manifiesto para el público es además explicitado, por parte de ambas actrices, al comenzar la obra:

Vicky G: Nos presentamos.

Vicky D: Mi nombre es Victoria Grigera, soy actriz, tengo 29 años, soy HIJA, es decir, de HIJOS, con puntos en el medio, hache punto, i punto, jota punto...

Vicky G: ¡Se entendió!

Vicky D: Bueno, quiero decir que soy hija de un desaparecido, mi papá desapareció cuando yo era muy chiquita. Soy actriz (...).

Vicky G: ¡Analía!

Vicky D: Bueno, quiero decir que, en esta oportunidad, voy a contar mi historia, pero no voy a hacer de mí misma, es decir, ella (señala a la otra actriz) va a hacer de mí, o sea, ella (Melina Petriella), actriz, va a hacer de Vicky Grigera, yo actriz y personaje también, y yo Vicky Grigera voy a hacer de Analía. Seríamos Vicky G (señala a Melina Petriella) y “Analía”.

Vicky G: Bueno, como ella dijo, mi nombre es Melina Petriella, soy actriz, ella dice que me conoce del secundario pero yo de ella no me acuerdo. Cuando me contó su historia, ni sé porqué nos pusimos a hablar del tema. Nada, el hecho es que siempre participé de *Teatrox la identidad*, actuando y organizando también, y me interesó volver a estar, acá voy a hacer de ella y vamos a contar un caso real que es el de ella, el del personaje que va a hacer ella, Analía.

La representación de la historia de Donda se realiza entonces desde la primera persona de su amiga Grigera, quien habla en nombre y lugar de aquélla como Analía, una joven apropiada, pero reflexionando desde el presente sobre el proceso de descubrimiento de su condición de hija de desaparecidos y apropiada, y de su restitución identitaria a través de su historia de amistad con Grigera, quien es interpretada por una actriz. Esta construcción desdoblada de la primera persona en la puesta en escena del testimonio parece acentuar la relación que involucra el testimonio de acercamiento y distanciamiento con relación al pasado y que, de acuerdo a Jelin (2002), implica la posibilidad de salir y tomar distancia, sin la cual el testimonio se tornaría imposible.

Si bien, en una primera instancia, el punto de vista que construye la puesta de los testimonios de Vicky D y Vicky G parece ser colectivo, es decir, el punto de vista de aquellos/as hijos/as de desaparecidos organizados/as colectiva y políticamente, cuando se refieren a los que denominan en el texto como “el ABC del nieto apropiado” (no tener fotos de la primera infancia o de la madre embarazada, tener padres militares o que tengan alguna relación con las fuerzas, no parecerse físicamente a ellos y haber nacido entre 1976 y 1980), y a las “figuritas repetidas” de “la culpa como el gran sentimiento del nieto apropiado” y del “miedo a quedarse solo”, la obra parece tomar estos estereotipos que aparecen en otras obras de *Txi* y en el discurso institucional de Abuelas sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad para poner en cuestión aquel punto de vista colectivo e introducir un punto de vista personal mediante el relato de una historia individual como la de Donda.

Por otro lado, la obra también parece romper con la división maniquea entre buenos y malos, al dar cuenta que el delator de los padres de Donda, el entregador de ella y el apropiador de su hermana forma parte de su misma familia.

Por otra parte, la obra pone de relieve los conflictos que atraviesa un/a hijo/a apropiado/a ante la realización del examen de ADN y que parecen no resolverse aún después de haber conocido su filiación e identidad verdaderas. Vicky D cuestiona el hecho de que se tome en cuenta la prueba de ADN en los juicios contra los apropiadores porque “es como que tenés que decidir si querés que los tipos que te criaron vayan presos o no” y continúa llamando “mis padres” a quienes fueron sus apropiadores.

