

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Las representaciones del exilio en La Chira (el lugar donde conocí el miedo).

De la Puente, Maximiliano I.

Cita:

De la Puente, Maximiliano I. (2009). *Las representaciones del exilio en La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1227>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ehyf/2CY>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las representaciones del exilio en *Las Fenicias* y *La Chira* (el lugar donde conocí el miedo)

De la Puente, Maximiliano Ignacio

Introducción:

Desde mediados de la década del setenta y hasta principios de los años ochenta del siglo pasado, el exilio ha sido una condición prácticamente ineludible por la que han tenido que transitar una gran cantidad de intelectuales y artistas militantes de nuestro país, debido a la prolongada y especialmente sanguinaria dictadura genocida que gobernó en la Argentina, conocida como “Proceso de Reorganización Nacional”.

El exilio asume muchas caras: sus representaciones son múltiples, heterogéneas y variadas. Como problemática, el exilio viene ocupando al teatro occidental desde sus remotos comienzos, hace miles de años: esto es, desde la tragedia griega en adelante.

Nos abocaremos aquí a las formas representativas que asume el exilio en el marco de dos obras teatrales, lejanas en el tiempo y en el espacio, en contextos absolutamente disímiles, pero que plantean importantes semejanzas y diferencias en cuanto al abordaje de este problema.

En este trabajo desarrollaremos, por un lado, un análisis de las representaciones del exilio que se pueden encontrar en *Las Fenicias* de Eurípides; y, por el otro, nos referiremos a *La Chira*, con textos de Ana Longoni y dirigida por Ana Alvarado, que aborda la problemática del exilio en el marco de la última dictadura militar, haciendo especial hincapié en las relaciones que se pueden establecer en ambas obras entre exilio y parrhesía o “franqueza pública”, concepto griego analizado en uno de sus últimos seminarios por Michel Foucault, a partir de la obra dramática del dramaturgo griego Eurípides.

Parrhesía y exilio en *Las Fenicias* de Eurípides:

En *Las Fenicias* la figura del exilio recorre la obra, comenzando por las propias fenicias del título, quienes componen el coro, que han sufrido un exilio forzado: son unas extranjeras esclavas, enviadas desde Fenicia al templo del dios Apolo en Delfos: de

paso por Tebas, se han visto detenidas por el asedio guerrero que sufre la ciudad. Y este es sólo el primer indicio de que en *Las fenicias* el destierro se vive como castigo y ruindad.

Desde el comienzo, Edipo sufre el destierro de su propio hogar: al nacer es entregado a unos pastores para que lo abandonen en una llanura y muera. En el prólogo de la tragedia, Yocasta –madre y a la vez esposa de Edipo- narra el destino trágico de este personaje: al pedirle Layo, primer marido de Yocasta, al dios Febo la compañía de hijos varones para el hogar, éste le responde que “si engendras un hijo, el que nazca te matará y toda tu familia se cubrirá de sangre. Pero él, dándose al placer y cayendo en la embriaguez, dejó en mí [por Yocasta] la simiente de un hijo. Luego de haberlo engendrado, al ser conciente de su falta y de la profecía del dios, entrega al recién nacido a unos pastores a fin de que lo expusieran en el prado de Hera entre las peñas del Citerón”¹.

Pero Edipo es rescatado y la profecía se cumple, al asesinar involuntariamente a su padre Layo, y desposar sin saberlo a su madre Yocasta, años más tarde.

Esta tragedia de Eurípides presenta una variante significativa, con respecto a las versiones del mito conocidas a partir de las tragedias de Sófocles: al enterarse sus hijos de lo sucedido, Edipo no es expulsado inmediatamente de Tebas, sino que sufre una especie de exilio interno, puesto que ellos “ocultaron bajo cerrojos a su padre, para que su infortunio quedara olvidado”². De lo que se trata aquí, entonces, es de ocultar para olvidar.

Pero la problemática del destierro no sólo atañe a Edipo, sino que concierne a casi todos los personajes principales de *Las Fenicias*, y circula como una sombra amenazadora sobre la estructura íntegra de la tragedia. Al sufrir ese exilio interno al que es condenado por sus hijos, Edipo los maldice. Eteocles y Polinices, los hijos de Edipo, ante el temor de que los dioses cumplieran las maldiciones de su padre, deciden de común acuerdo que Polinices se exilie primero, de manera voluntaria, de Tebas, mientras que Eteocles permanece en la ciudad para detentar el cetro de la Polis, cambiando sus posiciones al pasar un año. Una vez coronado rey de Tebas, Eteocles decide no cumplir su promesa y expulsa, como desterrado del país, a su hermano³. Polinices se convierte así en un exiliado y siempre lo será, hasta el final de su vida. El exilio marcará su condición

¹ (Eurípides, 2000, 28).

² (Eurípides, 2000, 30).

