

FANTASMAS EN ESCENA TEATRO Y DESAPARICIÓN

MARIANA EVA PEREZ



PAIDÓS

FANTASMAS EN ESCENA

TEATRO Y DESAPARICIÓN

MARIANA EVA PEREZ

 PAIDÓS

INTRODUCCIÓN

Este trabajo estudia la representación de la desaparición de personas en el teatro argentino en el período 2001-2015, por medio del análisis de textos dramáticos que tematizan o aluden a esa práctica y que fueron llevados a la escena en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de mi tesis de doctorado, que con el título original de *Entre el duelo inconcluso y el reconocimiento espectral. Representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina (2001-2015)* defendí en la Universidad de Konstanz (Alemania) en 2019.

Entenderemos aquí la desaparición no como una forma entre otras de violencia estatal, una técnica represiva específica reductible a la categoría del derecho internacional de la desaparición forzada de personas, sino como una *biopolítica de producción de espectros*. Esta biopolítica desaparecedora operó a nivel de los cuerpos y de la población, a través de la reducción a la espectralidad y la fabricación masiva de fantasmas, con el objetivo inmediato de producir terror y parálisis y con el fin último de transformar en sentido regresivo la estructura socioeconómica argentina. Por este motivo, no nos referiremos a “la dictadura” como agente de las desapariciones ni como período histórico, sino que nos centraremos en la aplicación de esa biopolítica desaparecedora, para la que recuperaremos el

elocuente nombre propio de “Proceso de Reorganización Nacional” (PRN).

Mucho se ha escrito sobre la postdictadura argentina, sus memorias en disputa y las producciones culturales que desde diferentes disciplinas artísticas indagan en la figura del desaparecido y el fenómeno de la desaparición forzada. Aquí nos centraremos en la etapa que va desde la crisis de 2001-2002 a 2015. En ella se producen cambios decisivos en la constelación de las narrativas sociales que dan cuenta de las desapariciones. Pensaremos el teatro en relación con esas narrativas, que son el contexto discursivo en el que surgen las obras y la extraescena con la que dialogan. Prestaremos especial atención a la relación entre estos dramas y las políticas públicas de memoria que fueron marcada registrada de los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011, 2011-2015).

El análisis de las obras de teatro se llevará a cabo por medio del estudio del texto dramático. En algunos casos he podido asistir a representaciones de las obras o acceder a registros audiovisuales; si bien daré cuenta de algunos detalles significativos de la puesta en escena, en especial cuando se trate de escrituras postescénicas, la dramaturgia será la principal vía de acceso al acontecimiento teatral.

A partir de la caracterización de la desaparición como biopolítica de producción de espectros, consideramos que tanto la literatura como el teatro, y en particular ese género en el que ambos se intersectan, la dramaturgia, pueden ofrecer perspectivas reveladoras sobre la desaparición, su dimensión fantástico-espectral y los problemas de representación que este aspecto del fenómeno supone. Por la naturaleza performativa de la palabra dramática, basta con que un personaje teatral anuncie “Yo soy el muerto” (Longoni, 2004: 3) para que el fantasma se haga presente en la escena; rasgo que se potencia en la dramaturgia, que no depende de la eficacia de la puesta.

El teatro sobre la desaparición: un abordaje desde distintas disciplinas

El objeto de estudio de esta investigación se halla en una zona de intersección de diversas disciplinas. Esto obliga a la construcción de un marco teórico interdisciplinario en el que converjan aportes de los estudios sobre memoria, los estudios literarios y teatrales y los estudios sobre espectralidad.

Desde mediados de los noventa, el problema de los desaparecidos¹ ha sido abordado por la academia a partir del marco teórico proporcionado por los *estudios sobre memoria*, a cuya popularización contribuyeron especialmente Elizabeth Jelin y sus colaboradores. Si bien, en rigor, hay que reconocer que los primeros estudios sobre terrorismo de Estado y desaparición –algunos de los cuales son todavía bibliografía obligada, como los de Eduardo Luis Duhalde, Juan Carlos Marín, Inés Izaguirre y Pilar Calveiro (1998)– fueron publicados con anterioridad al *boom* de la memoria en Argentina y prescinden de este marco teórico.

Durante el período que nos ocupa, el campo de los estudios sobre memoria se extendió de manera considerable y sostenida en Argentina. A las primeras investigaciones académicas se sumaron cátedras universitarias, maestrías, redes de investi-

-
1. Comencé la redacción de mi tesis antes de que se popularizara en Argentina lo que hoy se conoce como “lenguaje inclusivo” y que representa un intento por dar visibilidad desde el lenguaje a las mujeres, trans e identidades no binarias por medio del uso de la letra e para neutralizar el género. Si bien habría podido echar mano de otras alternativas vigentes en ese momento, como el signo @ o la letra x, preferí no hacerlo en aras de facilitar la lectura. En esta nota al pie simplemente quiero dejar constancia de mi incomodidad con el masculino genérico, acrecentada al calor de la lucha feminista en Argentina de los últimos años. En especial, lamento contribuir desde el uso de los términos “el desaparecido” o “los desaparecidos” a la invisibilización de las experiencias de las mujeres detenidas-desaparecidas, que fueron objeto de un particular ensañamiento machista por parte de los perpetradores.

gadores y centros de estudios, así como centros culturales, museos y comisiones locales que funcionan en antiguos sitios de detención clandestina, espacios desde los cuales se promueve la investigación empírica unida a la reflexión acerca del pasado reciente. Una característica particular de la escena académica argentina sobre el tema es que a menudo los propios actores cuyas prácticas son objeto de estudio toman parte activamente en los debates teóricos. Si bien investigación científica y militancia² tienen en principio objetivos y regulaciones diferentes, no sería nada sencillo establecer una división tajante entre ambas en Argentina. La investigación académica se nutre de los problemas y los debates que proponen las prácticas que se dan en el seno de lo que Gabriel Gatti (2008) denominó “el campo del detenido-desaparecido”:

Es un mundo singular [...]: con su centro en una figura extraña –el desaparecido no cabe en ningún taxón conocido: ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente–, con un poderoso conjunto, muy peculiar, de instituciones y movimientos sociales que le son privativos [...], con retóricas consensuadas en torno a esa figura [...], con lenguajes propios [...], con producciones artísticas y culturales orientadas a ella [...]. Es un campo terriblemente complejo, en plena constitución, lleno de agentes en plena pelea por el lugar legítimo de enunciación, combatiendo por imponer la verdadera historia, la verdadera memoria (19).