La obra también parece cuestionar la construcción de la identidad efectuada a partir de una relación determinante entre las dimensiones biológica y cultural de la herencia, como algo que no puede ser rechazado ni modificado sino que, por el contrario, “se continúa” en los/as hijos/as:

Vicky D: (Muestra su cara, dividiendo sus ojos de su boca). Esto es de mi mamá y esto es de mi papá (...). (Se despega el cartel que dice “Analía” y queda a la vista el nombre “Victoria”). No creo en eso de la sangre...pero antes de saber de dónde venía, yo siempre hice trabajo social, militaba en las villas...Y ahora sé que la primera vez que pisé una villa fue en la panza de mi mamá (...). Nosotros somos los responsables de seguir con la lucha de nuestros padres.

Vicky G: (Irónica) ¡Pero no llevamos la revolución en la sangre, eh!

Vicky D: Si fuera por la sangre, también tengo la sangre de mi tío...

Vicky G: ¡¡UY!!! No, esa no.

En otras escenas, se ironizan y cuestionan la militancia “masculinizada” de los setenta y la influencia de la cultura política de aquellos años en la transmisión intergeneracional:

Vicky D: Yo puse de moda la coquetería en la militancia (...). La feminidad, digo. En la ropa, el maquillaje, el pelo, antes para militar tenías que ser dejada, cero femenina, porque si no eras “superficial”.

Vicky G: (...) Podías ir en pelotas y tus compañeros al lado: ¡lo único que los calentaba...la revolución! (...). ¡Lo único que pedía era que no se llamara como yo!

Vicky D: ¡Victoria!

Vicky G: ¡No había algún otro nombre? Digo, no... ¡Qué poco originales!

Vicky D: ¡Qué querías que te pongan: “Siempre”!

Vicky G: Más de uno lo debe haber intentado. O “Monto”, o “Bolche”, o “Molotov”.

En la escena final, Vicky G le pide a Vicky D que lea la carta, consensuada con las organizaciones de la Coordinadora Juvenil por la Memoria, que había leído en el escrache a Videla, afuera del Hospital Militar:

Vicky D: (Se pone de pie y lee). “Pudieron desaparecer sus cuerpos pero no pudieron desaparecer sus sueños, nos heredaron su memoria del paraíso, donde los hombres y mujeres nos llamemos ‘compañeros’, quisieron desaparecer sus nombres y hasta a sus hijos, pero estamos acá, recuperando nuestra identidad, estamos recuperando nuestros nombres, sus nombres, acá estamos, acá están: Manuel, Tatiana, Horacio, Juan, Pedro y ahora Sebastián, ya somos 86 y faltan muchos, los militares no pudieron ver que dentro de esos vientres se encontraba la semilla de sus sueños, sólo vieron un botín de guerra, hoy el pueblo argentino puede decir que con cada hijo que es recuperado gana una batalla porque recupera un pedacito de ese sueño”. Un abrazo y ¡Hasta la Victoria Siempre!

La generación de los padres y su cultura política parecen ponerse en cuestión, pero finalmente la representación del discurso de Donda los reivindica, asumiendo acríticamente el deber de continuar la lucha de los padres por una sociedad mejor por parte de la generación de los/as hijos/as. De acuerdo a lo que plantea Vezzetti (2009) en su estudio sobre el testimonio en la formación de la memoria social, se puede observar que en la base del yo que busca transmitir una experiencia no hay una pura vivencia individual, sino que “hay un *otro*, generalmente colectivo, un mandato familiar o de un grupo; y eso incluye los enigmas, los pequeños mitos, los relatos ya armados” (29).

