

Una ausencia de cuerpo presente

La casa sin sosiego de Griselda Gambaro

Maria Beatrice Lenzi

Non posso scavalcare questa rete spinata
mentre al tuo grido innocente non c'è risposta [...]
Io sono condannata al tempo e ai luoghi
finché lo scandalo si consumi su di me. [...]
perdonami questa indecenza di sopravvivere.
Elsa Morante¹

I. Escuchar la voz de los muertos

En 1991, Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928)² vuelve a tratar en *La casa sin sosiego* el tema de las víctimas de la represión de la última dictadura militar argentina (1976-1983),³ desde un ángulo

¹ «No puedo sobrepasar este alambrado de púas / mientras a tu grito inocente no haya respuesta. // [...] Estoy condenada al tiempo y a los lugares / hasta que el escándalo se consuma sobre mí. // [...] Perdóname la indecencia de sobrevivir». E. Morante, *Addio. Prima parte*, en *Il mondo salvato dai ragazzini ed altri poemi* [1968], Torino, Einaudi, 1995, p. 6.

² Es la mayor dramaturga argentina y también narradora. En los años más conflictivos y violentos del país, ha denunciado en sus obras la ominosa represión del Estado. Su novela, *Ganarse la muerte*, fue censurada en 1976, con decreto firmado por el general Videla, jefe de la primera Junta militar que produjo el golpe de Estado.

³ Otras obras muy tratadas son, sobre todo, *Atando cabos* (1991), que habla de los jóvenes secuestrados y torturados, arrojados al mar. En ella se enfrentan el represor culpable y la madre de la víctima. *Antígona furiosa* (1986), acaso la más famosa, toma

inédito: el de la restitución del cadáver, el relato de la víctima de su propia muerte y la imposible elaboración del luto. Esta obra, acaso el mayor desafío de su dramaturgia, enfrenta, con pudor, pero con firmeza sin concesiones, la representación de la víctima, el dolor individual e intransferible de los deudos. Sin rozar lo macabro, pero de manera contundente, Gambaro ha logrado darles rostro y voz a los muertos.⁴ Todo está representado en *La casa sin sosiego*, con un lenguaje dramático y escénico que evoca fielmente, en su dimensión metafórica, con una dureza poderosa, los distintos ámbitos de una realidad cuyo espanto supera grandemente la ficción.⁵ La obra se sitúa en los hechos acontecidos y se adentra en sus consecuencias representadas en el sentido más profundo de la pena, que, para quienes lo han vivido, se convierte en un «presente eterno».⁶

La casa sin sosiego (1991) es un libreto para ópera de cámara,⁷ con música del compositor Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936-2013). La música está inspirada en el *Orfeo* de Monteverdi,⁸ cuyas reminiscencias están recreadas en tonos bajos y oscuros, prolongados y rotos, saturados de voces estridentes y disonantes que dan la medida del desgarramiento.⁹ Escribe Griselda Gambaro, resumiendo el contenido de la obra:

el tema de los muertos sin sepultura, recreando la tragedia de Sófocles. También aparece la denuncia en sus obras más tempranas, como *Las paredes* (1963), *El campo* (1967) y la insuperable *Información para extranjeros* (1973).

⁴ La muerte de Teresa, cometida por los militares, es una muerte política. Es, pues, ésta una obra política: «la muerte violenta, el homicidio pertenecen a la existencia pública y política», P. Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio* [2000], Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 414.

⁵ La voluntad de «hacer del relato del “testimonio” [en este caso, de la obra] un objeto artístico, un espacio de creación o de recreación» permite que el texto alcance mayor eficacia, «porque el lenguaje lo contiene todo», J. Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1994, p. 26. Cfr. también P. Ricœur, *Soi même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 194.

⁶ R. Robin, *La memoria saturada* [2003], Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2012, p. 441.

⁷ Fue estrenada el 27 de junio de 1992 en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín, bajo la dirección de Laura Yusen. Director de orquesta fue el mismo Gandini. La obra fue editada, bajo la autoría Griselda Gambaro - Gerardo Gandini, por Melos, Ricordi Americana en 1992.

⁸ Citamos el libreto de la *Favola di Orfeo* (1607) de Alessandro Striggio, el joven, según la edición recogida por Giovanna Gronda y Paolo Fabbri, *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento I*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 24-47.

⁹ El dvd fue cedido gentilmente por Melos, Ricordi Americana, en 2012.

su dimensión dramática y sonora nos coloca frente a un destino que aún nos pide respuesta, hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso la música, la intensidad de su sonido, su belleza exigente, nuestro reclamo.¹⁰

Puestos ante el texto, publicado en volumen por la autora, en 1996,¹¹ se percibe una dimensión intertextual y extraliteraria, propia del género lírico, y una estructura dramatúrgica en la que se hace patente la forma musical dada por la introducción, en forma de madrigal, que abre la escena con la cita del verso dantesco con el que la *Esperanza* abandona a Orfeo ante la inscripción en el umbral de la *Città dolente*: «*Lasciate ogni speranza / voi ch'entrate» (p. 31),¹² reproducida en el texto como dos versos, es decir, marcada por una cesura fuerte, definitiva como la muerte que anuncia. La sentencia, pues, prefigura el tema o la idea admonitoria de la muerte, dominante en la escena inmediata, desplegando un eco de sentidos y resonancias que abarcan la totalidad de la obra. Si la sentencia conforma la inminencia de lo irremediable, su tono implacable, sin duda, pero de una tristeza claudicante, introduce la pena, tema definitivo de la obra. Los cinco interludios, en los que habla (canta) la víctima parecen concebidos como recitativos que separan las seis escenas: *La muerte*, *El bar*, *El loquero*, *La antesala*, *El infierno* y *El regreso*. Se advierte incluso en la composición de los diálogos, en su forma elíptica y atormentada,¹³ en la que la poesía y el léxico familiar aparecen desencarnados, desgajados, como completados por la frase musical que expresa lo no dicho. De la misma manera, en la composición de la escena, los movimientos, el desplazamiento e incluso la inmovilidad de los personajes parecen responder en la gestualidad del cuerpo a una atmósfera onírica habitada por una

¹⁰ En G. Paraskevaídís, *Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini*, en «Magma», 8 diciembre de 1996, http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Gandini60Pauta.pdf.

¹¹ *La casa sin sosiego* (1991), en G. Gambaro, *Teatro VI* [1996], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003, pp. 27-58. Citaremos siempre por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

¹² A. Striggio, *Favola di Orfeo*, cit. p. 36.

¹³ Cfr. S. Rabinovich, *Canción ajena como si fuera la propia*, en A.M. Zubieta (comp.), *Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, pp. 89-101: p. 92.

realidad que de tan rotunda sólo puede alcanzar su medida a través de la sublimación que le conceden el mito y la poesía.

La casa sin sosiego es la del dolor privado e intransferible de la memoria «fracturada»,¹⁴ a pesar del carácter colectivo y necesario que ha tratado de darse a través de museos y monumentos,¹⁵ que tienen sentido emotivo y memorial para los que han sufrido pérdidas de seres queridos, y que, en cambio, sigue siendo ajeno a la colectividad. «Pero los muertos se rebelan. Vagan como espectros, fantasmas en los paisajes abandonados del presente».¹⁶ Como bien sabemos, nadie regresó para contar su propia muerte.¹⁷ La literatura entonces puede asumir la tarea, puesto que lo inenarrable sigue permaneciendo tácito. En los interludios, Teresa-Eurídice narra cantando su muerte, sin explicitar cómo ha sido, pero que continúa grabada en su memoria; en ellos «la víctima nos mira, nos habla, nos interpela, a partir de su propia fragilidad, de su vulnerabilidad puesta al desnudo».¹⁸

Si bien la monstruosidad del crimen aparece manifiesta en los indicios que se recogen en las marcas de violencia sobre el cuerpo, el diálogo que el texto entabla con el motivo de Orfeo propicia una dimensión poética, acaso la única que permite expresar el descenso a las insondables honduras del dolor y la pérdida.

