

TEATRO Y MEMORIA: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN EN MUSEO EZEIZA¹

CECILIA TOSORATTI

Después de Auschwitz, la sentencia de Adorno acerca de que “ningún poema era posible” desató la polémica en torno a la posibilidad o imposibilidad de la representación de los campos de concentración. Esta experiencia impuso una prohibición con la que se ha enfrentado todo intento del arte por representar el horror y la muerte. Esta prohibición bien podría aplicarse a las expresiones artísticas que hacen referencia a los acontecimientos vividos en la década del setenta en la Argentina.

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el problema de la representación en *Museo Ezeiza*, instalación teatral que recrea la llegada de Perón a la Argentina en el año 73. El análisis de la puesta en escena de *Museo* se desarrolló desde una perspectiva semiótica-hermenéutica que vinculó la teoría semiótica del teatro con la filosofía política y la teoría del arte. En este sentido, la articulación entre la dimensión ético/política y la estética permitió pensar la posibilidad o imposibilidad de convertir la muerte en un objeto estético y la potencialidad del arte para la construcción de la memoria histórica.

Frente a las posiciones que sostienen la imposibilidad de mostrar el horror “no hay imágenes de la Shoah” –Lanzmann– están quienes defienden la necesidad de las “imágenes *pese a todo*” –Didi-Huberman– o quienes postulan, como Nancy (2006:16), que los poemas vuelven a ser posibles hoy sólo si dicen “aquello que, de otro modo, burla toda descripción”. Para los primeros, la experiencia de los campos está más allá de cualquier cosa imaginable, no se parece a ninguna otra cosa antes vivida; por tanto,

al no reconstruir las imágenes se expone esa invisibilidad, esa imposibilidad de imaginación y esa desemejanza. Según Nancy, esa invisibilidad otorga al acontecimiento cierto carácter sagrado que suspende la reflexión en “la estupefacción de lo inombrible” (2006: 10). Por el contrario, poner en perspectiva la cuestión de la visibilidad o la representación del horror, permitiría hablar de él y remitirlo a la historia para poder pensarlo.

En *Museo Ezeiza* las relaciones entre arte, política y memoria están atravesadas por los límites que la masacre le impone a la representación. Entonces, ¿qué tipo de representación teatral tuvo lugar en *Museo*? ¿Cuál sería esa representación que “burle la descripción” y permita pensar la masacre? Estas preguntas son fundamentales a la hora de pensar la dimensión política del teatro y su capacidad para actualizar el tiempo histórico desde una política de la memoria.

I. PERFORMATIVIDAD, ARTE Y TEATRO

Las relaciones actuales entre arte y política dan lugar a un estado *posutópico* del arte contemporáneo como resultado del fin de la utopía del arte de la modernidad. En este estado del arte, aparecen dos modalidades de producción artística: el *arte de lo sublime* y el *arte relacional* (Rancière 2005: 15-17). En la primera, el producto estético se aleja radicalmente de los objetos del mundo ordinario en busca de la singularidad formal. La segunda forma resignifica la relación arte/vida mediante la creación de situaciones orientadas a modificar la disposición de los objetos, la reconfiguración de los lugares y el desplazamiento de nuestra percepción respecto del territorio común. En este último sentido, el teatro ocuparía un lugar privilegiado en la reconfiguración del espacio y el tiempo, en la medida en que la escena contemporánea reivindica el carácter performativo en su *estar haciéndose* en el aquí y ahora de la representación.

El concepto de *performatividad* fue utilizado por primera vez por Austin –1971– para postular la teoría de la acción lingüística, en el marco de la filosofía del lenguaje. Los enunciados no significan únicamente por su contenido proposicional, sino por el uso concreto que se hace de ellos en un aquí y ahora; implican siempre una *auto-referencialidad* a las circunstancias de enunciación e instalan determinadas relaciones entre los personajes discursivos.

En el marco de una teoría general de la acción discursiva, el concepto de *performatividad* se va a extender durante todo el siglo XX a diversos campos disciplinares como la historia, el arte o la teoría política. El enfoque performativo trasladado al ámbito artístico impone una nueva mirada sobre las relaciones entre los modos de representar y lo representado. Frente a la representación artística clásica, este nuevo enfoque pone el acento en la dimensión procesual: la *puesta en escena de la representación*. La producción artística hace visibles los mecanismos de representación y esta visibilidad confiere a la representación un carácter más inestable y vivaz.