Con respecto a la tensión entre las historias individuales y colectivas, en una de las escenas, Vicky G narra cómo creyó hasta los 18 años que había sido –y cómo quiere seguir imaginando– la muerte de su padre Gustavo Grigera, médico y militante de Montoneros, secuestrado en un operativo en el Hospital Italiano, hasta que se enteró que, luego de tomar la pastilla de cianuro, se le realizó un lavado de estómago para ser detenido en la ESMA hasta su “traslado”²:

Vicky G: Lo veo jovencito, lindo, parado en un pasillo, blanco, luminoso, con el ambo impecable, tipo ER Emergencias. Ellos entrando torpes, feos, petisos. Él alto, buen mozo, ahí mirándolos a los ojos y metiéndose la pastilla en la boca...como diciendo... ¡tomá! Y cayendo elegante... Y los feos mirándolo y mirándose como diciendo (voz ridícula) ¡nos cagó! ¿Y ahora qué le decimos al jefe? Pero no, un final looser, sufriente, con hambre, frío, capucha, dolor... cero glamour.

2. Eufemismo del discurso militar que aludía al asesinato de los detenidos con el cual fue denominado el destino final del padre de Grigera en un libro escrito por sobrevivientes de la ESMA. Ese fragmento del libro es mencionado por el personaje de Vicky G en la obra para representar el momento en el que la hija de Grigera lo leyó y se enteró de la verdad acerca de la muerte de su padre.

El relato de Vicky G ironiza la división maniquea entre buenos y malos, pero también la figura y la muerte heroica del militante. El uso de un lenguaje informal, acompañado

de palabras extranjeras –looser (perdedor) y glamour (atractivo, magnífico, glorificado, bello y elegante)–, y el recurso del humor aparecen como mecanismos pertenecientes a la generación de los/as hijos/as que permiten el distanciamiento y posibilitan la objetivación de las historias personales y colectivas para poder efectuar una reflexión crítica sobre el pasado.

En otra escena, Vicky G y Vicky D imaginan la posibilidad de que el padre de una y la madre de la otra se hayan conocido al haber estado detenidos en el mismo centro clandestino:

Vicky G: Ella nació en la ESMA y, seguramente, más de una noche no dejó dormir a mi viejo con sus gritos, ¡porque llorona y gritona era seguro!

Vicky D: ¡Calláte, seguramente, tu viejo tuvo el honor de asistir a mi parto!

Vicky G: ¡Te imaginás!

(Silencio. Las dos miran al público como si hubieran descubierto algo más).

Vicky D: Y seguro que cuando me escuchaba pensaba en vos.

(Silencio).

El fragmento parece representar la situación de detención evadiendo toda referencia a la tortura y a las condiciones inhumanas, en particular, de parto de las mujeres embarazadas en cautiverio. Además, cuando una de ellas hace referencia a algo que puede llegar a suscitar lo emotivo en la otra y en los espectadores, la escena se detiene en el silencio. Ese silencio o no dicho en la puesta del testimonio, según Jelin (2002) puede ser expresión de un hueco traumático o la marca de un espacio de intimidad, entre otras razones. Pero además, podría pensarse que ese silencio o no dicho busca detener la emoción identificatoria que el diálogo entre ambas protagonistas podría haber suscitado en los espectadores.

Bajo las nubes de polvo...: piezas de un rompecabezas incompleto

Las dramaturgas y actrices de esta obra no son hijas de desaparecidos que fueron apropiadas, sino hijas de presos políticos durante la dictadura, Rubén Jáuregui y Guillermo Poggi, militantes del PRT-ERP –uno en Buenos Aires y el otro en Rosario–. Poggi se exilió en Italia tras ser liberado en 1979 y Jáuregui fue liberado en 1983, pero en 1985 murió de un infarto. Damiana nació en Bariloche y Virginia se había mudado allí de pequeña. Esta última tiene a su abuelo y a su tía desaparecidos. Se conocieron por medio de una amiga en común, quien conocía las historias de ambas, y así fue como se hicieron amigas y decidieron protagonizar su propia obra.