³ (Eurípides, 2000, 30).

trágica, puesto que nunca dejará de atesorar el regreso a su patria. El regreso al propio país es una decisión que se toma más allá de toda prudencia. Como afirma Polinices en el primer episodio: “con decisión prudente, e imprudente, he acudido hasta mis enemigos. Que a todos obliga firmemente el amor a la patria. Y quien diga otra cosa, juega con sus palabras, pero disimula su pensamiento (...) Muy lloroso he venido, al contemplar después de tanto tiempo las casas y los altares de los dioses, los gimnasios en los que me eduqué y el agua de Dirce. Yo, que injustamente fui apartado de aquí y habito una ciudad extranjera, manteniendo en mis ojos una fuente de lágrimas”⁴. Polinices vuelve del destierro con temor, el retorno al país natal sólo puede traer aparejado una actitud desconfiada. El exiliado se ha vuelto ajeno y extraño a esa comunidad que supo ser la suya, tiempo atrás.

En la ciudad de Argos, Polinices desposa a la hija del rey Adrasto. Y, persuadiendo a su suegro, congrega un considerable ejército para llevarlo contra su hermano en Tebas. Contra su voluntad y para recuperar lo que por derecho es suyo, Polinices se convierte en un enemigo de su ciudad.

La vida en el exilio de Polinices cubre de vergüenza a su familia, e incluso a la ciudad entera. Tal como sostiene Yocasta en el primer episodio de la tragedia, cuando se encuentra con su hijo Polinices, quien acaba de arribar a Tebas: “Ya sé por oídas que tú, hijo mío, te has unido ya en matrimonio para tener el placer de fundar una familia... en una tierra extraña y para conseguir una alianza con extraños, ¡cruel ofensa a tu madre y a la antigua estirpe de Layo! ¡Un matrimonio que atrae la destrucción! Yo ni siquiera alumbré para ti la luz de la antorcha ritual en las ceremonias nupciales, como le toca a una madre feliz. (...) a la entrada de la recién desposada en tu casa respondió sólo silencio en la ciudad de Tebas”⁵. El exilio cubre de vergüenza a los familiares del exiliado y sólo puede traer destrucción para los suyos.

Es en el primer episodio el momento en donde el exilio asume el lugar más preponderante en la obra, cuando Yocasta le pregunta a Polinices sobre la condición del exiliado, al querer saber qué siente aquel que no tiene patria: “¿Qué es el estar privado de patria? ¿Tal vez un gran mal?”⁶. A lo que Polinices responde que el exilio es el mal más grande, el dolor del que no tiene patria “es mayor de lo que pueda expresarse”⁷. El dolor del exilio está fuera del lenguaje, es una experiencia que no puede ser narrada ni

⁴ (Eurípides, 2000, 41).

⁵ (Eurípides, 2000, 40).

⁶ (Eurípides, 2000, 41).

⁷ (Eurípides, 2000, 41).

transmitida por ningún medio. Lo más difícil de soportar para el desterrado es el hecho de que no tiene “libertad de palabra”⁸, o según el término griego, parrhesía. Esta palabra hacía referencia a un concepto fundamental en la convivencia cotidiana para un ciudadano ateniense, y era también una característica destacada en la vida griega, que diferenciaba la posición del hombre libre frente a la del esclavo o el bárbaro.

Según Michel Foucault, la palabra parrhesía aparece mencionada por primera vez en el teatro de Eurípides. Parrhesía significa en español “aquel que dice la verdad”. El que ejerce la parrhesía es el que dice todo lo que se le pasa por la mente, y abre su corazón a los otros a través del discurso. El hablante manifiesta claramente que aquello que dice es su propia opinión. Evita formas de velos retóricos, habla directo.⁹

Foucault la define específicamente de esta manera: “Parrhesía es una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal a la verdad y arriesga su vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otros (como también a sí mismo)”¹⁰.

El parrhesiastés dice algo peligroso para sí mismo, está en una situación de riesgo. Este peligro es consecuencia de su necesidad de decir la verdad. O lo que piensa que es verdad, en una situación de desventaja y asimetría, ya que el parrhesiastés es siempre menos poderoso que su interlocutor, viene de abajo. La función crítica de la parrhesía es la que se ejerce cuando un ciudadano critica a la mayoría, un filósofo a un tirano, o cuando un alumno lo hace con su maestro¹¹. El riesgo que se asume con la parrhesía no siempre es el de perder la propia vida, sino que muchas veces trae aparejado la pérdida de la amistad, del prestigio, etc. El parrhesiastés prefiere vivir y afrontar ese peligro: elige ser un decidor de verdad, antes que un ser humano que es falso consigo mismo¹².

Tal como lo expresa Yocasta en *Las Fenicias*, aquel que no puede hablar francamente, con sinceridad, no es más que un esclavo. Algo que se encuentra muy enraizado en la cultura griega, puesto que no todos podían usar la parrhesía, sino sólo los ciudadanos libres varones.¹³

En *Las Fenicias* entonces, la parrhesía y el exilio aparecen fuertemente unidos. “En el exilio no se puede hacer uso de la parrhesía, el *free speech*: Para Yocasta es una vida de

⁸ (Eurípides, 2000, 41).

⁹ (Foucault, 1992, 41).

¹⁰ (Foucault, 1992, 45).

¹¹ (Foucault, 1992, 42-44).

¹² (Foucault, 1992, 44).

