

Ensayamos todos los días. Repetir una y otra vez las historias familiares generan un raro efecto de distanciamiento. Las historias dejan de estar

tan cerca y podemos pensarlas también como si fueran la vida de otros. Estamos agotados pero felices. Queremos que la obra deje de ser una experiencia privada para convertirse en algo en las cabezas ajenas. ■

## NOTAS MARÍA MORENO

*Mi vida después* de Lola Arias fue la última obra programada por Vivi Tellas como directora del Teatro Sarmiento dentro de su serie *biodramas*, obra que hace saltar la serie al mismo tiempo que la radicaliza del lado de la autobiografía y el testimonio en clave de “ficción real”. En el proyecto original, Vivi Tellas hacía esta declaración de guerrilla estética: “Biodrama se inscribe en lo que se podría llamar el “retorno de lo real” en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve —en parte como oposición, en parte como reverso— es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de la cultura de masas como los reality shows hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección

de géneros hasta ahora “menores” como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia —lo que en Biodrama se llama “vida”— es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político”.

*Mi vida después*, una suerte de *Vidas paralelas* vividas durante los años de dictadura militar en Argentina, tiene seis personajes que actúan como bastoneros de las biografías de sus padres, un ex sacerdote que dejó los hábitos, tres militantes de Montoneros, un sargento del E.R.P, un policía de inteligencia y un empleado de banco. La primer novedad de la obra es ponerlas simultáneamente en primer plano como un retrato coral de la vida cotidiana bajo el terror. El secuestro y la desaparición de dos padres, Horacio Speratti y Carlos Crespo no juega como un subrayado en el relato de los hijos ni con mayor protagonismo en la obra total. Blas Arrese Igor, *haciendo* de su padre cura dice “Se suspende la clase de teología porque echaron al padre Podestá porque colaboraba con los obreros y tenía novia”, Pablo Lugones *haciendo* del suyo, un empleado bancario, dice “Vuelvo a casa del trabajo en un colectivo. Las calles están cortadas por una manifestación. Me bajo y camino las veinte cuadras que me separan de casa”. Tanto el ex sacerdote del que su hijo habría recogido la declaración de que no pertenecía a ningún partido político salvo el de Dios como el empleado del que su hijo Pablo cuenta

que se afeitó la barba porque un interventor militar le señaló que era propia de los terroristas, son presentados sin énfasis crítico contrariamente a las ficciones que suelen mostrar a aquellos que atravesaron la dictadura sin atender al llamado de la política, como un Judas vecinal o un Pilatos del otro lado de la medianera. Lola Arias, también directora de la obra, ha pensado una puesta llena de lo que podría llamarse “recursos generacionales” como la cámara de vídeo, las técnicas del clown y la parodia, en este caso la de un guión de fotonovela: contra una enorme pantalla sobre la que se proyecta su propio rostro, Liza Casullo recita la propuesta matrimonial de Nicolás Casullo a Ana Amado, sus padres, luego de una amenaza del A.A.A: “Mi padre: Recibí una nota con una amenaza de muerte. Mi madre pestañea y abre los ojos. Mi padre: ¿Querés casarte conmigo? Mi madre pone cara de robot. Mi padre se acerca a ella. Los dos en primer plano se besan durante siete minutos y medio”. Los parlamentos de *Mi vida después* no se pueden reducir a su origen documental y producto de una investigación: sintetizados y reelaborados por los hijos-actores, son, sin embargo la obra de una autora que ha anotado lúcidamente en su diario “No quiero que *Mi vida después* sea melancólica ni panfletaria”.