Ante la disolución del texto dramático, el teatro performativo reivindica su dimensión espacial. La condición performativa imprime al espacio teatral nuevas dimensiones y se configura tanto como ruptura del espacio cotidiano, como por la mirada que le imprime el espectador. Igualmente, el carácter procesual de la representación se impone sobre el producto haciendo visibles los mecanismos de la enunciación y procedimientos artísticos, e incorporando al espectador/actor.

Teniendo en cuenta estas consideraciones teóricas, nos proponemos determinar los dispositivos escénicos que se ponen en juego en *Museo Ezeiza, puesta en escena* dirigida por Pompeyo Audivert y Andrés Mangone –2009–, para pensar la representación de la masacre de Ezeiza y la reconstrucción de la memoria histórica.

2. ESPACIALIZACIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Desde su título, *Museo Ezeiza* configura el espacio de la representación como museo. Frente a la idea de *museo in memoriam*, *Ezeiza* se plantea como un museo *in vitae*. En él se expondrán dos situaciones que se vivieron en Ezeiza: por un lado, fragmentos de la violencia que la derecha peronista desató contra los militantes de la izquierda peronista; por otro, fragmentos de los interrogatorios y torturas realizados por fuerzas parapoliciales que actuaban al servicio de la derecha peronista. Estas dos situaciones se cruzan en el espacio del museo, por momentos se superponen, por momentos se ignoran; una a otra se afectan en sus efectos.

El espectador entra al espacio escénico convertido en museo donde se exhiben los objetos, que son cuerpos de actores depositados sobre mesas. Ante esa disposición espacial, el público/espectador se ve obligado a recorrer el lugar; junto al público transitan también los interrogados y los celadores del museo, personajes de la derecha peronista. Al frente del espacio se ubica un escenario que funciona como palco, desde donde un locutor oficia como maestro de ceremonias del acto central. Su intervención se alterna con la de los objetos y las de los interrogados.

Las columnas de interrogados recorren el espacio del museo empujados por los celadores. Algunos interrogados reconocen a sus compañeros en las bases y se acercan extrañados. Cruzan alguna palabra. Unos se ubican frente al palco; allí una mujer toma declaración en una máquina de escribir. Se ven muebles de oficina, una mesa y una cámara de filmación. Los interrogadores graban los interrogatorios; las imágenes se proyectan sobre una bandera nacional. En puesta en abismo, la presentación de la representación se proyecta sobre la pantalla.

El locutor interviene en diferentes momentos de la puesta: al comienzo dando inicio al acto; hacia la mitad de la representación cuando saluda a las agrupaciones. A la frase “compañeros de La Matanza”... los interrogados responden ¡presentes! y hacen la *v* de la victoria. En otro momento, se gritan los nombres de desaparecidos peronistas de la Facultad de Filosofía y Letras.

Hacia el final, el locutor empieza a recitar la canción de Leonardo Favio *Fuiste mía un verano*. Bases e interrogados repiten el estribillo; terminan recitándolo como un lamento colectivo. Se escucha el sonido de un avión que sobrevuela el lugar. Todos lo señalan con las manos en alto. Las bases y las columnas abandonan el museo. El locutor agradece la presencia del público y pide que desalojen la sala.

Desde el programa se anuncia que el espectador asistirá a una *instalación teatral*. La instalación teatral confiere a la representación un carácter híbrido y la instala en un ámbito de indefinición y cruce de géneros artísticos: la exhibición plástica del museo y la representación teatral. En ese mismo sentido, la puesta no se desarrolla en un teatro, sino en el centro cultural Paco Urondo, espacio creado a la memoria del poeta peronista homónimo, desaparecido durante la última dictadura militar.

La condición performativa de la puesta instala al espectador en un espacio diferente del teatro de prosenio. La disposición escénica del museo lo obliga a reconfigurar su estatuto y recorrer el lugar. No hay adentro ni afuera de la representación; actores y espectadores ocupan un mismo espacio. Desde su entrada al museo, la mirada de los actores interpela al espectador, los atrae hacia ellos y le relatan sus historias en susurro. El lenguaje adquiere dimensión performativa y modifica la relación entre los sujetos: el relato de los objetos se vuelve cercano, íntimo y emocional. El cuerpo del actor, prácticamente inmóvil sobre la mesa, se cosifica. La presencia del cuerpo se hace más visible en la medida en que se construye sobre la situación escénica con el público. Sin la lógica del diálogo y la situación dramática, el personaje desaparece y lo que queda es un cuerpo/objeto y un relato: “Soy una guitarra, de Jorge Yáñez, unidad básica Evita combatiente de Garín” [...] / “Soy un mate, pertenezco a María Antonia –Fragmento de *Museo*–.

