

Primeras representaciones de los desaparecidos en dictadura en el teatro tucumano

Análisis de *Un brindis bajo el reloj* de Carlos María Alsina y Gustavo Geirola

✉ CLAUDIO SEBASTIÁN FERNÁNDEZ / Universidad Nacional de Tucumán / sebateatro@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo pretende ensayar algunas respuestas en torno a los modos en que el teatro de Carlos Alsina, particularmente la obra *Un brindis bajo el reloj*, co-escrita por Gustavo Geirola, organiza la construcción narrativa escénica para darle materialidad a ciertos imaginarios inmersos en el clima de apertura democrática de 1982, donde las nociones de «desaparecido» y de «memoria» se encuentran aún en forma incipiente en el discurso social. Conceptos como los de *temporalidad compleja* (Jelin), *zona gris* (Levi) y *cronotopo* (Bajtín) permiten visibilizar los silencios de la obra que señalan algunas *memorias subterráneas* (Pollak) de la violencia política en Tucumán y permiten complejizar la trama interpretativa en el cruce de textualidades heterogéneas.

Palabras clave: teatro • memorias • Tucumán • Alsina • violencia

Abstract

This paper aims to rehearse some answers about the ways in which theater of Carlos Alsina, particularly the play *Un brindis bajo el reloj* co-written by Gustavo Geirola, organizes the narrative construction to give materiality to certain local imaginaries of 1982, where the notions of «disappeared» and «memory» are still in nascent form in social discourse. Concepts such as *complex temporality* (Jelin), *grey zone* (Levi) and *chronotope* (Bajtín) let visualize the silences of the play that show some *underground memories* (Pollak) of political violence in Tucumán and allow complicate the interpretative plot at the junction of heterogeneous textualities.

Key words: theater • memories • Tucumán • Alsina • violence

Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? (...) El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambras del lenguaje.

RICARDO PIGLIA *Respiración Artificial*

Fecha de recepción:
30/11/2014
Fecha de la segunda
versión: 20/10/2015
Fecha de aceptación:
16/12/2015

El presente trabajo pretende ensayar algunas respuestas en torno a los modos en que el teatro de Carlos Alsina, particularmente la obra *Un brindis bajo el reloj*, co-escrita junto a Gustavo Geirola, organiza la construcción narrativa escénica de ciertos imaginarios existentes en el período de apertura democrática hacia fines de 1982 en Tucumán, donde las nociones de «desaparecido» y de «memoria» se encuentran aún en forma incipiente en el discurso social.

La obra se estrena en Tucumán en la Sala del Hotel Metropol el 7 de octubre de 1982, con las actuaciones de Carlos Alsina, Gabriela Abad, Silvia «Cuca» Navajas y Daniel Moreno. Gustavo Geirola es quien dirige la puesta, mientras que la escenografía está a cargo de Carlos Malcún. La obra permanece en cartel durante seis meses, realizándose bajo la modalidad de «teatro de la gorra», según lo cuenta Gustavo Geirola en su blog personal.¹

Desde el plano de la fábula, la obra hace foco en el brindis de reencuentro de cuatro amigos: Marcos, Daniel, Mary y Dora. Marcos convoca a sus compañeros en un lugar y en un tiempo indeterminados, que se muestra a nivel de la puesta sin mayores referencias miméticas, con el fin de recordar un pasado compartido; esta incertidumbre espacio-temporal constituye uno de los aspectos más relevantes de la puesta. Los personajes son artistas tucumanos que se vinculan entre sí por su afinidad hacia la práctica teatral, iniciada algún tiempo atrás. Todos ellos integraban un grupo de teatro que trabajaba apasionadamente con la utopía de transformar la realidad desde el arte. En el pasado que los une, vivieron ilusionados y expectantes la llegada del «Director de Orquesta», un *personaje ausente*, es decir, «meramente aludido» y fuera del «aquí y ahora de la acción dramática» (García Barrientos:162), con quien imaginaron un importante proyecto artístico al que pretendían imprimirle sus propias lógicas grupales, manteniendo como base las ideas revolucionarias del director foráneo, al que admiraban de modo singular. La propuesta consistía en incorporar en el espectáculo su propia música, compuesta por el grupo local. En el texto, las evocaciones reconstruyen, desde las ópticas de cada personaje, las expectativas ante la inminente llegada del Director:

MARCOS: Llegó, che, el Director de Orquesta está aquí. Hay que apurarse. (*Lleva en la mano papel y lápiz.*)

DORA: ¿Apurarse? ¿Para qué?

MARCOS: Para convencerlo.

DANIEL: ¿Convencerlo de qué?

MARCOS: De que cambie la partitura.

MARY: Marcos tiene razón. No vamos a bailar siempre lo mismo.

DORA: (*Enojada.*) No bailarás lo mismo, ya vas a ver. Él tiene mano maestra y vos sos una

bailarina de tres por cuatro, acostumbrada a bailar con director de tres por cinco.

MARCOS: No discutan. Yo creo que nuestro deber es sugerirle que cambie la partitura. Un espectáculo con nuestra música tendría más éxito.

MARY: Yo estoy de acuerdo. (*A Daniel.*) ¿Y vos?

DANIEL: Y bueno, sí, si Uds. están de acuerdo, firmamos. Dora ¿estás de acuerdo?

DORA: (*No muy satisfecha.*) Y, si todos firman, firmaré yo también.

MARCOS: Vamos, apuren, a ver si el viejo se nos muere (*Mientras los demás firman, dice esto con ironía.*)

MARY: (*Enojada.*) No seas estúpido, que es mi única oportunidad.

DORA: (*Grandilocuente.*) Los mitos nunca mueren, se desplazan.

