



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

Maximiliano Ignacio de la Puente
Lic. en Ciencias de la Comunicación
Buenos Aires - Argentina

Introducción

La Chira, (el lugar donde conocí el miedo), una obra teatral 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 el Centro Cultural "Adán BuenosAires", en "La Fabriquera" de la ciudad de La Plata, y en la sala "Beckett Teatro" de la Ciudad de Buenos Aires, en Argentina. 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" (Longoni-2006a). La mirada del exilio es así la de una niña que tuvo que ir a vivir junto con su familia a un país extraño, debido a la militancia de sus padres en los años de la dictadura militar. El exilio desde la perspectiva de la infancia es la matriz común de los heterogéneos textos que conforman *La Chira*.

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 una generación de jóvenes autores y directores teatrales que estrenan sus textos desde mediados de la década del noventa, cuyas obras retratan de diversas formas el nuevo escenario que emerge tras la dictadura, 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 híbridas, en las que predominan la escritura fragmentaria y la fusión con corrientes, modelos y citas que reenvían incluso a otras disciplinas artísticas, en especial el cine. Por tal motivo, uno de los aspectos 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 pieza se elabora a partir de múltiples vivencias, poniendo en juego materiales y lenguajes diversos, sin buscar un relato autobiográfico coherente y homogéneo. Como la propia Longoni sostiene: "Si bien hay fechas y datos precisos que son autobiográficos y que están en la obra -como por ejemplo la fecha exacta en que nos fuimos al exilio-, el texto es un mosaico de registros de la vivencia del exilio, no solamente mío, sino también de otras personas" (Longoni-2008a). Es decir que la obra propone un intento de distancia y de procesamiento de la experiencia personal de la autora, reforzado por el aporte de sucesos pertenecientes a otras biografías similares, por más que exista un resto vinculado a las vivencias autobiográficas.

La Chira se constituye así como una suerte de biografía colectiva contradictoria, en la que coexisten muchas voces, manteniendo no obstante la tensión con una narrativa autobiográfica del exilio, y en la que todos los personajes forman parte de distintos relatos plurales, quebrados, que los implican pero que al mismo tiempo los trascienden. Así, la obra no compone un relato generacional coherente, sino que pone más bien en escena las dificultades para construir este relato, las contradicciones e incluso las disputas por imponer una narrativa heroica en relación a la militancia de los



setenta, la cual es observada con extrañeza por los personajes de la obra. La explicación generacional, junto con una firme postura política de la autora, quien se muestra reacia a construir un discurso épico sobre 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 por lo que, 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 memoria (López-2006). La pieza se ha construido entonces a partir de la ficcionalización de ciertas situaciones y la elaboración que supone una experiencia generacional compartida.

El texto

El material textual que constituye el germen de la pieza se generó a partir de una serie de poesías de Ana Longoni, las cuales forman parte de un libro inédito que se llama *Perú* o *Pirú*. Son textos que están vinculados con la experiencia del exilio, incluso hay algunos que fueron escritos mientras la autora aún vivía en aquel país (Longoni-2008a). *La Chira* es una obra que fue inscripta por la directora de la obra, Ana Alvarado, dentro de lo que ella denomina como un “nuevo teatro político latinoamericano” (Alvarado-2004), en la medida en que la pieza se aleja del paradigma estético tradicionalmente dominante que ha caracterizado al teatro político de izquierda en este continente, conformado por el realismo social. La obra supone un abordaje poético a partir de la vivencia del exilio, desde una perspectiva infantil en relación a la dictadura, una mirada que no por constituirse desde el punto de vista de la niñez deja de relacionarse con lo político, sino que por el contrario lo presume a través de la alusión y del sobreentendido. La pieza se construye desde



el punto de vista de los hijos de los militantes de los años setenta, lo que implica el establecimiento de otros códigos de lectura con respecto a la generación de sus padres, el recorrido por la experiencia de aquellos años desde un lugar generacional distinto. Lo cual no implica, como sostiene la propia autora, que no haya “un montón de claves políticas para entender lo que está pasando ahí. Frases como la pastilla de cianuro, por ejemplo, un montón de pistas que tienen que ver con ese léxico, con ese universo e imaginario, pero que a la vez lo extrañan totalmente” (Longoni-2008a). La obra propone entonces una mirada que observa con distancia y desconfianza los códigos propios de la militancia de aquellos años, ya que los personajes nunca alcanzan a comprenderlos del todo.

El punto de vista que asume *La Chira* genera un contrapunto entre el abordaje crítico y distanciado y la experiencia en carne viva atravesada por el miedo en relación a la militancia y a la política del terror de los años setenta, estableciéndose así una doble tensión: por un lado, aquella relacionada con lo que señalamos antes, en lo que se refiere a la ruptura con la forma convencional de representación que ha caracterizado históricamente al teatro político, centrado en el imperativo de tener que transmitir un mensaje y en su intencionalidad claramente didáctica que una obra como ésta viene a cuestionar, en la medida en que *La Chira* propone otra manera de abordar estéticamente la historia reciente: una forma que descrea de la necesidad de instruir al espectador y del maniqueísmo moralizante, por la cual los militantes son caracterizados como arquetipos heroicos sin fracturas, tensiones ni contradicciones internas. En oposición a esto, *La Chira* se construye poniendo en juego una lógica onírica y estilizada, marcadamente antinaturalista, que no ofrece certezas, en la que el dispositivo del horror dictatorial asume la impronta de las pesadillas. Por otro lado, esta obra establece también una tensión de tipo



generacional: este relato sin fisuras, la versión exaltadora de los protagonistas de los años setenta, es severamente cuestionada por la generación siguiente, la de los hijos, quienes se apropian de esa experiencia desde otro lugar completamente diferente, a partir de la construcción de un relato plagado de rupturas, llagas, cicatrices y heridas sin sanar; una mirada que se encuentra atravesada por la toma de distancia que supone la vivencia del exilio.

La Chira intenta recuperar la vivencia del horror y la experiencia del miedo desde la mirada de una niña exiliada, a partir del fragmento, lo que posibilita una inmensa libertad creadora, que intensifica el carácter lúdico y renovador de la obra. Al mismo tiempo, la fragmentación que propone la pieza enfatiza el carácter procesual, en perpetuo devenir, el sesgo inacabado de toda obra, ya que, como sostiene el dramaturgo y director alemán Heiner Müller: "la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía" (Müller-1996). En los tiempos que corren, caracterizados por la convivencia de múltiples narrativas y la sobresaturación de información, se vuelve necesario "presentar simultáneamente tantos puntos de vista como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir". (Müller-1996). La memoria del exilio desde la infancia supone una mirada necesariamente oblicua, parcial, sesgada, especialmente lúdica, que nunca busca ni pretende totalizar. El relato –o su imposibilidad– compuesto de múltiples fragmentos que encarnan la obra, construye un discurso opaco, cuyos sentidos se encuentran librados a la capacidad interpretativa del espectador. El fragmento se convierte así en la operación de escritura predominante en la obra, asumiendo en esta estructura un potencial dramáticamente revolucionario, revelándonos otras posibilidades estéticas para dar cuenta del horror de aquellos años. La construcción de un relato fragmentario y 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 ni qué espacio habitan los personajes, ya que tanto el presente como el pasado aparecen vaciados de sentido: nunca terminamos de comprender si aquello que estamos viendo sucede en ese mismo momento o si ya aconteció con anterioridad, ni tampoco dónde o cuándo ocurre. Ciertas tenues certezas que ofrece la obra están vinculadas con el exilio de la autora: una fecha, un lugar, las referencias permanentes a la cultura peruana, el huayno que canta uno de los personajes, el cual constituye un género de la canción popular de ese país. Es decir que la referencia a la cultura andina es permanente, pero sin embargo el espacio asume distintos tiempos, por lo que la obra tiene marcas de temporalidades diversas que interactúan en el mismo espacio, como se sugiere a partir de las secuencias de diapositivas que forman parte de la pieza.

En la introducción a su texto, la autora 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" (Longoni-2006a). Una incorrección que en la pieza se multiplica permanentemente en muchas de sus líneas de diálogo, y que se observa, por ejemplo, en la manera en que están abordadas las figuras del padre y la madre de esa extraña familia de la obra: ambos están presentes exclusivamente de manera indirecta, en el discurso aludido de los personajes, sus referencias se encuentran entonces desdibujadas, borradas, construidas en base al arbitrio de sus hijos. Es decir, no están presentes físicamente, pero sí mencionados, conformando así una suerte de presencia-ausencia que establece una fuerte tensión sobre todos los personajes de la obra, principalmente en lo que se refiere a sus hijos, esa generación que



toma la palabra para contradecir y cuestionar las versiones heroicas de la militancia de sus padres. Esa tensión entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, se manifiesta permanentemente en la pieza, alcanzando incluso una gran intensidad en todo lo referente al Hermano mayor, aquel que se encuentra desaparecido, un personaje que deambula por la escena sin ser visto ni oído por los demás, con la excepción del Hermano menor. De manera tal que permanentemente se establece una confrontación nunca saldada del todo entre lo que se puede ver y lo que no, lo que se puede decir y lo que no, lo cual se hace evidente en relación a las distintas versiones que circulan entre los personajes de la obra sobre el destino de ese Hermano mayor y, por ende, sobre los desaparecidos en general. Algunas de estas versiones asumen un sesgo muy incorrecto políticamente, llegándose a jugar incluso con el discurso oficial que enarbolaba la dictadura por aquellos años. Como afirma la propia autora:

El borramiento de los padres alude no sólo a los padres ausentes, en el sentido de hablar de los desaparecidos, sino también en darle la palabra a esta no jerarquizada multitud de niños y de niñas. Es decir, es la palabra de otra generación. Sería una voz muy ordenadora si hubiese un personaje que representara al padre. Y lo que hay en cambio es un tremendo caos (Longoni-2008a).

La Chira no nos ofrece certezas, sino que, por el contrario, se encarga de sembrar incertidumbres en lo que se refiere a las representaciones del pasado reciente en Argentina. Las operaciones de condensación, fragmentación, collage y multiplicación de recursos narrativos que se ponen en juego llegan a tal punto, que no podemos llegar a discernir concretamente si el Hermano mayor es uno más de los tantos desaparecidos. Es decir, esto es algo que a lo sumo podemos inferir en base a algunos signos contundentes pero dispersos,



diseminados a lo largo de la obra: una suerte de sobreentendido implícito que tracciona sobre la atmósfera de la pieza, envolviendo por completo a todos los personajes. 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, excepto el Hermano menor, quien se encuentra pendiente todo el tiempo de lo que él hace. Sólo en un momento, cuando el Hermano menor entona un huayno, la Hermana mayor saca a bailar al Hermano mayor, quien se encuentra literalmente muerto sobre el piso. Ella realiza un gran esfuerzo corporal para levantar ese cuerpo yacente, y arrastrarlo a bailar para que forme parte de esa fiesta limeña que sucede de principio a fin en la obra. Los demás personajes circulan por la escena como si fueran fantasmas, sin ver, sin prestar atención a la presencia-ausencia de este personaje. El Hermano Mayor, en tanto desaparecido, constituye una presencia muy disruptiva y perturbadora, ya que no se sabe si está vivo o muerto, por qué no lo ven, por qué dicen que se encuentra en París, por qué lo quieren mantener vivo a pesar de que está muerto.

En relación a este personaje existen muchas cuestiones que se juegan a su alrededor: 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 si el espectador podía comprender claramente que ese personaje era un desaparecido. No me queda muy claro. Eso lo podemos procesar después (Longoni-2008a).

Así también, en un momento en que el Hermano mayor sostiene un diálogo, hecho de réplicas y contrarréplicas, con el Hermano menor, quien escribe y lee en voz alta sus poesías, asoma nuevamente el



terror de la política genocida del Estado argentino dictatorial por otra vía, cuando este último señala la existencia de unos niños muertos, los cuales son como “una ráfaga que de golpe se hace visible” (Longoni-2006a). A continuación el mismo personaje hace presente una imagen pavorosa: un cuerpo inerte de una mujer arrojado a la carretera que “todavía lleva dentro un feto muerto de cinco meses” (Longoni-2006a). Estos textos, que son dichos mientras el Hermano mayor ejecuta la acción de comerse sus propios pies, pueden asociarse claramente a los cientos de cadáveres que aparecían en las calles de las ciudades de este país durante la dictadura, así como a la política sistemática de apropiación de bebés llevada a cabo por los genocidas.

El nivel de incertidumbre en la obra alcanza también a los demás personajes, quienes no se definen, o en todo caso sólo lo hacen 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 pero también primos, una suerte de doble vínculo familiar que refuerza los lazos de sangre y que remite a la tragedia griega. De manera tal que se genera una instancia totalmente descompuesta y desarticulada en los vínculos que se desarrollan entre los personajes. Esta ambigüedad identitaria no se encontraba en principio en el texto, sino que tuvo su origen durante el proceso de ensayos: “surgió del propio trabajo de creación colectiva quién era cada personaje, sus identidades indeterminadas del hombre-mujer, la mujer-hombre, el hermano muerto que está vivo, este aspecto de doble rostro de los personajes” (Longoni-2008a). Las subjetividades, como las propias denominaciones de los personajes, se encuentran entonces trastocadas, borradas, difuminadas. Esta ambigüedad identitaria no está solamente relacionada con la sexualidad, sino que



implica también aspectos de otra índole, en la medida en que la obra cuestiona los roles jerárquicos, preguntándose permanentemente quién es niño y quién adulto, quién está vivo y quién no, quién se encuentra habilitado para narrar “la verdad” de lo ocurrido en los años de la dictadura y quién no. Nada es así enteramente cierto en este universo ficcional. No podemos más que desconfiar de absolutamente todas las versiones que se narran. No podemos más que descreer de todos y de todo, excepto quizás por la emoción primaria, contundente y tangible del miedo que brinda la experiencia infantil en carne propia de aquellos oscuros años.

El miedo se constituye como la sensación más pregnante que recorre la obra, ya 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 esta mirada infantil, desplazada, aparentemente marginal y secundaria, una perspectiva que asume enteramente la posición del exiliado, quien se encuentra alejado por definición de su lugar de origen, esto es, del ámbito en el que ocurre el terror. La obra busca permanentemente conmover al público a partir de una emoción primigenia como la del miedo. El momento en que el Hermano menor cuenta que fue en la playa que se llama “La Chira” donde conoció el miedo por primera vez, se encuentra narrado en términos poéticos y quizás por eso mismo apunta a producir un impacto devastador en el espectador:

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 (Longoni-2006a).

Un instante terrorífico, en el que predomina la soledad frente al peligro y la configuración de la naturaleza como un ámbito hostil, que supone un abordaje indirecto y alegórico para referirse a la represión durante la dictadura, y en donde sin embargo la parálisis que causa el miedo aparece con una crudeza tremenda: es la forma en que un niño puede procesar una experiencia traumática como ésta, a través de una metáfora de ese tipo; la manera en que el horror se abre camino desde la perspectiva infantil para que éste pueda ser verbalizado y comprendido. "Yo había tenido un allanamiento en mi casa, pero mi recuerdo del miedo es esa playa" (Longoni-2008a). 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 que provoca es desolador.

El miedo es precisamente uno de los lugares desde el que es representado el exilio en la obra, el cual se encuentra atravesado fundamentalmente por la perspectiva de una nena de nueve años. El exilio asume, desde esta mirada infantil, el aspecto del trauma que causa el terror dictatorial: miedo a lo nuevo, a lo desconocido, a la



incorporación a una cultura extraña, totalmente ajena, pero también el temor frente a un pasado irresuelto que avanza sobre el presente y el futuro de los personajes devorándolo todo. El Perú en el que se exilian los personajes de la obra adquiere varios sentidos posibles: "es una metáfora del pasado, que puede ser tanto el tiempo de la militancia como el tiempo del terror en la Argentina como el tiempo del exilio, que sigue siendo el tiempo del terror" (Longoni, en Hopkins-2004). El exilio al que se ven arrojados los personajes de esta obra asume un color claramente siniestro, se constituye como un desarraigo brutal, intempestivo, "de hostilidad del mundo que te rodea y de incompreensión. No es un exilio dorado" (Longoni, en Hopkins-2004). Pero éste funciona también como una instancia disruptiva, de profunda extrañeza con respecto a los códigos de los militantes de los años setenta, a quienes nunca deja de contemplar "desde afuera", a partir de la distancia dada por la pertenencia a otra generación. El Perú de la obra se convierte así, más que en un país concreto, en un lugar ficcional desde el cual observar con ojos extrañados y desconfiados no sólo el derrotero político-militante de la generación del setenta, sino también el accionar genocida del terrorismo de Estado dictatorial. El exilio interno es otra de las metáforas que recorre la obra, corporizado en el figura del Hermano del medio, quien hacia el final decide encerrarse en un ropero, generando así la idea de recluirse o "guardarse" dentro del ámbito privado para evitar correr peligro, un comportamiento que muchas personas se vieron obligadas a adoptar durante la dictadura. El exilio interno también tiene lugar en la obra a partir de un personaje medular, que nunca tiene la palabra ni se encuentra presente en la escena, ya que solamente aparece caracterizado por los otros: el padre. Esto se ve ejemplificado en el texto que la Prima le dedica a un padre totalmente alejado, perdido y vacío, vuelto sobre sí mismo, incapaz de prestar atención al entorno



familiar: "tengo miedo a molestarte, me hago pequeña para no cruzarme delante de tu mirada ausente ni interferir en tu aislamiento" (Longoni-2006a).

Con el fin de "recomponer un orden que ya no existe" (Longoni-2006a), los personajes desarrollan juegos y rituales extraños y siniestros, no exentos de componentes sádicos, que llevan a cabo en diferentes momentos de la obra, como las escenas de baile, en la cual algunos repiten lentamente "una serie de figuras entrelazadas" (Longoni-2006a), constituyendo un momento de alto impacto visual; o el "juego de las cuatro esquinas" (Longoni-2006a), en la que, según afirman las didascalias del texto, cada personaje ocupa una esquina, y el quinto, quien se encuentra en el medio, intenta irrumpir en alguna de las esquinas en el momento en que los otros corren en dirección hacia otra esquina, y el que pierde debe narrar un relato, frente a una tarima, mientras espera el veredicto de los demás, quienes lo escuchan con atención y decidirán si merece un "dulce" o un "castigo".

La obra construye un exiliado que se reconoce completamente ajeno a la realidad, las costumbres y la cultura del país al que parte, el cual se configura como "lo otro". Así, el Hermano del medio puede afirmar al comienzo de la obra: "Antes de llegar, yo pensaba que en el Perú vivía gente con orejas estiradas, como Spok en "Viaje a las estrellas" (Longoni-2006a). El rasgo de la biografía particular de la autora aparece en el momento en que la Hermana mayor señala la fecha precisa en que debió irse del país: "Nos fuimos un 29 de mayo de Buenos Aires" (Longoni-2006a). Esto se revela también a partir de otro texto del mismo personaje, que caracteriza la situación como un exilio netamente político, en tanto implica la huida, el escape y el ocultamiento de una familia de militantes: "¿Se acuerdan que



estuvimos repartidos en las casas de los primos hasta que pudimos salir?" (Longoni-2006a).

Por otra parte, en la medida en que *La Chira* entremezcla los tiempos en que sucede la acción, el exilio asume desde la óptica de los personajes ya no la perspectiva del presente sino de un pasado lejano. Así, el Hermano menor afirma en un momento: "El olor del mar es lo que más extraño. Lima es de humedad. Vaho del mar subiendo el barranco. Cielo acuoso. Ciudad-verdín" (Longoni-2006a). La llegada a otro país se vive también desde el extrañamiento que implica la apropiación de otro lenguaje, de una manera diferente de hablar, los nombres que asumen los objetos y las actividades cotidianas se vuelven así distantes e ininteligibles, lo cual se puede observar, por ejemplo, en el siguiente diálogo entre la Prima y el Hermano menor, cuando la primera señala: "Qué lisura, me dice la abuela de Puchi cuando yo cuento algo. Y no sé qué es lisura. ¿Qué cosa es?" (Longoni-2006a); el segundo responde develando el significado de la palabra que ella no comprende y que esconde en realidad un insulto, "lisura" quiere decir "Ordinaria, maleducada..." (Longoni-2006a).

A través de sucesivas anécdotas y relatos, conocemos la difícil adaptación a la tierra de los Incas por la que han debido pasar los personajes de la obra. Esto es lo que se puede observar, por ejemplo, cuando el Hermano del medio narra un viaje en micro que realizó con su padre por el interior del Perú, en el cual este último, al despertarse, comprendió que había perdido sus zapatos, y mientras los buscaba infructuosamente, insultaba a los pasajeros, refiriéndose a ellos como "cholos de mierda" (Longoni-2006a), y maldecía además al país, "al ministro de obras públicas, a halloween, (...) a Videla." (Longoni-2006a). En este relato el paisaje adquiere un tinte yermo y espectral, acorde con el tono de amargo reproche del padre: "El micro de Transportes /Piter/ se bambolea por el camino de cornisa. Pasamos



Cerro de Pasco. Las luces eléctricas vuelven aún más lunar el paisaje de la mina. Un cerro tajeado, muerto de relave, gris, árido. Nieve sucia al costado del camino” (Longoni-2006a). Pero también las narraciones del exilio asumen la instancia de la confesión de secretos familiares celosamente ocultos, como cuando la Hermana mayor narra el encuentro con su padre que ocurría siempre el último día de clases, a la salida de la escuela. Allí, en ese paseo familiar, él decide llevarla:

al café Haití, enfrente de la plaza Miraflores. (...) se pide un café: es el único lugar donde lo preparan bien, dice. “¿Vos querés una coca cola?”, me dice. Y yo asiento. Mamá nos tiene prohibida la cocacola porque es imperialista y es veneno que hasta corroe el óxido y sobre todo porque a ella no le gusta. Cuando salimos a comer afuera, siempre pide una jarra de agua de la canilla. Y mi papá me convida una cocacola (Longoni-2006a).

La gaseosa norteamericana funciona aquí como una de las tantas marcas de incorrección política que figuran en la obra, ya que establece una crítica frente a ciertos valores hipócritas para la vida cotidiana que ostentaban los militantes, y también como una de las pocas formas de relación entre un padre cada vez más distante y su hija.

El nivel de incorrección política que propone la obra puede ser especialmente irritante en ciertos momentos. Algunas situaciones que suceden reafirman este sentido, como el hecho de que el Hermano menor haya ido a bailar a una discoteca la misma noche en que a su Hermano Mayor lo dejaron salir del centro clandestino de detención en el que estaba prisionero, o cuando también afirma: “Yo me quiero divertir. Para eso vine acá” (...) La quiero pasar bien, me quiero reír” (Longoni-2006a). O en el momento en que la Hermana mayor se



refiere al Hermano mayor y les pregunta a los otros: “¿No nos decían que estaba exiliado en París?” (Longoni-2006a), haciéndose eco de una de las tantas versiones difundidas por el gobierno dictatorial, que sostenía que los desaparecidos se encontraban en realidad en esa ciudad europea. El sesgo y la impronta del personaje del Hermano menor, lejos de ser una invención ficcional, tiene su origen en referencias claramente biográficas pertenecientes al entorno de la autora:

Esa escena de “yo me quiero divertir” surgió a partir de un relato de Daniel Retamar, un amigo muy querido que estuvo desaparecido a los dieciséis años en el centro clandestino de detención El Olimpo. Daniel me contó que cuando lo dejaron libre llegó caminando a San Martín, en donde estaba viviendo con su madre y su hermano. Era un sábado a la noche: se encontró con la escena de su hermano, poniéndose la campera de cuero para ir a bailar a la disco. La obra habla de eso, ese recuerdo en donde él llegaba del horror y se encontraba con la normalidad. Su hermano, a quien ya le habían desaparecido también al padre, seguía yendo igualmente a bailar los sábados a la disco porque quería dejar de llorar. Yo conté esa situación y Julián, uno de los actores, adoptó ese personaje: alguien que se quiere divertir, que tiene quince años y a quien de golpe le toca vivir una situación como ésta, le chuparon al padre y al hermano, pero quiere dejar de llorar (Longoni-2008a).

Por otro lado, las didascalias hacen hincapié en distintas imágenes en forma de diapositivas que se utilizan en *La Chira*, que se encargan de abrir y cerrar la obra, y que asumen diversas significaciones. Por momentos tienen la finalidad de narrar la ausencia,



como sucede con la diapositiva en la que vemos una mesa con sillas vacías, al comienzo. 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 observa por ejemplo en el principio 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, quien se autodefine como un personaje que ha debido atravesar la tortura, afirma: "El Rímac. Ahí me tiraron, entre las piedras. Nadie vio nada, nadie escuchó. El Rímac será el río hablador, pero conmigo no habló." (Longoni-2006a), señalando así la complicidad de los demás, dada por su inacción, frente a los abusos de los que fue objeto.

A lo largo de *La Chira*, el texto secundario indica que aparecen también en diversos momentos algunas diapositivas de zapatos y de pies como signo mortuario inequívoco, una operación de escritura que señala la condición trágica del desaparecido. "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." (Longoni-2008a). Los pies como señales incuestionables de la muerte 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 la poeta 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 (Longoni-2006a).

A su vez, la imagen final de la obra focaliza en los pies de la Hermana mayor, quien narra el día en que nació el Hermano menor, cuando ella fue abandonada por sus amigas peruanas y se perdió en la sierra, en medio de un bosque, intentando seguir a los autos de un rally. En este largo relato, en el que la Hermana mayor se encuentra de espaldas a público y está completamente sola en escena, las didascalias nos informan que sólo se ve la gesticulación y el movimiento que hacen sus pies, los cuales constituyen, como hemos señalado, un signo inequívoco y recurrente de la obra, que reenvía no sólo a la condición trágica de la presencia-ausencia de los desaparecidos, sino también al estado solitario del exiliado, abandonado por todos, quien debe caminar por una tierra hostil que desconoce, en la que no hace más que perderse:

Esperé un rato. Llamar no tenía sentido: no escuchaba ni mi propia voz (...) Caminé más, apurando el paso, perdiendo de vista la carretera al abandonar la cumbre, y un poco más abajo perdiendo de vista también el bosque. Me crucé con unas ovejas y más allá su pastor. Caminé más rápido. Ahora podía escuchar mi jadeo. (...) Me resbalé entre las piedras de un manantial. "Tiene que llegar al río". Llegué a la carretera: mucho más allá se veían las luces de Cajamarquilla. Bordeaba la ruta cuando divisé luces veloces pasando una tras otra. El rally. Cuando pasó el último carro hacia la selva, apareció papá en el otro sentido, dando bocinazos con la Datsun, buscándome (Longoni-2006a).



En el final de *La Chira*, las imágenes se hacen cargo de su teatralidad e incorporan, a través de las diapositivas, las propias imágenes de la obra: las didascalias señalan que 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 principio, la historia –ambas, tanto la que se escribe con “H” mayúscula, como la del propio relato familiar– anuncia su sesgo inexorablemente abierto, sujeto a múltiples interpretaciones, en la que la política genocida del terror, la experiencia del miedo y la vivencia del exilio ocupan un lugar preponderante.

La recepción

Como mencionamos al comienzo, la obra de Ana Longoni y Ana Alvarado se estrenó en el “Teatro del Abasto” en el año 2004, e hizo funciones durante ese año y el siguiente en “La Fabriquera” de la ciudad de La Plata, el Centro Cultural “Adán BuenosAyres” y la sala “Beckett Teatro”, de la Ciudad de Buenos Aires. Es decir que el montaje pasó de estar instalado en una de las salas principales del circuito *off* del teatro de la ciudad de Buenos Aires, a ubicarse en la periferia del mismo. Políticamente, el contexto marcaba el advenimiento de un nuevo gobierno, encabezado por el entonces Presidente de la Nación Néstor Kirchner, que iba a tener una actitud intensamente proactiva en relación a la reivindicación de las políticas públicas de Derechos Humanos, las cuales se proponían revisar el pasado reciente del país. *La Chira* surgía entonces en el marco de una discusión que comenzaba a darse más ampliamente en distintos ámbitos en relación a las diversas consecuencias que el terrorismo de Estado de la década del setenta había ocasionado en el cuerpo social.



En el campo teatral, *Teatroxlaidentidad*, comenzaba a instalarse cada vez con mayor fuerza, lo que iba ocasionando que gradualmente se fueran incrementando las obras teatrales, escritas y dirigidas por jóvenes autores y directores, que abordan el traumático pasado reciente del país. A su vez, los integrantes de la nueva dramaturgia argentina comenzaban un paulatino proceso de reconocimiento del público y de la crítica especializada, que los llevaría a muchos a de ellos a realizar montajes para el circuito comercial en los años siguientes. Algunos de estos teatristas, como Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Marcelo Bertuccio, Ignacio Apolo y Alejandro Tantanian entre otros, ya habían estrenado sus obras en el circuito oficial de la ciudad de Buenos Aires, específicamente en el Teatro Municipal General San Martín, y recibían becas para perfeccionarse en el exterior.

En relación a la recepción de la pieza que analizamos aquí, cabe señalar que la situación de incomodidad dada entre otros aspectos por la mirada políticamente incorrecta que la obra proponía en relación a la dictadura, hizo que ésta fuera recibida de una manera disímil, puesto que el espectador emergía claramente descolocado de la experiencia.

Era una obra de la que nadie salía tranquilo ni mucho menos feliz. No era una obra sencilla ni leve. Era muy tortuosa porque proponía un clima muy penumbroso, por momentos onírico. No había ninguna risa, o en todo caso, se escuchaban risas de incomodidad. Era una obra difícil para un momento en que lo que predominaba en la nueva dramaturgia era algo más *light*, más festivo, ir al teatro a pasarla bien. En general creo que la gente se iba muy desasosegada y no sabiendo qué pensar del asunto. Entonces no fue un boom de público, pero la sostuvimos durante dos temporadas (Longoni-2008a).



La dificultad que encontraban los espectadores en relación a cómo posicionarse ante la propuesta ambigua y desestabilizadora de la obra, se potenciaba en la medida en que *La Chira*, al igual que las otras piezas analizadas en este trabajo, supone:

una significación abierta, múltiple, que propone líneas asociativas al espectador, y que lo moviliza (...) Lo que se pide del espectador no es ni más ni menos que una adhesión a estos principios, una actividad que es un viaje, un recorrido a través de ese mapa múltiple: una cartografía que lo incluye como sujeto. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego, y que seguirá conformándose en la práctica misma. (Rosenbaum-2007).

Una experiencia sumamente significativa fue la presentación de la obra en la XVI Feria Internacional del Libro de La Habana, Cuba, desarrollada en febrero de 2007 en la Casa de las Américas de esa ciudad, que tuvo en esa ocasión a la Argentina como país invitado de honor. La función de *La Chira* coincidió con la presentación del volumen *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, del Fondo Editorial Casa de las Américas, antología preparada por la teatróloga cubana Vivian Martínez Tabares, junto con el investigador, teórico y crítico argentino Jorge Dubatti, quienes seleccionaron seis obras de la escena argentina contemporánea, (entre las que se encontraba la pieza de Ana Longoni), las cuales fueron incluidas en el volumen. El montaje que Longoni y Natividad Martone, una de las actrices de la puesta en escena original, prepararon para la ocasión era diferente con respecto al realizado en Buenos Aires, puesto que en este caso se trataba de una nueva versión en clave unipersonal. La experiencia mereció una cobertura de la crítica cubana, a través del artículo de Jaime Gómez Triana, titulado: "Noticias de *La Chira*, Naturaleza viva con miedo". Allí el crítico hace hincapié en la problemática común a ambas puestas, la



original y la cubana, vale decir, el relato fragmentado del exilio durante la dictadura: “esta versión de *La Chira*, presenta por una parte a una mujer sola que pretende conjurar el miedo haciéndonos partícipes de algunos fragmentos de su historia personal; instantáneas de una vida escindida por el exilio, imágenes rotas, rescatadas de un pasado tremendamente doloroso” (Gómez Triana-2007). Pero también señala la diferencia fundamental entre ambas puestas, esto es, el artificio teatral expuesto por completo en su más ascética desnudez que caracterizó a la puesta de La Habana, ya que el montaje cubano presenta “una vivencia doble: la historia narrada y la soledad de una actriz que ha traído consigo las energías de una puesta mayor que, como el personaje, se niega a olvidar. (...) El montaje devela, de este modo, sus propios mecanismos y se presenta sin afeites” (Gómez Triana-2007). Esta puesta en escena conforma así una nueva estructura, en la que se desarrollan dos niveles de relato paralelos, por los cuales se entrecruzan las tramas del orden de lo ficcional y de lo real. “Leo esos fragmentos y advierto una existencia y una práctica profesional que se entretajan, un diálogo entre vida y teatro; memoria salvada y “la eterna miseria que es el acto de recordar” (Gómez Triana-2007). Pero más allá de las diferencias, para el crítico otro de los rasgos comunes de ambos montajes está dado por el tratamiento plástico de las imágenes y de las fotografías en la obra:

La Chira funciona coherentemente, desde la alternancia de imágenes fotográficas proyectadas y las que la propia actriz desde su materialidad organiza y casi congela ante nuestros ojos, con la intención expresa de producir un repertorio de imágenes sencillas, pero de gran impacto visual, que sean vivencia en el cuerpo del espectador (Gómez Triana-2007).



La impronta vanguardista y netamente experimental de la pieza, junto con el origen poético y por lo tanto no teatral del proyecto, es reivindicada desde la crítica, que observa a su vez la multiplicación de sentidos que un texto de esta índole supone:

La voz íntima de la autora se articula como un extenso poema que superpone nostalgia y ausencias a la vez que reconstruye el proceso de formación de una identidad propia. El diálogo con la directora y con los actores de Panthalasa, dio cauce definitivo a lo que nunca fue pensado como teatro. Predominó en este proyecto la idea del equipo que asume el encuentro con lo desconocido (...) recurso que permite dinamitar las seguridades y propiciar un cruce renovador y comprometido (...) De este modo se construye una biografía común, nacida de la puesta en relación que amplifica el sentido y genera un nuevo espesor desde la posibilidad de relectura y coautoría que asiste al público, pensado, desde la poética de la vanguardia, más como conjunto de individuos que como masa coral (Gómez Triana-2007).

El crítico destaca que *La Chira* revela su proyecto político desestructurador, sumamente perturbador, al elegir narrar el punto de vista de los sospechados, aquellos cuya única culpa es haber sobrevivido, pero también el de la otra generación, la de los hijos del terrorismo de Estado, quienes aún continúan buscando nuevas maneras para contar el horror:

La obra da voz a las víctimas de la última dictadura, a los que regresaron y sobre todo a los exiliados y sobrevivientes –los que se “guardaron” –, algunos demasiado jóvenes para “comprender” (...) Seres fantasmales, sin edad definida,



varados entre pasado y presente, imposibilitados de escapar de sí mismos, de las marcas impuestas, de la manera en que la dictadura se reprodujo también en su interior, en sus familias, en los diversos estratos de la sociedad. (Gómez Triana-2007).

La distancia y la brecha entre lo público y lo privado, entre lo personal y lo político, se anula, revelándose como una distinción inexistente e inútil, señala la crítica, en esos cuerpos marcados por las llagas del terrorismo de Estado, a través de los cuales surgen nuevas posibilidades perceptivas para rescatar la significación del pasado reciente: "La obra quiere recuperar los lazos con lo político mediante la exposición de otras subjetividades, habla desde lo íntimo para quebrar puntos de vista demasiado cerrados, correr gruesos velos y mostrar otras caras de una única moneda" (Gómez Triana-2007). El montaje cubano multiplica la apuesta por narrar las ausencias, no sólo las que hacen referencia a los desaparecidos, sino también las de los actores/personajes que participaron de la puesta original en Buenos Aires; además de la experiencia medular del miedo que se mantiene inalterable en ambas puestas:

Cinco personajes-dobles, hablan desde el texto. Natividad Martone los devora y sintetiza sin desvanecerlos, la disposición de los objetos en el escenario habla de presencias ausentes, cada zona del espacio cuenta una historia, genera un contacto, activa una infinita sucesión de circunstancias heterogéneas que la actriz nos muestra tranquila, como si hubiera aprendido a vivir con el inevitable horror, como quien conoció el miedo y no pudo apartarlo



nunca, como una rehén que no puede escapar de un cuerpo asediado y reprimido (Gómez Triana-2007).

La crítica indaga también en la imposibilidad de reconstrucción del propio pasado, a partir de los recuerdos de una memoria individual cargada de densidad subjetiva, una problemática que *La Chira* plantea a través de hacer visibles sus propios mecanismos de producción:

“La versión (...) procura una comunicación quimérica. ¿Cómo explicar a otros mi pasado? La soledad de la actriz rompe la ilusión, no encontramos aquí el espacio de la ficción, (...) Natividad no invita a los espectadores a conocer o interactuar con ese “no lugar” que es el de los recuerdos del/los personaje/s, sino que asiste ella misma al escenario para reunir fragmentos de fragmentos, para mostrarnos el proceso no exento de visibles puntadas, para encarar la imposibilidad de reconstruir, apresar y hacer objetiva esa franja de quebrantos, por demás inevitablemente intangible en tanto zona de subjetividad” (Gómez Triana-2007).

En definitiva, la puesta en escena cubana de *La Chira*, a cargo de Ana Longoni y Natividad Martone, intentaba lidiar con los restos, los trazos y las huellas de la memoria del montaje original, incorporándolos, encarnándolos en el propio cuerpo de la actriz, estableciendo un contrapunto con aquello que inevitablemente se encontraba ausente, pero que era no obstante evocado. Una rememoración que era doble, pues a ésta se sumaba también, como en la puesta en escena original, las memorias de las representaciones quebradas del exilio y del terrorismo de Estado.

Por otra parte, nos interesa referirnos también a ciertos aspectos de la gacetilla de prensa y de las entrevistas realizadas a la autora a



raíz del estreno de la obra, en la medida en que en éstas se pueden observar las expectativas de recepción que tenían los propios creadores. A través de un texto escrito para su difusión en los medios masivos, la autora ha remarcado y anclado el sentido del espectáculo en relación a la posición de incomodidad política que generan las voces de aquellos que han logrado sobrevivir al terrorismo de Estado, a quienes la obra contribuiría a darles visibilidad: “En tiempos recientes parecen empezar a hacerse visibles los testimonios de los sobrevivientes de la represión (...)¿Por qué no leer *La Chira* como parte de estas voces sobrevivientes?” (Longoni-2004). Longoni se ha referido también a la posición sospechosa que deben enfrentar quienes se han salvado de los campos de exterminio de la dictadura, en las entrevistas que le realizaran en el Suplemento *Las 12* y en el diario *Página 12*, en ocasión del estreno de la obra. Así, para la autora, la mirada desplazada y marginal del exilio funciona en la obra como una potente metáfora a varios niveles, que incluye también las palabras de estos sobrevivientes que fueron en parte dejadas de lado en la sociedad argentina posdictatorial, la cual no se encontraba dispuesta a hacerlos partícipes de la construcción del sentido del pasado reciente del país. “En *La Chira* aparece la palabra del sobreviviente, que durante muchos años estuvo prohibida porque la sociedad no estaba dispuesta a escucharla. El estreno de la obra, casualmente, coincide con este momento en que los sobrevivientes están empezando a tener otra legitimidad para hablar” (Longoni, en Lotersztain-2004). Entonces para Longoni, las voces de los sobrevivientes, quienes han debido afrontar la condena social por la sospecha que ha despertado el hecho de haberse salvado de la muerte, así como también las de los exiliados y las que pertenecen a quienes estuvieron en la cárcel durante la dictadura, han pugnado no obstante por emerger:



¿qué pasa cuando el desaparecido vuelve, cuando cuenta o calla lo que sabe? El ex preso político, el que estuvo exiliado o el que se “guardó” dentro del país son otras figuras de la sobrevivencia. Creo que los hermana la culpa y el aislamiento social. Allí, en la sospecha instalada por el hecho de estar vivos y el juicio implícito, percibo otro efecto de la represión” (Longoni, en Hopkins-2004).

Por otro lado, cabe señalar que en términos generales la recepción de *La Chira* en los medios de comunicación fue auspiciosa, aunque más bien escasa en cuanto a la calidad y a la cantidad de las críticas publicadas en los medios masivos y/o especializados. Esto se encuentra en parte relacionado a la ausencia de críticas que sean capaces de leer en toda su complejidad obras experimentales como las que nos ocupan en este trabajo, constituidas a partir del cruce entre distintos soportes, lenguajes y formatos; encarnado, en el caso de *La Chira*, en la intervención de la plástica y la fotografía sobre el campo teatral. Nos encontramos ante una crítica desconcertada frente a estas obras de experimentación del teatro porteño contemporáneo, en la medida en que éstas son piezas que no responden al modelo aristotélico tripartito de estructura dramática, (conformado por una introducción, un desarrollo y un desenlace netamente definidos y claramente orquestados), y en donde además no es posible reconstruir ni un relato lineal ni un conflicto claro. Este escenario tiene por correlato que las obras que suponen en sus procedimientos de construcción mixturas de géneros (teatral, fílmico, plástico, fotográfico, etc.), así como hibridaciones, intertextualidad, parodia, etc., operaciones complejas y que requieren una determinada competencia, suelen no ser objeto de interés de la mirada crítica (López-2007a). Esta dificultad de la crítica al enfrentarse con espectáculos de tal



índole, puede deberse a “un malentendido con respecto al carácter del hecho escénico como un fenómeno comunicacional, que no admitiría puntos ciegos, signos “vacíos”, inmotivados, o no justificados” (López-2007a). La unidad del discurso y el sentido unívoco, vale decir, el “mensaje” que una obra debería supuestamente transmitir, brilla por su ausencia en *La Chira*, generando así un enorme desconcierto y una incapacidad para elaborar una lectura crítica frente a este tipo de hechos estéticos. Entonces, como afirma Liliana López:

En forma paralela a esta ausencia y desplazamientos de la actividad crítica, el arte contemporáneo se ha vuelto cada vez más autoreferencial. Es el mismo objeto artístico el que crea su crítica, el que crea un ojo para que pueda ser visto, a partir de la singularidad de un lenguaje que inscribe su propia teoría. Así (...) podría pensarse en el fin de la crítica, ya que muchas de sus funciones han sido reemplazadas por los propios artistas que establecen un pacto sin intermediarios con el público (López-2007a).

Las entrevistas a la autora y a la directora a las que nos referimos anteriormente, junto con los textos escritos para la gacetilla de prensa de la obra, están señalando precisamente que ante la ausencia en gran medida de discurso crítico para este tipo de espectáculos, han sido las artistas quienes han ejercido ese rol, guiando las lecturas de la obra, lo cual no siempre resulta beneficioso para que una pieza teatral como *La Chira* pueda transmitir la pluralidad de significaciones que intrínsecamente porta, pues los teatristas optan por fijar sus interpretaciones, en desmedro de otras, como la manera “correcta”, o la más preponderante para comprender sus obras. Así, una nueva crítica capacitada para leer, interpretar, poner en relación y echar luz sobre la multiplicación de sentidos que se juegan en estas obras es no



sólo necesaria sino también imprescindible en un campo teatral como el actual, caracterizado por propuestas que apuestan cada vez en mayor medida a la experimentación.

En relación a las críticas, la más significativa es la de Ricardo Feierstein, que apareció en *Mundo Israelita* el 2 de julio de 2004. Allí su autor se detiene a reflexionar en torno a las diversas formas que ha asumido históricamente la representación del horror de los campos de exterminio, para lo cual toma como referencia películas cuya temática es el Holocausto nazi llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial. La crítica se pregunta cuáles son las maneras consideradas "adecuadas" para representar el horror, reponiendo así un debate que tiene una fructífera y enorme tradición: "Aquellos que lo han sufrido de modo directo no aceptan, por lo general, otra transcripción que la estrictamente documental (campos de concentración, cámaras de gas) que (...) ahuyentan a quienes no aceptan la exposición del espanto en carne viva y optan por no enterarse" (Feierstein-2004). Para la crítica, el enfoque documental se opone a la ficcionalización de lo sucedido en los campos de exterminio, la cual tiene a estilizar y edulcorar lo que realmente aconteció, puesto que esta última aproximación "falsea no sólo la historia real sino la necesaria toma de conciencia del espectador" (Feierstein-2004). "El método indirecto" para dar cuenta del horror es entonces considerado como mucho más adecuado para transmitir el límite que supone la experiencia concentracionaria. Entre los productos culturales que optan por esta última vía, además del film de ficción *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni y el documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, el crítico ubica la obra de Ana Longoni y Ana Alvarado, la cual "representa una manera novedosa de acercar la memoria del exilio, la muerte y la persecución" (Feierstein-2004). Esta renovación en la forma de abordar el pasado reciente del país es relacionada por el crítico con el surgimiento de una



nueva generación de autores y directores, “que apuesta a sensibilizar al espectador por otras coordenadas que la de la progresión dramática o el escalonado delineamiento de cada personaje” (Feierstein-2004), y que tiene en las operaciones de fragmentación, elipsis y alusión sus características centrales. Así, *La Chira* nos propone un devenir de escenas que funcionan como “pantallazos, anécdotas, sugerencias, frases ancladas en la memoria que tienen un tono más lírico que teatral y no llegan (...) a constituir una historia coherente” (Feierstein-2004). Para el crítico, esta corriente del teatro argentino joven busca construir estructuras dramáticas que apuntan más a una identificación sensorial, fragmentaria y emotiva antes que racional del espectador, con los hechos traumáticos que las obras problematizan. La crítica señala que la obra de Ana Longoni oscila permanentemente entre el encadenamiento de situaciones que refieren a un pasado doloroso y que dan cuenta de la “difícil aclimatación a la tierra de los Incas” (Feierstein-2004). El componente lúdico, encarnado en los diversos juegos que llevan a cabo los personajes en distintos momentos, además de los rituales y la palpable experiencia del miedo que recorre la obra de principio a fin, es también destacado por la crítica. El efecto global conjunto de las escenas que componen el montaje, resulta ser para el crítico un material “fragmentado, ambiguo, autorreferencial, quizás onírico, que semeja un collar mal enhebrado con piedras, cada una valiosas en sí mismas” (Feierstein-2004). No obstante, esta fragmentación genera para el crítico una confusión significativa en el espectador, puesto que estas “voces rotas y dispersas” (Feierstein-2004) que componen la obra han sido unidas accidentalmente, “por azar antes que por elección, con el mecanismo elusivo de la memoria en acción” (Feierstein-2004). De manera tal que, según la crítica, la estructura dramática de la obra se resiente profundamente, ocasionando que “el intento testimonial”



(Feierstein-2004) se desdibuje en gran medida, debido a “los detalles visuales y los guiños de grupos cerrados” (Feierstein-2004) que predominan en el montaje. *La Chira* es, por otra parte, puesta en relación por la crítica con los pioneros montajes *Memoria* (1993) y *Cautiverio* (2001) del autor, director e investigador teatral Omar Pacheco, obras que abordan la misma problemática que la pieza de Ana Longoni y Ana Alvarado, y que son similares en cuanto al cuidado en el desarrollo de una intensa dramaturgia sonora y lumínica de la puesta en escena, pero que se diferencian porque los montajes de Pacheco “dejaban una profunda impresión sobre el esqueleto conceptual que lo apuntalaba” (Feierstein-2004). Precisamente, es la puesta en escena de este texto fragmentado, alusivo y ambiguo, llevada a cabo por Ana Alvarado, aquello que la crítica exalta, puesto que la directora con la ayuda de la música y la escenografía es capaz de convertir “esta serie de capítulos sueltos en un recorrido teatral fascinante (...) que va de sorpresa en sorpresa” (Feierstein-2004). Así, para Feierstein el intento por testimoniar el horror del terrorismo de Estado dictatorial se diluye ante la proliferación de signos visuales, sonoros, espaciales y corporales que se multiplican en el montaje. Aunque estos momentos constituyan gemas valiosas en sí mismas, no alcanzan a conformar una totalidad significativa, lo cual genera confusión en el espectador.

En síntesis, las críticas y reseñas publicadas en los medios reconocen la capacidad de la obra para promover nuevas reflexiones y reabrir el debate en torno a las problemáticas vinculadas al pasado reciente de Argentina, no obstante algunas cuestionan también la excesiva fragmentación que se produce a nivel del relato, lo que genera, según estas críticas, un significativo nivel de incompreensión y desconcierto en los espectadores, en lo que se refiere específicamente



al supuesto carácter directamente testimonial que la pieza pretende reforzar.

Relatos fragmentados del exilio

La problemática del exilio viene ocupando al teatro occidental desde sus remotos comienzos, hace miles de años. El exilio ha asumido muchas caras: sus representaciones son múltiples, heterogéneas y variadas. En Argentina, 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, debido a la devastadora política represiva implementada por la última dictadura militar. La experiencia de Ana Longoni y su familia, que sirvió como punto de partida para la escritura de la obra que aquí analizamos, se inscribe en ese marco.

De la Grecia clásica han sobrevivido dos tragedias que ofrecen miradas severamente críticas en torno al exilio: nos referimos a *Las Fenicias*, de Eurípides, y *Edipo en Colono* de Sófocles, que abordan las vicisitudes de Edipo y sus hijos: Etéocles, Antígona y Polinices, en el marco de la guerra entre Tebas y Argos. En estas obras el exilio es asimilado a una experiencia límite: lo más difícil de soportar para el desterrado es el hecho de que no tiene "libertad de palabra" (Eurípides-2000), o según el término griego, *parrhesía*, que 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. Michel Foucault, quien se ha dedicado a estudiar las significaciones de la *parrhesía* en la Antigua Grecia, sostiene que ella aparece mencionada por primera vez en el teatro de



Eurípides. *Parrhesía* puede traducirse en nuestro idioma como “aquel que dice la verdad”. El hablante, aquel que ejerce la *parrhesía*, manifiesta claramente que aquello que dice es su propia opinión. Evita entonces formas de velos retóricos, habla directo. Foucault la define específicamente como “una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con 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).” (Foucault-1992). El *parrhesiastés* dice algo peligroso para sí, exponiéndose entonces a enfrentar una situación de riesgo. Este peligro es consecuencia de su necesidad de decir la verdad, en unas circunstancias de desventaja y asimetría, ya que el *parrhesiastés* es siempre menos poderoso que su interlocutor. La función crítica de la *parrhesía* es la que se ejerce cuando un ciudadano se opone a la mayoría, un filósofo a un tirano, o cuando un alumno cuestiona a su maestro (Foucault-1992). 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 o del prestigio. El *parrhesiastés* prefiere vivir y afrontar ese peligro: elige ser un decidor de verdad, más allá de las consecuencias que esto traiga aparejado. (Foucault-1992).

Como mencionamos antes, 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” (Longoni-2006). La *parrhesía*, y su carencia, se encuentra asociada aquí a la imposibilidad de nombrar lo inaceptable, lo inadecuado, lo que no conviene que se diga, aquello que una sociedad no está dispuesta a escuchar. La perspectiva del exilio desde una óptica marginal y desplazada como la de la infancia, que es la que asume la obra, es justamente aquella que se permite recuperar y nombrar en



voz alta lo que ciertos sectores de la sociedad argentina aún no han logrado procesar, aquello que está obturado y censurado por las versiones políticamente correctas con respecto a los años de la dictadura: el cuestionamiento frente a una mirada condescendiente, épica y exaltadora sobre la militancia y la lucha armada de la generación 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” (Longoni-2008b).

Precisamente en los relatos sobre la militancia que se ofrecen en *La Chira* se exponen miradas inaceptables para el contexto social y político de producción de la obra, un momento en el que el gobierno de Néstor Krichner transitaba por sus primeros años, cuando la revisión sobre el accionar del Estado durante la última dictadura militar era aún incipiente.

La *parrhesía* –a los fines de nuestro análisis, repensada como la íntima ligazón entre lo que puede ser dicho y lo prohibido, pero también entre aquello que se visibiliza y lo que no es visible- se observa también en el tratamiento que asume en la obra el personaje del Hermano mayor, quien encarna al desaparecido, aquel que murió con la pastilla de cianuro en la boca en el momento en que fue atrapado por un grupo de tareas de la dictadura. Como hemos mencionado, este es un personaje al que nadie, excepto el Hermano menor, puede ver. De manera tal que el Hermano mayor se pasea como un fantasma por la escena, ante la indolencia de los demás



personajes que no lo registran, como si, al optar por no verlo, se negaran a reconocer la terrorífica realidad de la política concentracionaria de la dictadura. Esta tensión irresuelta entre lo que se puede decir y lo que no, y entre aquello que los personajes optan por hacer visible y lo que eligen no ver, atraviesa la obra de principio a fin, materializándose concretamente en algunos instantes en que los personajes se apropian de los rumores que hacían correr en aquel momento los propios jefes de la dictadura, como cuando se preguntan si los desaparecidos no se encuentran en realidad en París.

Entonces, como señala Jelin, "Las narrativas socialmente aceptadas, las conmemoraciones públicas, los encuadramientos sociales y las censuras dejan su impronta en los procesos de negociación, en los permisos y en los silencios, en lo que se puede y no se puede decir, en las disyunciones entre narrativas privadas y discursos públicos" (Jelin-2002). *La Chira* nos señala así que existe una conexión secreta y profunda entre la perspectiva alejada, extrañada y marginal del exilio, y la vulneración de la prohibición del campo de lo visible y lo decible en una sociedad determinada, como si solamente desde la perspectiva del exiliado se pudiera ver aquello que los demás se niegan a percibir, decir lo que los otros prefieren callar. Y quizás por ese motivo el *parrhesiastés* actual sea aquel que se resiste públicamente 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. Una perspectiva que se expresa estéticamente de manera quebrada, fragmentaria, opaca, sin posibilidad alguna de relato plural ni de salvaciones colectivas, como sucede en *La Chira*. O como sostiene Patrice Pavis:



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 (Pavis-1998).

La obra de Ana Longoni y Ana Alvarado se inscribe dentro de aquellas obras revulsivamente políticas, aquellas cuya principal función consiste en “movilizar la fantasía” (Müller-1996). Esas obras que hacen posible que -al mostrarse un proceso, o al escuchar un diálogo que ha de formularse de una determinada manera- el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. Es entonces cuando nos acercamos 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. *La Chira* busca acercarse y alejarse simultáneamente de la experiencia del horror, a partir de la mirada siempre marginal y desplazada que propone el exilio abordado desde la infancia, con el fin de dejar al descubierto la estructura profunda del terror, ya no para “bajar línea”, esclarecer, ni explicar cómo fueron posibles experiencias como las del terrorismo de Estado en Argentina, sino como imposibilidad de construcción de una biografía homogénea del exilio durante la dictadura, con el explícito objetivo de



suscitar incomodidad e intranquilidad en un público habituado a transitar por obras que ofrecen lugares comunes a la hora de referirse al pasado traumático del país. *La Chira* es finalmente una apuesta por construir memorias fragmentarias y plurales, muchas de ellas en tensión constante, imposibles de ser subsumidas bajo una única lógica de control y regulación que nos dice qué y cómo hay que recordar, en donde las subjetividades de los creadores y los espectadores se ponen en riesgo, ofreciendo así aperturas hacia otras formas posibles de representación del horror.

© *Maximiliano Ignacio de la Puente*