Se achican las distancias entre el actor y el espectador, se condicionan las formas de percepción y el teatro se convierte en espacio de experimentación. La escena performativa recupera la dimensión narrativa, que se despliega como un elemento central de las nuevas dramaturgias. Las acciones, movimientos o gestos *presentan* el texto como sucesos que ocurren en la escena. En su dimensión pragmática, la narración se despliega al espacio/tiempo del acontecimiento; lo recupera en su *aquí y ahora*.

Los momentos de intimidad e intensidad emocional se interrumpen cuando los interrogadores intervienen controlando el relato de los objetos. La puesta centra su atención en los interrogatorios: “¿Por qué carajos viniste con armas?”, “¿quién te mandó?”, significan por su dimensión performativa. La cámara proyecta el rostro del interrogado sobre el televisor. La presencia sonora de la pregunta, los gritos de los interrogados y el nombre de los compañeros de militantes actualizan las condiciones de enunciación de las torturas y los interrogatorios policiales.

El espacio del *Museo* se convierte en un lugar de confrontación y tensión; en una dinámica de contrastes y oposiciones, se cruzan objetos y personajes; cuerpos fijos y móviles, palabras, imágenes y silencios; espacios y tiempos. Estos juegos de opuestos

desestabilizan el lugar del espectador, que tiene que readecuar permanentemente su lugar en la representación. De este modo, experimenta la sensación de incertidumbre e inseguridad de quienes asistieron a Ezeiza. Las imágenes de ese día muestran a la gente corriendo desconcertada, de un lado a otro, tratando de evitar los disparos. En diálogo con esas imágenes, la pantalla que está en *Museo* muestra lo que no se vio en la televisión de la época la tortura de los detenidos, y señala, al mismo tiempo, las condiciones de teatralidad que el acto histórico tuvo.

El encuentro de los heterógenos inmovilidad y movilidad, cuerpos/objetos/sujetos, espacios reales/espacios virtuales, se da bajo la forma de un *collage* en el sentido estético-político que le atribuye (Rancière 2005:39). El collage subraya el choque de mundos incompatibles y descubre lo que Ezeiza ocultaba: el sistema de terror basado en procedimientos de cosificación y deshumanización del sujeto —a través de la detención clandestina y la tortura— que se convertiría en política de Estado durante la última dictadura.

A partir de la reconfiguración de nuevos espacios y de nuevas relaciones de identidad, *Museo Ezeiza* da visibilidad a lo que era invisible y adquiere su dimensión política al permitirnos modificar la experiencia sensible sobre la historia común. La experiencia artística pone en escena dos lógicas estéticas: la relación que empuja el arte a la vida y la que distancia la sensibilidad estética de otras formas de experiencia sensible. Devenir-vida del arte y devenir arte de la vida cotidiana reconstruye la lógica de la “relación” estética entre arte y política (Rancière 2005:16).

3. SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE

El *dictum adorniano* acerca de la imposibilidad de escribir después de Auschwitz se trasladó hacia el problema de la representación de la muerte en el siglo XX. La polémica en torno a la ética de las imágenes y el límite de lo representable se polarizó entre quienes sostienen la necesidad de la representación visual y quienes se manifesraron contra toda mostración.

Según Rancière (2005), alrededor de la *Shoa* se constituye un discurso de lo irrepresentable que busca unir dos cosas: un mandamiento ético que plantea que no hay derecho a representar algunas cosas y un mandamiento estético que sostiene que el arte moderno es por esencia un arte de lo irrepresentable. Si se toma el tema desde un plano más general, es necesario saber qué se entiende por representación para desde ahí poder pensar el tipo de representación que se dio en los campos.

Para Nancy, la representación no supone una simple presencia ni la inmediatez del ser-puesto-ahí; por el contrario, ella saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia. La representación expone siempre el valor o el sentido de lo que presenta, o por lo menos el sentido mínimo de estar frente a un sujeto: “La *repraesentatio* es una representación recalcada (apoyada en su trazo o en

su destinación: destinada a una mirada determinada). Por eso la palabra encuentra su primer sentido en su uso en el teatro” (2006:37).

En este sentido, es clave para el objetivo de este trabajo establecer la distinción entre *representación* y *conmemoración* que propone el autor. Mientras la representación presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, incluso su sentido o su verdad, la conmemoración se limita a reducir la realidad a un grupo de presencias significantes, a partir de proponer una realidad sensible que remita a una forma inteligible con el peligro de caer en la mueca, la ilustración o la gesticulación. La representación se distancia de la conmemoración en la medida en que trae la presencia de algo del acontecimiento, pero en el mismo momento nos recuerda la imposibilidad de acceder a su sentido pleno. Precisamente, es esta paradoja la que permite la posibilidad de la apertura al sentido.

En ese sentido, la representación de los campos no solo es posible y lícita, sino que es imperativa para la construcción de memoria, a condición de que la idea *representación* sea comprendida en el sentido en que le es propio, en el “interdicto” que pone en evidencia su paradoja: “... La representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido o su verdad. En este punto se forman los entrelazamientos, las paradojas y las contradicciones: en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa... y la ausencia *en* la cosa amurrallada en su inmediatez, es decir, lo que ya nombré como el au-sentido [*l'absens*]” (Nancy 2006:38). Estas consideraciones son sumamente pertinentes para pensar los límites de la representación de hechos de masacre como los perpetrados en Ezeiza.

Ahora bien, volviendo a la representación de los campos, lo que se produce allí es lo que el autor denomina la *representación prohibida*; en los campos de concentración se aniquiló la posibilidad de la representación misma. En el dispositivo ideológico y práctico del nazismo, la representación estaba presente en los desfiles, en el arte monumental como en la “representación del mundo”, en donde este se dejaba ver en su totalidad, sin fallas ni invisibilidades ocultas. Todo lo que podía sorprender o interpelar ese orden suprarrepresentante era destruido por las SS. Tal aniquilamiento se producía en la destrucción del sujeto que estaba allí. Quienes podían sobrevivir en Auschwitz, según relatan los testimonios, eran los que carecían de rostro, los que no se hacían notar. Esto evidencia que lo que se destruyó en los campos fue la presencia del otro que se presentaba como diferente. Quienes morían eran vaciados de la posibilidad del sentido y se convertían para su verdugo en una presencia que lo constituía como tal en su propia destrucción.

Siguiendo los argumentos de Nancy, nada de los campos puede representarse, puesto que lo que se ejecuta en el campo es la propia representación. Aquí, el término *ejecución* está usado en dos sentidos: ejecución sin resto –en presentación hastiada

de sí— y su agotamiento sin resto, la posibilidad de una representación dada con todas las otras muertes: trágicas, románticas, liberadoras. El móvil y motivo de toda representación era justamente ese resto, lo *absens* que abre la posibilidad al sentido y es ese resto lo que se aniquiló. Así, el problema de la representación en Auschwitz es el problema de Occidente: la voluntad de presentarse lo que está fuera de la presencia y, por tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga. De este modo, los campos no pueden ser representados más que con una representación que ponga en juego su (ir)representabilidad.

4. CONCLUSIONES: MUSEO EZEIZA, POSIBILIDAD O IMPOSIBILIDAD DE LA REPRESENTACIÓN

Teniendo en cuenta las consideraciones de Nancy sobre la representación de los campos, cabe preguntarse: ¿cuál sería esa representación necesaria e imperativa para la construcción memoria histórica de *Ezeiza*? ¿Bajo qué dispositivos la representación de la masacre se deja *interdecir* para abrir paso al sentido?

La representación de *Museo* se produce por fuera del mecanismo de la conmemoración del acontecimiento. La puesta en escena no se cancela en una imagen ni reproduce el “horror” de lo que fue *Ezeiza*. Tampoco pone en escena víctimas y verdugos con el fin de hacer una reconstrucción histórica para establecer una lógica humana del proceso de destrucción (Rancière 2005). Por el contrario, el carácter paradójico de los componentes de la instalación teatral: cuerpos/objetos; cuerpos/sujetos; actores inmóviles/espectadores en movimiento; la creación de un nuevo espacio/tiempo que amplifica el tiempo histórico y la situación del espectador respecto de ese tiempo en relación con su presente, provocan una distancia con la experiencia ordinaria del acontecimiento histórico.

La representación de *Ezeiza* se construye como un collage en el que se mezclan el acontecimiento teatro y la exhibición de objetos que adopta la forma de *inventario*. Esta modalidad de exposición contemporánea consiste en “repoblar el mundo de cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico resolvía en signos manipulables” (Rancière 2005:48). Como en un museo, los objetos/actores buscaron dar testimonio, rescatar experiencias, descubrir historias y dar nombre a las víctimas de *Ezeiza*: “Soy un estetoscopio, pertenecía a Mabel Ferrari, estudiante de medicina... están esperando las aves de rapiña. Esa noche no dormimos nada porque teníamos la pesadilla entre las manos. Yo soy el estetoscopio”.

Sin embargo, el inventario —como el archivo— nunca puede ser completo y expone la paradoja entre la totalidad y la fragmentación; entre los hechos y la verdad. También los objetos expresan la situación paradójica de ser al mismo tiempo quienes asumen la lengua en un acto de discurso y refieren la experiencia del yo, singular e irreplicable, y quienes representan el lugar del objeto, la no persona. Según Agamben,

el testimonio es un acto paradójico que se produce en una zona límite entre sujeto y no sujeto. *El yo es algo único e irreplicable que remite a la instancia de discurso en acto y, al mismo tiempo, es un lugar vacío y genérico porque se repite una y otra vez:* “El sujeto del testimonio es aquel que testimonia de una desubjetivación” (2000:157). En el contexto del campo de concentración, el verdadero testigo sería el musulmán, aquel que encarna el límite entre el hombre y el no-hombre).

El testimonio encierra la paradoja de dar cuenta de la experiencia vivida y de su imposibilidad. No es posible contarlo todo ni mostrarlo todo; estaría en los límites del lenguaje y se definiría como el encuentro de dos imposibilidades, la de referir la experiencia y la de testimoniar del que no tiene voz: “Yo soy el estetoscopio. Reproduzco el descarte que esconde el silencio. Repito de memoria... el grito del dolor del mundo, el de los compañeros que lloran, golpeados en el suelo y que no se resignan por ese llanto de descarte...”.

El relato del objeto/testigo reproduce una experiencia vivida como *descarte*, acción que animaliza lo humano y lo vuelve objeto de *descarte* y deshecho. En el balbuceo de los objetos, en sus palabras entrecortadas por el llanto, se hacen visibles las voces silenciadas. Entre hechos y verdad se produce una laguna. Entre el relato y la experiencia del acontecimiento histórico aparece el silencio. Entre sueño y vigilia, acontece *Ezeiza*, tal como lo enuncia el locutor: “No os extrañéis pues entre el sueño y la vigilia todo se irá arrasando... mientras tanto esto es una fiesta compañeros propongo que escuchemos los distritos, cada uno a sus puestos”.²

En este sentido, la representación no cancela el espacio de ausencia en nombre de mostrarlo todo ni de comprenderlo todo. *Museo Ezeiza* solo puede mostrar lo que queda como resto, como fuga de apertura al sentido, como límite entre la posibilidad y la imposibilidad. En la paradoja de representar en su (ir)representabilidad, *Museo* muestra la distancia que existe entre el acontecimiento y su representación. Y en eso no solo se vuelve posible, sino imperativa en la construcción de la memoria histórica de los argentinos.

NOTAS

¹ Ficha de Museo Ezeiza, 20 de junio de 1973. Instalación teatral. Dirección: P. Audivert y A. Mangone. Asistencia de dirección: F. Khabie, L. Olmedo y G. Fusco. Música, composición y ejecución: C. Peña.

² Fragmentos de *Museo Ezeiza*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, GIORGIO (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo sacer III*. España: Pre-textos.
 AUSTIN, JOHN (1971) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós.

- BADIOU, ALAN (2009) *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Madrid: Paidós.
- NANCY, JEAN LUC (2006) *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- RANCIERE, JACQUES (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (2005) “Las poéticas contradictorias del cine”, N° 17, de *Pensamiento de los confines*: 9-17, Buenos Aires.