

# LA (RE)PRESENTACIÓN DEL DESAPARECIDO COMO FIGURA ESPECTRAL EN TRES CONFERENCIAS PERFORMÁTICAS

Cecilia Tosoratti

Universidad Nacional de las Artes

*c.tosoratti@iuna.edu.ar*

## Resumen

La articulación entre la dimensión ético/política y estética del arte nos permite concebir la potencialidad de las prácticas estéticas para la construcción de la memoria histórica. En los últimos años el teatro argentino contemporáneo ha escenificado el terrorismo de Estado y la desaparición de personas. La figura del desaparecido conlleva la paradoja de representar la desaparición del cuerpo a través de cuerpos presentes. ¿Cómo hacer presente en la escena los cuerpos ausentes? La noción de fantasma de Derrida (1998) puede resultar esclarecedora para pensar la figura del desaparecido como figura espectral. “El espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (Derrida, 1998: 20). Desde esta perspectiva, nos proponemos abordar la figura espectral del desaparecido en tres conferencias performáticas del ciclo *Mis documentos* (Lola Arias, 2013): “Ricky y el pájaro”, de Martín Oesterheld; “Campo de mayo”, de Feliz Bruzzone, y “El affaire Velázquez”, de Albertina Carri, todos ellos hijos de padres desaparecidos. A través de la búsqueda de huellas y rastros sobre el cuerpo de los autores/performers, las imágenes y los relatos, aparecería esa condición de espectralidad que haría presente la figura de los padres ausentes.

**Representación, Performance,  
Fantasma, Cuerpo, Memoria, Documento**

*Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia -no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho- parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo...*  
(Derrida, 2012:12)

## PRELIMINARES

Antes de abordar el objeto de este artículo, es necesario hacer dos consideraciones preliminares. La primera está vinculada a la relación *teatro y política*, título que enmarca la presentación de esta ponencia. ¿Qué tienen en común el teatro y la política? Se podría suponer que esta relación se da en aquellas obras teatrales que tematizan acontecimientos políticos o cuya acción se centra en el ejercicio o la lucha por el poder. Sin embargo, no es este el enfoque desde el cual trabajaremos, sino en el sentido que Rancière (2005; 2008) da al término *política*. En la política –como en el teatro– se configura una esfera particular de experiencia sensible; la disposición de un espacio específico donde se enlaza lo visible, lo decible y lo factible en un paisaje nuevo. En tanto saberes, la política y el arte construyen “ficciones” en la medida en que producen reordenamientos de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer (Rancière, 2009). Según este autor, en la base de la política habría una estética entendida como un sistema de formas que establecen a priori lo que se va a experimentar. De esta manera, el arte, el teatro en este caso, sería una forma privilegiada para reconfigurar –material y simbólicamente– espacios y tiempos, la disposición de los objetos, de lo visible e invisible, de lo decible, de quien tiene competencia para ver y para decir, respecto del territorio común.

La segunda observación está relacionada con la (re)presentación de la figura del desaparecido en la escena contemporánea. Esta figura conlleva la paradoja de representar la desaparición del cuerpo a través de cuerpos presentes. En este sentido, nos preguntamos ¿cómo hacer presente los cuerpos ausentes? ¿Cómo representar en escena la desaparición forzada de personas? Siguiendo a Rancière (2005) las prácticas estéticas se han organizado bajo modos representación. En el *régimen representativo del arte* la trama se organiza a partir de un encadenamiento lógico causal de las acciones y los actores buscan imitar el cuerpo ficcional de las víctimas o victimarios. Bajo el *régimen estético del arte*, la escena se organiza un juego entre arte y no arte (inventario o un collage). Esta forma de representación se pone en escena en obras como *Museo Ezeizra* (Audiwert, 2009) o *Mi vida después* (Arias, 2009), donde no hay personajes ni situaciones que representar. El horror de las muertes o la desaparición de personas no se (re)presenta como conmemoración ni homenaje a las víctimas, sino como un juego entre historia individual e historia social para dar cuenta de la experiencia histórica de los años setenta y su imposibilidad de representación.