MARCOS: O se olvidan. (4)

Los personajes, desde el presente de la evocación, reunidos por Marcos en una mesa provista de copas de vino, debajo de un reloj ubicado en el centro del espacio escénico, reconstruyen y reviven, a partir de sus recuerdos, los sucesos que los unieron en el pasado y las circunstancias que terminaron por dividirlos. La convocatoria es a recordar y *re-presentar* un pasado compartido, tiempo después de la muerte de Marcos, sucedida en circunstancias muy poco claras. Esta iniciativa *posmortem* del personaje central de la obra provoca una ruptura en la cronología de los sucesos que se narran y habilita un «espacio otro» que empuja a los personajes hacia la búsqueda de sentidos sobre hechos claves de ese pasado, tanto en los aspectos individuales como colectivos.

MARCOS: ¿Dónde están? ¿Dónde se han metido? ¿Qué están haciendo? (*A Mary.*) ¡Mary, vos bailando! (*A Daniel.*) ¡Vamos, Daniel, abandoná un poco tu acelerador y acercate! (*A Dora.*) ¡Che, Dora, despertate!

MARY: (*Bajando de su tarima.*) ¿Qué alboroto es éste?

MARCOS: Este es el alboroto del encuentro (*Grandilocuente.*) Una mesa, una copa de vino, los amigos, ¿qué más se necesita para ser feliz?

DANIEL: (*Automáticamente, desde su escritorio.*) Tiempo, se necesita tiempo.

DORA: (*Bajando de su tarima.*) La felicidad está más allá del tiempo.

MARCOS: (*Con intención.*) O más acá. No importa. Lo mejor es que nos sentemos a charlar un poco. Hagamos un brindis ¿qué les parece?

MARY: (*Histérica.*) Bárbaro, me parece bárbaro.

(...)

MARCOS: (*Grita.*) ¡Daniel!

MARY: Parece que no escucha.

MARCOS: Lo llamaremos los tres juntos. A la una, a las dos y a las tres.

MARCOS, MARY Y DORA: ¡Daniel!

DANIEL: ¿Qué quieren?

DORA: Queremos perder el sentido con el vino.

DANIEL: (*Acercándose al grupo y a la mesa central.*) No exageren, no es para tanto. Bajen un poco, que el vino nos hará recordar.

Los cuatro están ahora sentados a la mesa central.

DORA: Eso, recordar, yo quiero recordar, necesito traer las imágenes de entonces a esta mesa, junto a este brindis convocar las palabras. (1-2)

Se trata de una construcción discursiva cercana a lo que propone Elizabeth Jelin como *memorias narrativas* (27), es decir, aquellas que implican un acto reflexivo por parte de los sujetos en contraste a las *memorias habituales*, sostenidas por medio de la rutina y la repetición de actos aprendidos. Los acontecimientos rememorados o «memorables» son revisitados por cada uno de los invitados al brindis, convirtiéndose en la manera en que cada personaje construye su perspectiva personal en torno a un proyecto fracasado, marcado por la violencia de la muerte del personaje principal que cobra dimensión tiempo después, en un nuevo contexto social.

El punto de inflexión en esas *memorias narrativas* (Jelin) lo marca aparición sin vida de Marcos, en circunstancias que no se explicitan en la obra, sino que quedan sugeridas en el silencio de los personajes, potenciadas por medio de la figura de la elipsis recurrente en los diálogos. Los huecos simbólicos más importantes parecen señalar que se trata de un asesinato, en donde nunca se mencionan los responsables. En la escena 7, mientras se ilumina el espacio ocupado originalmente por Daniel, éste evoca el momento en que tuvo que recibir a la madre de Marcos con la noticia de su muerte, tiempo después de sucedida:

DORA: Por favor. Yo soy la madre de Marcos.

DANIEL: ¿De quién?

DORA: De Marcos. ¿No se acuerda? Era compañero suyo.

DANIEL: (*Medio molesto.*) Ah, sí, Marcos. Compañero de teatro. ¿Y qué le pasa?

DORA: (*Llora.*) Bueno... Ud. verá. A Marcos... a mi hijo lo han muerto.

DANIEL: ¿Cómo?

DORA: Bueno... Ud. comprende... él estaba muy... entusiasmado con el teatro, y... (*Llora.*)

(8)

Los personajes, a partir de la violencia social y política que puede entorsearse detrás del asesinato de Marcos, atraviesan distintas situaciones personales que los llevan a tomar decisiones de vida particulares. Se produce la diáspora del grupo: Mary, con grandes deseos de triunfar con la Danza decide partir a París para probar suerte; Dora, habiendo abandonado su carrera universitaria en pos del Teatro y la Danza, y luego de ver fracasar el proyecto artístico en el que se había embarcado junto a sus amigos, no ve otra alternativa que emplearse en una oficina para luego, ante la noticia de la muerte de Marcos, caer en una profunda depresión de la que no logra recuperarse hasta las instancias finales que narra la obra. Daniel, por su parte, decide también dejar sus estudios universitarios y emplearse en una oficina contable, aún frente a la negativa de su madre; al casarse, ve frustrado su matrimonio por las imposibilidades de progreso económico. El

fracaso del proyecto artístico del grupo se lee como la metáfora del fracaso social de sus integrantes, el desmoronamiento del bien colectivo como horizonte de vida. Sólo Marcos mantiene su compromiso social y su voluntad de lucha hasta el momento en que lo sorprende la muerte, como lo muestra el parlamento que enuncia ante el féretro de su padre:

MARCOS: Adiós papá. Parece imposible. Me resulta extraño saber que no voy a verte más. Mirarte como te miraba esos mediodías que agobiado desandabas los canchones del ingenio, con las manos en los bolsillos, ocultas, apretando no sé qué... tal vez impotencia, bronca, frustración... Entonces me llamabas, ¡Marquitos!... Tu sonrisa quedó ahí, papá; retorcida entre válvulas, vapores y calderas. Poco a poco te exprimió. Quizá por eso el azúcar sea tan dulce, papá; porque se roba todas las sonrisas, porque te deja un hueco negro que sólo te permite comer para que cada mañana la sirena te indique que el monstruo te espera, humeante, enorme, haciéndote saber que es poderoso. Yo voy a reconstruir tu tiempo, papá, voy a arrancarte del olvido, fundiré tu esperanza amortajada con la mía y entonces la daré, limpia como una perla, a los que vienen, a los que nacen, a los que paridos sin pausa que ya están palpitando la esperanza. (16)

Una lectura actual del texto de Alsina y Geirola nos permite identificar y poner en palabras algunas tensiones que surgen del diálogo con otros textos producidos en simultáneo en la prensa de Tucumán, como también al relacionar el drama con otros escritos posteriores en donde los autores «le hacen decir» a la obra nuevos contenidos que originalmente permanecieron silenciados.

Dos son los puntos en los que se centra mi análisis de la obra. Por un lado, las formas en que se estructura el tiempo del drama y su relación con los trabajos de la memoria, y por el otro, el modo en que se construye la figura del desaparecido desde los «silencios» del texto, desde la latencia de una categoría que todavía no «aparece».

El tiempo y la memoria en escena

Desde el punto de vista estructural, la historia se construye desde un *tiempo dramático acronológico* (García Barrientos), es decir, la sucesión de las escenas está tejida en un ida y vuelta hacia el pasado, desde un punto espacio-temporal indefinido: ese presente es desde donde Marcos, convoca a sus compañeros a «recordar». Marcos, situado en el centro del espacio escénico, debajo de un reloj detenido con la hora de inicio de la función, observa e invita a los otros tres personajes que evolucionan en distintos puntos espaciales, a revisar ese pasado de juventud y contrastarlo con un presente desencantado:

En el escenario hay unas tarimas, desniveles. Algunas sillas y una mesa en el centro. En escena, un inmenso reloj y una escalera. Luces apagadas. Música de rock.

Mary aparece bailando. Inmediatamente un foco ilumina a Dora, que está sentada en el suelo jugando con una latita de conserva, en la cual introduce y expulsa constantemente una piedrita. Otro foco alumbra a Daniel, que está trabajando en su escritorio en una oficina; escribe a máquina, atiende el teléfono, etc. (1)

Las utopías del pasado se inscriben en el fracaso del presente y la clausura utópica se ve potenciada por el desplazamiento en los espacios. Los personajes, guiados por Marcos, reviven las situaciones claves en donde sus vidas cambiaron y son convocados por él a llenar de palabras esos vacíos que, desde el silencio, determinaron los destinos de cada uno de ellos. Los personajes son encarnados en cada escena por los mismos actores y actrices; es decir, el reparto inicial de la obra se reestructura durante su desarrollo dándole vida a otros personajes y produciendo así un juego de desplazamientos, parecido al de los sueños: Mary se representa a sí misma pero también a la madre de Dora en el recuerdo de sus discusiones familiares, o bien a una compañera de trabajo en el recuerdo de Daniel. Este recurso potencia el distanciamiento entre personaje y actor/actriz, y con ello eleva el carácter crítico de la puesta.²

La *perspectiva temporal*³ (García Barrientos:II6) se construye en las distintas escenas a partir de la subjetividad de cada uno de los personajes dramáticos que, en torno a ciertos sucesos vividos en común, como ser la llegada del Director, la firma del petitorio para solicitarle a este último modificaciones en su propuesta artística, o el envío de la carta de Mary desde París a Marcos, sin saber que éste ha sido asesinado, establecen sus puntos de vista y elaboran un relato escénico a partir de las resonancias propias.

Cada personaje establece su re-construcción subjetiva de ese pasado violento y la pone a funcionar en un campo de disputas, de lucha intersubjetiva entre interpretaciones. En los términos en que expresa Elizabeth Jelin los *trabajos de la memoria*,⁴ podríamos sostener aquí que el sentido del pasado «es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios» (39). Se construye así una *temporalidad compleja* (Jelin) en donde queda plasmada en escena la idea de que el presente está inevitablemente atravesado por el pasado y condicionado también por los horizontes en el futuro que allí operan. El personaje Marcos propone reunir los fragmentos de un pasado que no tiene palabras aún, que no ha sido nombrado. Las idas y vueltas en el tiempo se materializan en la escena por medio de un diseño del espacio escénico que refuerza la idea de memorias reconstruidas desde los restos, dado su carácter fragmentario, y que implica una dinámica con la luz y con el sonido que da lugar a un relato polifónico, fisurado, incompleto que escapa a la lógica causa-efecto aristotélica. Carlos Alsina sostiene:

El programa de sala expresaba: Cada cual, dentro de sí, rearmará esa temporalidad desmantelada, como cada uno de los amigos del escenario quieren conocer el camino y los senderos que los llevaron a la frustración, nunca inútil, si se sabe sacar la lección provechosa que conduce a la verdadera esperanza». (Alsina:26)

Podemos sostener que el *trabajo de memoria* que propone el proyecto artístico de los autores y el director se estructura en escena como un *cronotopo*,⁵ planteado

desde un presente «complejo» que perdura debajo del reloj detenido, alrededor de una mesa con cuatro copas de vino. Desde allí, los actores van asumiendo los distintos personajes de los recuerdos de otros, desplazándose hacia algunas de las tarimas periféricas que rodean ese centro del escenario. Las entradas y las salidas de esos espacios de la evocación se dan con cambios de luz y los movimientos de los actores, y éstas materializan las entradas y salidas al cronotopo.

El espacio del espectador, en este sentido, también es intervenido, tanto al inicio como en el final del espectáculo, en donde los actores dialogan con el público, preguntándoles la hora y manipulando el reloj de acuerdo a la respuesta obtenida. La *escena abierta* (García Barrientos:125) que propone el espectáculo llega a su punto más efectivo cuando, al finalizar la obra, los actores cantan una canción y acarician a los espectadores, mientras salen del lugar. Esta forma de concluir el espectáculo da cuenta del proyecto artístico-político del grupo de actores, con claras pretensiones de interpelar al público sobre el contexto sociopolítico de aquellos días de 1982 en Tucumán.⁶ Según las palabras de Alsina: «el espectador debía unir los fragmentos —es decir, también él tenía que reconstruir la historia para poder entenderla— lo que proponía un desafío participativo para el público» (26).

El inicio y la finalización del espectáculo generan, de este modo, un anclaje temporal, haciendo intervenir el contexto de 1982 en la fábula de la obra. Este punto es el presente desde donde los personajes reconstruyen sus memorias. El centro del cronotopo, donde está ubicado el reloj detenido, es el espacio/tiempo presente compartido con los espectadores; son ellos quien han sido cómplices, por invitación de los actores (principalmente el mismo Alsina que encarna a Marcos), para que el reloj/tiempo se detenga y el pasado se reconfigure de modo no cronológico:

Desde el público aparece Marcos y se dirige al escenario. Se detiene en medio de la sala.

MARCOS: (*A un espectador.*) Señor, por favor, ¿me puede decir la hora? (*Insiste hasta que alguien del público le dé la hora.*)

Marcos sube al escenario, trepa a la escalera y en el reloj pone la hora que le acaban de dar. Luego baja. Mientras Mary baila, Daniel trabaja y Dora juega con su latita. (1)

Si bien podemos sostener que la *escena abierta* a la interacción con los espectadores permite al cronotopo funcionar relacionando el presente de la ficción con el contexto de recepción del espectáculo, existe a nivel del texto dramático cierta ambigüedad en torno a los anclajes históricos del pasado evocado por los personajes, que procuraremos resolver mediante la puesta en diálogo con otros textos de la época: algunos paratextos, como los registros de la prensa que aún se conservan (que dan cuenta de la obra y sus repercusiones), y aquellos metatextos en donde los autores reflexionan sobre los contenidos y la propuesta estético-política que representaba.⁷

Partiendo de estos últimos, podemos citar el siguiente fragmento publicado por Carlos Alsina en su página *web* en donde narra brevemente el argumento de la obra:

Marcos, un joven desaparecido durante la dictadura militar, convoca, desde un plano fantástico, a sus ex compañeros de militancia para realizar un brindis de reencuentro. A partir de ello, se representa metafóricamente las circunstancias que llevaron a la desaparición de toda una generación. Cada uno de los personajes asume un rol representativo de las distintas posiciones tomadas durante la dictadura militar: el exilio, la alienación, el aislamiento y la coherencia.

En estas palabras Alsina postula los términos para pensar los modos en que la fábula construye metafóricamente ciertas representaciones acerca de la violencia estatal y, puntualmente, las opciones éticas en torno a ella. Según Alsina, el exilio, la alienación, el aislamiento y la coherencia son las posturas asumidas en dictadura por Mary, Daniel, Dora y Marcos, respectivamente. Es la coherencia, en los términos heroicos en que el autor postula la noción, lo que parece haber sido el motivo del asesinato de este último personaje, aunque no se explicita en el texto dramático si el mismo está asociado a cierta participación política del protagonista, además de su actividad en el teatro. El autor construye aquí una metáfora capaz de conectar, desde la ambigüedad, el teatro con la militancia política, en un marco trágico que condena al protagonista. Este punto se explicita en los señalamientos de Geirola al referirse a la obra:

Fue, sin duda, una de las primeras obras, si no la primera, que puso en escena el tema de la desaparición de personas; también la primera que trató de reflexionar en forma panorámica sobre lo que había ocurrido en la Argentina desde antes del retorno de Juan Domingo Perón. Por esta razón, *Un brindis bajo el reloj*, que se presentó en el Hotel Metropol (espacio teatral no convencional) y también en otros lugares, como ingenios azucareros y otras salas en las provincias de Tucumán y Santiago del Estero, invitaba al público a un debate al final, que cerraba la obra.⁸ (Paréntesis mío)

El reclutamiento de compañeros que hace Marcos para acercar al resto de los personajes/actores a la obra que se estrenará y que tendrá al Director que viene del extranjero como máxima autoridad, puede leerse, siguiendo las palabras de Geirola antes citadas, como metáfora de una organización de militantes peronistas preparando la llegada de Perón, hacia 1973, y el correspondiente proyecto de cambio social y político que el líder iba a encabezar.

La figura de Perón asociada a la del Director de Orquesta que viene con su espíritu revolucionario a dirigir la obra, queda situada históricamente en el siguiente fragmento de la escena 17:

DORA: (...) Los viejos tiempos, cuando nos reventábamos de esperanzas! ¡Sí, merecen un brindis! (...) ¡Viva el Director!

(...)

DANIEL: (...) si no se hubiese muerto justo cuando había tantas posibilidades...

MARCOS: Todo hubiese sido igual. Traía su partitura, y estaba dispuesto a imponerla. No hubiera cambiado nunca.

DORA: hubiera cambiado, te lo digo yo.

DANIEL: ¿y vos quien sos? ¿La amante escondida?

DORA: Sos un idiota, eso, nos fuimos a la mierda con el teatro, porque somos unos idiotas, unos estúpidos, como él decía.⁹ Él tenía más experiencia, y nosotros éramos unos tilingos que queríamos improvisar todos los espectáculos. (20-21)

En este sentido, la metáfora funciona articulando dos temporalidades: 1973/74 (el regreso de Perón a la Argentina en 1973 y el discurso del 1 de mayo de 1974), y el momento mismo de la presentación de *Un brindis...* ante el público, coincidente con el presente de la enunciación a nivel de la fábula; ese momento en donde Marcos mira y hace mirar a sus compañeros y a los espectadores presentes de modo retrospectivo, luego de que la violencia de la dictadura haya signado irreversiblemente sus vidas; hablamos del Tucumán de 1982.

Marcos es el más esclarecido en relación con el desencanto que significó el discurso de 1974 para la militancia peronista y el viraje político que significó luego de ganadas las elecciones de 1973. El protagonista cuestiona el peso histórico de dichos sucesos ante la violencia creciente que se vivió durante el último gobierno de Perón e incluso, luego del golpe de Estado de 1976, proceso que señala como inevitable y con líneas de continuidad con el período inmediato anterior: «todo hubiese sido igual», dice el joven asesinado. Carlos Alsina refuerza esta interpretación al señalar:

Es que el texto reflexionaba, en realidad, sobre las esperanzas inútiles que una gran parte de la juventud argentina había tenido en el regreso de Perón y en la enorme frustración y muerte que ello había significado. Podemos decir, con sinceridad, que se trataba de una mirada crítica a la izquierda peronista. Comenzaba a delinearse, en mi dramaturgia, la preocupación por evitar la tragedia de las repeticiones. (26)

Alsina señala en esta última cita una preocupación que también es temporal: la repetición como tragedia. La efectividad del cronotopo propuesto como articulador de memorias posibilita reponer en escena la complejidad temporal y materializar las disputas interpretativas que tienen lugar en la construcción de relatos del pasado que, en la propuesta de los autores, implica mirar críticamente los proyectos fracasados de las juventudes peronistas y las líneas de continuidad política que pueden establecerse aun después de su muerte. La desestructuración ideológica posdictadura y la opción por los modelos burgueses de construcción del Estado son imágenes que los autores plasman en la obra como preocupaciones latentes, prefigurando un orden político que alcanzará solidez durante los años noventa en Argentina.

La palabra silenciada

Tomando las reflexiones de Geirola sobre su obra, resulta significativo resaltar que la define, al igual que Alsina, como una creación que trata sobre la desaparición de personas. Sin dudas, este dato corrobora el juego de temporalidades que

postulamos anteriormente pero a la vez revela la intención de poner en escena una temática que no se explicita a nivel de la fábula: Marcos es claramente nombrado como víctima de un asesinato, e incluso en algún pasaje se sugiere que «apareció» en un foso:

DORA: ¡Qué escarmiento! Mirá cómo estoy yo, si hubiera seguido bailando estaría en París.

DANIEL: ¡Muerta de hambre quizá!

MARY: O en un foso. O no sabés lo que pasó... (*Hace un silencio.*) ¿No sabés lo que le pasó a tu amigo Marcos?

DORA: ¿Qué le pasó?

MARY: Lo mataron. (15)

De modo similar a Shakespeare en la construcción del espectro del padre de *Hamlet*, Marcos irrumpe en la cotidianidad de las vidas de sus amigos sobrevivientes para instarlos a reinterpretar su propia muerte.

HAMLET: Rey, padre, gran danés (...) ¿por qué tus restos vulnerables, guardados por la muerte, reventaron su lienzo sepulcral; por qué la tumba, donde te vimos en quietud sepulto, su boca abrió de duro mármol para arrojarte así? (...) ¿Qué el turbarnos nosotros, irrisión de la natura, llenos de espanto tal, con pensamientos que a comprender no alcanzan nuestras almas? (Shakespeare:136)

En *Hamlet*, el protagonista se encuentra con el fantasma de su padre en la explanada de Elsinor, quien le revela que su muerte no fue accidental sino un asesinato perpetrado por su tío con el fin de ocupar el trono de Dinamarca. Hamlet dice, luego de escuchar su revelación: «De la hoja borraré de mi memoria todo trivial recuerdo, máxima o imagen, toda impresión pasada que trazaron observación y juventud en ella, y tu mandato vivirá tan solo dentro del libro y tomo de mi seso, nunca mezclada con más vil materia» (140). El espectro es la figura que vuelve del mundo de los muertos en busca de justicia; su aparición en escena es la concreción material de ese vacío que se instala como un signo de interrogación entre quienes deben elaborar el duelo; es la metáfora que habilita el proceso de reinterpretación del pasado, desplazando los límites e impidiendo su clausura.

Si bien podemos establecer, a partir de la comparación entre ambas obras, cierta proximidad entre el personaje del espectro en *Hamlet* y el de Marcos en *Un brindis...*, es menester señalar que, mientras en la primera el espectro logra comunicar las circunstancias de su muerte para obligar a su hijo a tomar posición e impedir que el mal se apodere de su tierra y de su esposa, en la obra de Alsina y Geirola el personaje central no puede relatar la propia muerte. Intuye que sus compañeros conocen más de lo que pueden decir y es por ello que los desafía a visitar lo vivido, presionando esa palabra que aún no puede ser nombrada. Su búsqueda de justicia, en este sentido, está emparentada con la capacidad de poder decir, de elaborar un relato de la violencia. El pragmatismo de la puesta

en escena explica estos silencios, puesto que Marcos no sólo irrumpe en la vida de los personajes de la obra, sino también en el contexto sociopolítico de 1982 en Tucumán, en donde el grupo «Teatro de Hoy» busca representar las atrocidades de la dictadura, rompiendo con el mutismo de los últimos años.

La figura del desaparecido en dictadura puede pensarse como una construcción que a la fecha de la obra no cuenta con mayor difusión y, por lo tanto, puede interpretarse la idea de asesinato como cercana (o desplazada) a la de desaparecido, desde la historicidad de la noción. Este punto se ve reflejado también en los artículos de la prensa de la época:

Al referirse a la obra, Geirola la definió como una comedia (...) que gira en torno de la temática de la comunicación, la esperanza y la realidad argentina, «lo importante —señaló (Daniel) Moreno— es que la obra moviliza, porque la temática no nos es extraña». (AA. VV. —*La Gaceta*—:14) (Paréntesis mío)

El texto teatral en cuestión plantea con sinceridad y veracidad algunos acontecimientos claves de la realidad argentina de los últimos años. Desfilan de esta manera sobre el escenario algunos personajes muy candentes en el acontecer de la sociedad argentina más reciente (...) La obra (...) posee un caudal cuestionador muy concreto y que no se conforma con los habituales convencionalismos en la materia. Tal vez allí está su mayor mérito, aun cuando se pueda discutir o no estar de acuerdo con las postulaciones finales de su contenido escénico. (Francisco Galindez —Diario *El pueblo*— en Geirola —blog—)

Los comentarios publicados que se registran en los diarios *La Gaceta* y *El Pueblo* ponen de manifiesto la imposibilidad de nombrar de modo explícito, aun en la prensa, los contenidos de la obra. Hablar de «la comunicación, la esperanza y la realidad argentina» como tema, o de «algunos personajes muy candentes en el acontecer de la sociedad argentina más reciente» sin mayores especificaciones constituye una construcción elíptica, una narrativa que pretende visibilizar una perspectiva crítica del pasado reciente pero que aún no encuentra (o elude) las palabras para nombrarlo públicamente. La violencia política, en este sentido, es el núcleo que aparece latente en la obra y que no puede plasmarse con contundencia en los discursos, tal vez porque el contexto sociopolítico y los marcos interpretativos de principios de los ochenta no permitieron que dichas memorias sean narradas por entonces. Maurice Halbwachs sostiene que «sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva (...) El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos» (172). Lo *no-dicho* en los discursos que re-interpretan el pasado puede ser entendido, en términos de Michael Pollak, como recuerdos «prohibidos», «indecibles» o «vergonzosos» que no encuentran una escucha que les permita salir a la luz:

La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa (...) una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una

memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir e imponer. (24)

En este sentido, podemos sostener que se trata de un período de apertura democrática en proceso de construcción de los marcos o «encuadramientos» (25) que den lugar a la tramitación de las memorias de la violencia política en la provincia. Estos marcos parecen encontrarse más definidos en el momento en que Alsina y Geirola reflexionan sobre su puesta en escena, en sus sitios *web*.

En *Teatro, ética y política* (2013), texto que he citado anteriormente y en donde Carlos Alsina articula una cronología de estrenos y temporadas teatrales desde 1966 hasta nuestros días con reflexiones en torno a los posicionamientos éticos asumidos por los distintos agentes del campo teatral tucumano durante las dos últimas dictaduras, el autor reconstruye, desde marcos interpretativos más actuales, lo silenciado en el texto de 1982 y en los paratextos de la prensa escrita. Marcos, el protagonista de la fábula, es hoy un desaparecido y no un asesinado. Es una víctima de la violencia del bussismo en la provincia de Tucumán.¹⁰ El desplazamiento de una categoría a la otra muestra de forma contundente el funcionamiento de los trabajos de la memoria y las complejidades a la hora de construir la Historia de ese *teatro perdido* (Dubatti:185) sin dejar de lado la historicidad de las poéticas.

En este sentido, Alsina y Geirola se colocan en la posición de testigos de violencia en busca de los términos «imposibles» con los que narrarla. Victoria Souto Carlevaro ha logrado articular algunos conceptos que resultan claves para comprender la imposibilidad del testimonio, a partir de considerar que la experiencia del horror es inenarrable, puesto que sólo la víctima directa de la violencia es quien puede transmitir la experiencia. Todo testigo es un «testigo por delegación» (Levi:72) y por lo tanto, todo testimonio carece de posibilidades de existir *como* testimonio.

Los acercamientos a los escenarios de violencia que enuncian los testimonios deben darse reponiendo el silencio como condición de (im)posibilidad del mismo.

la figura del desaparecido genera como consecuencia algo atroz: es el sobreviviente el que debe trasladar a su amigo, a su compañero, al lugar de «muerto». Es el sobreviviente el que está obligado a «matarlo», aunque sea solo en su memoria, porque el Estado se detiene (simbólicamente, claro) en la figura del desaparecido y suspende allí, y hacia afuera, el gesto aniquilatorio. Para terminar la ejecución se vale entonces de los sobrevivientes. (Souto Carlevaro:53)

El concepto de *zona gris* (Levi) que se propone como el espacio entre los «verdugos indudables» y las «víctimas del todo inocentes» (Souto Carlevaro:48) incluye una serie de puntos intermedios en donde se puede ubicar a los sobrevivientes de *Auschwitz*. Desde esta lógica, aparece la culpa como sentimiento que atraviesa los testimonios de los sobrevivientes, anulando las posibilidades emancipatorias desde donde contar el horror. Reponer el concepto de *zona gris*, en el caso que nos ocupa, esclarece (a la vez que complejiza) la imposibilidad de los personajes de la obra, y por carácter transitivo de Alsina y Geirola, de nombrar al desaparecido

sin desplazar la figura a la del asesinado. Lo mismo podemos decir de la prensa y sus dificultades para publicar interpretaciones más contundentes sobre los contenidos de la obra, lecturas que sólo podían circular en ámbitos pequeños y en voz baja. Los marcos sociales de las memorias incluyen, hacia 1982, la tramitación de la culpa y la puesta en discusión de una ética que es necesario considerar para adentrarse en los silencios de los textos que, tiempo después, se reconfiguran y permiten el surgimiento de aquellas memorias que se habían mantenido de manera subterránea.