El campo académico de los estudios sobre memoria en Argentina puede pensarse incluido dentro de este campo más amplio “del detenido-desaparecido”. Conjunto y subconjunto (ambos con su centro en la figura del desaparecido, como propone Gatti) se influyen de manera recíproca y constante.

El marco teórico de los estudios sobre memoria tiende a dejar de lado las dimensiones fantástico-espectrales de la de-

2. Utilizo el término “militancia” en el sentido amplio que se le da en Argentina y que abarca diversas formas de activismo (político, estudiantil, sindical, en el campo de los derechos humanos, etc.). Cuando aludo a la militancia armada de los años sesenta y sesenta, lo haré de manera explícita.

saparición; asimismo, al centrarse en cuestiones como las disputas por la memoria, su transmisión e institucionalización, corre el riesgo de deshistorizar y despolitizar los procesos sociales en torno a la desaparición misma. A favor de su uso, hay que tomar en cuenta que la noción de memoria se incorporó a la narrativa de los actores sociales que a mediados de los años noventa cristalizaron sus demandas en la tríada “Memoria – Verdad – Justicia”. La memoria adquirió tal importancia que puede considerarse una “categoría nativa” en términos antropológicos. No puede, por tanto, ser soslayada.

Los estudios de Pilar Calveiro sobre el “poder desaparecedor” (1998) y el terrorismo de Estado (2012) son centrales para esta investigación. De inspiración foucaultiana, la obra de Calveiro retoma críticamente la reflexión de Hannah Arendt sobre los campos de concentración y abre la posibilidad de analizar la desaparición como biopolítica. Así lo hace Estela Schindel (2012), que asimismo recurre a la figura del *homo sacer* descrita por Giorgio Agamben (2002). Este será nuestro punto de partida para pensar una biopolítica desaparecedora.

En torno a la figura del desaparecido se destacan en los últimos años los estudios de Gatti. Desde la sociología, aborda la desaparición como *catástrofe de la identidad* y describe al desaparecido como “individuo retaceado; es un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (2008: 47). La unidad ontológica que la Modernidad atribuye al sujeto se desmorona para dar paso a “un nuevo estado del ser” (2008: 49), el de “no-muerto-no-vivo” (2008: 108).

En años recientes los estudios sobre memoria, especialmente fuera de Argentina, se han interesado por la transnacionalización de discursos y conceptos propios de un contexto nacional hacia otro/s (Ferrándiz) o lo que Michael Rothberg denomina “multidireccionalidad” de la rememoración transcultural. Como señala Gatti, el caso argentino proporciona “el desaparecido módelico” (2011a: 526) en este marco transnacional. Este enfoque enriquece el marco teórico de los estudios locales sobre memoria.

Distintos autores coinciden en datar en la publicación de *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, el “catalizador” –como

lo denominan María del Pilar Blanco y Esther Preen (2)– del “giro espectral” en la teoría cultural contemporánea. En el campo de los *estudios de la espectralidad* (*Spectrality Studies*) confluyen distintas disciplinas, como la filosofía, la crítica literaria, la sociología y el psicoanálisis. Su figura central es el fantasma o el espectro, de origen literario, que de acuerdo con Schindel (2013), ingresa en la investigación cultural y sociológica como cifra de un pasado irresuelto que regresa.

La *hantologie* derrideana se presenta en principio como un imperativo ético, en tanto “ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida, 1995: 12-13). Pero la *hantologie* refiere también al modo de conocer al fantasma. Constituye así no solo un desafiante programa ético sino también epistemológico:

Un *scholar* tradicional no cree en los fantasmas –ni en nada de lo que pudiera llamarse el espacio virtual de la espectralidad. No ha habido nunca un *scholar* que, en tanto que tal, no crea en la distinción tajante entre lo real y lo no-real, lo efectivo y lo no-efectivo, lo vivo y lo no-vivo, el ser y el no-ser [...], en la oposición entre lo que está presente y lo que no lo está, por ejemplo bajo la forma de la objetividad. (Derrida, 1995: 25; salvo indicación en contrario, el resaltado corresponde siempre al original).

Derrida no se ocupa en particular de los desaparecidos por motivos políticos, pero sí de la utopía revolucionaria, ese espectro del *Manifiesto comunista*, por la cual los combatientes argentinos estuvieron dispuestos a dar su vida –si bien nunca imaginaron que también la muerte les sería arrebatada. En cambio, la desaparición forzada sí está explícitamente analizada en *Ghostly Matters*, de Avery Gordon. En línea con Derrida y desde la sociología, Gordon también desconfía de las posibilidades del conocimiento fáctico para dar cuenta de la desaparición:

Despite the charts, maps, tables, file numbers, cases, despite all the detail set out with the social scientific precision of establishing the way it was/is, we are left with the impression that a crucial aspect of what we need to know in order to understand disappearance is missing [...]. What is disappearance? How do we investigate and know it? (40, 43).³

El fantasma insta una nueva epistemología. “Haunting recognition is a special way of knowing what has happened or is happening”⁴ (Gordon 63).⁵ A pesar de las diferencias entre Derrida y Gordon, *hantologie* y *haunting* (términos de ardua traducción al español, que carece de un verbo para la acción característica del fantasma) coinciden en aspectos esenciales, en tanto ambos se proponen como alternativas epistemológicas de base fenomenológica que harían posible el reconocimiento y el diálogo con el fantasma.

Si bien el fantasma es la figura paradigmática de la literatura fantástica, lo espectral tal como lo entendemos aquí rebasa lo fantástico. En el fantástico la vacilación (Todorov, 2003) o la incertidumbre (Freud, 1981b) desempeñan un papel central, pero lo espectral sobrepasa ese umbral: reconoce la paradójica presencia/ausencia del fantasma y lo reintegra a nuestra vida social, nuestras prácticas políticas y epistemológicas. En una

-
3. “A pesar de los gráficos, los mapas, los cuadros, los números de expediente, los casos, a pesar de todos los detalles expuestos con la precisión propia de las ciencias sociales para establecer cómo fue/es, nos queda la impresión de que falta un aspecto crucial de lo que necesitamos saber para entender la desaparición [...]. ¿Qué es la desaparición? ¿Cómo la investigamos y conocemos?” (Salvo indicación expresa en contrario, las traducciones me pertenecen.)
 4. “El reconocimiento espectral es un modo especial de conocer lo que sucedió o sucede.”
 5. Gordon utiliza el término *haunting* para referirse a la acción del fantasma, si bien evita definirlo. Lo que aquí traduzco como “reconocimiento espectral” es lo que Gordon denomina *haunting recognition*. En el capítulo 1 comenzaremos a desarrollar este concepto de *haunting* y en el capítulo 2 profundizaremos en esta noción y la de *hantologie*, sus similitudes y los desafíos de traducción que plantean.

concepción del fantástico más afín a la espectralidad, Rosemary Jackson destaca en lo que denomina el “modo fantástico” su vocación por la indeterminación, su resistencia a la definición, y por ende el potencial subversivo de las ficciones fantásticas.