II. La realidad del mito

La fatalidad segó la vida de Eurídice. Orfeo descendió a los ínferos en su busca para rescatarla de las sombras y regresarla a la luz. Única condición: la de no volverse para mirarla. Al conducir a su amada, Orfeo rompe el pacto y se vuelve. Eurídice desaparece en la oscuridad, recluida para siempre en el mundo de los sombras. En *La casa sin sosiego*, Teresa-Eurídice no muere por obra de la fatalidad sino por mano homicida. Juan-Orfeo incrédulo ante el cadáver, al que aún no puede reconocer, sale a buscarla por los ámbitos de la realidad y la experiencia del dolor, hasta llegar a un infierno en el que, a diferencia

¹⁴ R. Robin, *La memoria saturada*, cit., p. 441.

¹⁵ Cfr. B. Fleury, J. Walter, *De los lugares de sufrimiento a su memoria*, en B. Fleury, J. Walter, *Memorias de la piedra. En torno a los lugares de detención y masacre*, Argentina, Ejercitar la memoria, 2001, pp. 21-43.

¹⁶ R. Robin, *La memoria saturada*, cit., p. 239.

¹⁷ Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2007, p. 65.

¹⁸ S. Rabinovich, *La mirada de las víctimas*, en J.M. Madrones, R. Mate, *La ética ante las víctimas*, Barcelona, Anthropos, 2003, pp. 50-75: p. 51.

del mito, no hay pactos que infringir ni dioses a los que apelar, pues todo ha sido definitivamente consumado. Allí la encuentra y debe asumir su pérdida: Teresa ha sido despojada de la luz y condenada al suplicio de la memoria, detenida en el cruel instante de su final, que se perpetúa, sin sosiego, en los deudos.

La elección del mito como palimpsesto sobre el cual escribir el imposible rescate de la víctima es una elección estética que expresa los pliegues más profundos y humanos de la pena. Hay en la obra mito, pero éste lleva el peso insostenible de la realidad, desde los ámbitos externos y los íntimos de *La casa* hasta el del infierno.

III. Mito y poesía como representación

El trasiego del mito en las figuras de Juan y Teresa, a partir de las escuetas y sustanciales citas del *Orfeo* de Monteverdi, lo trasladan a una dimensión sin tiempo, sin mengua del espanto que provoca la brutalidad de los hechos acontecidos históricamente, representados aquí por medio de un lenguaje metafórico. El regreso y la constatación de la muerte no se proponen como un punto de llegada, sino como un eterno retorno, un exigente reclamo de justicia.

En la resemantización del mito cooperan las citas de *Los sonetos a Orfeo* de Rilke y *La noche dominical*, de *Il mondo salvato dai ragazzini*, de Elsa Morante,¹⁹ declaradas en nota por la autora, que aparecen a lo largo de la obra pródigas de sentidos, y permiten expresar la desolación del descenso a las insondables honduras del dolor y de la pérdida. Las interpolaciones de las citas convierten en símbolo los sitios de la muerte y la vivencia incumplida del luto, pero, a la vez, tejen un entramado sutil de afinidades temáticas, representación de la angustiada búsqueda y del infierno que encierra “esa muerte”, en la que todos quedan atrapados. Las citas se convierten, a nuestro juicio, en generadoras de escenas que remiten a los autores citados como clave de lectura. La cita aparece, tomando el término de Antoine Compagnon, “mutilada”,²⁰ pero utilizando aquí al adjetivo en un sentido menos retórico, más corporal, físico, que germina en

¹⁹ R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo* [1991], al cuidado de F. Rella, Milano, Feltrinelli, 2007. E. Morante, *La sera domenicale*, en *Il mondo salvato dai ragazzini ed altri poemi*, cit., pp. 25-29. Haremos referencia también a R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, al cuidado de A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.

²⁰ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1979, p. 17.

figuraciones precisas, exactas, cuya dimensión poética es suma de significados y a la vez síntesis y esencialidad, características del lenguaje teatral de Gambaro.

IV. La pieza

¿Pero cuál es el lugar de nuestros muertos?
¿En qué sitio de la memoria colocarlos
que no nos hagan avergonzar de su muerte?
Griselda Gambaro²¹

La Muerte (escena 1) se desarrolla en la casa,²² donde el cadáver, de cuerpo presente, es emblema de la perduración de la ausencia. De ella se sale a los ámbitos externos para la búsqueda del cuerpo con vida o de la verdad de “esa muerte”. Pero de puertas afuera, todos los ámbitos están herméticamente cerrados, ya por la indiferencia, ya por la incalificable ceguera y la connivencia de la sociedad, representadas en *El Bar* (escena 2) y *La Antesala* (escena 4), donde la burocracia es impasible. Ambas escenas aparecen aquí parodiadas. Están los ámbitos de la ocultación: *El Loquero* (escena 3) que representa el ultraje que aniquila mentes y cuerpos. Se accede a ellos a través de umbrales y puertas, como en *La Antesala* (escena 4) y el umbral último de la muerte, *El infierno* (escena 5).

Tras todos esos umbrales, ha sido arrojada irrevocablemente Teresa. En *El regreso* (escena 6) Juan trae consigo la profundidad de la pena, la experiencia del dolor y la impotencia del límite definitivo. El cuerpo, que exhibe la anomia del poder,²³ con su arbitrio de dar muerte, continúa allí, y perdurará en la memoria, «casa de pena» y «de sangre».²⁴ Es ésta pues una obra del límite y de su contrario, lo desmesurado, como decía Simone Weil, «lo ilimitado del poder».²⁵

²¹ La cita está tomada de la contratapa del volumen, G. Gambaro, *Teatro I*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1984, como comentario a la obra *Del sol naciente*.

²² La casa es el ámbito privado e imagen, al mismo tiempo, de la realidad histórica, del procedimiento generalizado del terrorismo de estado (los secuestros, la acción oculta, la desaparición), es decir, *la muerte secreta*, en J.P. Feinmann, *La sangre derramada*, Buenos Aires, Booket, 2007, p. 83.

²³ En J. Malamud Goti, *Terror y justicia en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2000, p. 120.

²⁴ Cfr. E. Morante, *La sera dominicale*, cit.

²⁵ S. Weil, *Quaderni*, I [1970], Milano, Adelphi, 1994, p. 126.

V. Escena 1: La muerte

Las mujeres velan un cadáver, sentadas en los bancos, instaladas en la angustia y la tribulación,²⁶ en «un clima de dolor atontado» (p. 31). La representación del cadáver como «un bulto extendido en el suelo, la forma imprecisa de un cuerpo, cubierto por un capote oscuro, rígido, que pesa como un género mojado» (p. 31), se presenta con el mismo anonimato de un expediente judicial, con las características policiales del “cuerpo hallado”. El «género mojado» parece ser el que envuelve a los ahogados que la marea restituye.²⁷ El «capote tendido» sobre el cuerpo forma un «bulto», oculta, pero también deforma, iguala a personas y cosas, y es, a la vez, resguardo y pudor, que no aminoran su cualidad de “restos”.