## REPRESENTAR LA AUSENCIA

Si como plantea Didi-Huberman (2004) toda representación debe tener en cuenta su negación constitutiva, la figura del desaparecido nos obliga, más que ninguna otra, a pensar aquello que queda fuera de la representación, es decir, su irrepresentabilidad. Cómo (re)presentar algo que no está vivo ni muerto; un presente que no presente; un ser-ahí de un ausente. La noción de *fantasma* de Derrida (2012) nos permite pensar la (re)presentación del desaparecido como figura espectral. De acuerdo con el autor, “el espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (Derrida, 2012:20). La espectralidad estaría dada en esa zona de lo otro en la que se presenta: representación entre la vida y la muerte; presencia y ausencia; pasado y

presente. En este sentido, la dimensión espectral nos impone el imperativo ético y político de pensar en nuestros fantasmas.

En *Mis documentos*,<sup>1</sup> ciclo curado por la directora Lola Arias, artistas de diversas disciplinas realizan una *lectura performance* sobre un objeto cualquiera. Conferencia performática, charla performativa o performance hablada son posibles traducciones para un formato que entrelaza lo escénico, lo visual, lo discursivo y la investigación. Según Arias, el formato se acerca al teatro conceptual, es “una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora. Y aclara “tienen que tener el carácter de archivo. En general es un hombre o una mujer y una computadora, porque para todo el archivo es cada vez más la computadora. Y, entonces, el ciclo tiene ese formato que es bastante sencillo: hay un escritorio, un artista con su computadora y una pantalla que va proyectando ese archivo que cada uno va desarrollando y que tiene que ver con algún tema que cada uno eligió” (Halfon, 2014). *Mis documentos* hace referencia a la carpeta donde guardamos archivos de Word, pero también alude a las credenciales que testimonian una identidad, una pertenencia, una filiación, un lugar de nacimiento.

A los fines de este trabajo nos interesa analizar tres conferencias performáticas de la edición 2013 del ciclo *Mis documentos*: “Ricky y el pájaro”, de Martín Oesterheld; “Campo de mayo”, de Félix Bruzzone, y “El affaire Velázquez”, de Albertina Carri. Los performers/conferencistas provienen de diferentes campos artísticos: la pintura, la literatura y el cine. Ninguno de ellos es actor. Los tres son hijos de padres desaparecidos y en sus investigaciones intentan reconstruir la historia de sus padres que es la búsqueda de su propia identidad. Siguen sus rastros a través de relatos familiares o desconocidos; los buscan en imágenes,

---

1 Ficha técnica: Mis documentos. Ciclos de conferencias performáticas. Concepto y curaduría: Lola Arias.

Producción: Luz Agranti. Jefe técnico: Marcos Medici, Centro Cultural San Martín. El ciclo cumplió su tercera temporada, en el Centro Cultural San Martín. La segunda edición se desarrolló en el mes de julio de 2013.

espacios u objetos. En este sentido, Martín reconstruye su relación con el artista plástico Alberto Heredia que cuidó de las pinturas de su padre y de él cuando era niño (tanto que no lo recuerda). Félix relata su investigación sobre las múltiples lecturas de campo de mayo; lugar a donde llega sin saber después de mudarse a su nueva casa y que luego va a enterarse que fue allí donde estuvo su madre secuestrada. Bruzzone explica los diversos sentidos que adquiere ese espacio -polígono de tiro, campo de entrenamiento de rugby y basural- desde la mirada de un corredor errático. Así su visión de la historia se va transformando como va cambiando el paisaje cuando un corredor lo atraviesa. Por último, Albertina cuenta la historia de un proyecto de film inspirado en el libro de su padre, Roberto Carri, sobre Isidro Velázquez, un gaucho chaqueño revolucionario. Albertina, además, sigue los rastros de una película perdida sobre el gaucho cuyo director también está desaparecido.