Marcos es un personaje de ficción pero también es un cuerpo y una voz que sube a escena en un contexto sociopolítico donde, precisamente, los cuerpos de las personas secuestradas no aparecen, las voces no se oyen. Tiempo después Alsina parece señalar el acontecimiento de 1982 como parte de una *estructura del sentir* (Williams)¹¹ que se va construyendo en Tucumán. Se trata de una mirada crítica a la izquierda peronista, señala el autor, con vistas a evitar «la tragedia de las repeticiones», eje que se va configurando en la dramaturgia de Alsina por esos años y que luego definirá una preocupación central de su macropoética. El autor propone con *Un brindis...* no sólo cuestionar la fe ciega depositada en Perón por parte de las juventudes políticas que lo esperaban, sino que también visibilizar el sentimiento de culpa en el que han quedado entrampados los militantes de los setentas luego de la última dictadura, y la necesidad de superarlo para comenzar a tramitar las memorias que impidan que hechos tan tormentosos vuelvan a suceder en nuestro país.

Algunas conclusiones

En resumen, podemos sostener que las representaciones del tiempo–espacio de la fábula en el tiempo–espacio de la escena y los modos en que la figura del desaparecido se construye en los silencios del texto dramático, han sido analizados hasta aquí como parte de la micro–poética de Alsina y Geirola en *Un brindis bajo el reloj*, obra estrenada en 1982. Estos silencios, que son reinterpretados tiempo después por los propios autores, sacan a la luz significaciones enmarcadas en un proyecto político y artístico de los artistas que integraron la formación teatral «Teatro de Hoy» en Tucumán.

En relación con el primer punto, hemos dicho que el tiempo y el espacio se estructuran en la obra haciendo visibles los procesos de reconstrucción del pasado desde los restos fragmentarios de las memorias subjetivas de los personajes, alterando el orden cronológico de los hechos. De este modo, la micro–poética de los autores se asienta en la lógica de los *trabajos de la memoria* (Jelin), definiendo un *cronotopo* (Bajtín) particular que otorga espesor semántico al texto dramático desde el plano sonoro y visual, construyendo lo que Jelin llama *temporalidad compleja*. El funcionamiento escénico del cronotopo permite articular dos temporalidades 1973/4 y 1982 y con ello producir una mirada panorámica sobre la escalada de violencia que derivó en el golpe de Estado de 1976. En este orden de cosas, el peronismo aparece, en la perspectiva de los autores, como estructura desde la cual se pueden establecer rupturas y continuidades entre un período y otro.

La figura del desaparecido aparece en la obra desplazada hacia la del asesinado. Reponiendo el concepto de *zona gris* y los silencios que atraviesan la obra de arte en tanto forma particular del testimonio, hemos identificado los modos elípticos en que los personajes se refieren a la «muerte» de Marcos, y con ello, la clave retórica que logra diferir el proceso de semantización hacia el *por-venir*, abriendo la posibilidad de que nuevos *marcos interpretativos* (Halbwachs) nombren al protagonista como un desaparecido, víctima de la violencia estatal.

La metáfora del «teatro» como representación de la militancia política resulta una estrategia altamente productiva para retratar una generación de jóvenes que padeció la violencia de Estado en dictadura. Si bien es posible sostener que este punto revela la imposibilidad de hablar de militantes y de proyectos armados bajo el paradigma de los Derechos Humanos¹² que por 1982 ya se impone como marco de sentido desde donde analizar la dictadura, es importante señalar que también revela las estrechas vinculaciones que el hacer artístico y el político tuvieron en la provincia. Tanto el grupo fundado por Alsina y Geirola, «Teatro de hoy», como el emblemático «Nuestro Teatro» de Tucumán, fueron ejemplos de resistencia cultural ante los avasallamientos de las fuerzas represivas del Estado y, en concordancia, recurrieron frecuentemente a la metáfora del arte como militancia en sus obras, como quien comprende que los grandes discursos ideológicos se definen en el día a día, en el codo a codo, en un espacio que se ilumina, un reloj que se detiene, y en el aparecer prepotente de esos cuerpos que ganan la mirada de otros y ganan, con eso, alguna de tantas batallas.

Notas

¹ Se nombra como «teatro a la gorra» a aquel que, reconociendo sus influencias del teatro popular, no prevé el pago de entradas en boletería, a valor fijo, sino que habilita una «gorra» donde los espectadores depositan un monto voluntario de dinero en el final del espectáculo, con el que contribuyen al financiamiento de la actividad (Geirola, blog).

² En el mismo sentido en que el espacio de la puesta que aquí analizamos se propone deliberadamente «convencional» y que las referencias temporales muestran un grado de separación entre la fábula y la escena, ambas variables asentadas sobre concepciones que se alejan de las búsquedas de identificación por parte del espectador, la distancia entre el personaje dramático y la persona real del actor/actriz refuerza la opacidad de la representación instalando la posibilidad de una mirada crítica y reflexiva del público sobre los contenidos de la obra, es decir, ampliando la «distancia interpretativa» (García Barrientos:200).

³ La categoría de «perspectiva temporal» o «punto de vista» planteada por García Barrientos hace referencia al fenómeno de la «interiorización» que se da «cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) —recuerdo, sueño o imaginación— de un personaje o de un “sujeto”; y en lo temporal no transcurren en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo “interior” (también ficticio)» (116).