Juan regresa del mar y espera encontrar a Teresa, su mujer. Llega desde el espacio iluminado de la puerta: entra, así, en una dimensión premonitoria; en la frontera de la penumbra, lo detiene Ruth, “mensajera infausta”,²⁸ antes de que se interne en el espacio de lo irremediable. El diálogo roto da cuerpo a la congoja; no hay palabras para explicar la muerte, tan inesperada como insensata. Ruth sólo logra decir: «Resignación» (p. 32), que suena como un desatino que anticipa la reacción al conocimiento del hecho: «Los bordes comunicativos se tornan difusos haciendo de la palabra su imposible»:²⁹

JUAN: ¿Teresa? ¡Teresa! (*Va a pasar*)

RUTH (*avanza y lo detiene. Lo mira largamente*): Resignación.

JUAN (*sonríe*): Es la que usás para tus años. ¿Teresa?

RUTH: Juan, resignación.

JUAN: Palabra de viejos.

RUTH: Ocurrió de golpe.

²⁶ Las detalladas indicaciones de escena aportan al lenguaje dramático un valor alegórico en la luz y la penumbra, en la disposición de los bancos en el escenario que marcan el límite que separa el espacio de la muerte.

²⁷ No puede dejar de asociarse al método empleado en los campos de detención. Después de ser torturados, los cuerpos eran arrojados al Río de la Plata, que luego la marea volvía a empujar hacia la costa.

²⁸ Las citas de Monteverdi y de los demás autores que no figuran en la obra son agregados nuestros.

²⁹ S.G. Kaufman, *Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias*, en E. Jelin, S.G. Kaufman (comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2006, pp. 47-71: p. 50.

JUAN (*todavía sonríe*): ¿La resignación? (*Ruth ahoga un grito y le da la espalda. Él la enfrenta. Con otro tono*): ¿Qué pasa?

RUTH: Fue... un accidente. (p. 32)

El mensaje de Ruth es tan aciago que sólo puede enunciarlo como un acontecimiento ajeno a la misma muerte. El accidente, como la fatalidad, son imponderables para los cuales explicaciones o preguntas quedan suspendidas. El accidente parece disculpar la muerte o disculpar el no mentarla.

JUAN [...]: ¿Teresa? ¡Teresa! (*La sacude*) ¿Qué pasa?

RUTH (*llora*): La muerte.

El anuncio de la muerte cae como filo que saja y mutila con insoportable brutalidad, Ruth sólo puede decir «la muerte», palabra completada por la mensajera monteverdiana: «**La tua diletta sposa / è morta*» (p. 32).³⁰

La brusquedad de la respuesta de Juan llega a una agresividad siempre creciente. La incredulidad no excluye el presentimiento. Juan se defiende con inducias que quieren retener el tiempo o las palabras, saber y no saber. Los diálogos se suceden como en un duelo, que se tensa en una suerte de encabalgamiento continuado hasta interrumpir la sintaxis.

A la voz de la Mensajera, que traspasa de dolor y deja paso a la piedad, agregamos la del pastor que describe la continuación de la escena: «*Alla amara novella / Rassembla l'infelice un muto sasso, / Che per troppo dolor non può dolersi*» (p. 32).³¹

JUAN (*la rechaza de un empujón*): ¡Vieja maldita! ¡La lengua se te ponga de piedra!

RUTH: De piedra es la verdad.

JUAN: ¿Qué verdad?

RUTH: La muerte

JUAN: ¿Para Teresa? ¡Estúpida! La muerte no salta a traición.

RUTH: La vida sí. Con vida, se destrozó contra las rocas.

JUAN (*ríe agónico*): ¿Ella? ¡Vaya! ¡Qué torpeza! ¡Con sus piernas! (*Ruth llora. Juan, exasperado*) ¡No llores! ¡Pruebas! (p. 32)

³⁰ A. Striggio, *Favola di Orfeo*, cit., p. 32.

³¹ Traducimos: «A la amarga nueva / parece el infeliz una muda piedra, / que por demasiado dolor / no puede dolerse».

Juan se impone una resistencia forzada y violenta. «La muerte como distracción es una impropiedad», es «una muerte anónima», simplemente «se muere».³² Ruth lo lleva hacia “el bulto en el suelo”:

JUAN (*[...] destapa el rostro de la mujer muerta, mira. Deja caer el capote, sin cubrir el rostro. Se incorpora. Un silencio*): No es ella.

La transfiguración del cadáver: «la imagen del cadáver no se parece a lo que era en vida»:³³

MUJER 1ª: Los muertos cambian.

JUAN (*la mira furioso*): No es ella.

MUJER 1ª: Cambió de color.

JUAN (*desde lejos mira el cuerpo, ríe convulsivo*): ¡Es una gorda!

MUJER 1ª: Se le hinchó la cara. Son muy distintos los muertos.

JUAN: ¡Tan distintos que no la reconozco! No es parecida, no es semejante, ¡no es ella!

RUTH: Le pondremos su vestido de novia, ¡Pero ahora no puedo!

JUAN: ¡No es ella!

RUTH: Está muerta. Y la trajo el agua.

JUAN: Yo vengo del agua. Del mar.³⁴ No Teresa, que me esperaba en tierra. ¡No es ésa, hinchada de carne!

RUTH: Está muerta.

JUAN (*exasperado*): No lo repitas más. Muerte, muertos, muerta. No lo repitas más. Me esperaba alguien vivo. (*Se vuelve hacia el hombre, inmóvil sobre el banco*) ¿Dónde está Teresa, papá? (*El Padre agobia el rostro contra las rodillas. Juan*) ¿Ésa es tu respuesta? Sienten dolor por cualquiera. (*Se arrodilla junto al cadáver*) ¿Quién sos? ¿Quién te trajo aquí? Estos enloquecieron de repente. Teresa me abrazó cuando partí, y nos besamos. Y sus dientes eran frescos, como su lengua. Me dijo “hasta pronto”. (pp. 32-33)

Irrumpe el recuerdo de Juan; la espera prometida por Teresa refuerza la negación de la identidad del cuerpo. La cita de Morante es

³² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 210 y 101.

³³ *Ivi*, p. 225.

³⁴ No se puede dejar de recordar el destino final de miles de desaparecidos que fueron arrojados vivos al mar y no más al río, para asegurarse de que desaparecieran y no fueran devueltos por la marea.

enunciada por las mujeres, a guisa de coro trágico, que, en un primer momento, reconocen el cadáver con la certidumbre de la desesperanza:

MUJERES: Memoria, memoria, casa de pena. (p. 28)³⁵

JUAN (*se incorpora*): No. (*La Mujer 1a se inclina y cubre el rostro, cruzando los dos extremos del capote. Juan*) Hacés bien en cubrirla. (*Se inclina a su vez y con un movimiento exasperado envuelve y envuelve el cadáver. Se incorpora*) ¿A quién velan? Pueden dedicarle todo el tiempo. (*A Ruth*) Ni se te ocurra vestirla con su traje de novia. ¡No es ella! ¡Ésa no es ella! (*Sale corriendo*). (p. 34)

Juan trata el cuerpo con rabia, como si fuera realmente un «bulto», sin piedad alguna hacia un muerto, impulsado por el desconcierto y la desazón. Es digno de nota que al principio Ruth, sin plantearse preguntas ni quitarle el «capote» que la cubre, repita lo que le han dicho quienes trajeron el cuerpo, seguramente sus mismos asesinos. Que Teresa se haya destrozado contra las piedras es la versión oficial que oculta el crimen.

VI. Interludio 1: la memoria del ultraje

TERESA: ¿Por qué nadie me busca?
¿Por qué nadie me encuentra?
¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?³⁶
¿Qué castigo es?
¿A quién protegí?
¿A quién amé?
¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (p. 35)

Teresa se encuentra en una «penosa sensación de abandono, en una extraña impresión de sorpresa ante lo inesperado, lo nunca visto, lo nunca vivido».³⁷ El Castigo implicaría una culpa, pero su culpa es

³⁵ E. Morante, *La sera domenicale*, cit. p. 28.