En la puesta de esta obra, ambas protagonistas se encuentran sentadas en unas sillas ubicadas al fondo del escenario y en cada intervención se ponen de pie, se ubican debajo de un dispositivo de luz rudimentario, hablan dirigiéndose a los espectadores y vuelven a sentarse. Están vestidas con remeras estampadas de colores y jeans, una vestimenta informal y juvenil que las diferencia visualmente. Las miradas y diálogos entre ellas son escasos, aunque por momentos el texto pareciera tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas. Sobre el fondo del escenario se encuentran tubos fluorescentes y varios ventiladores. Hacia la derecha del dispositivo lumínico se encuentra el personaje denominado como “relator” sentado en una silla. A la izquierda se ubica una mesa pequeña con instrumentos musicales y dispositivos de audio donde se sitúa una “actriz música”.

El personaje del relator tiene puesta una remera con la inscripción “canchero” e interviene dando explicaciones sobre los dispositivos técnicos en escena que, según él, “sirven para captar la atención del público”, “hacen ruido si tienen piezas sueltas o flojas”, y “hay que desarmar o abrir”, cuestiones que se relacionarán con las historias de las protagonistas. Asimismo, este personaje realiza acotaciones y preguntas sobre detalles sin importancia (la marca del televisor que tenían en sus casas, la marca del colectivo escolar en el que viajaban, el color del auto que tenían sus familias), y señala con efectos sonoros y sentencias los momentos donde las protagonistas parecen caer en “golpes bajos”, interrumpiendo sus relatos cuando éstas hacen referencia a la muerte y al exilio de sus padres, poniendo en evidencia la pretensión de evitar la emoción identificatoria en los espectadores.

La actriz música interviene en el inicio de la obra tocando con un teclado en forma de guitarra un *funk*, un género musical de influencia africana, cuyo término significa “lo terrenal”, “la vuelta a lo fundamental”, a “lo auténtico”. Estos sentidos se relacionarán con los relatos de las protagonistas sobre anécdotas inconexas referidas al jardín de infantes, el primer amor, la primera salida a un partido de fútbol y a un baile, y las canciones de la adolescencia. Además, esta actriz interpreta y baila una canción titulada *Killing me softly (Matándome suavemente)* junto al relator y a Virginia luego del relato de Damiana sobre su primer baile con un chico. Y también canta, sin acompañamiento musical, un *fado*, un género musical portugués cuyas canciones expresan, de manera predominante, sentimientos de melancolía, nostalgia, fatalismo y frustración, que es ubicado luego de otro relato de Damiana que refiere a recuerdos de (des) ilusiones amorosas.

En este caso predomina el “nivel performático del testimonio”, en tanto ambas narran sus historias en primera persona y se dirigen al público (Brownell, 2009). De manera similar a la obra autobiográfica *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, “la primera persona se vincula con un actor que no representa a un personaje, sino que actúa como sí mismo (...). A través de estrategias como esta se intenta borrar el artificio, produciendo sentidos a partir de la presentificación de este actor/performer y la exposición de su mundo privado a través de acciones” (Verzero, 2012).

En esta obra, Virginia y Damiana actúan de sí mismas y exponen sus mundos privados produciendo como efecto la presentación de dos sujetos como totalidades, unificados en el tiempo, que son garantes de sus biografías y experiencias, y de la verdad en torno a éstas. No obstante, se trata de dos actrices/*performers* que hablan desde un yo que es el yo del personaje o del dramaturgo y el yo autobiográfico convertido en personaje. Esa fragmentación del yo se representa al interior de un texto similar al de *Mi vida después* y análogo al estatuto de la memoria: “la obra transcurre a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. La significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas” (Verzero, 2010). La fragmentariedad, lo incompleto y la mixtura de los recuerdos, relatos e imaginaciones puestos en escena dan cuenta de un rompecabezas al que le faltan piezas, como harán referencia las protagonistas en algunas escenas y, por lo tanto, representan la imposibilidad de construir un relato unificado acerca de las historias de sus padres y, en consecuencia, de sus historias e identidades. Ambas intentan narrar en primera persona lo que les contaron, lo que imaginan, lo que recuerdan y lo que no quieren o no pueden recordar y, en este sentido, buscan construir más allá de las diferencias de sus historias un “nosotras”.