¹³ (Foucault, 1992, 42-44).

esclavo el tener prohibido decir lo que pasa por nuestra mente”.¹⁴ El exilio nos quita la palabra, nos impide ser francos, sinceros, hablar con honestidad de corazón. El exilio nos enmudece, nos obliga a callar y a asentir dolorosamente desde la distancia. Y esta misma operación de silenciamiento la que nos quita la libertad.

Pero aún así, pese a convertirnos en esclavos de las necesidades de los poderosos, como sostiene Yocasta, el exiliado vive del alimento de la esperanza. El retorno a la patria amada es un horizonte que el desterrado jamás abandona, como le sucede a Polinices en *Las Fenicias*. Cabe destacar aquí que la palabra *elpis* o “esperanza” tiene en el pensamiento griego un aspecto ambiguo, tanto positivo como negativo. Equivale no sólo a esperanza, sino también a “espera” e “ilusión”. Una espera que puede no cumplirse nunca, una ilusión que puede revelarse como absolutamente vana para el exiliado, como afirma Polinices en el primer episodio de la tragedia, lo cual refiere quizás al dicho o refrán tradicional citado en distintos versos trágicos: “las esperanzas alimentan a los hombres vanos”. El exiliado vive así una vida que se alimenta sólo de una esperanza fútil.

La vida en el destierro es ardua, con grandes carencias no sólo espirituales, sino también materiales: como el parrhesiastés, el exiliado lleva una existencia sin amigos ni familiares, condenado a vivir como un desdichado vagabundo, ya que sólo a veces se encuentra lo necesario para sobrevivir, como sostiene Polinices ante su madre en el primer episodio de *Las Fenicias*. Esto es lo que le lleva a Yocasta a decir que “La patria, según se ve, es lo más querido a los mortales”¹⁵

El diálogo entre Eteocles y Polinices, con la mediación de Yocasta, quien no logra reconciliarlos, sólo sirve para acentuar el enfrentamiento entre ambos y mostrarnos que no es posible una solución pacífica, como lo deseaba su madre. A partir de allí, la guerra entre hermanos será inevitable. Polinices es nuevamente expulsado de Tebas por Eteocles, “como si hubiera nacido esclavo, y no hijo del mismo padre”¹⁶. Cuando se encuentren nuevamente, será en el campo de batalla, a las puertas de la ciudad, para darse muerte uno al otro.

La condición de desterrado de Polinices se mantendrá incluso hasta después de su muerte: en el episodio segundo se encuentran Eteocles y su tío Creonte, a quien el primero le confía el gobierno de la ciudad en caso de perecer en el combate que se

¹⁴ (Foucault, 1992, 47).

¹⁵ (Eurípides, 2000, 43).

¹⁶ (Eurípides, 2000, 53).

avecina, y le encomienda además “que el cadáver de Polinices jamás sea sepultado en este suelo tebano, y que quien trate de enterrarlo perezca”¹⁷. En plena agonía, justo antes de morir, luego del combate cuerpo a cuerpo con su hermano Eteocles, Polinices les ruega a su hermana Antígona y a su madre Yocasta, que cumplan su deseo de ser enterrado en su tierra natal. “Y, si la ciudad me guarda rencor, disuadidla, para que al menos obtenga ese trozo de la tierra de mis antepasados, ya que perdí mi hogar”¹⁸.

Pero, muerto Eteocles, Creonte impide el cumplimiento de ese mandato, y da órdenes para que el cadáver de Polinices sea arrojado fuera de los límites de Tebas. Decide a su vez expulsar del país a Edipo, para impedir que la profecía del adivino Tiresias se lleve a cabo, quien había dicho que la ciudad nunca sería feliz mientras aquel habitara Tebas. Edipo, ciego y en el final de sus días, se ve nuevamente compelido al exilio, como en el comienzo de su trágica vida. El destierro significa para él poco menos que la muerte. Su hija Antígona decide acompañarlo al exilio, y compartir así su desventura: “me voy lejos de mi tierra patria, en marcha errabunda impropia de doncellas”¹⁹. Con este último, amargo y sufrido destierro que sufren en carne propia Edipo y Antígona, se cierra entonces *Las Fenicias*.

***La Chira*, relatos plurales sobre el exilio:**

La Chira, (*el lugar donde conocí el miedo*), una obra de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado, se estrenó en el Teatro del Abasto en el 2004, e hizo funciones durante ese año y el siguiente en La Fabriquera, el Centro Cultural Adán BuenosAyres y la sala Beckett Teatro.

Dice Ana Longoni sobre su obra: “La invención de la cosmogonía mágica y precaria de una niña encerrada en un ropero. De golpe, la niña se vuelve no-niña, arrojada al exilio, a la pubertad, al roce con la muerte. Los egoísmos, juegos y ritos con los que quiere recomponer un orden que ya no existe”. La mirada del exilio es la de una niña que tuvo que irse a vivir a un país que le fue en principio ajeno, debido a la militancia de sus padres. “La historia de los propios textos la vinculo con una suerte de registro adolescente, de niña pensando en el desgarramiento del exilio, básicamente es eso lo

¹⁷ (Eurípides, 2000, 59).