³⁶ Lo primero, al entrar en el campo es la venda en los ojos, la oscuridad, la sensación de abandono, de que el mundo se ha olvidado de ellos. Cfr. P. Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 47 entre otras.

³⁷ M. Halbwachs, *La memoria collettiva* [1997], Milano, Unicopli, 2001, p. 93.

contra «lo indefinido»:³⁸ amar, proteger no son delitos. De cualquier manera no hay culpa que merezca el castigo que infligía el terrorismo de estado. Teresa ha vivido el horror en cuerpo y alma. La culpa no se refiere a la transgresión, «a la determinación de lo lícito y lo ilícito, sino a la indistinción entre vida y derecho que caracteriza la decisión soberana del estado de excepción».³⁹ Los interludios van a repetir y, poco a poco, ampliar la memoria del ultraje.

VII. Escena 2: El bar

Es el espacio público, donde se constata la incalificable ceguera y la connivencia de la sociedad. Los bancos siguen alzando una frontera entre Juan y los demás. Juan aparece marcado por la diversidad, como la marca de Caín, no por haber cometido homicidio, sino como víctima ante la sociedad, sumida en la alienación y la conformidad. No sólo las víctimas quedan aisladas, sino también los familiares, separados por sus semejantes, como si su presencia pudiera contaminarlos o comprometerlos: el estigma los hace distintos. La atmósfera se va haciendo cada vez más artefacta. Los *Hombres* representan a los contertulios de un bar que toman cervezas, pero «Ninguno de los hombres tiene jarros de bebida» (p. 35). El Cantinero observa como un vigilante. El personaje que trasciende la escena (y se incorpora a la escena siguiente) es el *Bobo*, que parece no pertenecer a ese territorio, *los ronda*, está afuera del orden, como si su bobería le permitiera escapar a las reglas.

Los hombres cantan una cancioncilla sin sentido, pero el lector (o espectador) puede comprender que en otoño se produce el golpe de estado y en invierno la dictadura arrasa. Juan pide una cerveza, el cantinero se la da sin moverse ni dársela. En ese pueblo pequeño en el que todo se sabe, el cantinero pregunta sin interés. En el tono del diálogo, la indiferencia es paródica, para sugerir, sin sumir al lector «en otro horror, el de salir a la calle, donde la vida prosigue normalmente»:⁴⁰

JUAN: Yo trabajo en el mar
CANTINERO (*indiferente*): Qué bien.

³⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 106.

³⁹ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 32.

⁴⁰ J.P. Feinman, *La sangre derramada*, cit., p. 83.

JUAN: Y cuando... volví...
CANTINERO (*ídem*): Qué bien.
JUAN: Faltaba Teresa.

**La tua bella Euridice / Ohimé che odo / La tua diletta sposa / è morta / Ohimé (pp. 36-37).⁴¹*

La ausencia de Teresa introduce el pasado:

CANTINERO: ¿Quién era?
JUAN: Mi mujer.

El Cantinero, como todos los que obedecen al régimen (como el Guardia en la escena 5), insinúa una burla soez sobre la ausencia de la esposa. Juan tiene que reprimir su ira. El Cantinero sigue preguntando para concluir:

CANTINERO: Pero yo no la conozco. ¡No tengo el gusto!
JUAN: Se llama... Teresa.

Juan sigue hablando en presente. Las bromas sobre el apellido Blanco («Blan-co. (*Ríe*) ¡Rojo! ¡Verde!») aumentan la cólera de Juan, el clima se vuelve más hostil. Las respuestas que siguen responden a la avergonzante realidad histórica:

CANTINERO: En realidad, no nos ocupamos. (*Señala*) Se juntan aquí para beber, bromear, cantar. [...]. Pasa mucha gente. No la miramos.[...] Pasan muchas jóvenes. No las miramos. Perdón. Tengo que atender. (*No se mueve*)
JUAN (*a los hombres*): Alguno de ustedes... ¿no recuerda...?
HOMBRES: Nada recordamos / Porque nada miramos.
CANTINERO: Perdón. Tengo que atender.
JUAN: ¿Nunca la vieron pasar? ¿Jamás? (*Bruscamente se vuelve hacia el Cantinero. Furioso*) ¿Qué dijo? ¿Perdón?
CANTINERO: Ya se tomó su cerveza. [...] (*Amenazante*) ¡Váyase! (*Juan con una última mirada de furia e impotencia se encamina hacia la salida*)

⁴¹ A. Striggio, *Favola di Orfeo*, cit., p. 32. Hablan: la Mensajera, Orfeo, la Mensajera, de nuevo Orfeo: «Tu bella Euridice / Ay de mí, qué oigo. / Tu amada esposa / ha muerto / Ay de mí».

Ese «perdón» implica una falta, por cierto una mentira: nadie mira, nadie ve nada, es el escudo que los defiende del compromiso de saber. Sólo el bobo se atreve a desmentirlos: «Todos saben».

BOBO: ¡Señor! ¡Señor! (*Juan se vuelve*) Yo sé dónde está... [...].
¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. ¡Pero yo sé más! (p. 38)

El *Bobo* se apoya una mano sobre el pecho para proteger algo: es una hoja de periódico con la noticia sobre Teresa.

Éste es el mejor ejemplo del «sistema que desampara, maltrata», «con frecuencia [son] escarnecedores de los ofendidos».⁴² Aunque los contertulios del bar conozcan lo que pasó, probablemente ante sus propios ojos, espiando el secuestro tras los visillos, nadie ha visto nada; no quieren involucrarse, pues así “están a salvo”. La conciencia y la piedad están anestesiadas:

«Las invisibilizadas víctimas ven, miran pasar ante sus ojos la libertad de otros que, al ignorarlas, creen volverlas invisibles. [...] De miradas (de unos) y cegueras (de otros), de gritos y sorderas [...]» está hecho el vaciamiento del concepto de la responsabilidad.⁴³

Ésa ha sido la respuesta de la sociedad hacia las víctimas, legitimando así los crímenes, apañados en su libertad y en la convicción de “no tener nada que ver”.

VIII. Interludio 2

TERESA: Memoria, memoria, casa de pena⁴⁴
Nadie quiere habitarla
y allí me dejan
Memoria, memoria, casa de pena
¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas? (p. 39)

⁴² Orestes Paredes citado por T. Valladolid Bueno, *La víctima del delito*, en J.M. Madrones, R. Mate, *La ética ante las víctimas*, cit., pp. 155-174: p. 157.

⁴³ S. Rabinovich, *La mirada de las víctimas*, cit., p. 52.

⁴⁴ E. Morante, *La sera domenicale*, cit., p. 28.

El interludio da la medida del significado del verso de Morante, leitmotiv de la obra. Teresa habla de su soledad en esa «*casa*», que es «el patrimonio del sufrimiento». ⁴⁵ La memoria encierra el tiempo que «se constituye en la síntesis originaria fundada en la repetición que abarca el presente vivido y el presente viviente». ⁴⁶

IX. Escena 3: El loquero

El Bobo lleva a Juan al manicomio, donde están encerradas mujeres cuyo comportamiento no responde al de la sociedad uniformada en las “buenas costumbres occidentales y cristianas” ⁴⁷ y en las férreas reglas de la dictadura: prostitutas, lesbianas. Es el sitio de la enajenación y el despojamiento. ⁴⁸ La evocación de los versos de *La sera domenicale*, no presentes en la obra, al entrar en este contexto, adquieren una predicación propia y acompañan la entrada en el manicomio: ⁴⁹

Per il dolore delle corsie malate
e di tutte le mura carcerarie
e dei campi spinati, dei forzati e dei loro guardiani,
e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi
[...]
per il corpo innumerevole del dolore, loro e mio,
oggi ributto la ragione, maestà
che nega l'ultima grazia,
e passo la mia domenica con la demenza. ⁵⁰

⁴⁵ A. Asmann, *Ricordare* [1999], Bologna, il Mulino, 2002, p. 411.

⁴⁶ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [1968], Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 96.

⁴⁷ “Sociedad occidental y cristiana” era lema de la dictadura; quien no respondiera a esas pautas debía ser eliminado.

⁴⁸ El régimen se propuso también «eliminar a los locos y a los perversos», en J. Malamud Goti, *Terror y justicia en la Argentina*, cit., p. 67.

⁴⁹ El texto que sigue a *La sera domenicale* es *La serata a Colono. Parodia*, también se desenvuelve en un manicomio, donde una Antígona, bondadosa e ignorante, lleva a Edipo al hospital, que es un manicomio.

⁵⁰ «Por el dolor de los pabellones enfermos / y de todos los muros carcelarios / y de los campos alambrados de púas, de los forzados y de sus guardianes, / y de los hornos y de las Siberias y de los mataderos / [...] / por el cuerpo innumerable del dolor, de ellos y el mío, / hoy vomito la razón, majestad / que niega la última gracia, / y paso mi domingo con la demencia», en E. Morante, *La sera domenicale*, cit., 27.

Los mismos bancos «donde aparecen cuatro o cinco mujeres», «Aparte, de espaldas, frente a la pared, está alguien que parece ser Teresa». Todas ellas cuidan y protegen a Teresa: «Mujer 3ª: No hay hombres aquí. No los queremos. Nos encerraron». Se refiere a los represores.

La llegada de Juan las inquieta por el impacto que puede provocar en Teresa. Juan reconoce a la mujer de espaldas y quiere ir hacia ella. Las mujeres lo arriconan con los bancos para impedirselo:

MUJER 1ª: A ella le asusta el sol. Hay que hablarle suavemente.

Puede gritar. Si se asusta. [...]

MUJER 1ª: ¿No le hará daño? [...] ¿No le gritará? [...] (*a las otras*):
¿Lo dejamos?

(*Una asiente, insegura, pero las otras tironean más de Juan, arrian febrilmente los bancos contra él*) [...]

MUJERES (*en un arranque, repentinamente alegres*): Tiene su mismo vestido. / Es un vestido / ¡que nosotras le pusimos! / La trajeron desnuda / ¡Con marcas de cigarrillos!

JUAN: ¿Qué?

MUJERES: ¡Qué-qué! ¡No hay qué-qué! ¡No hay por qué!

MUJER 1ª (*continúa*): ¡Que podamos conocer! ¡Ssss! (pp. 39-40)

Las «marcas de cigarrillos» indican que estuvo secuestrada y que fue torturada: la desnudez implica también otras formas de violencia ejercidas sobre la mujer. A Juan la revelación le produce horror, pero es inútil preguntar por qué, porque no hay respuesta, ni manera de oponerse a la infame tortura: «La violencia soberana establece el derecho, porque afirma la licitud de un acto, que de otra manera sería ilícito».⁵¹

MUJER 2ª (*se pone delante de Juan*): Pasará, pasará / Si usted deja de gritar. [...]

MUJERES (*se aprietan contra él, aterrorizadas, lo tironean, le tocan la boca, como queriendo ponerle una mordaza, en gestos repetitivos, torpes*): ¡Gritó! ¡Gritó!

JUAN (*quiere calmarlas, en un susurro*): ¿Cómo se llama? ¿No Teresa?

MUJERES: ¡Bajo! (*Gritan*) ¡Sí, sí! ¡Teresa! (p. 41)

⁵¹ G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 74.

Las mujeres permiten que Juan se acerque:

MUJER 1ª (*lo tirona*): ¿Cómo se llama?

JUAN (*sin dejar de mirar a Teresa*): Juan.

MUJER 1ª (*a Teresa*): Está Juan... (*A él*) ¿Quién es?

JUAN: El marido.

MUJER 1ª: Está Juan, tu marido. [...]

JUAN: Teresa... Vine a buscarte.

TERESA (*inmóvil, mirando la pared*): Sí.

JUAN (*con indecible alivio se inclina sobre ella, le cruza los brazos sobre el pecho, besándole el cabello. Rígida, ella hunde la cabeza entre los hombros*): ¿Quién te trajo aquí? Mi amor, vení conmigo.

MUJERES (*aterradas*): No, no. Que no se levante, no.

JUAN: Mirame. Por favor, mirame.

MUJERES (*aterradas*): No, no, mirarlo no. La asusta el sol. (Se van apartando)

JUAN: Teresa... (*La incorpora, la vuelve hacia él. Teresa hace un gesto como encandilada por la luz, se lleva la mano a los ojos. Juan, alto*): ¡Teresa!

(*Teresa comienza a aullar. [...]*) (p. 42-43)

La identificación de Teresa-Eurídice, Juan-Orfeo se hace cada vez más evidente. La mirada de Juan la enceguece, como su «impaciencia», «la disuelve».⁵² Teresa ya no pertenece al día, está en el mundo de las sombras.

X. Interludio 3

TERESA: No había luz en pasillo oscuro

Nada más que gritos y gemidos

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

Eli, Eli, sin respuesta. (p. 45)

La de Teresa es una memoria censurada,⁵³ no puede recordar nada más: la oscuridad, se amplía con los «gritos y gemidos» y el final de la estrofa «Eli, Eli, sin respuesta». Está rigurosamente atada al recuerdo de su propia experiencia. La de Teresa es también «una memoria

⁵² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 151.

⁵³ P. Ricœur, *Memoria, storia e oblio*, cit., p. 128.

profunda», «un presente viviente que reenvía al pasado como necesidad».⁵⁴ Los gemidos son de dolor e implican sangre. Reforzamos el sentido de la escena con estos versos de Morante:

cessa di chiamare
amanti morte, madri morte [...]

Ultima loro dimora
resta soltanto la tua memoria.

Memoria memoria, casa di pena
[...] un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere
(il meccanismo si è incantato) sempre il punto amaro
degli Elí Elí senza risposta [...]
Questa casa è piena di sangue.⁵⁵

XI. Escena 4: La Antesala

Es la instancia de la impiedad burocratizada. Un guardia está sentado en un escritorio, donde hay papeles. «Al fondo hay puertas sin fallebas». Juan le muestra el documento de Teresa como constancia de que la está buscando: «[...] El guardia no lo mira. Tantea los papeles como un ciego: No figura» (p. 45). Dice Rabinovich: «La serenidad del mal tiene que ver con la calma traicionera que reposa sobre el desasosiego. Burbujas elípticas de una invisibilidad que persiste e insiste en la calma cotidiana que, a fuerza de mostrar obscenamente el mal, logra volverlo invisible. Ojos acostumbrados a la banalidad del mal se vuelven cómplices».⁵⁶

JUAN: Dicen... detrás de esta oficina hay mucha gente, sin anotar.
GUARDIA (*se incorpora bruscamente*): ¿Con qué me viene?
¿Gente? En todos lados hay gente. ¿Y la viene a buscar aquí?
En la calle, señor, búsquela. (*Cambia de humor*) O en cama ajena.
JUAN (*lo toma del cuello*): ¿Qué dice?

⁵⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 105.

⁵⁵ «Cesa de llamar / a las amantes muertas, a las madres muertas. / [...] Como última demora/ les queda solamente tu memoria. // Memoria memoria, casa de pena / [...] un fragor de altoparlantes no cesa de repetir / (el mecanismo se ha detenido) siempre el punto amargo / de los Elí Elí sin respuesta. [...] Esta casa está llena de sangre», E. Morante, *La sera domenicale*, cit., pp. 28-29.

⁵⁶ S. Rabinovich, *Canción ajena como si fuera la propia*, cit., p. 96.

GUARDIA (*se zafa con un movimiento rápido*): Cuidado. (*Cambia de humor*) Lo daré por no actuado. Las mujeres, ya se sabe...

JUAN (*con humillada desesperación*): Ya se sabe, ya se sabe... Lo sé, señor. En cama ajena... Quizás usted sepa... dónde está... ¡en cama ajena!

GUARDIA: [...] Pase, señor. Si usted dice que hay gente allí (*señala a sus espaldas*) será cierto. Pero atento, si entra, puede no salir.

La desaparición implica la eliminación de todo rastro de la existencia, no está en ninguna parte, «no figura», o la «muchacha, sin anotar». Además la insinuación «O en cama ajena» es otra forma de ultraje hacia la mujer.

**Lasciate ogni speranza / Voi ch'entrate* (p. 46)

GUARDIA: Nadie puede ver en ese infierno, sin quedarse ciego o tuerto. (*Ríe*) También muerto. ¿Paga el precio?

JUAN: Cualquier precio.

GUARDIA: Desde ya, ¡le digo que no está! Pero si la encuentra, ¡es suya! Aunque sea de sal. (*Ríe, se adelanta, señala*) Pase, señor. Ya encontrará el camino. Yo no lo guío. Soy impresionable, sufro pesadillas. Mi lugar está en la mesa, con todas las planillas.

(*[...] Juan [...] empuja una y desaparece en su interior. Se oyen ruidos, gemidos, sonidos imprecisos de hilaridad y dolor*). (p. 47)

Los *gemidos de dolor* provienen de los detenidos torturados hasta la muerte; los *sonidos de hilaridad* son las risas de los torturadores que gozan y se incentivan de manera tan monstruosa. Los que se encuentran detrás de la puerta por la que penetra Juan son los desaparecidos que ya están muertos.

XII. Interludio 4

TERESA: ¿Qué quise cambiar?

¿Cambié el río de lugar?

¿Las estrellas del cielo?

¿Al aire las raíces de los pinos?

¿Qué quise cambiar?

¿Envenenar el aire, despojar?
Sólo amparar.

Y fue el castigo

Penuria, casa de pena
Ayuda, casa de sangre (p. 49)

Teresa vuelve de nuevo a preguntarse por la culpa, esta vez se pregunta si ha querido cambiar el curso de la naturaleza. Teresa ha querido «amparar»; un sentimiento humanitario el suyo que es juzgado como peligroso por el sistema, por eso el individualismo en este régimen es una virtud. El tormento de Teresa es el del vacío, colmado del recuerdo del tormento del cuerpo, en el que la sangre corre: «Ayuda, casa de sangre». De esa violencia irresistible no es posible sustraerse; la hace permanecer atada a su muerte. Sus preguntas se convierten en denuncia, unidas a las de su madre, que en la escena 6, El regreso, las repetirá, enfatizando su inocencia.

XIII. Escena 5: El Infierno

El infierno es, a nuestro juicio, una creación inspirada en la cita I, 9 de los *Sonetos a Orfeo*, citada por extenso en la escena siguiente, El regreso: «Sólo quien comió con los muertos».⁵⁷

Una larga mesa lujosamente tendida, donde los comensales están sentados, «inmóviles, como robots», «la mirada fija, perdida, hacia adelante», hablan con voz átona. Brindan con sus copas vacías, «¡Cuánta comida! ¡Qué sabor!» [...] «De vida». La comida inexistente, sabe a vida, es un recuerdo de la vida pasada. Sentada a la mesa está Teresa (p. 50). La voz átona los iguala. El hambre y la sed no se sacian nunca, no porque no coman ni beban, sino porque la de ellos es hambre y sed de justicia, que no han tenido.

TERESA (*voz átona*): Hace días y días que como. Una eternidad.
Y siempre tengo hambre. Y sed. [...]
TODOS: Memoria, memoria, casa de pena...

**Lasciate ogni speranza / Voi ch'entrate*

⁵⁷ R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, I, IX, cit., p. 35. Escena 6, p. 55.

L'ospite ingrato

TERESA: Casa... de pena.

JUAN: ¡Teresa! (*La abraza desde atrás, hunde la boca en sus cabellos*)

TERESA (*impávida*): El tiempo no se mueve.

JUAN (*besa y besa sus cabellos*): Teresa, mirame. (*Ella lo mira, sin expresión*). Volvamos a casa.

TERESA: Casa de pena.

JUAN: No. (*La levanta*) Los rosales tienen rosas...

TERESA: Sueño de nadie bajo tantos párpados.⁵⁸ (p. 51)

**Tu sè morta / sè morta mia vita*⁵⁹

TERESA: Un epitafio. (*Aparta a Juan con gesto mecánico y fuerte. Se sienta*) Quiero comer. Hace días y días que como.

JUAN: Todo pasó. Volvamos a casa.

TERESA: ¿Casa?

JUAN: ¡Oh, mi amor! (*Se arrodilla, le pone la cabeza en el regazo, ella rígidamente inmóvil*) [...] Así te imagino. En casa, a orillas del lago. Cuando miraba el mar, bebía tus miradas al lago. [...]

TERESA (*lanza un gemido. Alza sus manos, apartándolas de la cabeza de Juan*): Estaba en la arena, jugando.

JUAN: Sí.

TERESA (*con acento infantil*): ¡Y una ola me envolvió! (*Ríe con una risa tonta*) ¡Revolcó! ¡A-ho-gó!

JUAN (*se incorpora*): Volvamos a casa.

TERESA: Casa... de pena. Hace días y días que como. Una eternidad.

La palabra «casa» produce en Teresa evocaciones muy distintas: es la «casa de pena», las «rosas», que son «placer de ser» en el verso de Rilke, «Sueño de nadie bajo tantos párpados»⁶⁰ se convierte en su propio epitafio. De repente, con la mención del lago, cambia de actitud, se recuerda como una niña divertida a la que, en medio de sus juegos, una ola la ahogó. La actitud infantil de Teresa nos recuerda a Dionisios niño, antes de ser despedazado por los Titanes.⁶¹

⁵⁸ R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., p. 557.

⁵⁹ A. Striggio, *Favola di Orfeo*, cit., p. 33.

⁶⁰ R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., 557.

⁶¹ La actitud de Teresa en el relato de su propia muerte, en el lenguaje infantil recuerdan en el mundo órfico de R.M. Rilke a Dionisios niño despedazado a orillas del mar por los Titanes: «En torno de él, aún niño, se mueven en una danza armada los

Como hemos dicho, ésta es la versión oficial. Teresa no puede contar su muerte. «“Morir no es natural”. Cuando se sabe que se ha de morir nada ya es natural. Siquiera la propia vida, que se presenta como “una sucia mentira”, que se le aparece al el condenado “cerrado, lacrado como un sobre”, y todo lo que está contenido en él “está incumplido”».⁶²

(*Aparece el Guardia*)

GUARDIA: ¿Y, señor? ¿Algo encontró? (*Juan mira alelado a Teresa, no lo atiende*) Salga ya. Si se queda un rato más, no sé. Se arrepentirá. Y ni una palabra afuera, de lo que vio. O puede hablar. Nadie lo desmentirá / Porque nadie lo oirá.⁶³ Sentados a la mesa, comen manjares.

JUAN: ¡Cállese!

HOMBRE 1º (*inmóvil*): ¡Brindo!

TERESA (*monótonamente*): Casa de pena.

GUARDIA: No se puede vivir en esa casa. (*Divertido*) Por eso olvidamos. (*A Juan*) Salga y olvide. (*Lo empuja suavemente*)

HOMBRE 1º (*se incorpora con su movimiento de robot, la copa en la mano*): ¡Brindo!

GUARDIA (*se vuelve*): ¡Salud! (p. 52)

Hablar o no de lo que Juan ha visto es igual, nadie le creería. Por otro lado, hay dos tipos de olvido: el impuesto por el poder y, en algunos, el necesario para poder actuar.

Juan comprende que Teresa está muerta. En ese espacio de muerte, en realidad, se está en otro sitio y a la vez se está ausente: es

Curetes, pero se insinúan con astucia los Titanes: después de haberlo engañado con juguetes infantiles, los Titanes lo despedazan, como al poeta de la iniciación, Orfeo el tracio: trompo rodante y retumbante, las muñecas plegables / las bellas manzanas de oro de las Hespérides de la voz sonante», en G. Colli, *La sapienza greca*, I, Milano, Adelphi, 2005, p. 245.

⁶² J.-P. Sarte, *Le mur*, citado por F. Rella, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Bologna, Pendragon, 1996, p. 117.

⁶³ En un pasaje Primo Levi recuerda: «las palabras que le dirigió un SS a Simon Wiesenthal en los últimos días de existencia del campo: “De cualquier manera acabe la guerra contra vosotros, nosotros la ganamos; no quedará ninguno di vosotros para atestiguar, aunque alguien sobreviviese, el mundo no le creerá”», en R. Robin, *I fantasmi della storia: Il passato europeo e le trappole della memoria* [2001], Verona, Ombre corte, 2005, pp. 88-89.

un doble infierno.⁶⁴ En esa casa habitan sólo los muertos, olvidados de su muerte, que es un abismo en el que no se cesa jamás de morir.⁶⁵

XIV. Interludio 5

TERESA: Era el agua donde nadaban los patos
Pero su amor lo hacía lago
Perdida en un lugar de tinieblas
¿Por qué nadie me busca?
¿Por qué nadie me encuentra?
Juan ha vuelto
De la muerte me sacó
No es la muerte lo que pesa
Es la forma de morir
De la muerte me sacó (p. 53)

En este interludio la actitud de Teresa cambia. Ahora vuelve a ser Teresa: sabe que Juan la redimió de la muerte, recuerda su amor, el lago, con dulzura. pero su muerte es una «cicatriz, la marca no de la herida pasada, sino del hecho de haber recibido una herida, que siempre se vuelve presente, que se contempla [...] en un presente viviente».⁶⁶ Su recuerdo sigue detenido en el instante de su muerte, pero más le pesa la despiadada «forma de morir», que tampoco le pertenece.⁶⁷

XV. Escena 6: El regreso

La memoria se aboca
a su destino
más odiado
la sutura imposible
la construcción definitiva
del cadáver.
María Negroni⁶⁸

El cadáver de Teresa yace vestido. El padre de Juan está solo, velándola (p. 53). Entra Juan y mira a Teresa.

⁶⁴ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 224.

⁶⁵ *Ivi*, p. 132.

⁶⁶ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 105.

⁶⁷ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 107.

⁶⁸ M. Negroni, *Diario extranjero*, 84, Venezuela, Pequeña Venecia, 2000, pp. 33-34.

JUAN: Es ella.⁶⁹

PADRE (*un silencio*): Nos dijeron... que no la tocáramos. Cayó al mar y las piedras desgarraron su cuerpo. Pero su madre quiso enterrarla con su vestido de novia. Era hermoso ese vestido. La desnudaron... (*Sonríe débilmente*) A mí me echaron. Y cuando... la desnudaron... (*Se calla*)

JUAN: Sí.

PADRE: No puedo. Ellas se fueron, locas.⁷⁰ [...]

JUAN: ¿Por qué? (*El Padre calla*) ¡Hablá! Mejor loco que mudo. ¡No me hagas desnudarla otra vez!

PADRE (*se levanta*): No fue el mar... Ni las piedras... (*Se apoya contra la pared, pega con la cabeza*) Fue... (*Extiende la mano*) ¿Ves mi mano? ¡Me la cortaré! No quiero semejanza con otras. Una garra, una pezuña... Inocente.

JUAN: ¡Hablá!

PADRE (*cierra los ojos, niega con la cabeza*): No me avergüences...

JUAN (*lo mira intensamente*): Perdón. (p. 54)

Ya sabemos con certeza que Teresa fue brutalmente torturada hasta la muerte;⁷¹ no está dicho explícitamente cómo, no hace falta, pues «para saber hay que imaginar».⁷² No fue una «garra, una pezuña», ni un monstruo, sino otro ser humano ciertamente monstruoso, consciente de su voluntad de hacer sufrir, de desgarrar.⁷³

Regresan las mujeres muy fatigadas, pero muy inquietas (p. 54). Ruth se arrodilla junto al cadáver, Juan la ayuda a incorporarse:

JUAN: [...] La busqué y la encontré. Está aquí.

RUTH: ¿Aquí?

⁶⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 225.

⁷⁰ Al comienzo de las rondas de las madres en la Plaza de Mayo, ante la Casa de Gobierno, cuyos hijos habían sido secuestrados, eran llamadas “las locas de Plaza de Mayo”. Estas rondas tenían el valor de reclamos por el destino de sus hijos. Se distinguían por el pañuelo blanco en la cabeza y la foto de los hijos.

⁷¹ Lo inenarrable es la descripción detallada de la tortura, que pertenece al testimonio y es imposible referirla. Cfr. Pilar Calveiro, cit. De cualquier manera, se trata de «mechanical torture with the electric prod», testimonio de Mario Villani, en M. Feitlowitz, *A lexicon of terror. Argentina and the legacies of torture*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁷² G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 15.

⁷³ B. Garzón, V. Romero, *El alma de los verdugos*, Barcelona, RBA, 2008, p. 21. Traducción nuestra.

MUJERES: Memoria, memoria, casa de pena.

RUTH: Muerta en una casa de sangre que no ésta.

El muerto no está en el cadáver, está en otro sitio, en donde murió,⁷⁴ en la «casa de sangre». Los versos de Rilke, que han generado la escena anterior, amplían y modifican su significado.

**Tu sè morta / sè morta mia vita*

JUAN: Sólo quien comió con los muertos
puede dar cuenta.

Sólo en el doble reino

las voces volverán

dulces y eternas.

(Levanta los puños. Con una burla desesperada)

¡Dulces y eternas!⁷⁵

El «doble reino» es el de los vivos y los muertos. Pero a Juan, en su dolor, «las voces» «dulces y eternas» le producen ira y rencor. Mientras Ruth supo, desde el principio, que el cuerpo era el de su hija, pero ya no se resigna a su destino y a los horrores que vivió en la «casa de sangre». Se une a ella, partiendo de las palabras de Teresa del interludio anterior, en un mismo coro de denuncia.

RUTH: Cayó sobre las piedras, pero antes...

JUAN *(inclina el rostro sobre las rodillas. Lo levanta, mira a Ruth):*

Me pediste resignación.

RUTH: Ya no sé qué quiere decir esa palabra.

JUAN: La desnudaron y...

RUTH: ¿Tengo que decirlo?

JUAN: Sí.

PADRE: ¿Para qué? Ya... *(llora)*

RUTH: Fue una niña que quiso cambiar

¿Cambió el río de lugar?

¿Las estrellas del cielo?

¿Al aire las raíces de los pinos?

Todo pudo hacerlo sin pecado

Sin castigo

Salvo mover el mal. (pp. 54-55)

⁷⁴ J. Pfeiffer, *La passione dell'immaginario*, in M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit.

⁷⁵ R.M. Rilke, *Los Sonetos a Orfeo*, I, IX, cit., p. 35.

Su culpa es pues «mover el mal», conocer el mal absoluto, para ello, en la dictadura era suficiente el deseo de cambiar; no era necesario trastornar el universo: «la víctima siempre es inocente».⁷⁶

(Juan lanza un gemido inarticulado, se aferra la garganta, no puede sino emitir gemidos secos, rotos)

RUTH: ¡Juan, Juan!

(La Mujer 1ª se acerca con un vaso de agua)

JUAN *(mira el vaso sin ver)*: ¿Qué es? [...] *(bebe)*: El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río. [...]

MUJER 2ª: Hay que cuidar... que no mire el sol.

RUTH: Mañana saldremos a buscarla.⁷⁷

JUAN: Está aquí. En su casa de pena.

MUJERES: Memoria, memoria, casa de pena.

RUTH: Está aquí, en su casa de pena, y extraviada en una casa de sangre.

JUAN *(se acerca a Teresa)*: Mastico sal. La encontré y mastico sal.
¡La boca llena!

RUTH *(con tono monocorde y obstinado)*: Mañana saldremos a buscarla.

JUAN: No hay agua ni vino ni eternidad, ¡para calmar esta sed!
(Rompe de un manotón el vaso)

RUTH: ¡Así sea! (pp. 55-56)

El cadáver ocupa un vacío, sólo abarcable en la memoria. Teresa sigue perdida en su muerte: memoria «de pena» ensangrentada, una pena que quema como la sal.⁷⁸

Juan le pregunta a su padre, a Ruth qué le han hecho a Teresa y respeta sus silencios. Ruth, que en la primera escena le pide «Resignación», ahora no conoce su significado. Juan, desde luego, no se resigna hasta encontrarla; tampoco luego, pero la muerte, transida de sufrimiento, es la barrera insuperable, que llena de impotencia y frustración. Sigue, pues, haciéndole a Teresa las mismas preguntas, para obtener las mismas respuestas: oscuridad, gritos, gemidos,

⁷⁶ F. Bárcena, J.-C. Mèlich, *La mirada excéntrica. Una educación desde la mirada de la víctima*, en J.M. Madrones, R. Mate, *La ética ante las víctimas*, cit., pp. 195-218: p. 204.

⁷⁷ Es el comienzo de la búsqueda de las madres de Plaza de Mayo.

⁷⁸ «Ma quando mastico delle sabbie / anche la pulsazione del dolore è troncata, // Così sia», E. Morante, *Addio*, cit., p. 17. Traducimos: «Pero cuando mastico la arena / también la pulsación del dolor se corta de cuajo. // Así sea».

abandono Después de tantas preguntas y pedidos de ayuda, que se multiplican en muchas voces, y, en realidad, son «una sola muerte numerosa»,⁷⁹ Teresa recibe por fin una respuesta: Al «Eli, Eli, sin respuesta», Juan y Ruth responden: «¡Eli, Eli, te oigo!».

JUAN (*toma a Teresa en brazos, la apoya contra su pecho*):

Dormí, dormí... ¿Qué te pasó, mi amor? ¿Qué te pasó?

TERESA: No había luz en el pasillo oscuro

Nada más que gritos y gemidos

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

Eli, Eli, sin respuesta

Eli, Eli, sin respuesta...

(*Mezclándose con la voz de Teresa, se oyen otras voces, Eli, Eli, largos gemidos, como un pedido de ayuda en el abandono, doloroso y triste*)

JUAN (*la abraza*): ¡Eli, Eli, te oigo!

RUTH: ¡Teresa! (*Busca a su alrededor, desatinada. Se siguen oyendo las voces. Ruth se acerca a la puerta. Escucha*) ¡Eli, Eli, te oigo! (p. 57)

Ruth, al abrir la puerta hacia afuera, muestra la convicción y el tesón, de seguir buscando, ya no a la víctima, sino a los culpables de la *casa de sangre*. Ruth oye, ahora, las voces que provienen de la esa *casa de sangre* y también le responde «¡Eli, Eli, te oigo!».

Las mujeres salen a buscarla. Es lo que han hecho todas las madres de los desaparecidos: seguir buscando, a pesar de la muerte, una justicia, tan definitiva y rotunda, como la muerte misma; no una justicia reparadora, porque no restituye lo arrebatado, sino justicia sin más, impostergable, rigurosa.

XVI. Epilogo

Puede pasarse el tiempo y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo [...] no me puedo morir hasta que se me dé razón de esta sangre.
María Zambrano⁸⁰

⁷⁹ Tomo la frase del título de la novela de N. Strejilevich, *Una sola muerte numerosa* [1997], Córdoba, Alción Editora, 1997.

⁸⁰ M. Zambrano, *La tumba de Antígona* [1986], en *Senderos*, Barcelona, Anthropos. Editorial del Hombre, Colección Exilios y heterodoxias, 1989, pp. 199-265: p. 240.

Esta obra de Gambaro es un retrato de lo sucedido en Argentina. Según sus palabras: «Esta Argentina, que no poca barbarie conoció en su historia, no se repuso todavía de esa barbarie mayor que fue la dictadura militar. [...] Creo que aún los que no ignorábamos sus métodos nos superó el conocimiento de los detalles, esos detalles que agregan al crimen una trágica inventiva aplicada a la vejación y el castigo. [...] La tortura y el asesinato programado son irredimibles, no significan meras equivocaciones de conciencia».⁸¹

Desde el punto de vista literario, es un trabajo magistral, donde el mito y las citas poéticas recorren el texto enhebrando redes de significados nuevos que otorgan una suerte de levedad a lo tremendo, propiciando una dimensión poética, acaso la única, aunque igualmente desgarradora y desconsolada, que amplía su significado y concede belleza a un tema, cuya entidad trágica lo desbordaría; en este sentido coopera también el estilo paródico dosificado con sabiduría. La densidad, propia del teatro gambariano, permite leer en sus escenas, escritas de manera metafórica e incisiva todos los aspectos de una realidad espeluznante, en las que Gambaro evita cuidadosamente el horror. La sintaxis fragmentaria y elíptica representa un llamado de atención al lector: muestra la ruptura de la realidad, la «amputación»⁸² en la vida de quienes han perdido a sus queridos.

Escrita en 1991, la obra es una denuncia necesaria: memoria vs amnesia,⁸³ después del quinquenio de la infamia de las leyes del olvido. En 1983, el primer gobierno democrático de Alfonsín enjuició a las cúpulas de las cuatro juntas militares. El juicio terminó en 1985, con la condena, sin considerar a los demás actuantes de la represión. Presionado por las Fuerzas Armadas, sancionó las Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, que pusieron fin a la posibilidad de seguir enjuiciando y establecieron la prescripción,⁸⁴ inaceptable para los crímenes de lesa humanidad y de genocidio, pues no olvidemos que fue exterminada una entera generación. Entre 1989 y 1990, el presidente electo Menem dictó una serie de indultos y amnistías, liberando a los criminales, como si nada hubiera sucedido.⁸⁵

⁸¹ En «La Nación», 24 de marzo de 2001. Consultado el 24 de marzo de 2001.

⁸² P. Ricœur, *Memoria, storia e oblio*, cit., p. 643.

⁸³ *Ivi*, p. 646.

⁸⁴ *Ivi*, p. 658.

⁸⁵ Cfr. R.L. Lorenzetti, A.J. Kraut, *Derechos humanos, justicia y reparación*, New York, Penguin Random House. Grupo Editorial Argentino, 2011.

L'ospite ingrato

De aquí que el texto denuncie esas leyes e insista en el pedido de justicia, contra el olvido. En este sentido, Griselda Gambaro ha escogido el mejor leitmotiv para la obra en el verso de Elsa Morante *memoria, memoria, casa de pena*.

Una ausencia de cuerpo presente. *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro

Maria Beatrice Lenzi