⁴ Jelin introduce la noción de trabajo de la memoria para enfatizar el carácter *activo* de los seres humanos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado (2002:14).

⁵ Según Mijaíl Bajtín el cronotopo es «la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (269). Si bien

el autor centra su estudio en la evolución de los géneros novelescos, es importante destacar la alta productividad del concepto para el discurso escénico teatral, sobre todo considerando los procesos interpretativos que tienen lugar al leer los distintos motivos cronotópicos representados; en esta línea, Bajtín sostiene que todo sentido —que es además un sentido social— debe tener una materialidad espacio-temporal «es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa a la esfera de los sentidos solo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos» (408).

⁶ El 1 de abril de 1982, un día antes del desembarco en Malvinas, hacía su debut público «Teatro de Hoy» que surgió desde las entrañas de «Nuestro Teatro». El programa de mano del primer espectáculo, integrado por las obras *Contrapunto* (Alsina) y *El paraíso de las hormigas* (Geirola), decía: «Teatro de Hoy se constituye como un espacio abierto al diálogo y no sólo con el público sino también entre los autores entre sí, porque quiere ser un movimiento de promoción autoral, en la medida en que la producción teatral nacional, y especialmente local, en sus manifestaciones jóvenes, sufre desde hace años de esterilidad sintomática. El teatro necesita ese diálogo y Teatro de Hoy se empeña en ser un espacio democrático para todo tipo de manifestación discursiva. Sólo así, en la conciencia y en la práctica de la producción teatral, se irá logrando la eficacia social del arte en una sociedad que lo necesita para repensar las condiciones de su destino. El espectáculo que hoy se ofrece (...) podría sintetizarse como un despegue del realismo fotográfico y naturalista» (Alsina:23).

⁷ Para la reconstrucción del contexto local de 1982 se ha considerado el texto publicado por Carlos M. Alsina, 2013, en tanto constituye un acceso a información específica sobre el campo sociopolítico y cultural de Tucumán, a la vez que revela la mirada de uno de los autores

de la obra, lo que resulta altamente productivo para el estudio que aquí proponemos. También se consultaron en la web: <http://www.carlosalsina.com> y <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar/>.

⁸ Blog de Geirola.

⁹ Aquí encontramos una clara referencia al discurso de Perón en el día del trabajador, 1 de mayo de 1974: «Compañeros: hoy, hace veintiún años que en este mismo balcón, y con un día luminoso como el de hoy, hablé por última vez a los trabajadores argentinos. Fue entonces cuando les recomendé que ajustasen sus organizaciones, porque venían días difíciles... No me equivoqué, ni en la apreciación de los días que venían, ni en la calidad de la organización sindical, que a través de veinte años... pese a esos estúpidos que gritan... (...) Decía que a través de estos veintiún años, las organizaciones sindicales se han mantenido inmovibles, y hoy resulta que algunos imberbes pretenden tener más mérito que los que durante veinte años lucharon...». (Perón en *El Ortiba*)

¹⁰ El subtítulo del texto de Carlos Alsina es «El busismo. Complicidades, silencios y resistencia», lo que permite identificar la clave de lectura desde la que el autor interpreta el pasado violento de la provincia, en donde el represor Antonio Domingo Bussi es una figura central.

¹¹ «Es un tipo de sentimiento y de pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido. Por lo tanto, las relaciones que establece con lo que ya está articulado y definido son excepcionalmente complejas.» (Williams:153)

¹² Para ampliar este punto, recomiendo el texto de Emilio Crenzel, 2008: «a poco de recobrase el orden constitucional, aun cuando emergieran ecos del decir radicalizado del pasado, la descripción de los desaparecidos como “mártires” era asociada a su “lucha por la democracia”, y no a su compromiso con la revolución. Así, la referencia a la militancia de los desaparecidos fue decreciendo y reconfigurándose al extinguirse la dictadura» (48).

Bibliografía

- AA. VV. (1982, 7 de octubre). «Una nueva obra de Teatro de Hoy». *La Gaceta*, 14.
- ALSINA, CARLOS MARÍA (2013). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano*. Tomo II. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a.
- ALSINA, CARLOS MARÍA Y GUSTAVO GEIROLA (1982). *Un brindis bajo el reloj*. Obra inédita cedida por los autores.
- ARÁN, PAMPA (Dir.) (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra.
- BAJTÍN, MIJAIL (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- CRENZEL, EMILIO (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DUBATTI, JORGE (2007). *Filosofía del Teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- HALBWACHS, MAURICE (1992). *On collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- JELIN, ELIZABETH (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LEVI, PRIMO (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.
- POLLAK, MICHAEL (1989). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, 2006.
- SOUTO CARLEVARO, VICTORIA (2010). *El silencio como palabra: memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires: Prometeo.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1963). «Hamlet». *Tragedias*. México: W. M. Jackson Inc., 1966, 114-243.
- WILLIAMS, RAYMOND (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Fuentes electrónicas consultadas

- AA. VV. «Discurso del presidente Perón desde los balcones de la Casa Rosada» [en línea]. *El Ortiba*. Consultado el 21 de agosto de 2014 en <http://www.elortiba.org/Imayo74.html>
- ALSINA, CARLOS «Obras estrenadas» [en línea]. Página Web. Consultado el 21 de agosto de 2014 en <http://www.carlosalsina.com/dramaturgia.htm>
- GEIROLA, GUSTAVO «Dirección» [en línea]. Blog. Consultado el 21 de agosto de 2014 en <http://gustavogeiroladireccion.blogspot.com.ar>