## El juego de las diferencias

En el final de *Las hermanas alemanas*, Jan, el hijo de la militante de Al Fatah asesinada en prisión, pide conocer su propia historia con la misma rudeza con que su madre exigía desde la cárcel carísimos elementos de maquillaje— menos por capricho que por sustraerse al mundo de la necesidad. La pregunta no está formulada sino que más bien está escrita en su rostro trágico “¿No pensó en mí?” ¿*Dar vida*

se opondría radicalmente a *dar la vida*? Los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S desplazaron esa pregunta por la del nombre de los asesinos y la demanda de juicio y castigo a los culpables. Pero otros *hijos*, aún aquellos que no aspiran a dar testimonio público, asumen haber hecho esa pregunta desde la ira o el sentimiento de abandono, asociando el “abandono” a la elección misma de formar parte de la lucha revolucionaria a la que se enlazaría una certeza que convertiría la pregunta en meramente retórica al quitarle los signos de interrogación: “No pensó en mí”; esa inquietud suele sobrevivir de distintos modos en sus producciones artísticas.

Una de las novedades de *Mi vida después* es la de no presentar la disyuntiva entre *dar vida* y *dar la vida*. Cuando Mariano deja oír la voz de su padre desde un viejo grabador de cinta abierta, dice “Esta es la parte que más me gusta: mi padre diciendo mi nombre”. En el audio Horacio Speratti, cuyo nombre de guerra era “Flaco” dice “Mariano” en diversos tonos, con esa entonación un poco sobreactuada y al mismo tiempo mimética con que se suele dirigirse a los niños: la fuerza de la escena se redobla porque es el hijo de Mariano Speratti, Moreno, de cuatro años, quien enciende el grabador, apoyado sobre sus rodillas. Esa voz juega como documento y fantasma pero, sobre todo, como un talismán sonoro de extrema condensación simbólica. Desde la misma perspectiva, Carla Crespo, mientras lee la última carta de su padre, desaparecido en el ataque al Depósito de Arsenales Domingo Viejobueno de Monte Chingolo y en donde el discurso amoroso se entrelaza con el de una carta política. “La situación en todo país es realmente alentadora para el campo popular. Espero que vos, que yo y que todos la sepamos aprovechar y empujar para lograr cuanto antes ese futuro tan

esperado de nuestro pueblo. Cuando me contestes, hablame de vos y del changuito, vos sabes las ganas que tengo de verlo correr, hablar (¿falta mucho para eso, no?).” Se interrumpe para señalar “El changuito soy yo. Me causa gracia porque me hace pensar en un gaucho bebé”. Queda picando si esa reconciliación entre militancia política e hijos se realiza porque *Mi vida después* lo que pone en juego es la biografía de *un padre*. ¿Ese dilema de “o la militancia o yo” que han deslizado retrospectivamente algunos hijos de desaparecidos se colocaba más cerca de la madre? Pero, las madres de *Mi vida después* encarnan dentro sus respectivas parejas una variada posición de simetría con sus cónyuges. Los bandos biográficos de las madres militantes dicen que las de Liza y Mariano militaban en Montoneros y la de Carla en el E.R.P.: “Antes de que yo naciera a mi padre lo destinaron Tucumán. Mi mamá no pudo irse con él porque estaba embarazada. Pero mi mamá tenía tareas muy importantes dentro del partido, como hacía contrainteligencia tenía el archivo de todos los militantes en microfilm guardado en una heladera”.

*Mi vida después* utiliza elementos del escrache, ese teatro político creado por H.I.J.O.S.: Vanina Falco cuenta en escena la biografía de su padre policía de inteligencia y apropiador de su hijo menor, Juan. De todos los personajes de la obra es la única que no muestra un objeto paterno –Blas muestra un misal, un San Benito y una tortuga, Carla, una carta, Pablo unos films superocho, Mariano, un grabador, Liza, unos libros– sino un expediente. Cada función da un testimonio inculpativo de cara al público aunque repita “Pero lo más triste es que mi padre va a seguir siendo mi padre siempre aunque no quiera verlo más”.