En las tres conferencias lo fantasmal no estaría asociado a cierta forma fenoménica del fantasma, sino a un mecanismo de la representación que pone en escena una búsqueda que adopta características espectrales: “A partir del primer libro que escribió mi padre, *Isidro Velázquez. Formas prerevolucionarias de la violencia*, viajo a Chaco a buscar los pasos de Isidro y por qué no de mi padre y su proyecto político también. Quiero hacer una película y paso cinco años escribiendo guiones que no son filmables. Me encuentro con muchas películas sobre Velázquez que no pudieron hacerse, solo una y ella está desaparecida también, como mi padre y el director de la misma” (Carri, 2013).

La mayoría de las veces la búsqueda se vuelve infructuosa. Félix lo expresa así ante el llamado telefónico de una ex compañera de secundario de su madre: “Cuando uno no está acostumbrado a recibir ese tipo de llamados la cosa es bastante perturbadora, más cuando uno sabe poco de su madre y las búsquedas que se hacen casi siempre resultan infructuosas...” (Bruzzone, 2013). Incluso es la propia identidad del sujeto la que se vuelve fantasmal. Martín lo expone en relación con su pasado: “Hay otras historias que constantemente me asaltan que son las de personas absolutamente desconocidas, de las que no tengo

recuerdo ni memoria compartida, que me hablan como si me volvieran a ver. Muchas veces esta forma de vivir el pasado es como si hubiera vivido otra vida o en otro tiempo...” (Oesterheld, 2013).

En esa búsqueda errática, las historias se van construyendo en el aquí y ahora de la (re)presentación e implican siempre una *autorreferencialidad*. El cuerpo de los artistas, conectado filialmente al cuerpo de sus padres desaparecidos, funciona como registro de la memoria. De esta manera lo espectral se manifiesta en la presencia del cuerpo en escena. “Soy Martín Miguel Mórtola Oesterheld, soy hijo de Estela Oesterheld y el vazco Raúl Mortola, soy nieto de Elsa Sánchez y Héctor Germán Oesterheld, escritor y guionista conocido por su libro *El eternauta...*” (Oesterheld, 2013).

Martín, Felix y Albertina adquieren la significación de *repertorios* vivos. Sus cuerpos, sus gestos, sus voces, el *estar allí* en escena para ser parte de la transmisión de la historia es lo que Diana Taylor (2012) denomina la memoria de *repertorio*. En este sentido, sus cuerpos adoptan un carácter político: cobran sentido en nuestra historia como país y, al mismo tiempo, nuestra historia adquiere sentido en esos cuerpos.

## LO QUE DICEN LAS IMÁGENES

El *repertorio* se diferencia del *archivo* en que éste se preservaría a través de imágenes, documentos u objetos. En “Un conocimiento por el montaje”, Didi Huberman (2007) retoma las críticas que Foucault y De Certeau han hecho al archivo en tanto tiene la aspiración de contener un cierto estado del mundo, tal como se pretendía en el Renacimiento. En su crítica, estos autores advierten que el archivo es algo construido y censurado, que está lleno de lagunas. En el mismo sentido, Taylor desmitifica la idea de que el archivo preserva su significado estable y su resistencia al cambio. Todo archivo puede transformarse, manipularse, desdibujarse.

En su Conferencia, Felix muestra una fotografía de su madre sobre el escritorio junto a una ventana orientada al sol de la tarde. La foto es de 1970, su madre tiene 17 años, pertenece a unas vacaciones en Córdoba. La imagen está dañada por el sol de Campo de Mayo. La foto blanca donde se ve a su madre “fuerte, decidida y hermosa, como dicen quienes la conocieron”, la contrasta con otra foto del mismo verano en la que su madre y su amiga están en una ruta oscura “en el final de los días felices”, dice Bruzzone (Imagen 1). Una imagen se vuelve blanca; la otra se vuelve negra. En la imagen sobre expuesta a la luz del sol el rostro de la madre desaparece, mientras que en la imagen de la ruta, la oscuridad permite definir mejor las formas, como en el sueño: “Entre esos dos extremos, pienso, se pueden formar todas las imágenes que faltan” (Bruzzone, 2013).