En una de las primeras escenas ambas cuentan lo poco que saben, por medio del relato de sus familiares, acerca de las historias de sus padres y que aparece como aquello que no se puede contar del todo, que no se puede decir a nadie, que hay que olvidar, inclusive en el presente:

Damiana: (Levanta la mano desde atrás) Me dijeron: “Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?”.

Virginia: No, nunca me sentaron, un día mi mamá me dijo: “Tu viejo fue guerrillero pero no se lo podés decir a nadie”. Yo fui y se lo conté a mi amiguita y me dijo: “Bueno”. (Pausa). Mi mamá sigue diciendo hoy: “Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidáelo”. (Pausa). “Olvidáelo”.

La puesta de aquellos relatos retaceados en los que se elude toda información sobre la pertenencia político-ideológica, los motivos de dicha elección y las acciones llevadas a cabo por su padres parecen aproximarse a lo que Pollack (2006) denominó *memorias subterráneas*, es decir, recuerdos prohibidos, indecibles o vergonzosos, celosamente guardados en el marco familiar que están “moldeadas por la angustia de no encontrar una escucha, de ser castigado por aquello que se dice o, al menos, de exponerse a malentendidos” (9).

En otra escena, el relato de Damiana parece representar el proceso de elaboración (masticar, rumiar) de la verdad (el pasto duro y viejo) acerca de la historia de su padre (hasta entonces homogéneo, quieto, acomodado y ubicado) como la única forma de construir su historia e identidad (renovar el terreno). En su relato parece dialogar con Virginia, con quien compartiría aquel proceso:

Damiana: (...) Las cosas tienden a homogeneizarse, un mecanismo de comprensión spongo. Claro que me da miedo. Estuvo ahí tan quieto, tan acomodado, ubicado, y de golpe así, hay que nombrar. Qué risa. Me preocupa lo cursi en medio de tanto desajuste. ¿Te das cuenta? Lo que era un juego, de golpe se vuelve concreto y hay que masticar como yeguas el pasto duro. Viejo. Rumiar, es la única forma de renovar el terreno. Masticar la yerba antigua. La única forma.

La construcción de la identidad se representa como un proceso de selección de unos pocos elementos del legado que da cuenta, de manera similar a los documentales de la generación de los/as hijos/as, una posición ambigua de autonomía y dependencia con respecto al origen (Amado, 2009):

Damiana: (...) Mi papá me enseñó el concepto de zulo y el lenguaje de señas. Zulo: palabra de origen tumbera, es un lugar para esconder cosas. Cosas tuyas me dijo (...). Hablamos cada vez que me voy a Bariloche, yo en el colectivo y él abajo. Mi hermanito también lo habla. Hablamos los tres (Pausa). El gobierno italiano lo reclama como preso político, sale. Esposado en un avión. Mi papá les tiene pánico a los aviones.

Relator: Golpe bajo.

(...)

Virginia: Papá de River, mamá de Boca, abuelos de Boca, tíos de Boca, hermano de Boca, yo de Vélez.

(...)

Damiana: (...) Así funciona un motor, hija mía. Y más o menos así se lo explicarás a tu hijo, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó. Te amo. Papá.

Relator: (...) Yo desde chico no puedo parar... Tengo que desarmar todo, necesito abrirlo, no sé... no me alcanza con saber que una cosa es así (...).