Del campo de los *estudios literarios* también tomo la noción de narrativas sociales en torno a la desaparición. Estas narrativas caracterizan de diversas maneras la desaparición (como daño colateral de una guerra, como violación a los derechos humanos, como técnica represiva, como práctica genocida, entre otras), establecen distintas relaciones causales entre militancia, armada o no, y accionar desaparecedor del Estado, y atribuyen diferentes roles al conjunto de la sociedad civil. Las obras teatrales que aquí analizamos no pueden pensarse por fuera de las narrativas sociales disponibles para dar cuenta de la desaparición, tanto si se insertan dentro de los límites que estas narrativas trazan, como si los expanden o los transgreden.

Como marco teórico general para el abordaje del corpus de obras teatrales, utilizaremos la noción de *poética teatral comparada* de Jorge Dubatti (2010: 92). Si bien en sus trabajos recientes este autor se interesa cada vez más por el aspecto localizado y convivial del teatro, su estudio de las poéticas teatrales fue concebido en las primeras formulaciones como método de análisis de textos dramáticos (2002: 57-63). Así entendida, la poética teatral comparada resulta fértil para el establecimiento de rasgos comunes entre las obras que integran el corpus de análisis en torno a la representación de la desaparición, y en particular de su dimensión fantástico-espectral.

Asimismo, Dubatti destaca la tendencia a la desregulación de los géneros teatrales a partir del siglo XX y el auge de las micropoéticas (2007: 13), que se verifican también en la producción dramática actual sobre la desaparición. La poética teatral comparada permite mayor libertad que la clasificación genérica para trabajar en un sentido inductivo que vaya del objeto de análisis a la teoría y no a la inversa (volveré sobre esto en las consideraciones metodológicas). Este procedimiento abre la posibilidad de que el teatro *diga* sobre las desapariciones lo que otras narrativas silencian.

Para el análisis de cada una de las obras se hace difícil recurrir a un modelo particular propuesto por un único autor. Juan Villegas sostiene que “quien determina el método que se ha de usar para el análisis de una obra es la obra misma” (21) y esta afirmación es pertinente si se atiende a la multiplicidad de poéticas que caracteriza al teatro argentino del período.

El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita [...]: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, *impro* (improvisación), *escena muda*, teatro de papel y teatro del relato, *escraches*,⁶ teatro dramático y postdramático, teatro de estados, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, *stand-up* y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado (Dubatti, 2011: 73-74).

La desaparición ha sido abordada por la mayoría de estas formas teatrales, si bien solo aquellas que encuentran su soporte en el texto dramático han sido parte de esta investigación.

Dentro de la bibliografía sobre análisis del texto dramático, sobresale *Cómo se comenta una obra de teatro*, de José Luis García Barrientos. Este autor unifica categorías y métodos de análisis provenientes de la narratología y de la semiótica teatral y los sistematiza en lo que denomina *dramatología*, es decir, “la teoría del drama”, entendiendo drama como “una historia dispuesta para ser representada teatralmente”, y por lo tanto la dramatología como “el estudio de las posibles maneras de disponer de una historia para su representación teatral” (33-34).

6. Tipo particular de manifestación, con elementos altamente teatrales, creada por la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) con el objetivo de marcar los domicilios y lugares de trabajos de los perpetradores impunes a fin de obtener una condena social.

De este modo destaca al mismo tiempo la naturaleza narrativa del texto y su vocación escénica. Si bien sostiene que la autonomía del texto respecto del teatro nunca es absoluta, considera que el texto *permite acceder al drama a través de la lectura*. Por eso elige la ambigüedad del término “obra de teatro” para referirse tanto a los textos dramáticos como a los espectáculos teatrales y se propone desarrollar un método de análisis que sirva para ambos (28). Para las categorías dramaturgias básicas recurriré también a las definiciones proporcionadas por los dramaturgos José Sanchis Sinisterra (2003, 2010) y Patricia Zangaro (2003, 2014).

La polémica acerca de la autonomía literaria del texto teatral no está superada ni saldada; sin embargo, parece existir cierto consenso en torno a esta idea del *acceso a lo teatral a través de la literatura dramática*. Dubatti coincide con García Barrientos al afirmar que el acontecimiento teatral también puede estudiarse “*a partir de la construcción implícita que un texto dramático (sea preescénico o postescénico) diseña del acontecimiento*” (2010: 118). Por su parte, Anne Ubersfeld sostiene que existen en el texto “matrices textuales de ‘representatividad’” o “núcleos de teatralidad” (1998: 16). Volveremos sobre esto en las consideraciones metodológicas.

Para examinar las dramaturgias realistas en el marco de la tradición teatral argentina, es ineludible la referencia a la noción de “realismo reflexivo” que popularizara Osvaldo Pellettieri (2001) en el campo de los estudios teatrales a nivel local. Sin embargo, su modelo de análisis que clasifica las obras en sistemas, subsistemas, microsistemas, fases y versiones, y que puede resultar adecuado para dar cuenta de una tradición relativamente estable como el realismo dentro del teatro argentino, no es de fácil aplicación (y sobre todo, es de escasa relevancia) para abordar la multiplicidad de poéticas del teatro contemporáneo sobre la desaparición.

En 1997 Kaufman describía la condición fantasmal del guerrillero y su apropiación por parte de la contrainsurgencia (2012: 55-56). Simultáneamente, Gordon afirmaba: “To eliminate the threatening presence of subversion that the army thought was vexing the nation to hell, the military attempted

to replace one set of ghosts with another” (125).⁷ Pero ni el libro de Gordon ni su capítulo dedicado a las desapariciones en Argentina circularon en el país en el momento de su primera edición. No fue hasta los últimos años que se publicaron trabajos que dan cuenta de las dimensiones fantásticas y/o espectrales de la desaparición, muchos de ellos orientados al análisis de producciones artísticas –Gatti (2008), Quintana y Monteserín, Mahlke (2012, 2017 y 2018), Mandolessi (2012a, 2013a y 2018), Guitelman, Abadi y Balcarce, Billi, García, Schindel (2013), Tosoratti, entre otros–. Sin embargo, no he encontrado trabajos que aborden el teatro argentino de postdictadura sobre la desaparición desde la perspectiva de los estudios de la espectralidad. Sí existe, tanto en Argentina como en el extranjero, producción académica sobre obras de teatro del período 2001-2015 que tematizan o aluden a la desaparición –Werth (2010), Page, Verzero (2011), Blejmar, Sosa (2014), Alonso y Marcó del Pont, Hernández, de la Puente (2010, 2011, 2012, 2016/2017), Montez (2017), entre otros–, así como sobre el ciclo Teatrox-laidentidad –Arreche (2012), Sicouly, Ogás Puga (2003), Diz (2012, 2014 y 2017)–. En general, se trata de trabajos que se sitúan dentro del campo de los estudios de la memoria y en los que la desaparición es abordada, justamente, como un objeto de memoria, un fenómeno a rememorar, una técnica represiva más entre otros crímenes o violencias de Estado. Tampoco se ponen en relación las obras con una periodización precisa que dé cuenta de las narrativas sociales disponibles para abordar la desaparición, de las cuales forma parte el teatro; en cambio, es frecuente el uso de la amplia noción de *postdictadura*, que corre el riesgo de homogeneizar períodos históricos muy diversos en lo atinente a las interpretaciones del pasado.

Por otra parte, la producción académica sobre la desaparición en el teatro de postdictadura no suele enfocarse en el análisis de la dramaturgia sino que contempla en general la di-

7. “Para eliminar la presencia amenazante de la subversión, que a juicio del Ejército estaba atormentando a la nación, los militares intentaron reemplazar un juego de fantasmas por otro.”

mención espectacular del teatro. No he identificado estudios sistemáticos que aborden las representaciones dramatúrgicas de la desaparición en el teatro porteño en el pasado más reciente.

Consideraciones metodológicas

Criterios de delimitación

En un comienzo, me propuse analizar las representaciones de la desaparición en la producción teatral de postdictadura, es decir, de 1983 en adelante. Este criterio me llevó a la recopilación inicial de *más de ciento cuarenta* textos dramáticos estrenados solo en la ciudad de Buenos Aires. Ante la evidencia de que resultaría imposible analizar en profundidad tal cantidad de obras, establecí cuatro criterios para demarcar el corpus: delimitación escénica, delimitación geográfica, delimitación histórica y delimitación temática. Del corpus así delineado, surgen las cuatro obras teatrales que se analizan en profundidad en este trabajo.

El objeto de esta investigación es el teatro que se interesa por la desaparición de personas y además *participa* en las disputas por la memoria. Dada la escasa circulación de textos dramáticos no estrenados, y la prácticamente nula actividad crítica sobre los mismos, tales obras no resultan relevantes en las pugnas por establecer una narrativa del pasado. Por esta razón, se seleccionaron dramas llevados a la escena, que efectivamente lograron entablar un diálogo con las narrativas hegemónicas de su época.

Además de la sobreabundancia de obras, la noción de “teatro de postdictadura” planteaba otro problema. La postdictadura comprende ya treinta y ocho años, durante los cuales la representación de la desaparición no se ha mantenido estable; esto es válido tanto para las sucesivas narrativas oficiales como para las narrativas de resistencia, para las narrativas fácticas como para las ficcionales. Un análisis que articulara los estrenos teatrales con las narrativas sobre la desaparición en pugna en cada período de postdictadura orientaría esta tesis hacia

una historia del teatro argentino. Decidí recortar del corpus las obras dramáticas que al momento de comenzar la redacción de esta tesis podían ser consideradas contemporáneas. Por contemporáneas entendía aquellas obras estrenadas durante el período que va de la crisis de 2001-2002 hasta el fin de la segunda presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, en diciembre de 2015. Esta delimitación se relaciona con un cambio de la percepción social en relación a las desapariciones, como veremos en el capítulo 2; cambio que se consolida a partir de las políticas públicas de memoria llevadas adelante por las administraciones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. La llegada a la presidencia de Mauricio Macri provocó modificaciones sustanciales en la narrativa oficial sobre las desapariciones y en las políticas públicas al respecto, razón por la cual fijé un límite temporal en el año 2015. Entonces, este trabajo estudia las representaciones de la desaparición en el teatro durante el período de conformación y consolidación de una nueva memoria oficial, en su pasaje de la llamada “teoría de los dos demonios” a lo que aquí designaremos como “narrativa militante-humanitaria”.

El criterio de delimitación geográfica obedece a motivos de orden pragmático. Se incluyeron solo obras de teatro estrenadas en la ciudad de Buenos Aires, ya sea en el circuito comercial, oficial o alternativo. Extender un corpus ya de por sí vasto para incluir el teatro de otras ciudades habría requerido un tiempo considerablemente mayor. Por otra parte, en Buenos Aires he podido asistir a la representación de algunas de las obras que serán objeto de análisis en este trabajo. Asimismo, conozco la escena porteña a partir de mi propia práctica teatral, ya que obras de mi autoría se han representado en el circuito independiente y en el ciclo Teatroxlaidentidad. Todas estas razones fueron tenidas en cuenta al momento de circunscribir la investigación a la capital argentina.

Una investigación que rastree la representación de la desaparición en el teatro del nuevo milenio corre el riesgo de leer en clave alegórica toda la dramaturgia del período: ver espectros en cada personaje ausente, encontrar huellas de represión en cada silencio, relacionar con lo concentracionario cada espa-

cio ominoso. Algunas obras no concebidas originalmente como relativas a la desaparición fueron recibidas por la crítica de esa manera, como *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* de Federico León (1999) o *¿Estás ahí?* de Javier Daulte (2004). Si bien la propia noción de *haunting* habilitaría una lectura de este tipo, mi interés está centrado en las obras que *se proponen* representar la desaparición. Por lo tanto, me he limitado a piezas que aludan o tematizen de manera explícita a este problema; o que acepten ser leídas en esa clave y jueguen abiertamente con esa posibilidad, como sucedió en la función de *Luisa se estrella contra su casa* en el antiguo campo de concentración de la ESMA (ver capítulo 4). Esta vinculación temática directa puede estar dada por el propio texto o por los paratextos (programas de mano, reseñas, entrevistas a los artistas, trabajos preliminares en la obra publicada, los análisis críticos de otros autores, entre otros).

El texto dramático: su naturaleza dual y métodos de análisis

La decisión de acotar el objeto de análisis a los textos dramáticos está emparentada con la delimitación histórica. Interesarme más por el hecho teatral, por la puesta en escena de estos textos, me habría obligado a concentrarme en las obras estrenadas a partir de 2011, cuando comencé formalmente mi investigación. De este modo, puedo abarcar la representación teatral de la desaparición durante un período más amplio del pasado reciente.