También Martín recurre a su archivo fotográfico. A partir del relato de un compañero de militancia, se entera de que su padre, encargado de la prensa en Montoneros, oscurecía las imágenes que aparecían en el *Descamisado* o *La causa peronista* para que los militantes no pudieran ser identificados. Quien habla en la grabación señala en especial una contratapa de *La causa...* en la que “están todos”, en un acto en Sarandí (Imagen 2). Martín rescata esa foto de los archivos. Encuentra en ellas un testimonio, una resonancia de la época. Finalmente, en la foto borrosa encuentra a la persona que habla en la grabación, Abel. El personaje mira para abajo esquivando la foto. Luego encuentra la imagen de su padre: “Hay algo de esta foto que tiene que ver como yo me imagino la resonancia de esa época... esta carga y a veces me traslada para pensar a mi papá” (Oesterheld, 2013).

En ambos casos es interesante el juego que se da entre lo que desaparece y aparece en las imágenes. Entre la ausencia y presencia se produce algo del orden de la aparición (Didi-Huberman, 2012). En esas visibilidades invisibles las imágenes captan la presencia de una aparición. Entre la apariencia y la aparición aparece algo que no es una ilusión: la imagen toca algo de lo real. Y ahí, en ese límite entre lo que se ve y no se ve, irrumpe la figura del desaparecido en su espectralidad.

## LA ESPECTRALIDAD EN LOS ESPACIOS Y LOS TIEMPOS

Los fantasmas se dan como desajustes del presente; el espectro pertenece a otro tiempo, un tiempo dislocado. “*The time is out of joint*”, el tiempo está desajustado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco” (Derrida, 1998: 31). La frase de Hamlet señala ese tiempo desajustado cuando el espectro re-aparece, habla, asedia. Ese desajuste temporal implica, también, nuevas formas de percepción y de reencontros.

Los artistas leen sus conferencias frente al público en un espacio vacío. A través sus relatos y las imágenes que proyectan sobre un fondo de pantalla, confluyen en escena múltiples lugares, tiempos, personajes y acontecimientos. Desde el presente, Martín y Feliz viajan al pasado y hablan de este tiempo como si lo hubiesen vivido en sueños, como si entre el presente y ese pasado algo se hubiera trastocado. Hablan de aquello que los obsesiona. Aparecen personajes y lugares conocidos de otra época, pero que no recuerdan. Sienten que vivieron un sueño o una amnesia. Martín recuerda estar “visiblemente enloquecido con los fantasmas de su familia” cuando a los 19 años decide comenzar a pintar para identificarse con sus padres artistas. Tiempo después conoce a Heredia o mejor se re-encuentra con él. El escultor Heredia, muy amigo de su padre, lo había cuidado de niño en su taller en la calle Libertad y Cangallo. Martín creía conocerlo únicamente por los libros de arte. No lo recuerda. Ahora se da cuenta de que en ese mismo espacio, 15 años después, Martín aprendía a pintar en el taller de Alfredo Prior, otro artista amigo de su madre.

Lo fantasmal se desplaza con el movimiento de la historia y aparecen los espectros del pasado: “Resistencia fue una pérdida de tiempo pero me sirvió para visitar a la tía Margarita, una prima de mi padre que se fue a vivir a Chaco cuando se casó con un antropólogo misionero. La tía me llevó a su jardín y me mostró una cruz escondida entre los rosales que ostentaba una chapa labrada a mano con la inscripción:

1823-1835. Con tono bajo me soltó su secreto: ‘es de mi hijo muerto’” (Carri, 2013).