¹⁸ (Eurípides, 2000, 84).

¹⁹ (Eurípides, 2000, 94).

que veo. Exilio e infancia: ésa es la matriz común de los textos que conforman *La Chira*”²⁰.

El texto de Ana Longoni tiene muchas características que la asimilan al heterogéneo movimiento de lo que se dio en llamar “nueva dramaturgia argentina”, calificativo que suele darse a los autores teatrales que estrenan sus textos a partir de la década del noventa, cuyas obras retratan de diversas formas el nuevo escenario que emerge tras la dictadura, distanciándose de la generación de autores y directores de “Teatro Abierto”; un momento definido también por la desaparición de las utopías colectivas a nivel mundial. Se caracterizan, a rasgos generales, por la renuencia a emplear estructuras clásicas de escritura y por ensayar formas heterogéneas en las que fusionan corrientes, modelos y citas (incluso a otras disciplinas artísticas). Es por eso quizás que una de las primeras cosas que llaman la atención en *La Chira* es la imposibilidad de (re)construir un relato unívoco sobre el exilio. Ya que si bien hay experiencias personales de la autora volcadas en la obra, quien debió irse exiliada a Perú junto con su familia en 1976, la obra se elabora a partir de experiencias múltiples, a través de la utilización de materiales y lenguajes diversos, sin buscar jamás un relato autobiográfico unívoco, coherente, homogéneo. Como la propia Longoni sostiene, en la entrevista que realizamos para este trabajo: “Me gustaría despegarme de las lecturas muy literales del material, como un material autobiográfico. Si bien es cierto que estuve en el exilio, y hay fechas y datos precisos que son autobiográficos y están en la obra -como por ejemplo la fecha exacta en que nos fuimos al exilio-, el texto es, por otra parte, un mosaico de registros de la vivencia del exilio, no solamente mío, sino también de otras personas. Además la obra propone un intento de distancia y de procesamiento de esa experiencia. No está la experiencia en crudo, sino que hay una elaboración que implica un tomar distancia (...) Si bien hay siempre un resto que tiene que ver con un material autobiográfico, el texto se despega completamente y se convierte en biografías de muchos. Hay ficcionalización y elaboración a partir de lo colectivo y lo generacional”²¹.

La Chira se constituye así como una suerte de biografía colectiva, en la que hay múltiples voces, en donde se obtura la posibilidad de ampararse en la anécdota biográfica individual y todos los personajes forman parte de distintos relatos plurales, quebrados, que los implican, pero al mismo tiempo los trascienden. “La obra no

²⁰ (Longoni, 2008a, 2).

²¹ (Longoni, 2008a, 2-4).

compone un relato colectivo coherente, sino que más bien pone en escena las dificultades para construir un relato colectivo, las contradicciones e incluso las disputas por imponer un relato heroico, por cuestionarlo, por no entenderlo, por intentar soportarlo en el propio cuerpo. Hay actitudes bien distintas frente a ese legado”²².

La explicación generacional, junto con una firme postura política de la autora, quien se muestra reacia a construir un relato épico de aquellos años, puede ser un punto de partida para comprender la estructura de *La Chira...* Ana Longoni forma parte de una generación que la ubica en la niñez durante la dictadura. Para poder reconstruir la memoria de esos años, se sitúa en el plano de las vivencias de la infancia, y al mismo tiempo, asume los huecos y los fragmentos inconexos de esa memoria²³.

El fragmento se convierte así en la operación de escritura predominante en la obra, y como afirma el dramaturgo y director alemán Heiner Müller, asume un potencial dramáticamente revolucionario, revelándonos nuevas posibilidades estéticas para dar cuenta del horror de aquellos años.

La construcción de un relato fragmentario, opaco, quebrado en la obra, hace que el tiempo lineal cronológico estalle en mil pedazos, atravesado por lógicas narrativas y poéticas que rompen con toda posible ilusión de unidad en el relato ficcional. No sabemos en qué tiempo transcurre la obra, qué espacio-tiempo habitan los personajes: tanto el presente como el pasado aparecen vaciados de sentido. “Uno no termina de saber nunca si eso que vemos está pasando ahora o ya pasó antes, ni tampoco dónde o cuándo sucede. Hay ciertas soluciones que tienen que ver con el comienzo del exilio: hay una fecha, un lugar, se habla mucho de Perú. Uno de los actores canta un huayno, un género de la canción popular de ese país. O sea que hay mucha referencia andina, pero no sé si es muy claro ese espacio a nivel temporal. En todo caso, la obra tiene marcas de temporalidades distintas que interactúan en el mismo espacio”²⁴.

La Chira... no entrega certezas. No sabemos incluso si el Hermano mayor es uno más de los tantos desaparecidos. Esto es algo que a lo sumo podemos inferir en base a algunos signos dispersos diseminados a lo largo de la obra. “Eso de que es desaparecido lo sabemos pero nunca está dicho. El Hermano mayor aparece primero como una presencia muda, que va paseándose por la escena con una palangana. Entra y sale permanentemente. Está, pero nadie lo ve. Salvo por el Hermano menor, quien está

²² (Longoni, 2008a, 3).

²³ (López, 2006: 3).

²⁴ (Longoni, 2008a: 13).

pendiente todo el tiempo de lo que haga el Hermano mayor. Los demás están como si fueran fantasmas, no ven nada (...) Pero en realidad hay que reponer mucho para llegar ahí. Es una especie de presencia muy disruptiva, muy perturbadora, porque no se sabe muy bien si está vivo o muerto, por qué no lo ven, por qué dicen que está en París, por qué lo quieren mantener vivo a pesar de que está muerto. Hay muchas cuestiones que se juegan ahí. Qué tipo de orgullo implica para el Hermano menor que su hermano haya muerto con la pastilla de los jefes, ahí aparece la cuestión del código militar, la lucha armada, etc. No sé qué era lo que se llevaba el espectador de todo eso. No sé si podía comprender claramente que ese personaje era un desaparecido. No me queda muy claro. Eso lo podemos procesar después”²⁵

La fragmentación que propone *La Chira...* enfatiza el carácter procesual de toda obra, ya que, como sostiene Heiner Müller: “la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía”²⁶. En los tiempos que corren se vuelve necesario “presentar simultáneamente tantos puntos de vista como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir”²⁷. *La Chira...* intenta recuperar la experiencia del horror a partir del fragmento, lo que posibilita una inmensa libertad en el manejo de un material. La memoria del exilio desde la infancia supone una mirada necesariamente oblicua, parcial, sesgada, especialmente lúdica.

El relato –o su imposibilidad- compuesto de múltiples fragmentos que encarnan la obra, construye un discurso opaco que debe ser redescubierto y reelaborado a cada momento por el público. De esta manera, la obra se completa solamente en la cabeza y en la sensibilidad del espectador. Las múltiples memorias de cada uno de los espectadores se ven confrontadas así con las memorias sugeridas por el mundo ficcional de la obra. *La Chira...* viene a reafirmar lo que sostiene Leonor Arfuch con respecto al arte político argentino contemporáneo, en la medida en que sus obras “muestran una indudable primacía del espectador, una tensión hacia el destinatario, (...) que es a su vez una sollicitación dialógica al esfuerzo de la interpretación, a la vibración de la experiencia, a la invención del efecto y no a una mera complacencia receptiva”²⁸.

Existen obras verdaderamente políticas, aquellas cuya principal función consiste hoy en “movilizar la fantasía”²⁹. Esas obras que hacen posible que -al mostrarse un proceso, o

²⁵ (Longoni, 2008a: 12-13).

²⁶ (Müller: 1996: 153).

²⁷ (Müller, 1996: 155).

²⁸ (Arfuch, 2004: 113).

²⁹ (Heiner Müller, 1996: 150).

al escuchar un diálogo que ha de formularse de una determinada manera- el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. Sólo cuando irrumpen tales obras, nos parece posible acercarnos a la experiencia del horror desde el hecho artístico. En éste, tanto el trabajo con el objeto (el pasado), como el proceso (la memoria) se revelan como una construcción activa, inagotable, que actualiza el conflicto en lugar de reconciliarlo en el monumento petrificado o en el producto mercantil. Se trata de cómo pensar y estructurar una propuesta desde el campo estético que transmita lo que no puede ser visto ni mostrado, lo que la cultura no puede incorporar, aquello que es intransmisible: la experiencia del horror.

En la *Chira...*, tanto Longoni, desde el texto, como Ana Alvarado, desde la puesta en escena, utilizan diversos procedimientos para alejar la experiencia del horror, al mediatizarla, distanciarla, deformarla, poetizarla, metamorfosearla, etc., con el fin de dejar al descubierto, a la intemperie, la estructura profunda del terror, y exponerla así en sus condiciones básicas y necesarias, ya no para “bajar línea”, esclarecer, ni explicar cómo fueron posibles experiencias como las del terrorismo de Estado en nuestro país, sino como imposibilidad de construcción de una biografía colectiva, unívoca, en la que todos puedan reconocerse, y tranquilizarse en esa misma operación de reconocimiento. Es este gesto fundamental el que termina por interpelar tan fuertemente al espectador.

La Chira... es una apuesta por construir memorias descentralizadas, plurales, inasibles, no manipuladas, imposibles de ser subsumidas bajo una única lógica de control y regulación que nos dice qué y cómo hay que recordar, en donde la subjetividad de cada uno se pone en riesgo, ofreciendo así aperturas hacia nuevas formas posibles de representación del horror³⁰.

En la introducción a su texto teatral, Ana Longoni señala: “La Chira es un convite. Un tratado secreto sobre la melancolía, aunque una melancolía impiadosa consigo misma por su exceso. La incorrección de decir lo que nunca pudimos decir”³¹. Volvemos aquí a la problemática que instaura la ausencia de parrhesía en el exilio. El exiliado ha perdido la palabra franca, directa, sincera. Es aquel que no puede decir la verdad. Se ha visto privado de la palabra debido a la distancia y a la lejanía por las condiciones y la coyuntura del país que se vio forzado a abandonar.

La falta de parrhesía –la íntima ligazón entre lo que puede ser dicho y lo prohibido- se ve también en el tratamiento que asume en la obra la figura del desaparecido. “El

³⁰ (Di Cori, 2002: 87).

³¹ (Longoni, 2006, 1).

hermano mayor es el hermano desaparecido, el que está muerto. Nadie lo puede ver, salvo el hermano menor. Hay una tensión entre lo que se puede ver y lo que no, lo que se puede decir y lo que no. Entre los personajes circulan distintas versiones, algunas muy incorrectas con respecto al país, en donde se juega incluso con el discurso oficial de la dictadura”³². Lo que no se puede decir, lo que no conviene que se diga, lo que nadie quiere escuchar, aquello que está obturado y censurado por las versiones políticamente correctas con respecto a esos años: una mirada épica y exaltadora de la militancia, del exilio y de la lucha armada de los años setenta. “Los relatos de los sobrevivientes estorban –en ciertos ámbitos militantes- la construcción del mito incólume del desaparecido como mártir y como héroe, frente al que no parece tener cabida ninguna crítica de las formas y las prácticas de la militancia armada de los setenta sin poner en cuestión la dimensión del sacrificio de los ausentes”³³.

La Chira... ofrece una visión políticamente incorrecta sobre esas problemáticas: la mirada desencantada de una generación que si bien fue partícipe, fue ante todo testigo de los acontecimientos: la de los hijos de los militantes, el exilio vivido desde la infancia. “Se narra, en consecuencia, desde un lugar diferente al que ocuparon los de la generación que tuvo a su cargo, hasta ahora, los testimonios sobre esos años. Son “hijas”, con toda la carga semántica que porta el concepto, también protagonistas y testigos, hasta ahora, sin voz y la suya es una memoria “en construcción”, una operación que se traduce en la dinámica de sus textos y en la pluralidad de voces que reconstruyen una identidad a través de los fragmentos astillados y de los testimonios, muchas veces, contradictorios”³⁴. En ese sentido, según la propia Longoni, la obra “Da la palabra a los que nacimos en medio de la algarabía de la militancia revolucionaria de los años sesenta/ setenta, sus testigos interrogativos y a veces partícipes involuntarios”³⁵. Los que tienen la palabra en la obra son los hijos de los militantes, los miembros de otra generación, los que nunca la tuvieron antes. Es por eso que en la obra las figuras del padre y la madre sólo aparecen de manera muy indirecta, a través de alguna diapositiva suelta, ocasional. “El borramiento de los padres alude no sólo a que ellos están ausentes, en el sentido de hablar de los desaparecidos, sino también en darle la palabra a esa no jerarquizada multitud de niños y de niñas. Es decir, es la palabra de otra generación.

³² (Longoni, 2008a, 2-3).

³³ (Longoni, 2008b, 16).

³⁴ (López, 2006: 3).

³⁵ (Longoni, 2006, 1).

Sería una voz muy ordenadora, si hubiese un personaje que representara al padre. Y lo que hay en cambio, es un tremendo caos”³⁶.

La Chira ofrece una diversidad de miradas desplazadas, molestas, inquietantes, ocultas por las revisiones dominantes, las que imponen las distintas historias oficiales que fue elaborando el país en la posdictadura: aquellas que se generaron y se generan durante los gobiernos de Alfonsín, Menem, De la Rúa, Duhalde y Kirchner. E incluso las miradas heroicas, sin contradicciones ni claroscuros, que impusieron aquellos que fueron protagonistas de esos años, los militantes e intelectuales pertenecientes a las organizaciones armadas y a la generación del setenta.

Un relato políticamente incorrecto, y del que no se puede extraer ninguna moraleja, ningún tipo de enseñanza, excepto quizás por la emoción primaria del miedo.

El miedo es una sensación muy pregnante que recorre la obra, y que la atraviesa de principio a fin. El temor tal como es experimentado por la mirada virgen de política de una nena de nueve años, forzada a vivir en un entorno que desconoce. *La Chira* apunta a generar identificación desde las experiencias que afrontan cada uno de los personajes. Busca conmover al espectador a partir de una emoción primigenia como la del miedo. El momento en que el Hermano menor, uno de los personajes de la obra, cuenta que fue en la playa que se llama “La Chira” donde conoció el miedo por primera vez, es de un impacto terrible. “Ese es el lugar donde conocí el miedo: un abismo en una playa al sur de Lima, que llaman La Chira. La cordillera se mete en el agua abruptamente, sin descenso ni suaves colinas. Bruscos paredones de rocas negras embestidos por un mar furioso, rugiente. Jugábamos a la aventura de pasar en hilera hasta la otra playa, escarpando el abismo por lo alto. No había más sendero que el que señalaban los pasos del que iba adelante (...) Soy el último de la hilera que cruza la cumbre del peñasco. Hay que saltar un sitio abierto a la caída, un tajo de piedras desprendidas. En el medio del salto, estalla el miedo. Me paraliza la posibilidad de estrellarme. No tengo garganta ni movimiento. No puedo pedir ayuda ni retroceder ni terminar de llegar del otro lado. Los pies y las manos, con una desesperación inútil, se agarran de tierra suelta que cae lenta, continua. Los demás se alejan de espaldas a mí. No puedo llamarlos. Soy del miedo”³⁷.

Un instante terrorífico, que supone un abordaje indirecto para referirse a la represión durante la dictadura, y en donde sin embargo el miedo aparece con una crudeza

³⁶ (Longoni, 2008a, 2-3).

³⁷ (Longoni, 2006, 5).

tremenda. Como afirma la propia autora: “Es la forma en que un niño puede procesar semejante cosa, a través de una metáfora de ese tipo. Lo otro el niño no lo puede entender, decir, explicar. Yo había tenido un allanamiento en mi casa, pero mi recuerdo del miedo es esa playa”³⁸. Se produce así un desplazamiento, una vía elusiva para invocar el terror, que no por eso es menos potente, sino más bien al contrario, el efecto de sentido es inusitadamente devastador.

Los personajes de la obra jamás se definen, o en todo caso, se definen sólo de manera ambigua: no hay una identidad unívoca, clara, reconocible. Son personajes que se encuentran en tránsito, en devenir, y que se tornan por ese motivo, inapresables, imposibles de encasillar y clasificar. “Hay además un proceso de desdoblamiento en personajes que son hermanos, primos, que no se sabe muy bien qué vínculo tienen, en dónde están (...) Hay algo muy descompuesto y desarticulado en los vínculos de los personajes. Y empezó a aparecer a partir del propio trabajo de creación colectiva quién era cada personaje en esta cosa ambigua del hombre-mujer, la mujer-hombre, el hermano muerto que está vivo, este aspecto de doble rostro de los personajes, muy confuso”³⁹.

Las imágenes, en forma de diapositivas, ocupan un lugar preponderante en la obra. *La Chira* comienza con una escena de la infancia de la autora: la reunión familiar de los domingos a la tarde, para mirar diapositivas. Imágenes vinculadas a situaciones familiares, felices, que registraban vacaciones y períodos de descanso.

No obstante, las diapositivas que se seleccionaron para la obra resultaron ser una confluencia de fuentes diversas. “Fueron en parte producto de un viaje de dos de los actores a La Chira, una playa que existe realmente (...) Es un lugar muy inaccesible, allí está la cloaca de Lima: es una playa no muy recomendable a nivel higiénico. También está rodeada de lugares de entrenamiento militar. Entonces todo el tiempo hay balaceras, es un lugar muy peligroso. No sé por qué, pero con mi familia íbamos todos los domingos a esa playa. Era una playa muy desierta y muy peligrosa. (...) En la obra confluyen entonces distintos tipos de imágenes: están las de La Chira; las que tomó una fotógrafa, que son fotos de corte poético, en las que hay clavos y otros elementos; y un tercer conjunto que son fotos tomadas por la asistente de dirección, del propio acervo de su familia, como la de la mujer embarazada, a quien uno de los personajes llama “mamá”. Eran fotos de su madre embarazada, de sus primos, de una casa demolida.

³⁸ (Longoni, 2008a, 4).

³⁹ (Longoni, 2008a, 1).

Todo ese material se mixturó y se armó así una mezcla de imágenes muy extrañadas que abren y cierran la obra”⁴⁰.

Un cuarto conjunto, que remite a imágenes de los años setenta, surge a partir de un recuerdo familiar de la autora. “Agregamos también otra tanda de fotos, que surgen a partir de un recuerdo mío de la infancia, vinculado a la asunción a la Presidencia de la Nación de Héctor Cámpora, el 25 de mayo de 1973. El recuerdo de mis padres es que fui con mis hermanos, pero yo no me acuerdo de nada. Me imaginé el Citroën y la situación de ir a esa fiesta, de la que no tengo ningún recuerdo, y justo encontré imágenes inéditas de ese día, tomadas por un fotógrafo del cual organizamos una muestra en el CeDInCI [Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina]. Estas imágenes me parecían que podían ser hasta fotos de mi propia familia: eran fotos de una familia, festejando en un Citroën con la bandera argentina, en el Obelisco.”⁴¹.

Por momentos, los imágenes se utilizan en *La Chira...* para narrar la ausencia, como sucede con la diapositiva en la que vemos una mesa con sillas vacías, al comienzo de la obra. En otros instantes, los actores interactúan con las imágenes: a partir de una foto o de una serie de fotos, se generan distintos comentarios y juegos escénicos que involucran a los personajes. Esto se ve por ejemplo en el comienzo de la obra, cuando vemos distintas diapositivas que provocan reacciones en los miembros de esa familia rota, quebrada por el horror. Ante una diapositiva del río Rimac, la Prima señala: “El Rímac. Ahí me tiraron, entre las piedras. Nadie vio nada, nadie escuchó. El Rímac será el río hablador, pero conmigo no habló”⁴².