Por otro lado, parto de la premisa de que es *válido, factible y relevante* analizar el teatro a partir del drama en su soporte textual. Esto implica reconocer en el texto teatral una relativa autonomía de cualquier representación acontecida o posible, y al mismo tiempo una relación potencial y necesaria con la escena. La dramaturgia (que entiendo como trabajo y como producto) se ubica en una zona fronteriza entre la literatura y el espectáculo. La naturaleza del drama es *dual*, en tanto se trata de un género literario cuya especificidad está dada por su vocación escénica.

Afirmar su vocación escénica no va en detrimento de la posibilidad de analizar el texto dramático como ente poético completo, no subordinado a una puesta. Tampoco es necesario, a estos fines, sostener una autonomía a ultranza del género dramático, a la manera de Aristóteles, que en su *Poética* afirmaba: “El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas” (39-40). Esta afirmación supone una jerarquización de lo literario por sobre lo espectacular. También Jirí Veltrusky era categórico al sostener que el drama es “un género que pertenece completamente al arte literario” (14). Reconocía que se trata de un texto cuya finalidad es ser representado teatralmente,

[s]in embargo, este no es el único género literario que le proporciona al teatro los textos que requiere. [...] Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados (15).

Patrice Pavis (2000) añade que, dado que el teatro utiliza todo tipo de textos y no solo aquellos concebidos para ser escenificados, hablar de un carácter específico de la escritura teatral puede conducir a definir esta escritura “de un modo transhistórico y universal”; propone, en cambio, examinar históricamente cada caso concreto (209).

Por el contrario, sostendremos que la posibilidad de llevar a la escena textos no concebidos originalmente como dramáticos no le quita especificidad al texto teatral. ¿Cuál es esa especificidad? ¿Dónde reside *lo teatral*, aquello que distingue la escritura dramática de otros géneros literarios? Algunos autores relacionan la teatralidad latente en el texto con la imaginación. Sanchis Sinisterra (2010) afirma que la teatralidad reside en la percepción “cuatridimensional” que la lectura de ciertos textos, incluso los narrativos, puede provocar:

Su lectura genera una configuración espacio-temporal, y empiezan a producirse en la mente del receptor escenas teatrales, hasta el punto en que llegan a concretizarse situaciones que ca-

brían perfectamente en un escenario, que podrían reescribirse según *las leyes no escritas de la teatralidad* (21, el resaltado es mío).

También Anne Ubersfeld (1995) se refiere a cierta “teatralización imaginaria” que se produce en la lectura: “El lector lee frecuentemente un texto de teatro en función de una representación imaginaria [...] que construye con ayuda de sus recuerdos de teatro y de figuraciones plásticas [...]. Representación en general muy pobre y que toma en cuenta signos imaginarios reducidos y muy poco del texto”. Pero de acuerdo con Pavis (2000), esta representación imaginaria, lejos de ser pobre, involucra complejas operaciones de lectura:

[El lector] va hacia delante o hacia atrás en el texto, conforme a las operaciones que la fenomenología de la lectura llama *retención* y *protención*. Perdido en el laberinto de las réplicas, se mantiene al acecho de los indicios del texto sobre las “circunstancias dadas”, las motivaciones y el superobjetivo de los personajes. Se le pide que contribuya con su capacidad de síntesis, de segmentación o de análisis dramático: debe establecer quién habla, a quién, con qué objetivo, de dónde proviene la palabra y cómo desemboca en una acción. [...] De este modo, obtiene el medio de imaginar, *si no una puesta en escena concreta, sí al menos una situación dramática* en la que el texto adopta forzosamente un sentido, puesto que ya está repartido entre varios locutores y tensado por una serie de situaciones conflictivas (204, el resaltado es mío).

Se puede postular entonces que lo que orienta la imaginación del lector hacia situaciones dramáticas se relaciona con la vocación del texto por trascender lo literario y constituirse en acontecimiento teatral. Hablo de vocación y no de *virtualidad*, como lo hacen varios de los autores mencionados: la virtualidad escénica está emparentada con la *factibilidad* de representar teatralmente un texto, y no contribuye a dilucidar la especificidad de la literatura dramática; mientras que la *vocación escénica* implica que el texto ha sido concebido como drama, independientemente de que una puesta en particular se concrete o no.

Las “leyes de la teatralidad”, al decir de Sanchis Sinistera, sí están escritas, escritas en el propio texto, en la forma de palabra dramática. Como sintetiza Patricia Zangaro: “El dramaturgo muestra personajes en acción, y esos personajes hacen diciendo. El diálogo es la acción. En teatro, decir es hacer” (2003: 64). Su performatividad es lo que distingue a la dramaturgia de la narrativa. Por supuesto que una obra de teatro puede contener elementos narrativos, pero incluso estos se subordinan a la acción dramática, en tanto su enunciación tiene un objetivo y produce efectos en el aquí y ahora. Por lo tanto, identificar qué performa la palabra dramática permitirá acceder a lo teatral inscripto en el texto, a imaginar situaciones múltiples pero no aleatorias, sino aquellas que están implícitas en el diseño dramático.

El texto teatral contiene en potencia múltiples puestas en escena. Incluso si se trata de un texto que documenta con posterioridad una puesta en particular, con profusión de acotaciones escénicas, nada le impide al lector omitir estas últimas parcial o totalmente e imaginar su propia escenificación. En este sentido, la dimensión espectacular está contenida en el texto de un modo potencial, indeterminado, múltiple, sin más límite que “la concepción implícita de acontecimiento” propia de cada drama (Dubatti, 2010: 119). Esta es otra de las razones que validan un abordaje del teatro a partir del análisis del texto dramático.

En su formulación de la poética comparada, que se ha tornado más compleja con los años, Dubatti procede por agrupamiento de las poéticas teatrales. En una primera definición, de utilidad suficiente para este estudio, el autor distinguía entre: *micropoética* o poética interna, referida a un texto particular; *macropoética*, o poética de conjunto, resultante de los rasgos en común de un grupo de textos; y *archipoética*, modelo lógico y abstracto (2002: 58-59). La relación entre estos tres niveles puede realizarse de manera deductiva, por comparación con una archipoética conocida a priori, o inductiva, desde el análisis de una micropoética individual a la formulación de rasgos de una macropoética y el diseño de una archipoética (61-62). Tomaremos el segundo camino. En cada capítulo analizaremos

en profundidad una obra teatral que nos permitirá avanzar hacia la conformación de conjuntos macropoéticos que den cuenta de las principales estrategias desplegadas por el teatro contemporáneo para poner en escena la desaparición de personas.

Para el análisis en profundidad se combinarán elementos de la dramaturgia de García Barrientos, el modelo de análisis textual para obras contemporáneas de Pavis (2002) (inspirado en el de Umberto Eco), el modelo actancial de Ubersfeld (1998: 52-55) a partir del de Greimas, la propuesta de análisis en cuatro niveles (narrativo, lingüístico, referencia y semántico) de Dubatti (2010: 168-172), entre otros.

Con el fin de ampliar la mirada sobre las obras preseleccionadas al comienzo de esta investigación, he realizado entrevistas semiestructuradas a artistas involucrados en ellas. También he recolectado material paratextual, en especial programas de mano, afiches, entrevistas, críticas periodísticas y estudios preliminares. He podido acceder a filmaciones de *Un mismo árbol verde*, *Los murmullos* y *Luisa se estrella contra su casa*. He asistido a representaciones de esta última obra y de *La Chira (El lugar donde conocí el miedo)*, si bien lo hice antes del comienzo de esta investigación. Más allá de haber contribuido a enriquecer mi interpretación de las obras, estos materiales han quedado subordinados a las hipótesis de lectura surgidas de los textos dramáticos.

El caso de Teatroxlaidentidad

El ciclo teatral Teatroxlaidentidad (Teatro por la identidad, también conocido por la sigla Txi), fue creado a partir de un pedido de la organización de derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo a referentes de la comunidad teatral: producir un acontecimiento artístico que contribuyera con la búsqueda de los niños desaparecidos, por entonces ya jóvenes. La respuesta de este grupo de artistas fue la obra *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro, estrenada en junio de 2000, que resultó un inesperado éxito de público y crítica y generó un efecto de contagio al interior de la comunidad teatral. Al año siguiente,

se creó Teatroxlaidentidad. Autodenominado “brazo artístico de las Abuelas de Plaza de Mayo” (Cabrera, 2011), Txi promovió la escritura de obras referidas de manera explícita a la llamada “apropiación de niños”, modalidad de desaparición según la cual hijos de desaparecidos y/o asesinados fueron segregados de sus familias para ser entregados a familias cercanas al régimen. Así, Txi constituye un caso particular dentro de las producciones culturales que intervienen en las disputas por la memoria, ya que no solo pugna por imponer una narrativa del pasado, sino que busca incidir de forma directa en la resolución del conflicto de identidad desatado por la desaparición de niños.

Txi aporta la mayor cantidad de obras teatrales del período estudiado. Este número decrece con los sucesivos ciclos, pero resulta explosivo durante el bienio de la crisis 2001 y 2002. En sus veinte años de existencia, el ciclo ha albergado obras diversas desde todo punto de vista. Por lo tanto, he decidido no considerar la dramaturgia de Txi en tanto macropoética, sino leer cada una de las piezas como micropoética singular. No he seleccionado ninguna obra integrante de los ciclos Txi para un análisis en profundidad, pero recuperaré algunas observaciones al respecto en la conclusión.

Aclaración biográfico-metodológica

He dejado para el final una última consideración metodológica, poco ortodoxa e incómoda, pero que considero de todos modos imprescindible.

El problema de la desaparición atraviesa de manera directa mi biografía. Nací en 1977. Soy hija de dos militantes montoneros que para el momento de mi nacimiento llevaban años en la clandestinidad. Cuando tenía quince meses, fuimos secuestrados por un grupo de tareas que muchos años después sabría que pertenecía a la Fuerza Aérea. Esa noche fui dejada por la patota en la casa de unos familiares. Mi madre estaba embarazada de ocho meses: gracias a mujeres sobrevivientes de la ESMA, pudo saberse que dio a luz en ese campo de concentración. Mi hermano fue robado. Yo fui criada por mis abuelos paternos

mientras mi abuela materna se sumaba a las Abuelas de Plaza de Mayo. Las prácticas y el discurso de esa organización fueron decisivas en la constitución de mi identidad en tanto hija y hermana de desaparecidos. La búsqueda de mi hermano concluyó en 2000. Mi búsqueda de un lenguaje propio que dé cuenta de la desaparición continúa todavía.

Es frecuente que la elección de un tema de investigación obedezca a inclinaciones subjetivas. En este sentido, no soy especialmente original. Pero la desaparición, lejos de ser solo una preocupación teórica o una cuestión no resuelta que me interpele como parte de la sociedad argentina, es ante todo una experiencia de terror que no puedo recordar ni por lo tanto relatar, pero que no puede no haber tenido lugar en el cuerpo de esa niña de quince meses que fui. Ante la magnitud de esta afectación, imposible de disimular, solo queda hacer explícito que, al aproximarme al problema de la desaparición y sus representaciones, no puedo dejar de lado mis experiencias personales. He intentado reducir el margen de subjetividad, sometiendo a prueba y en algunos casos refutando mis creencias previas. Mi biografía no me exime de trabajar con método. Pero no dejo de ser a la vez sujeto y objeto de estudio. Habito el campo del detenido-desaparecido, formo parte de su *élite* ilustrada, incluso he escrito teatro sobre el tema. Soy, yo también, “nativa” dentro de ese campo.

Por este motivo, algunos hechos históricos que considero relevantes en relación a las representaciones teatrales de la desaparición no aparecerán citados. No necesito hacerlo porque estuve ahí, algunas veces como espectadora, otras como protagonista, especialmente en los primeros años de este siglo. Sería una concesión absurda a las convenciones de la escritura académica intentar recabar esa información de segunda mano. Por el contrario, espero contribuir desde estas páginas a la historización y discusión de este período del pasado reciente fuertemente signado por la memoria de las desapariciones.

Estructura de este libro

A esta introducción le siguen cuatro capítulos dedicados al análisis en profundidad de sendas obras teatrales. Como hemos dicho, el periodo 2001-2015 se caracteriza por un cambio de percepción social en torno a las desapariciones que deja al descubierto su fundamento económico, transformación que se consolida con la institucionalización de una memoria hasta entonces de resistencia, que combinaba el ideario de los derechos humanos con la reivindicación de la militancia de los años setenta. En cada capítulo, pondremos en relación las obras seleccionadas con las narrativas sociales disponibles para dar cuenta de las desapariciones. De acuerdo con Marc Angenot,

entendemos [...] por hegemonía el conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan [en el discurso social] contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables e, indisociablemente, las maneras tolerables de tratarlos, e *instituyen* la jerarquía de las legitimidades (de valor, distinción y prestigio) sobre un fondo de relativa homogeneidad (32).

Si bien Angenot evita usar “hegemónicos” como adjetivo para calificar a los discursos, aquí nos tomaremos la licencia de referirnos por “narrativas hegemónicas” a las que establecen el repertorio de aspectos *decibles* de la desaparición en cada momento histórico, ya sean narrativas dominantes, de resistencia o marginales. En este trabajo haremos mención a la narrativa castrense (capítulos 2 y 4), la narrativa conocida como “teoría de los dos demonios” (capítulos 1 y 2), la narrativa humanitaria (capítulo 1), la narrativa militante (capítulo 4), la narrativa militante-humanitaria (capítulos 2 y 4), las narrativas de las víctimas infantiles (capítulo 3), la narrativa del genocidio (capítulo 1).

No haremos un recorrido histórico del teatro porteño sobre la desaparición ni de las narrativas sociales que disputan el sentido de la misma. En cambio, presentaremos primero una obra que recurre al realismo para denunciar los crímenes es-

tatales y luego opondremos a ese tipo de representación otras que abrevan del fantástico y que se concentran en la dimensión espectral de la desaparición.

Un mismo árbol verde de Claudia Piñeiro

En el capítulo 1, presentamos esta obra como exponente de una macropoética a la que llamaremos “realismo de intertexto humanitario”. Este tipo de teatro denuncia las desapariciones desde la perspectiva de los familiares o los sobrevivientes por medio de la inserción de contenidos propios de la narrativa de los derechos humanos.

Las protagonistas son Dora y Silvia, madre y hermana de la desaparecida Anush, que por sus circunstancias evocan las figuras reconocibles de las Madres de Plaza de Mayo y los llamados “hijos de desaparecidos”. Una de las originalidades de la pieza radica en que no solo *denuncia* sino que también *muestra* con crudeza los efectos actuales del terror estatal en la subjetividad de las protagonistas y el vínculo entre ellas. La necesidad de saber la verdad, de identificar los restos y cerrar el trabajo de duelo, son tematizadas y debatidas abiertamente por las protagonistas. La obra contribuye así a ampliar el repertorio temático de la narrativa humanitaria, que tiende a difundir una imagen de relativo bienestar y armonía entre los familiares y a marginalizar los dilemas, subjetivos e ideológicos, en torno al duelo por los desaparecidos. No por eso la pieza deja de insertarse dentro de la narrativa humanitaria, con intertextos aislados de su vertiente militante-humanitaria, que será la paradigmática del período que nos ocupa. Trabajaremos con el concepto de “narrativas del sentido” de Gatti (2008), que combinado con los modelos de explicación causal como los que propone Daniel Feierstein (2011) permite analizar qué sentido específico se le atribuye a la desaparición en la obra.

Un mismo árbol verde pone en primer plano lo que Alejandro Kaufman ha llamado “el paradigma punitivo”, es decir, la atribución de responsabilidades penales como clave interpretativa de lo sucedido. En la pieza de Piñeiro, contenidos de la

narrativa humanitaria ingresan en la dramaturgia por la vía de la narratividad como intertextos de origen testimonial o jurídico, al tiempo que la búsqueda de justicia es llevada también al plano de la acción dramática. Silvia es abogada y escribe una demanda para presentar ante los tribunales porteños el día en que cumpliría años Anush, como forma de homenaje a su memoria. Pero esta presentación no tiene por objeto el castigo a los desaparecedores de su hermana sino el reconocimiento del genocidio del que fueron víctimas sus antepasados armenios.

Para analizar la compleja dinámica de equivalencia y diferenciación entre las memorias argentina y armenia en la obra, combinaremos el análisis del diseño actancial (Übersfeld, 1998) con el concepto de “memoria multidireccional” acuñado por Michael Rothberg. Al comparar las desapariciones en Argentina y el genocidio armenio, adquiere centralidad el problema del duelo. En consonancia con el tipo de acción judicial que emprende Silvia, sustentado en el derecho a la verdad, la obra de Piñeiro insiste en la denuncia de la obstaculización del duelo por medio del ocultamiento de los restos, como práctica genocida de terror estatal que se extiende en el tiempo (el carácter genocida del PRN queda sugerido aunque la obra no profundiza en este tema).

Los murmullos de Luis Cano

En el capítulo 2 analizaremos esta pieza que cronológicamente es anterior a *Un mismo árbol verde*, pero que surge por oposición a la narrativa militante-humanitaria en la que se inserta la obra de Piñeiro, así como a la llamada “teoría de los dos demonios” que había constituido hasta ese momento la narrativa oficial. Cano se adelanta a la oficialización de la narrativa militante-humanitaria, en la que conviven la caracterización de las desapariciones como violaciones a los derechos humanos con la idealización de la militancia revolucionaria.

El contexto de producción de *Los murmullos* es un momento bisagra para la constitución de esta nueva narrativa sobre las desapariciones. El montaje de la obra dentro del circuito

teatral oficial coincidió con la crisis económica y política del verano 2001-2002, período excepcional en el que se sucedieron la confiscación de depósitos bancarios, protestas masivas, represión y asesinato de manifestantes, renuncia del presidente Fernando De la Rúa (que había asumido en 1999), fugaces presidencias provisionales, default, proliferación de asambleas barriales y de clubes de trueque, devaluación, quiebra de fábricas y su recuperación bajo control de los trabajadores, entre otros acontecimientos. En este escenario, se produce un cambio de percepción social en relación a las desapariciones: al quedar expuestas las continuidades económicas entre el PRN y los gobiernos de orientación neoliberal de Carlos Saúl Menem (1989-1995 y 1995-1999) y Fernando de la Rúa, se pone de manifiesto el fundamento material de las desapariciones. Esta interpretación se vuelve oficial durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner: según esta narrativa, la meta de la dictadura fue imponer un sistema económico excluyente, profundizado en democracia (Crenzel, 2008: 176).

En este capítulo avanzaremos en otra conceptualización de las desapariciones diferente de la que propone la narrativa de los derechos humanos. La abordaremos en tanto biopolítica cuya característica distintiva consiste en la reducción a la espectralidad a escala masiva, es decir, la producción estatal de espectros. Desde esta perspectiva, pensaremos el terrorismo de Estado como un proceso comunicativo que imprime en los cuerpos ausentados un mensaje de dominación absoluta dirigido al conjunto de la población.

La obra de Cano pone a trabajar dramartúrgicamente lo espectral en dos sentidos: como motivo (dos personajes son fantasmas) y como procedimiento (por medio de una intertextualidad radical). Los desaparecidos son presentados como espectros pero revestidos de rasgos abyectos, lo cual impide la identificación y dificulta la empatía, mientras que las anomalías que afectan a la dicción dramática, producto del cortar y pegar y de los juegos con la emisión de la voz, producen un efecto de distanciación brechtiana que propicia una actitud crítica.

En el análisis de *Los murmullos* también será relevante la reflexión sobre el espacio. El espacio dramático que propone

la obra es una suerte de infierno argentino, que integra difusos subespacios afectados por la errancia de los espectros. Por medio de textos que trabajan la noción de ubicuidad, la pieza postula que la desaparición ha poblado de campos de concentración y fosas comunes todo el territorio nacional, haciendo del mismo un infierno en la tierra. Por ello y por la relación que se establece entre espacio dramático, espacio escénico y espacio extraescénico, la obra performa el *haunting*, es decir, da lugar a la aparición de los fantasmas de la historia reciente.

La Chira (El lugar donde conocí el miedo) de Ana Longoni

En este capítulo continuaremos explorando la dimensión espectral de la desaparición pero ahondaremos en la perspectiva de las que aquí denominaremos “víctimas infantiles” del PRN. Los personajes de *La Chira (El lugar donde conocí el miedo)* y el modo en el que rememoran las desapariciones y el exilio obligan a cuestionar las nociones ya canónicas de “segunda generación” y “postmemoria”, provenientes de los estudios sobre el Holocausto, para el abordaje de producciones artísticas de los llamados “hijos”. Analizaremos en profundidad los supuestos sobre los que descansa este enfoque (post) generacional. No dejaremos de recurrir a las herramientas analíticas que pueden ofrecer autoras como Hirsch, Suleiman y Schwab, pero prestando atención a las semejanzas y diferencias entre ambos contextos históricos, a fin de que la comparación revele singularidades en lugar de homogeneizarlas. Para eso, repasaremos las categorías disponibles en las narrativas hegemónicas para dar cuenta de este grupo, que tienden a dejarlos en una posición subordinada con respecto a los padres, suerte de daño colateral de una agresión dirigida a los adultos. Subordinación que se evidencia particularmente inadecuada en el caso de los niños que debieron marchar al exilio con sus familias y que crecieron en el extranjero, experimentando el desarraigo, la inadecuación y el aislamiento en carne propia, pese a lo cual son socialmente designados como “hijos de exiliados”.

Al igual que *Los murmullos*, *La Chira* representa al desaparecido como espectro, en este caso “el muerto”. Se trata del mayor de los cinco hermanos y primos que se reúnen en una extraña fiesta de Halloween para poner en común sus recuerdos en torno al exilio en Perú. Al igual que *Un mismo árbol verde* y *Los murmullos*, la obra tributa de lo que Jelin ha llamado “familismo” (2007: 37), en tanto privilegia los lazos familiares en la constitución de identidades asociadas a la desaparición; pero Longoni da preeminencia a las relaciones intrageneracionales, a los vínculos fraternos, horizontales. La pieza visibiliza distintos tipos de sujetos y de experiencias marginalizados dentro de las narrativas hegemónicas de la memoria: los llamados “hijos de exiliados”, los militantes adolescentes desaparecidos, los hijos adolescentes sin militancia autónoma. Pero no ofrece ninguna narrativa alternativa. En cambio, se descompone en un caleidoscopio de relatos breves, inconexos, a los que se dificulta atribuir un sujeto. La fragmentariedad resulta potenciada por un particular juego intertextual: los personajes de la obra son asaltados por enigmáticos dobles que introducen intertextos alusivos al terror de Estado pero también al sexo, a enfermedades venéreas y a la vergüenza por la promiscuidad de los padres. Los recuerdos que desgranar los protagonistas no logran componer ningún relato sobre la desaparición y el exilio, lo cual lleva a pensar en *La Chira* como un exponente de lo que Gatti ha denominado “narrativas de la ausencia de sentido” (2008). Como el personaje del Hermano del medio, que solo quiere divertirse, ir a bailar, es decir, transitar el duelo de una manera propia, singular, la pieza también apuesta por dar cuenta de distintas posiciones subjetivas acerca del pasado sin intentar reconstruir una narrativa generacional. Por el contrario, postula la imposibilidad de dotar a la experiencia de un sentido unívoco.

Luisa se estrella contra su casa de Ariel Farace

En el capítulo 4 se retoma el problema del duelo inconcluso. Pero en este caso, a priori, no se trataría del duelo por

los desaparecidos. La pieza muestra la dificultad que supone el duelo por un ser amado desde el interior de la cabeza de la protagonista. Para esto, echa mano de figuras y motivos del fantástico: el fantasma, el objeto que cobra vida, el muerto-vivo, la indescirnibilidad entre sueño y vigilia, la alteración de las facultades mentales.

En el momento de su puesta en escena, durante el período de auge de las políticas de memoria del kirchnerismo, la obra resonaba en dirección a las desapariciones, entre otros reen-víos posibles. Este efecto se intensificó en una función especial que tuvo lugar en el Espacio Cultural Nuestro Hijos (ECuNHi), perteneciente a la Asociación Madres de Plaza de Mayo y parte del Espacio Memoria y Derechos Humanos, en lo que fuera la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los mayores campos de concentración del PRN. En esta representación, el espacio escénico modificó previsiblemente el horizonte de expectativas de los espectadores. Pero no analizaremos solo el modo en el que el espacio proyectó sentidos sobre *Luisa se estrella contra su casa*, sino también las resignificaciones que puedan haberse dado en la dirección contraria: ¿de qué nuevos sentidos sobre la desaparición invistió la obra al espacio?

Sistematización y conclusiones

Por último, en la conclusión, terminaremos de delinear las cuatro macropoéticas teatrales sobre la desaparición formuladas a partir de las obras seleccionadas: dramaturgias realistas de intertexto humanitario, dramaturgias espectrales, dramaturgias de las víctimas infantiles y dramaturgias fantásticas. Para su descripción y puesta a prueba, incluiremos también referencias a otras obras del corpus de dramaturgias porteñas del período 2001-2015, así como a antecedentes relevantes del período anterior de postdictadura.

Plantearemos preguntas en dos niveles de análisis: semántico y dramático. Esto nos permitirá, por un lado, detectar posibles ampliaciones del repertorio de temas y figuras ofrecido por las narrativas sociales hegemónicas, temas y figuras

ya canónicos también en las artes y el teatro que lidian con la desaparición. Por otra parte, un análisis a nivel de lo estrictamente dramático revelará los procedimientos intertextuales por medio de los cuales las obras performan la espectralidad, más allá de la representación del desaparecido como fantasma, así como la relación entre las diferentes modalidades intertextuales y lo fantástico y la puesta en juego de otros mecanismos provenientes de la literatura fantástica. Para finalizar, compararemos las estrategias representativas de los diferentes grupos textuales con el objetivo de que las continuidades y rupturas, los rasgos compartidos y las oposiciones, contribuyan al conocimiento acerca de la desaparición como problema de representación.