En mayor medida *Mi vida después* reelabora los recursos escénicos transmitidos por la ficción documental realizada por los artistas nacidos durante la dictadura militar y que portan una genealogía política. Uno de ellos es asociar el avatar personal al histórico político: 1976 “Se declara el golpe militar y nazco yo” dice Carla”. “1974 Muere Perón y nazco yo”, dice Vanina, “2008. El campo corta las rutas. Muere mi padre” dice Liza. De *Los rubios*, *Mi vida después* recoge el recurso de la representación a través del juguete como réplica en miniatura: el Bugatti modelo Type 35c que Horacio Speratti le regaló a su hijo Mariano y uno más actual accionado a control remoto. De la serie de fotografías realizadas por Lucila Quieto para su muestra *Arqueología de la ausencia*, el recurso de la proyección de las fotografías de los padres militante sobre el cuerpo de los hijos. Cuando Albertina Carri representó en su película *Los rubios* la escena del secuestro de sus padres Ana María Carusso y Roberto Carri, con muñecos PlayMovil, Gonzalo Aguilar respondió a las críticas señalando la función de la miniatura como preservación y domesticación de una memoria amenazada. Cabría señalar que la *miniaturización* es también una práctica con que se hace circular el documento político en la militancia clandestina. Estos préstamos son menos influencias que bienes comunes de una nueva generación de artistas dispuestos a darle una vuelta de tuerca a la ficción documental.

En *Mi vida después* la verdad no es homogénea ni una.

La primera “verdad” recibida por Carla habría sido a los seis años cuando su madre le dijo que su padre había fallecido en un accidente de auto. El accidente es actuado por los actores que *hacen* un auto con unas sillas, se sientan bajo

el viento de un ventilador y de pronto bajan la cabeza.

Carla enumera con idéntico tono –como quien rinde examen de una bolilla que conoce– las *verdades* en torno a la muerte de su padre. Una sostiene los ideales de la militancia, la otra apunta a la construcción de un héroe: “A los 14 años, en una discusión entre mi madre y mi abuela me entero de que mi padre murió en 1975 en Monte Chingolo, durante un enfrentamiento entre el Ejército Revolucionario del Pueblo y los militares. El ERP quería copar el Regimiento para aprovisionarse de armas y para demostrarle al pueblo la enorme fuerza que tenían”. (...) “23 de diciembre, un día antes de navidad. Mi padre y sus compañeros van en un auto detrás de un camión con la misión de entrar al cuartel. Mi padre es el copiloto. El camión choca el portón y ellos entran detrás. Avanzan 100 metros. Salen del auto. Mi padre y su compañero bajan y ven que los militares los están esperando. Mi padre piensa: alguien nos delató, tenemos un infiltrado. Justo en ese momento, lo hieren en el estómago y a su compañero en la pierna. Caen al suelo. Sus compañeros se acercan para ayudarlo y él les da la orden desde el suelo de que se retiren. Al poco tiempo, mueren desangrados”. Como tampoco hay *un padre*”. Vanina Falco enumera al suyo policía a través de tantos personajes como los trajes azules que éste usa: “Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de la fiebre cuando estaba enferma, Luis 2, el policía que trabajaba en el servicio de inteligencia, Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y nadaba conmigo hasta que ya no se veía la orilla, Luis 4, el hombre que posaba como un plaboy en todas las fotos, Luis 5, el hombre que

rompía guitarras, vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado”. Pero hay también en *Mi vida después* una verdad profética que queda a cargo de una tortuga (figura que en la tradición argentina ha quedado ligada a la del presidente Ilya y a la democracia jaqueada, aunque en la mitología vena a Aquiles) a la que se le pregunta “En la Argentina futura ¿va a haber una revolución? Luego se le traza dos caminos con tiza que culminan en dos casilleros uno que dice sí, otro que no. La tortuga improvisa cada vez (¿una profecía por función?).

## El legado del deseo

En *Mi vida después* la transmisión de un legado de padres a hijos es discontinua, ambigua, no jerárquica. Así Pablo puede declarar “En mi árbol genealógico hay generales, conquistadores, poetas, policías. Pero la historia que más me impresionó fue la rama de Leopoldo. Leopoldo Lugones, el gran poeta que se suicidó en el Tigre, tuvo un hijo Leopoldo que fue un policía torturador que se suicidó. La hija de este fue una montonera asesinada durante la dictadura y el hijo de ella era un rockero que se suicidó en el Tigre como su bisabuelo. Mi rama de los Lugones es la de los hombres invisibles. Ni héroes, ni ricos, ni torturadores, ni poetas, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada”. Pero luego señala lo común entre su abuelo que criaba caballos, su padre bancario y él: el gusto por el malambo. De este modo *Mi vida después* neutraliza legados que parecen ser más impactantes como el de la vocación política, y la dimensión épica, al rescatar la transmisión del *amateur* que se encarna en la última generación como deseo cumplido; bailar malambo. Es lo que Pablo Lugones hace, en una sugestiva escena –de la tantas de *Mi vida después* en que el *teatro sucede* en sus picos

de máxima energía proteica-: baila el malambo, primero de manera sorda a pesar de su violento taconeo, sobre montañas de ropas vacías, supuestamente de los padres que los hijos se han ido probando, como si fueran despojos de viejos yoes y generaciones y que han formado parte del argumento de la obra –“El vestuario es un argumento” decía Barthes– hasta que el zapateo empieza a sonar y luego a crecer hasta sugerir un final patrio pero también un poco buffo como eso que operativamente se llama “vida”.

Si se dice que el maestro transmite fundamentalmente lo que no sabe, el militante político de los setenta tal vez transmitiera aquello que el ascetismo militante pasaba a la clandestinidad –el deseo personal, la gratuidad del arte, el Eros que elige el partenaire por sobre el compañero–. Quizás por eso Liza Casullo, luego de mostrar la pila de los libros escritos por Nicolás Casullo, dice preferir el primero, *Para hacer el amor en los parques*, justamente aquel en que su padre se muestra *vanguardista* en el sentido de Breton y menos en el del Ché, o del Cortázar que

leía más a Breton que al Ché: “Coloreó la cara de los 95.000 mogólicos porteños con pintura fosforescente y ató una linterna de luz negra en sus cinturas, proyectando el foco sobre las muecas muertas que no se resistieron. Así los fue largando de a tandas, previa píldora excitante colocada en sus bocas con sabor a fresas. Era la hora. El espanto. La revolución permite y legitima todo en su sagrado nombre inmemorial (...) Rechonchas, inmensas de caderas se acercan bailando las Gordas Tetonas. Madres, Tías, maestras, profesoras, actrices. Surgen ahora desde el fondo de la historia patria, de mayo, de Tucumán, de los Andes, el escuadrón inolvidable de las Gordas Tetonas. Victoria total entonces, aunque no última de las fuerzas revolucionarias. La ciudad, mientras tanto, escucha los estertores de una época.” Liza Casullo había comenzado a ensayar *Mi vida después* en vida de Casullo, cuando retornó a la obra en pleno duelo y comenzó a ensayar la lectura de este texto, la voz de su padre muerto se le superponía en la imaginación, hasta que dejó de escucharla *para reconocer su propia voz*. ■

## MI VIDA DESPUÉS BRENDA WERTH

Estrenada a Buenos Aires el març del 2009, *Mi vida después*, de Lola Arias, eixampla el creixent repertori d'obres que s'encaren amb la memòria dels desapareguts des de la perspectiva de la generació dels seus fills. La peça d'Arias presenta sis persones nascudes entre els anys 1972 i 1983, que reconstrueixen la joventut dels seus pares amb l'ajuda d'objectes personals heretats per ells mateixos, com ara fotografies, roba, mapes, llibres, gravacions, objectes, juguines, documents legals, i