En el mismo sentido, Felix advierte que su vínculo con Campo de Mayo comienza mucho antes que cuando se muda a su casa en 2006. A los 4 años, en el año 1979, su abuela lo atravesaba con su auto para visitar a una tía: “Campo de mayo hizo su trabajo hormiga no solo sobre esa foto sino como era de imaginarse de toda mi relación con el lugar” (Bruzzone, 2013). Alrededor de este espacio se crea toda su saga familiar; en la zona, ubicados en diferentes laterales del campo, viven su suegra (prima hermana de la madre); la hermana de la madre y el primo de su abuelo. Las 8000 hectáreas que conforman el lugar se resignifican según la relación que las personas establecen con él: es el sangriento batallón 601 del ejército; es un lugar de tránsito para quienes deciden acortar camino entre Don Torcuato y Hurlingham; es un polígono de tiro; un campo de entrenamiento de rugby; un basural al lado del CEAMSE. Para otros es un lugar invisible, no les significa nada. Esa visibilidad/invisibilidad convierte el lugar en un espacio fantasmal, que se vuelve invención o delirio. En su invisibilidad Bruzzone encuentra su atracción como material para la ficción y el arte. “Inventar destinos posibles me parece apropiado no sólo para el arte, que es capaz de estetizar hasta lo que peor apesta, sino para todos los que de una forma o de otra nos conectamos con esas 8000 hectáreas fantasmas”, dice el escritor.

El juego entre lo visible e invisible; de la presencia y la ausencia que se pone en escena en las performances, da la posibilidad de pensar lo que no es. Los relatos, las imágenes, los personajes familiares o aquellos desconocidos, nos hablan de nuestros fantasmas. El acontecimiento teatral se juega en un tiempo desarticulado; en un movimiento entre presente, pasado y futuro. Desde el presente de la representación se actualiza el tiempo histórico y el espectador se conecta con la historia y las generaciones por venir. El teatro cobra su dimensión política y su potencia para hacer presente la ausencia y hacer (re)aparecer al espectro que informa sobre la historia y las generaciones futuras. Como nos propone Derrida, vivir con nuestros fantasmas, saber de ellos e incluso

hablar con ellos, nos permitirá vivir de una forma más justa. Este saber vivir con los espectros, o mejor, este ese *ser-con nuestros fantasmas* nos interpela a situarnos en el presente y desde allí reconfigurar el pasado, para construir el futuro desde una política de la memoria.

## IMÁGENES

Imagen 1: Madre de Bruzzone (Imagen capturada del video de la conferencia performática “Campo de Mayo”, de Felix Bruzzone, para el ciclo *Mis documentos*, de Lola Arias, Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, 2013).



Imagen 01

Imagen 2: Contratapa de la revista *La causa peronista* (Imagen capturada del video de la conferencia performática “Ricky y el pájaro”, de Martín Oesterherld, para el ciclo *Mis documentos*, de Lola Arias, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 2013)



Imagen 02

## BIBLIOGRAFÍA

- Bruzzone, F. Conferencia performática “Campo de mayo” en *Mis documentos*, de Lola Arias, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, julio de 2013.
- Carri, A. Conferencia performática “El affaire Velázquez” en *Mis documentos*, de Lola Arias, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, julio de 2013.
- Derrida, J. (2012). *Espéctros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Madrid, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Un conocimiento por el montaje”, en Minerva, Madrid, Círculo de Bellas Artes, en <http://www.revista-minerva.com/articulo.php?id=141>
- \_\_\_\_\_ (2012), *La supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada Editores.
- Halfon, M. (2014). “Lo que se guarda en una revista amarilla, entrevista a Lola Arias, en revista *Radar*, 28 de septiembre de 2014.
- Oesterheld, M. Conferencia performática “Ricky y el pájaro” en *Mis documentos*, de Lola Arias, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, julio de 2013.
- Nancy, J. L. (2012), *Corpus*, Madrid, Arena Libros.
- Rancière, J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2009), “La división de lo sensible. Estética y política”, Centro de Estudios Visuales de Chile, p. 1-23, en <http://mesetas.net/?q=node/5>.
- Taylor, D. (2012). “El archivo y el repertorio” en *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso.