¿Memoria u Olvido?: Negociando la identidad presente con los fantasmas del pasado en *Té de tías* de Cristina Escofet

Rocío Zalba

Recebido em: 24 de junho de 2016
Aceito em: 03 de novembro de 2016

Ph.D es Profesora Asociada de español en Columbia College, Carolina del Sur, EEUU. Su área de especialización es Teatro Latinoamericano y Teoría de Performance. Sus presentaciones y trabajos académicos exploran el teatro argentino de finales del siglo XX y principios del siglo XXI con un enfoque en el performance de la memoria. Sus publicaciones incluyen "El 'mundito alusinado' del Truco: la desmemoria argentina y el juego en Cristina Piña y Fabian Belinsky" y "*Perras*, marginalidad y violencia en el teatro argentino del siglo XXI". Su último proyecto fue un libro co-editado con el Dr. Jorge Camacho y Dr.Hugo Medrano titulado *Cuentos de la Habana Elegante* (Stockero, 2014).
Contacto: rzalba@columbiasc.edu

Keywords: Theatre, Melancholia, Nostalgia, Argentina, Dictatorship

In *Té de tías* (1985), the playwright Cristina Escofet demonstrates how an aggressor and a victim manage the afflictions caused by the ghosts of their past. The first character is a young man whose wish to perpetuate the dominant position of his antecessors and to reinstate his past through a restorative nostalgia leads him to self-destruction. The second is a young woman who, as a result of a productive melancholy, is able to confront those who emotionally and sexually abused her. Thus, she is able to free herself from the victim role and re-build her identity and future. Both characters lay bare the negotiations that emerge with memory and forgetfulness during and after Argentine military dictatorship (1976-1983).

Palabras claves: Teatro, Melancolía, Nostalgia, Argentina, Dictadura

En la obra de teatro *Té de tías* (1985) de Cristina Escofet, la dramaturga nos presenta cómo un agresor y una víctima se relacionan con los fantasmas de un pasado que los aqueja. El primero es representado por un joven que se auto-destruye al querer perpetuar la posición dominante de sus progenitores y restituir su historia tras una nostalgia restaurativa. La segunda es una joven que logra liberarse de su lugar de víctima tras una melancolía productiva, la cual le permite enfrentarse a los antecedentes que abusaron de ella, física y emocionalmente, y así construir una identidad y un futuro esperanzadores. Ambos representan diferentes miradas en la negociación con la memoria y el olvido que ocurrió durante y después de la Dictadura Miliar en Argentina (1976-1983).

Té de tías (1985), obra de teatro de Cristina Escofet, fue escrita para Teatro Abierto como respuesta a la violencia dictatorial que tuvo lugar en los años setenta en Argentina. En la obra, la dramaturga nos presenta dos jóvenes, Bebé I y Negrita I, ambos productos y figuras tipos de la Dictadura Militar (1976-1983). El primero representa la inmadurez de un joven cuyo comportamiento despreciable corresponde a los actos amedrentados de aquellos que durante la dictadura estuvieron en poder. La segunda representa el cuerpo abusado de una mujer, metáfora de la Patria luego de la dictadura. En la obra, ambos personajes entran en contacto con los deshechos de su pasado vía las figuras fantasmagóricas de sus difuntos antecesores. Si este contacto es constructivo o destructivo en su formación identitaria depende de cómo cada uno interactúa con sus ascendientes. En este ensayo demostraré cómo el joven se auto-destruye al querer perpetuar la posición dominante de sus progenitores y restaurar el pasado tras una nostalgia restaurativa, mientras que la joven logra liberarse de su posición de víctima tras una melancolía productiva, la cual le permite enfrentarse a los antecedentes que la dañaron y así construir una identidad y un futuro esperanzadores.

En el ensayo "Mourning and Melancholia" Sigmund Freud distingue entre la melancolía y el luto. Según él, el luto es un proceso psíquico donde el individuo deja poco a poco su pasado hasta declararlo muerto. El melancólico, por otra parte, interactúa y se confronta con su pasado y sus pérdidas a causa de su inhabilidad de separarse de ellas. Dentro de este estado el pasado no es considerado algo fijo y concluso sino que se mantiene vivo en el presente del melancólico (Freud, 1957, 243). Es justamente esta fusión de tiempos en la melancolía lo que lleva a Walter Benjamin a releer los

conceptos de Freud y desarrollar el concepto de melancolía tras la teoría del materialismo histórico. Aquí, Benjamin se basa en el proceso creativo del melancólico para describir el diálogo continuo que éste tiene con sus pérdidas y los desechos de su pasado. El valor de este diálogo yace en articular el pretérito para poder atraer y mantener la memoria en el presente, antes de que ésta desaparezca. Logrado esto, el individuo puede mejor construir su futuro (Benjamin "Theses", 1955**,** 258). Es la edificación de un porvenir a base de un contacto con el pasado lo que instiga a los teóricos David Eng y David Kazjanian a describir la melancolía que delinea Benjamin como "a moment of production" (Eng & Kazjanian, 2003, 2). Según los críticos, tal productividad es lo que "finally allows us to gain new perspectives on a new understanding of lost objects" (Eng & Kazjanian, 2003**,** 4). Es así como en este estudio me concentraré en la esencia productiva de la melancolía, según las teorías de Benjamin, Eng y Kazjanian.

En cuanto a la definición de la nostalgia me basaré en las teorías de Svetlana Boym, quien hace una distinción entre la nostalgia restaurativa y la nostalgia reflexiva. La primera se concentra en restaurar el pasado desde sus orígenes considerándolo como absoluto y verdadero. La segunda en la reflexión de un pasado personal, más que colectivo, donde el individuo puede desenvolverse en diferentes tiempos y espacios, centrándose en fragmentos o detalles de un pretérito. Muy similar a la melancolía productiva, la nostalgia reflexiva también se centra en un futuro (Boym, 2001).

Tanto la nostalgia restaurativa como la melancolía productiva se presentan en la obra cuya trama es la siguiente: Bebé I regresa luego de vivir en España al hogar de su madre y familiares ya muertos. Su esperanza de vivir sólo

en la antigua casa es rápidamente quebrantada con la llegada de su prima, Negrita I, quien lo acusa de haber desalojado a sus parientes en el momento que vendió la bóveda familiar. Bebé I se altera con su presencia y acusaciones exigiéndole inútilmente que no regrese a vivir con él. En esta discusión se revela que la venta de la bóveda se realizó para levantar la hipoteca de la casa, acto que Negrita I había ejecutado por no poder cumplir con los pagos ella sola. Es durante este enfrentamiento que comienzan a presentarse las madres fantasmales de Bebé I y Negrita I, como también los fantasmas de su tía, su tío, su abuela, el doctor de la familia y versiones infantiles de ellos mismos, nominados como Bebé II y Negrita II, con el propósito de también habitar allí. En este caos alucinatorio los fantasmas no solo actúan ante los seres carnales eventos del pasado, como el cumpleaños de Bebé I y el aborto de Negrita I, sino que también se estremecen recordando su propia juventud y niñez. Dentro de este espacio y tiempo pluscuamperfecto, Bebé I exhibe un fuerte rechazo y trata desesperada e inútilmente de deshacerse de ellos, mientras que Negrita I hace uso de este encuentro presente/pretérito para enfrentar su doloroso pasado, aceptarlo y seguir adelante. Al final de la obra, el público observa cómo la persistente negación de Bebé I lo lleva hasta la muerte, mientras que Negrita I logra reconstruirse admitiendo su pasado y enfrentando su futuro.

Para poder descifrar la manifestación de luto que llevan a cabo Bebé I y Negrita I hay que primero señalar sus pérdidas. Tales pérdidas sólo se pueden revelar por medio de los desechos que han quedado atrás (Eng & Kazjanian, 2003, 2). En el drama, los primeros escombros que se perciben se encuentran en el espacio escénico en el que residen los personajes terre-

nales, un viejo living. Mientras que éste no revela una época específica, sí se hallan decoraciones de los años cincuenta, lo cual comunica que ambos protagonistas viven en un hogar antiguo donde no ha acontecido ningún cambio estético. Aún más, al subir el telón se encuentran tres cuadros colgados, dos de ellos con la presencia tridimensional de Tartalina y Tulita, madres de Bebé I y Negrita I respectivamente, y el tercero con la presencia del doctor de la casa, Dr. Z. El resto de los parientes, como la tía Lala y el tío Saturno, están camuflados entre las decoraciones y los objetos cotidianos del hogar, como son un velador de pie y un perchero con un piloto. Mientras que en un principio la aparición fantasmagórica de estos personajes sobre el escenario puede ser visto por el público como una escenografía fantástica, su presencia inmediata representa literal y contextualmente las pérdidas familiares de los dos jóvenes. Según Graham Rowles y Hege Ravdal en su estudio sobre el hogar y la tercera edad, "home acquires special meaning [...] as a living museum of the occupant's lives where treasured artifacts and identity-defining personal possessions are stored and displayed" (Graham Rowles & Ravdal, 2002**,** 87). Consecuentemente, se puede conjeturar que los cuadros y figuras sobre el escenario muestran no sólo los vestigios de los parientes y progenitores sino también la influencia de estos en la formación e identidad de Negrita I y Bebé I. Son los auto-retratos y los objetos cotidianos que han quedado en el hogar, los que echan luz sobre la historia pasada y presente de ambos personajes.

La relación de los personajes con los objetos del hogar o la casa misma es lo que genera en Bebé I un sitio de nostalgia restaurativa y en Negrita I una melancolía productiva. En la primera escena el público observa cómo Bebé

I regresa a su casa luego de emigrar a España. En este regreso le anuncia a la mucama, Azul, que ha restaurado el orden al rescatar la casa de la hipoteca. Su intención, a todo momento, es recuperar el espacio físico de su hogar: "Faltan algunos trámites, pero lo importante es que se salvó… Como tiene que ser, Azul" (Escofet, 1985, 17). Aún más, en el momento que empieza a desempacar le pide a la mucama que cuelgue sus camisas tal como lo hacía antes de su partida: "Cuélguemelas como siempre. Una en cada percha…" (Escofet, 1985, 18), demostrando que no sólo regresa a vivir en la casa con una actitud autoritaria sino también a poner todo en su lugar de siempre. Este tipo de regreso al hogar es instigado por lo que Boym describe como nostalgia restaurativa. Esta nostalgia se centra en el prefijo *nostos* de la palabra, el cual significa regreso a casa. Aquí el personaje no sólo vuelve a su casa sino que también trata de reconstruirla desde sus orígenes. Este afán por recomponer el fundamento es lo que impulsa al nostálgico restaurativo a volver a establecer, a través de la repetición, las viejas tradiciones de comportamiento y así establecer una continuidad con el pasado (Boym, 2001, 42). Es justamente esta necesidad de asentar y proteger su verdad lo que ubica a Bebé I en una posición de protagonismo y dominio. Después de todo, es él quien heroicamente ha salvado la casa y sus pertenencias.

Mientras que la nostalgia restaurativa se define por su interés en entablar una continuación con el pasado existe en ella una gran paradoja: restaurar el pasado desde sus principios exige una selección de recuerdos que se ajusten a lo que el individuo considera como verdad, todo lo que no entra en esta categoría cae en un vacío. Por consiguiente, no existe una verdadera continuación en la nostalgia restaurativa de un pasado sino una fragmentación

del pretérito. Eric Hobsbawm explica este fenómeno en su estudio sobre la invención de las tradiciones. Según él, "the stronger the rhetoric of continuity with the historical past and emphasis on traditional values, the more selectively the past is presented" (Hobsbawm, 1983, 5). En el caso de Bebé I la actitud dominante de restaurar su hogar y sus pertenencias no se basa en un anhelo de relacionarse con lo que ha quedado atrás sino en olvidar activamente sus pérdidas. Esto se revela claramente en el momento en que decide vender la bóveda de sus familiares. Su interés es simplemente empezar su vida sin reconocer a aquellos que participaron en su pasado. El razonamiento tras su selectividad no está claro; lo que sí, se revelan en el transcurso de la obra fragmentos de su historia familiar y personal: partió del país repentinamente, se divorció de su esposa sin que lo supieran sus familiares, no tuvo mucho contacto con su familia cuando estaba en España, de niño era el hijo mimado de la familia y, lo más significante, fue testigo pasivo de la relación incestuosa entre su tío Saturno y Negrita I. Este último evento es, probablemente, el más definitivo en su nostalgia restaurativa. Después de todo, es a través de una amnesia selectiva que Bebé I puede mantener control sobre su persona, su hogar y su historia familiar. Reconocer su participación omisa en el abuso sexual significaría admitir su responsabilidad en un acto imperdonablemente violento, como también requeriría aceptar culpabilidad y vergüenza, rasgos que pondrían en cuestión su papel dominante.

Debemos recordar que esta relación entre olvido y poder representada por medio de Bebé I estaba a la orden del día a principios de los años ochenta, época en que fue escrita la obra. Durante este período, Argentina estaba recién concluyendo la dictadura militar y el no reconocimiento de las heridas o las

atrocidades cometidas por el Poder era, para muchos, el único medio de sobrevivir. Ahora bien, esta vía de salvación no era necesariamente escogida por todos sino por aquellos en posiciones de autoridad. Según Mempo Giardinelli, "la necesidad o la conveniencia del olvido" es inducido desde el Poder como forma de ocultar verdades y traicionar la historia colectiva (Giardinelli, 1998, 178). Bebé I en la obra de Escofet representa ese producto nacional cuya actitud dominante es posibilitada por el poder que fomentó la memoria selectiva.

A pesar del rechazo de Bebé I hacia el transcurrir del tiempo pasado, la invasión fantasmagórica de sus progenitores demuestra la imposibilidad de restaurar un espacio sin respetar **todos** los componentes que participan dentro de una continuidad temporal. Es al principio de la obra, luego de la discusión inicial entre Bebé I y Negrita I, cuando los retratos familiares de Tartalina y Tulita trascienden de su posición estática y comienzan a entablar un diálogo con sus respectivos hijos. Estas apariciones son instigadas por la misma nostalgia restaurativa que le permite a Bebé I olvidar. Después de todo, al querer restituir su pasado el protagonista hace de ese sitio el lugar ideal para que reposen los familiares que fueron desalojados de su bóveda. Esta aparente contradicción demuestra que el pretérito actúa independiente del olvido. En otras palabras, Bebé I nunca toma en consideración que la continuidad e influencia de la historia familiar y personal no deja de existir aun cuando la reprima tras una memoria selectiva.

Tras la mirada del protagonista la presencia fantasmagórica de sus familiares equivale a una pérdida de control y dominio. Bebé I no tenía intención alguna de restaurar la carga que lleva su historia familiar. Consecuentemente, su madre, tíos, abuela y doctor se tornan sus peores antagonistas y trata,

por todos los medios, de deshacerse de ellos. Esta actitud de un yo contra ustedes puede ser explicada por la teoría de la conspiración que retrata Boym cuando describe la nostalgia restaurativa. En su estudio ella indica que "to conspire means literally to breathe together. Conspiracy is used pejoratively to designate a subversive kinship of others, an imagined community based on exclusion more than affection, a union of those who are not with us, but against us" (Boym, 2001, 43). En el caso del joven, él es su propia comunidad al sentirse invadido por aquellos que considera sus enemigos. Esta enemistad se debe a varias razones. Dos destacables son el secreto incestuoso en su familia y su incapacidad como cómplice de reprocharlo. Ambos recuerdos aluden a esos vacíos dentro de esa cronología que el protagonista había escogido olvidar. Por tanto, los extremos físicos y emocionales que ejecuta Bebé I en contra de sus progenitores, como querer quemarlos o atarlos, revela su necesidad de mantenerse en ese estado de omisión y poder. Según Giardinelli en su capítulo sobre la memoria y el argentino,

> […] para el olvido hay que hacer esfuerzos extraordinarios, y muchas veces innobles. Y es que la memoria como ejercicio constante es insoportable. Porque es dolorosa. Porque siempre re-vuelve. La memoria permanente es intolerable y por eso mucha gente se esfuerza por olvidar […] Suele eludirla en la vida cotidiana porque nadie quiere vivir con el pasado refregado en las narices todo el tiempo. (Giardinelli, 1998, 182-83)

Es así como el protagonista escoge el olvido no sólo para mantener su posición dominante sino también para no enfrentarse a sí mismo. Al luchar

contra su historia familiar y aquellos que la componen, Bebé I está también luchando contra la memoria que lo conforma, haciendo que la conspiración sea también reflexiva. Esto significa que la comunidad a la que pertenece el joven está también quebrantada ya que se efectúa sobre una exclusión intrínseca donde ciertos recuerdos han sido marginados.

A pesar de su constante resistencia hacia una memoria ininterrumpida, Bebé I termina participando en un performance de melancolía cuando finalmente se entrega a sus recuerdos. Este performance ocurre cuando el protagonista, a pesar de su apatía, interactúa en el presente con los desechos o los fantasmas del pasado ejecutando con ellos actos ya vividos. Es justamente una representación, o en términos exclusivamente teatrales, un acto "meta-teatral", cuando la audiencia observa a Bebé I participando con sus tías, su mamá y su versión de niño, Bebé II, en su décimo cumpleaños. Es por medio de esta actuación que el protagonista se pierde en la continuidad de las memorias y entabla por primera vez una relación no antagónica con sus pérdidas. Tal acto, sin embargo, significa nuevamente para el protagonista una pérdida temporal de su dominio y control sobre su memoria. Por tanto, su performance de melancolía revela la fluidez de la memoria y su lugar de cómplice en la historia familiar.

Mientras que la nostalgia se destaca por querer restaurar un pasado y el performance de melancolía por su característica meta-teatral, ambos sobresalen por su interés en repetir la historia. Para un personaje como Bebé I que busca estar en control, tal combinación es peligrosa ya que su único camino es perpetuar la violencia de aquellos en autoridad. Esto ocurre cuando el protagonista le demuestra a su prima un interés sexual hacia ella y alude cán-

didamente al abuso físico de su tío Saturno: "(Acercándosele muy sensual y seductor) Negri… Si al tío Saturno le dabas el garbancito... Vení, tonta… ¡Siempre te tuve hambre! ¡Tontita!" (Escofet, 1985, 25). Su insensibilidad e inconsciencia vuelve a ocurrir más adelante en la obra hasta que logra manipular a su prima y tener sexo con ella (Escofet, 1985, 40). He aquí uno de los peligros del nostálgico restaurativo que ejecuta un performance de melancolía. Querer restaurar el pasado ha llevado al joven a cometer los mismos errores y caer en las mismas desgracias que sus progenitores.

La repetición de los actos y la falta de concientización en los performances de Bebé I demuestran una falta de crecimiento y progreso. Esto a su vez significa que la edificación de su identidad individual está en peligro. Al tomar la vacante de su tío y ocupar el cuerpo de su prima, éste rememora por medio de su performance el perverso pasado familiar. Esta repetición de la historia remite al concepto de "surrogation" o sustitución que desarrolla el teórico Joseph Roach en su texto sobre la memoria circumatlántica. Esta teoría examina lo que ocurre cuando un individuo toma la vacante que otro ha dejado atrás. En esta suerte de sustitución el individuo se encuentra en un proceso donde trata de imitar a su predecesor y, a su vez, expresar su propia individualidad. El éxito de balancear ambos componentes demanda una doble-concientización, auto-reflexión y finalmente una re-invención del individuo mismo en tal espacio (Roach, 1996, 4). Este tipo de construcción identitaria requiere sensibilidad y reconocimiento de una serie de comportamientos, algo que Bebé I no parece demostrar. De hecho, es en el momento en que Bebé I repite el acto de su tío Saturno sin remordimiento cuando el personaje demuestra una ausencia de concientización y una falta de reflexión en su edificación personal.

Dentro de su performance de melancolía Bebé I no reconoce los errores cometidos en el pasado y es esta falta de reflexión lo que lo lleva hasta su muerte. Es en la última escena cuando Bebé I es enfrentado con el aborto de Negrita I, que escoge evitar cualquier tipo de reconocimiento y se apresura a poner en venta la casa. Tal desesperado acto se debe a su necesidad de deshacerse por completo del pasado que lo aqueja. Sin embargo, es justo en este momento que se resbala y muere: "(Bebé I se sube a una escalera y cuelga un cartel que dice: "Se vende esta propiedad." Al terminar de colgarlo y disfrutar con la venganza, se resbala, cae y muere. Bebé II se acerca, le toma la mano y la deja caer inerte.)" (Escofet, 1985, 61). Consiguientemente, es la nostalgia restaurativa en que se encuentra el protagonista lo que le impide obtener un espacio de autenticidad y crecimiento y lo lleva a residir eternamente con los muertos, en aquel pasado que en un momento rechazó.

Mientras que el destino de Bebé I concluye en ese pasado en el que residirá para siempre, Negrita I desarrolla otra relación con la aparición de los fantasmas. En el momento en que aparece su mamá, Tulita y su tía Tartalina, la protagonista reacciona con la misma incredulidad que su primo pero inmediatamente comprende que su presencia se debe, en parte, a su desalojamiento. Consecuentemente, le recomienda y le exige a Bebé I que les devuelva la bóveda a sus familiares y que vuelva todo a su lugar: "Volvé todo a como estaba antes […] ¿No ves que lo que hiciste fue un desalojo?" (Escofet, 1985, 22-23). Tal actitud presenta otra definición semántica a la expresión "como tiene que ser", previamente utilizada por Bebé I, ya que demuestra cómo la muchacha, a diferencia de su primo, reconoce el espacio temporal y físico en el que deben residir el pasado y el presente.

En la vida de la protagonista lo que "tiene que ser" es una clara distinción de tiempos.

A pesar de su deseo de dejar el pasado atrás Negrita I responde ante la emergencia de los fantasmas de una forma apacible y constructiva. De hecho, les otorga su espacio y concede el reconocimiento que se merecen. Consiguientemente, le aconseja a su primo que haga lo mismo: "Bebé… dales su lugar para poder darte el tuyo. Deciles: mamá, tía, la invasión no es maravillosa, pero ustedes son mi identidad. Sean bienvenidas…" (Escofet, 1985, 29). Tal acogimiento remite a las teorías de Benjamin sobre la melancolía como un acto que pertenece al realismo histórico que retrata. Aquí la melancolía se considera como un estado ideal que permite una relación abierta y dinámica con lo perdido. Esto sólo puede ocurrir cuando el individuo logra reconocer y retener las figuras del pasado y así establecer una relación fructífera con ellas. En cuanto a "fructífera" me refiero a la posibilidad que explica Benjamin de asimilar lo ocurrido como parte del presente, lo que consecuentemente ayuda en la edificación del futuro (Benjamin, "Theses", 1955, 257). Es por esta razón que Eng y Kazjanian han añadido la palabra **productiva** a la melancolía que define el teórico. Después de todo, hay una productividad cuando se utilizan los desechos del pasado para construir tiempos venideros.

Ahora bien, el acto de retención que lleva acabo Negrita I en su melancolía productiva es quizás el más difícil ya que, según las teorías de Benjamin, el recuerdo aparece y desaparece en un instante de peligro. Tal peligro, delineado por el teórico como la desaparición de una memoria si el presente no la reconoce, toma otra definición con la protagonista. Para Negrita I, el

enfrentamiento ante la perversidad de su abuso sexual y maltratos familiares demanda la peligrosa retención de memorias dolorosas que constituyen su identidad de víctima. Según Susan Brison, para aquellos que han vivido una experiencia traumática como el incesto, el olvido es la mejor táctica de supervivencia (Brison, 2002, 46). Por consiguiente, para un individuo como la muchacha en esta pieza el peligro de la melancolía productiva no reside necesariamente en la extinción de la memoria sino en una posible auto-destrucción a causa de su presencia.

A diferencia de Bebé I, cuya actitud dominante de nostálgico restaurativo no le permite relacionarse con el pasado en forma productiva, la melancolía de Negrita I se manifiesta simultáneamente como utilería, actor, director y espectador. Su función de utilería se define enseguida cuando se reconoce que Negrita I no tiene ningún poder de enunciación. Su persona no es considerada tanto en el presente como en el pasado y, por lo tanto, es utilizada por los fantasmas y Bebé I según sus intereses. Tal objetivación se acentúa cuando entran en escena la versión más pequeña de la protagonista, Negrita II, y el tío Saturno. La aparición de la niña deja muy claro que ella siempre ha sido la destinataria del mal trato. Aún más, sus primeras palabras acompañadas por un llanto que durará toda la obra son: "¿Por qué siempre a mí, eh? ¿Por qué siempre a mí, eh…?" (Escofet, 1985, 32). La ceguera de las tías en cuanto a la causa del llanto y la enunciación de la niña resaltan su invisibilidad y su voz silenciada. De hecho, se podría decir que Negrita I entra en contacto con los objetos del hogar (la utilería en el escenario) al ser ella misma parte de esa categoría. Eso sí, tanto los autorretratos como el velador de pie parecen tener más presencia e importancia en la casa que la misma Negrita I y II.

Si Bebé I representa esas identidades autoritarias que se esconden tras el olvido, perpetúan la perversidad y los errores de un pasado, Negrita I representa el pueblo ante el maltrato y objetivación de sus miembros en el poder. En su libro sobre teatro e identidad, Lola Proaño-Gómez investiga la objetivación de la mujer durante la época dictatorial. Según sus descubrimientos, el General Juan Carlos Onganía, presidente del país entre 1966 y 1970, describe la nación como una joven con cuerpo femenino, pasivo y receptor. Sus discursos, indica Proaño-Gómez, dejan al descubierto una figura tanto paternal como seductora hacia la patria: "Su discurso usa el lenguaje de la seducción sexual y la nación joven", en la cual la "Argentina soñada, es la mujer/ el objeto a seducir y poseer" (Proaño-Gómez, 2002, 139). Esta doble cara de ser seductor y padre de la nación ante una mujer joven se equipara a la relación de Saturno y Negrita II. La única diferencia es que Negrita II no era una mujer desarrollada sino una niña de 15 años.

El poder y el abuso sobre el cuerpo femenino en la nación no le pertenecía sólo al padre político sino también al padre espiritual. Hay que recordar que la iglesia católica tomó una parte activa en el movimiento antiguerrillero de la dictadura militar. Sus objetivos se alineaban con los del gobierno. Según Monseñor Victorio Bonamín en una conferencia dada en la Universidad Nacional del Litoral en 1977, "La lucha antiguerrillera es una lucha por la República Argentina, por su integridad, pero también por sus altares […] Esta lucha es una lucha de defensa moral, de la dignidad del hombre, en definitiva es una lucha en defensa de Dios […]" (Emilio Mignone, 1986, 24). En la obra, Escofet hace hincapié sobre el rasgo dañino del padre espiritual, vía dos diferentes caminos. El primero es el astrológico. Aquí la dramaturga

nombra al predador Saturno, nombre del astro más maléfico que rige, justamente, el temperamento melancólico. El mismo Benjamin hace mención de éste en su artículo "La estética de la melancolía". Aquí, menciona cómo la melancolía está estrechamente relacionada al astro Saturno y explica cómo, al igual que la melancolía, "él [Saturno] también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante" (Benjamin "La estética", 1990, 18). En cuanto a ese éxtasis erótico, Giorgio Agamben en un estudio similar añade que los melancólicos saturnianos "son excesivos en la libido y sin mesura como asnos con las mujeres, tanto que si cesaran en esta depravación se volverían locos […] su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces" (Agamben, 1987, 20). Mientras que las teorías astrológicas tienen poca evidencia científica o racional, es interesante notar cómo los peligros mencionados por Benjamin y los comportamientos aludidos por Agamben son vistos en la conducta de Negrita II y su tío. La depresión está presente durante toda la obra con el llanto de la niña infeliz, la libido se nota en los actos sensuales de la muchacha hacia su tío y en el goce de ambos en su encuentro sexual. Cabe considerar que esta aparente contradicción de dolor/placer en Negrita II refleja la actitud conflictiva de las mismas fuerzas que la dominan. Después de todo, tanto a Argentina como a Negrita II se le pedía dignidad y complacencia mientras era violada por las figuras que debían protegerla.

El segundo camino espiritual es el de la religión. Es en el momento en que Saturno debe explicar lo que hacía con Negrita II en el baño cuando éste se desasocia completamente de su papel de abusador y toma el papel de

un padre espiritual culpando la esencia pecaminosa de su víctima: "Quise saber entonces, adonde llegaría el deseo de esta pecadora y, simulando ser cómplice, la tenté como la serpiente a Eva mostrándole la manzana" (Escofet, 1985, 59). Este discurso religioso se entremezcla con el de un predador, un lobo rapaz como diría Agamben, en busca de su presa, y se acrecienta cuando describe a la muchacha como un "demonio" y una "oveja descarriada" (Escofet, 1985, 60). Aquí se ve que el tío utiliza el discurso dominante espiritual para esconderse tras él y justificar sus acciones libidinosas. Tal reacción manifiesta nuevamente la relación entre el país y la dictadura. De hecho, en la época del Proceso en Argentina los individuos en el poder se referían a la nación como "una joven inmadura que necesita del cuidado del Padre espiritual" (Proaño-Gómez, 2002, 139). Aún más, se le pedía que tuviera las cualidades que según la tradición occidental y cristiana eran indispensables para el ser femenino. Estas cualidades eran, irónicamente, la dignidad, la fuerza moral y la pureza. Conductas que nadie podía ejercer dado que el país estaba bajo un ataque agresivo y represivo de su mismo Padre político y espiritual.

A pesar de su objetivación Negrita I logra apoyarse en su melancolía productiva y tomar el papel de actor, el cual se semeja en ocasiones al de un coro griego. Durante casi toda la obra Negrita I, sin entrar en diálogo con nadie, otorga información al público sobre el papel de cada personaje, el significado de sus actos, como también reacciona a lo que ocurre sin que se altere la sucesión del drama. Esto se nota, por ejemplo, cuando Tartalina se refiere a Negrita I como bastarda y critica fuertemente a Tulita por su embarazo ilegítimo. Aquí, la protagonista rompe su silencio para defender a su

madre: "Tía… no trates de valorizarte montándote sobre la subvaloración ajena. No me metas más en el medio" (Escofet, 1985, 35). A pesar de que la única reacción que recibe de tal comentario es una crítica donde es llamada "desagradecida" y "mártir", su vocalización es una forma de enunciación y consecuentemente una señal de su enfrentamiento melancólico hacia su pasado. Otra ocasión es cuando Bebé I simula querer irse de la casa mientras su madre y tía le ruegan que no se retire. Aquí con su don de conocimiento y perspicacia Negrita I anuncia en voz alta: "¡Qué se va a ir! ¿O acaso no los llamó a todos vendiendo la bóveda? ¿O acaso les prendió fuego? Volvé… deciles que no te vas. Deciles que sólo vas a reforzar el candado para que nadie salga. Deciles que los hijos de pura sangre siempre vuelven" (Escofet, 1985, 61). Tal enunciación es luego acompañada por Bebé I, quien duda y se detiene antes de retirarse, gesto que aparenta actuar independiente de las palabras de su prima. De la misma forma que el coro griego tenía una relación directa con su público, la protagonista establece una relación de confianza con éste. Por tanto, los enfrentamientos melancólicos de Negrita I no son considerados por sus familiares pero si son escuchados por el público.

Es este papel de corista o actriz secundaria lo que le otorga a la protagonista melancólica un espacio para reconstruir su identidad. Mientras que ésta comienza con sus denuncias, las cuales parecen caer en el vacío de sus familiares, concluye con la reconstrucción de su propio cuerpo. Tal reconstrucción se presenta simbólicamente hacia el final de la obra, justo después de tener relaciones con Bebé I y de ver a Negrita II y Saturno entrar juntos al baño. Es en este momento que Azul le entrega a la protagonista una bolsa en la que se encuentra una de sus viejas muñecas desarmadas. Al tener la bolsa

en sus manos Negrita I se dirige hacia un extremo del proscenio y comienza a armar la muñeca. Su retirada al proscenio, espacio más cercano al público y más retirado de la acción del drama, la ubica en otra temporalidad. Una en la que sólo participa ella y sus memorias. Según las teorías de Rosi Braidotti sobre la corporalidad del sujeto nómada femenino, es sólo en una temporalidad discontinua donde la mujer puede ejercer resistencia y transformarse (Braidotti, 1996, 415). En el caso de Negrita I, el proscenio es el espacio intermedio donde no participan ni la audiencia ni los personajes, es una zona libre, pasiva e inocua que le otorga ese tiempo y lugar alterno donde armar la muñeca. Idelber Avelar, en su estudio sobre el luto en la literatura post-dictatorial latino americana, se basa en las teorías de Freud para indicar que la mirada melancólica hacia un objeto es lo que lo separa de su ambiente y lo transforma en un emblema de lo que se ha perdido (Avelar, 1999, 3-4). La muñeca es justamente ese emblema para Negrita I. Después de todo, si aceptamos que una sobreviviente del abuso sexual experimenta una desmembración figurativa a nivel físico y espiritual, entonces la muñeca y sus partes representan las pérdidas de su cuerpo, su niñez y su inocencia, entre muchas otras. Consecuentemente, su acto de armar el juguete en el espacio discontinuo del proscenio es uno que representa su pasaje de ser un objeto maltratado a ser un sujeto que contrapone y desafía a su atormentador. No es casualidad, después de todo, que este acto de reconstrucción ocurra en el mismo momento que su tío está desarmando a Negrita II en el baño.

Mientras que la construcción de su identidad comienza con esa melancolía productiva que le permite recomponer a Negrita I la muñeca en un tiempo discontinuo, su encuentro con el pasado culmina con un performance de me-

lancolía en el que todos participan. En su función de espectadora y directora, Negrita I vuelve a revivir junto a sus parientes el aborto que se le ejecutó al quedar embarazada de Saturno. Es hacia el final de la obra cuando Dr. Z, el doctor de la familia, ha entrado en escena a dialogar y tomar té con las tías, cuando Negrita I hace su debut como sujeto, lista para enfrentar su pasado. Aquí la protagonista intercepta la despedida del doctor y, como directora de la escena, comienza a dirigirlo en el aborto en el que participó cuando era niña:

> NEGRITA I. No se vaya, doctor… que en esta escena, Usted es el protagonista… (Abre el maletín del doctor, le pone los guantes de goma, el barbijo y lo coloca en actitud de prestar servicios.) No, un poco más de ánimo. Eso, así. Muy bien. Así está mejor. Que nadie salga, por favor… (A Bebé I con el cartel) No te vayas todavía. Esperá que abra… (Va a la puerta del baño y golpea.) Mirá bien, Bebé…mirá bien antes de irte. (Escofet, 1985, 58)

La importancia de este performance de melancolía radica en que no sólo Negrita I incita y dirige la recreación de la escena sino que también se asegura que sea vista por su primo. Esta necesidad de que haya un segundo espectador/testigo que presencie el aborto es lo que le otorga a la muchacha la confirmación y afirmación de la existencia de tal doloroso pasado. Después de todo, al compartir el recuerdo con alguien más, hace que éste trascienda del oculto y nebuloso olvido individual a que participe en la memoria histórica familiar. Conjuntamente, la presencia de un segundo espectador, según las teorías de Brison sobre la mujer, permite que la víctima tome control de una memoria intrusa y por consiguiente pase de ser objeto a ser

sujeto. Según ella, la reconstrucción de la víctima ocurre "only when one can articulate and transmit the story. Literally transfer it to another outside oneself and then take it back again inside" (Brison, 2002, 46). Para Negrita I compartir la experiencia con su primo lleva consigo doble valor y fuerza ya que no sólo se enfrenta a su pasado sino también a ese presente olvidadizo y dominante que representa Bebé I. Existe, por lo tanto, una renovación en Negrita I cuando al final de la obra se aleja del escenario junto a Negrita II y camina entre el público que la observa.

Mientras que Negrita I representa ese miembro de la familia que logra a través de la melancolía productiva enfrentar su pasado y aceptarlo en su presente como parte de su historia, Bebé I rechaza su pasado a través de la nostalgia restaurativa, lo cual lo ubica en el espacio fragmentado del olvido. Por tanto, la muchacha logra transformarse y caminar hacia adelante apoyada por Negrita II y el público, representante del pueblo argentino, mientras que el joven se destruye al querer mantener una verdad llena de huecos que no logra tapar, impidiendo fluidez y continuidad. Ambos representan el producto de la Dictadura Militar. Bebé I se asemeja a la dictadura dominante que abusó de su pueblo y luego exigió una amnesia general para mantener su posición y no enfrentarse a sus faltas. Negrita I es la patria maltratada por sus propios progenitores. A través de estas dos formas opuestas de relacionarse con un mismo pasado doloroso, notamos que es la víctima y no el victimario la que logra salir adelante. Como cuerpo que lleva el dolor, lleva también consigo el recuerdo. Es así como Cristina Escofet nos demuestra que es la valentía en el acto de recordar lo que permite la reconstrucción y otorga esperanza de un nuevo comenzar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. "Los fantasmas de la melancolía" *Pasajes* 8 (1987): 5-22.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Post dictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning.* Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Benjamin, Walter. "Theses on the philosophy of history" *Illuminations*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955. 257-265.

_____. "La estética de la melancolía" Trans. José Muñoz Millanes. *Revista de Occidente.* 105 (Feb 1990): 5-30.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books, 2001.

Braidotti, Rosi. "Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory". *Feminist Literary Theory: a Reader.* Ed. Mary Eagleton. Cambridge: Blackwell, 1996. 411-420.

Brison, Susan. *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.

Eng, David L & Kazanjian, David. *Loss. The Politics of Mourning.* Los Angeles: University of California Press, 2003.

Escofet, Cristina. "Té de tías" *Teatro Abierto*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985. 13-62.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Trans and Ed by James Strachey. London: Hogarth Press, 1957. 243-258.

Giardinelli, Mempo. *El país de las maravillas. Los argentinos en el fin del milenio.* Buenos Aires: Planeta, 1998.

Hobsbawm, Eric. *The Invention of Tradition.* Eds. E. Hobsbawm and T. Ranger Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Mignone, Emilio F. *Iglesia y dictadura: el papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional, 1986.

Proaño-Gomez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina, 1966-1973: teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead*. New York: Columbia University Press, 1996.

Rowles, Graham D. & Hege Ravdal. "Aging, Place, and Meaning in the Face of Changing Circumstances." *Challenges of the Third Age: Meaning and*

Purpose in later life. Ed. Robert S. Weiss & Scott A. Bass. New York: Oxford University Press, 2002. 81-91.