La lectura en voz alta de un escrito del padre de Damiana acerca de cómo funciona un motor de auto, por parte de ambas protagonistas tomadas de la mano, junto con las

explicaciones del relator, parece representar el mecanicismo de lo heredado, que se contrapone a la fragmentariedad de sus voes y recuerdos, y que hay que desarmar y abrir, como comenta el relator en relación a los dispositivos técnicos, para poder construir una identidad propia. En la escena final, ambas protagonistas bailan al ritmo de la canción *Fuiste* de Gilda junto a un ventilador encendido que se encuentra mirando hacia los espectadores y que tiene adheridas tiritas de papel de colores, lo cual podría interpretarse como una ruptura celebratoria con el pasado, lo transmitido y lo heredado. La herencia no aparece como un mandato o deber, ni como un dato biológico o cultural que determina la construcción de la identidad, las subjetividades fragmentadas dan cuenta de una búsqueda permanente en la configuración identitaria siempre precaria y provisoria.

Por su parte, el intento de narrar la propia historia entremezcla, de manera fragmentaria, la referencia a ciertos acontecimientos históricos y políticos del país con algunos recuerdos personales de la infancia:

Damiana: (Desde su asiento levantando la mano). Nos faltan piezas.

(...)

Virginia: (...) Bombas en colegios (...). La joven democracia argentina. La tumba fue profanada y el cadáver embalsamado, le cortaron las manos. Hurgando, busco recuerdos (...) Nosotras hamacándonos, dos niñas, una hamaca de plaza, un pino enorme, un perro viejo, una parra, uvas. De los vecinos se apoderó el terror, vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, pastos altos, una cena familiar, no escucharon nada. Vieron desaparecer a una familia completa. Dicen, dice, dicen, los vecinos dicen. Yo digo, faltan piezas (...).

El relato de Virginia, de manera similar a los testimonios en los documentales de los/as hijos/as, “recrea una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, ausencias, de muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política” (Amado, 2009: 164). Además, el relato parece insertar esta pieza en la línea de aquellas obras de teatro que están pobladas de imágenes infantiles del horror que la generación de los/as hijos/as de los militantes de los setenta “ha descubierto y en su adultez recupera como recuerdo” (Verzero, 2011).

En otra de las escenas, ambas relatan el presidio, la liberación de sus padres, el exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo y la imposibilidad del mismo, y desde los recuerdos colectivos de los turistas que visitan Bariloche, entre ellos, una caja de chocolates como metáfora de la cárcel de esa ciudad en la que estuvo preso el padre de Virginia:

Virginia: La primera conexión con el sur es mi papá adentro de una cárcel. Como en una caja. (Hace el gesto de un rectángulo con sus manos y lo mira).

Damiana: Una caja de chocolates de “El Turista”. El viaje de egresados. El conjunto verde agua de las parejas que van a pasar la luna de miel frente al Nahuel Huapí. El centro cívico. La calle Mitre. Los perros San Bernardo. El Cerro Catedral. La Aerosilla. El Nahuelito. Grisú, Cerebro, Rocket, By Pass, el Hotel Llao Llao. Esos no. Tu papá adentro de una caja. (Repite el gesto de Virginia y hace una pausa). Soy de Bariloche, en el año 1986 nos fuimos a vivir para allá. Pero nació acá. Pero me gestaron en Madrid. Y viví allá hasta que me vine para acá.

Virginia: Mi papá, nació (Pausa). No sé en qué año. No, no es que no lo sé, no puedo recordarlo (...). Cae preso en 1973 y sale en 1983 (...). Mi mamá le escribe durante los años de cárcel. Cuando sale se encuentran, se casan y me tienen a mí el primero de mayo de 1985 (...).

Lo velaron en casa, estaban todos, no faltaba nadie, la cúpula enterita ahí (...). Llegó la policía y mamá salió: “Estamos velando a mi marido” (...) Yo estaría en una cuna por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (pausa): “Yo me podría morir ahora porque soy feliz”, le dijo a mi mamá. Esa misma semana se murió. Se murió.

Relator: (Interrumpe). Eso es golpe bajo. Golpe bajo.

Los recuerdos individuales de ambas refieren a la mirada inocente de la infancia –la caja de chocolates y la cunita– que se entremezclan con los recuerdos colectivos que remiten a datos duros y objetivos –lugares y fechas–, así como a acontecimientos ligados a la violencia política –el presidio y la muerte– en los que estuvieron involucrados sus padres, y que enturbiaron sus miradas y recuerdos de niñas.

A modo de conclusión

Vic y Vic expone el yo testimonial a partir de un juego de identificaciones oblicuas evidenciado para los espectadores, con el objetivo de posibilitar el distanciamiento y la objetivación en torno al relato de una historia que busca configurar un punto de vista individual en relación a las historias de los/as nietos/as recuperados/as por Abuelas. *Bajo las nubes de polvo...* exhibe, por el contrario, dos yoes testimoniales fragmentados –el yo personaje y el yo autobiográfico devenido personaje– que generan la ilusión de dirigirse, sin artificios ni mediaciones, a los espectadores para exponer sus vidas privadas, y que intentan construir un punto de vista colectivo a partir de la falta de conocimiento sobre las historias de sus padres y la necesidad de construir sus historias e identidades personales.

La construcción de las identidades, por parte de la segunda generación, parece oscilar en *Vic y Vic* entre el cuestionamiento y la asunción de la herencia de los padres, representada en sus dimensiones biológica –parecido físico– y cultural –actividad de militancia–, para terminar reivindicando ambos legados. En *Bajo las nubes...* parece efectuarse una crítica al mecanicismo de lo heredado y un acto de celebración de la ruptura con aquél. No obstante, la construcción identitaria parece fracasar ante la imposibilidad de obtener más información sobre los legados paternos, a partir de los cuales optar por tomar distancia, asumir acríticamente o resignificar para construir la propia identidad.

La tensión entre las historias individuales y colectivas en *Vic y Vic* se pone en escena apelando a los recursos del humor, el lenguaje informal y juvenil, la imaginación y la ficcionalización que permiten tomar distancia, objetivar y reflexionar críticamente en torno a aquellos recuerdos de acontecimientos traumáticos, e intercalando recuerdos, vivencias y fantasías personales. En *Bajo las nubes...* esa tensión se expone a partir de la mixtura entre fragmentos de lo individual –la inocencia infantil– y de lo colectivo –la violencia política– que se “interpenetran” para intentar tejer las historias de ambas protagonistas.

Bibliografía

- » AA.VV. *Teatro x la Identidad*. Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo.
- » AA.VV. *Teatro x la Identidad*. Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo.
- » Amado, A. (2009). “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”, en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- » Arreche, A. (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la Identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario”, en *Revista Gestos*, Año 27, N° 53: 105-124.
- » Brownell, P. (2009). “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después de Lola Arias*” en *Revista Telón de Fondo*, N° 10. Disponible en: <http://telondefondo.org/numeros-anteriores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html>
- » Jelin, E. (2002). “Trauma, testimonio y verdad”, en *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Oberti, A. (2009). “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios” en *Temáticas* (jan.-dez.), Año 17, N° 33/34: 125-148.
- » Pollack, M. (2006). “Memoria, olvido y silencio”, en *Memoria, olvido y silencio*. La Plata: Al Margen Editora.
- » Verzero, L. (2009). “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Prólogo: Andreas Huyssen. Buenos Aires: Paidós: 181-217.
- » Verzero, L. (2010). “La escena como espacio para la reparación del daño”, en *Boca de Sapo*, Año XI, N° 5. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar>
- » Verzero, L. (2011). “Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño”, en *Taller de Letras*, N° 49. Disponible en: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_loshijos_lorena_verzero.pdf
- » Verzero, L. (2012). “Lola Arias y su obra”, en *Revista Conjunto*, N° 162. Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/actual/revistaconjunto.php?pagina=conjunto>.
- » Vezzetti, H. (2009). “El testimonio en la formación de la memoria social”, en Cecilia Vallina (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