A lo largo de *La Chira...* vemos que aparecen con frecuencia distintas diapositivas de zapatos y pies como signo mortuario inequívoco. “Muchas situaciones en donde hay pies aparecen como muy protagónicas en la obra. Yo soy muy obsesiva con los pies: de hecho en las diapositivas había muchas imágenes de pies. Unas cuantas imágenes se asocian a eso: por ejemplo, cuando una persona muere, lo primero que pierde son los zapatos. También hay trabajos sobre los desaparecidos en los que se ven fotos de zapatos vacíos, montañas de zapatos. Existe todo un mundo asociado a los pies. Hay también una anécdota que cuento en la obra, en la que mi padre pierde los zapatos”⁴³.

⁴⁰ (Longoni, 2008a, 3-4).

⁴¹ (Longoni, 2008a, 3-4).

⁴² (Longoni, 2006: 3).

⁴³ (Longoni, 2008a: 5-6).

Los pies como signos incuestionables de la muerte, se encarnan así no solamente en el sistema de imágenes de la obra, sino también en los textos primarios. Quizás el ejemplo más significativo de esto sea el momento en que el Hermano mayor, aquel que asume en la obra el rol del desaparecido, hace suyo un texto de Lilian Celiberti: “Caminé durante horas por la celda mirando la desnudez de unos pies que se me hacían tan solos como yo sin sus botas. Tal vez parezca una frivolidad, pero es que resultaba intolerable que te pudieran robar, además de la vida, además de tus hijos, además del sol y de las lágrimas que te tragabas para que no te vieran llorar, además, además un par de botas”⁴⁴.

En el final de *La Chira...*, las imágenes se hacen cargo de su teatralidad e incorporan, a través de las diapositivas, a la propia obra: la Hermana Mayor enciende el proyector de diapositivas, que vuelve a pasar las imágenes del comienzo y otras no vistas hasta ese momento, que son escenas anteriores de la obra. Al volver al comienzo, la historia –ambas, tanto la que se escribe con mayúsculas, como la del propio relato familiar– sigue su ciclo inexorable de repetición.

Algunos breves apuntes para el final:

Decir la verdad públicamente, a riesgo de perder la vida, la familia, el prestigio, los amigos. El parrhesiastés, nos dice Foucault, como el intelectual o el artista, prefiere vivir y afrontar el peligro de ser un decidor de verdad. Quizás porque, como lo expresa Yocasta en *Las Fenicias*, el que no puede hablar francamente, con sinceridad, no es más que un esclavo.

La parrhesía lleva al intelectual al exilio, y una vez en él, la franqueza pública se ahoga, pierde efectividad, carece del contexto necesario en el marco del cual esa verdad se vuelve necesaria, urgente, contundente e imperiosa. La parrhesía se debilita, se convierte en “cultura”, es asimilada por el sistema dominante, pierde su poder crítico y revulsivo. El exiliado se ve privado de la palabra franca, sin concesiones. Se ve obligado a elaborar estrategias indirectas, oblicuas, sesgadas. Lejos del lugar familiar, cercano, íntimo, conocido, debe asumir una lengua extraña, en una sociedad hostil, que desconoce y que no entiende.

Ambas obras analizadas aquí rozan esta problemática: hay una conexión secreta y profunda entre exilio y verdad. Y quizás el parrhesiastés actual, en nuestra sociedad, sea

⁴⁴ (Longoni, 2006: 16).

aquel que se resista públicamente y con todas sus fuerzas, como en *La Chira*, a ofrecer una versión épica de la figura del intelectual militante de los años setenta, decepcionando a los que esperan levantar estatuas de bronce con las imágenes de los protagonistas de aquellos años, y dándonos por el contrario una visión humana demasiado humana de esa generación del setenta. Una perspectiva que sólo puede expresarse de manera quebrada, fragmentaria, opaca, sin posibilidad alguna de relato plural ni de salvaciones colectivas.

O como sostiene Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*: “Para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por el teatro sigue siendo necesariamente fragmentaria. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias (...) Así pues, la noción de *opciones dramáticas* es más reveladora de las tendencias actuales que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos”⁴⁵.

BIBLIOGRAFÍA:

Arfuch, Leonor: “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”, en Revista *Pensamiento de los Confines*, número 15, Buenos Aires, diciembre de 2004.

Di Cori, Paola: “La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Prometeo, Buenos Aires, 2002.

Eurípides (2000): *Fenicias*, Madrid, Editorial Gredos.

Foucault, Michel: “Discurso y Verdad. La problematización de la parrehesía”, en *Foucault y la ética: seminario dirigido por Tomás Abraham*, coord. por Tomás Abraham, Letra Nueva Editores, 1992, pp. 41-66.

Longoni, Ana (2006): *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*.

⁴⁵ (Pavis, 1998: 150).

Longoni, Ana (2008a): Entrevista inédita realizada por Maximiliano de la Puente.

Longoni, Ana: *Incomprensión*, nota de opinión publicada en *Página 12*, domingo 7 de septiembre de 2008b, pp. 16-17.

López, Liliana (2006): “Nuevos territorios de la memoria (en la escena y en el cine de Buenos Aires)”, Departamento de Artes Dramáticas (IUNA)-Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), ponencia presentada en el Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”.

Müller, Heiner (1996): *Germania muerte en Berlín*, Argitaletxe HIRU, Hondarribia.

Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós.