

CUERPO PERDIDO. CUERPO RECOBRADO

(La propuesta artística de Teatro por la Identidad)

Marcela Arpes (UNPA)

“El cuerpo es una estructura social de muchas almas”
Más allá del bien y del mal, Nietzsche.

I) *A propósito de la duda*¹

Teatro por la Identidad ya lleva seis años de ediciones desde que se inauguró en el 2001. Es un proyecto artístico dirigido por varios actores reconocidos de la Argentina y auspiciado por la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo. Este ciclo no sólo involucra a dramaturgos sino también, a actores, actrices, directores, productores, escenógrafos y músicos, todos convocados para poner en escena obras breves que aborden el tema fundamental de la apropiación de niños durante la última dictadura militar de la Argentina con el objetivo primero de producir un efecto de recepción que desborde lo meramente emocional. El espectáculo debe movilizar al espectador puesto en duda sobre su identidad hasta el punto de enfrentarlo con la decisión de iniciar una investigación concreta sobre sus orígenes biográficos.

Teatro por la Identidad en su primera edición² tuvo sus efectos: catorce semanas de representaciones teatrales, catorce salas simultáneas para la escenificación, quinientos artistas activando los cuarenta y un espectáculos que ocuparon esos espacios³. Treinta mil espectadores (vaya paradoja) convocó

¹ Este es el título de la obra dirigida por Daniel Fanego con dramaturgia de Patricia Zangaro, cuya puesta en escena el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Rojas dio el puntapié inicial para lo que luego sería Teatro por la Identidad. El espectáculo semimontado se basaba en testimonios y se inscribía en el marco de la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo.

² Nos manejamos con la edición de las obras que realizó el Centro Cultural Ricardo Rojas.

³ Desde el 2001 hasta ahora (la temporada 2008 no se ha iniciado aún) los espectadores asisten de manera gratuita, todos los lunes a las 20 horas a las salas que simultáneamente

sólo la primera edición del ciclo y setenta y dos jóvenes presentándose ante la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo *A propósito de la duda* instalada por el teatro entorno a sus identidades. Un teatro necesario e incómodo, diría Bertolt Brecht, porque es el teatro que es capaz de inquirir sobre el cuerpo y el sentir de los espectadores.

Teatro por la Identidad busca contar lo que sucedió después de la ruptura del silencio y ubica en el centro de su preocupación el interrogante acerca de la herencia dejada por el 'desaparecido'. Se trata, entonces, de representar los efectos y secuelas de la dictadura en la generación siguiente, la de los hijos después de 32 años, por lo que estas puestas exceden la obligada y prioritaria referencia al hecho político e ideológico para, además, construir sentido sobre las múltiples y complejas formas de la identidad individual y social contemporánea. Los hijos de los desaparecidos nacidos en cautiverio y apropiados por los torturadores fueron para el régimen el botín de guerra o los bastiones del triunfo en la persecución y la anulación del *otro*. Sin embargo, en estos sobrevivientes se activa la memoria que puede más que los patrones de identificaciones artificiales a los que fueron sometidos para hacer desaparecer las marcas genéticas, permitiendo así la reapertura de la brecha por donde, finalmente, se filtra la alteridad que en el imaginario dictatorial se creyó exterminada. La memoria social también hace su trabajo en estos sujetos falseados y la duda permite entonces, una reedición del pasado y la consecuente modificación del presente.

Los cuerpos torturados, vejados y desaparecidos de los padres han dejado huellas en el cuerpo del hijo sobreviviente que se transforman en la muestra y la prueba de una resistencia ignorada. Empezar el camino del develamiento, del desciframiento y la interpretación de esas marcas de identidad inscriptas en un cuerpo que se presenta de pronto como un significativo fragmentado y dessemantizado, propician la reconstrucción del relato de la propia vida y de la vida social. Es el cuerpo propio, dador de información, categoría teórica en un contexto dado, medio de conocimiento no sólo para el sujeto individual sino también para el sujeto colectivo con su

ponen en escena las distintas obras programadas por la organización de Teatro por la Identidad.

cuerpo histórico y social. Así, en el linde entre teatro y realidad, entre cuerpo individual y cuerpo social, entre mentira estética y verdad política es que se configura la propuesta artística de Teatro por la Identidad.

II) El cuerpo como medio de conocimiento

Contar a través del cuerpo el horror de la dictadura (si esa narración se podría llegar a enunciar desafiando la tesis benjaminiana) implica partir de la idea de cuerpo íntegro y nombrable como el espacio en el que se ha ejercido todo un proceso traumático de borramiento, fragmentación y anulación de la identidad para concluir en el terrible estadio de la sustitución del nombre por la categoría de ‘desaparecido’. Contar a través del cuerpo, luego de 32 años, las secuelas y cicatrices dejadas en los cuerpos herederos de esa “entidad abstracta”, supone reconstruirlo, montar los fragmentos y recuperar la voz del nombre perdido. Supone develar la escritura que ha sido ocultada bajo la piel pero que se deja leer, sin embargo, en los movimientos evocativos de los genes y de la memoria aparentemente clausurada.

La acción desplegada para re-montar la identidad a partir exclusivamente del cuerpo como materialidad, como acción y como lenguaje, efecto de recepción que desea Teatro por la Identidad, se desentiende de la ligereza de pretender que simplemente *tenemos* un cuerpo para, en cambio, afirmar que *somos* un cuerpo. La creencia de poseer un cuerpo como se poseen tantos otros objetos, fruto de la mentalidad capitalista moderna y posmoderna, cede ante el supuesto ontológico de que ‘soy un cuerpo’, como lo ha afirmado M. Merleau-Ponty (1957) y toda la fenomenología contemporánea para quienes sólo podemos *ser* en el cuerpo por el simple hecho de haber nacido en un universo en el que nos regimos por las coordenadas de tiempo y espacio; universo que sólo es en la medida en que el cuerpo lo percibe. Así entonces, por encima de una concepción exclusivamente biológica y anatómica, ‘ser un cuerpo’ significa, elevar los huesos, tejidos, articulaciones y órganos al rango de aquello que constituye la única identidad posible.

El cuerpo nos enraiza a la materialidad del mundo, nos ubica en él, es un lugar externo y, a la vez, es el centro interno del origen de la experiencia. Se

ofrece como el espacio donde se inscriben y escriben las representaciones de lo social por lo que el cuerpo deviene texto de la escritura de la historia, la política y la sociedad. Como objeto de representación, a su vez participa de la paradoja de ser, al mismo tiempo, familiar y extraño, de ser una presencia que evoca una ausencia fundamental. A su vez, el cuerpo de los sujetos no puede escapar ni preservarse de ser la materialidad de orden social que refiere las relaciones de parentesco y las relaciones de poder, las relaciones de orden y las de amenaza.

¿Qué es posible leer en el cuerpo hecho página de los sujetos que la ficción de Teatro por la Identidad pone a circular? ¿Cómo definir esos cuerpos? ¿Qué mensajes se cifran en ellos? ¿En qué medida están disponibles para el adiestramiento, y en qué medida también se de-sujetan y se convierten en la amenaza, el peligro y la contaminación?

Desde distintas disciplinas como la antropología, la sociología, la filosofía⁴, entre otras, se han elaborado teorías y esquemas para pensar la conexión establecida entre cuerpo físico del sujeto y cuerpo social. Y más aún, cómo el cuerpo físico individual se inserta y acciona en el cuerpo colectivo, interactúa con otros y se enfrenta a ellos. Cómo el cuerpo es el espacio de negociación y confrontación, el lugar de la fascinación y del terror en relación con otro. La mirada que se trata de asumir para entender el problema planteado se ubica en la estela del condicionamiento histórico y de la cultura en la experiencia corporal por sobre las concepciones naturales. Cómo el cuerpo, en tanto expresión de un sujeto sometido a la mirada de los otros próximos es, por un lado, el espacio dócil sobre el que se aplican las reglas de coerción de los diversos dispositivos de control social pero, por otro lado, por su capacidad de acción, deviene en una potencia o fuerza de liberación y subversión del orden. Ya lo ha dicho Michel Foucault en el clásico texto *Vigilar y castigar* (1975) entendiendo las diversas alternativas de dominación como formas de “la tecnología política del cuerpo”, es decir, las estrategias que el orden (no necesariamente referido a las instituciones y al Estado) despliega

⁴ Marcel Mauss nos habla del aprendizaje cultural o adiestramiento corporal; el psicoanálisis, de cómo lo emocional puede resolverse en un estado físico; Levi Strauss y Foucault aportan la perspectiva de control que ejerce la sociedad sobre el cuerpo humano.

como técnicas⁵ socialmente convalidadas de sometimiento y control del cuerpo en un campo político. Mary Douglas (1973) ha analizado la dimensión social del cuerpo y las tramas de orden simbólico que tales dimensiones representan, señalando, por ejemplo, que:

el cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales (97).

La existencia de un centro de donde emana el poder es el principio básico de la dinámica social, poder que puede intensificar o distender la presión ejercida sobre el cuerpo colectivo, propiciando una sociedad fuertemente controlada, en términos de Douglas, “ritualizada” o una construcción social des-controlada o “no ritualizada”, respectivamente. La dramaturgia de Teatro por la Identidad presenta un relajamiento de este tipo de control extremo -en términos de régimen dictatorial represivo- y convierte en centro de su teatralidad⁶, no ya la tortura física que degrada la identidad de los sujetos hasta hacerlos desaparecer sino, la terrible tarea de reconstrucción del cuerpo diseminado, descorporeizado a partir de una estructura del yo dispersa. El cuerpo físico se presenta como un depósito de información, como una superficie en donde se graban datos, intrigas, poderes, donde sedimenta la memoria. Pero, al mismo tiempo, es fuente de información disponible, documento de revelación de contenidos sociales y políticos al que es posible

⁵ George Vigarello (2005) desde otra perspectiva, analiza la evolución histórica de diversas técnicas de corrección corporal que implementa, por ejemplo, el orden “cortés y del decoro” hasta las formas más sutiles y ambiguas que impone el orden pedagógico para evitar la desviación a la norma. El paso, dice, de una ideología de la “degenerescencia” hacia a una ideología de la “corrección” como mecanismo para conjurar lo que los distintos contextos histórico-culturales determinaron como amenazante.

⁶ Un caso opuesto, es decir, de ficcionalización de la intensificación extrema de poder se presenta en la dramaturgia de Teatro Abierto (1980-1986), un ciclo teatral muy similar al que intentamos analizar aquí en cuanto a su tipo de convocatoria y a su función estética. Esta propuesta artística mostró otras condiciones y representaciones ya que el problema allí era justamente denunciar los procedimientos criminales del terrorismo de estado en plena dictadura tratando de eludir los mecanismos de censura.

acudir para leer los fragmentos de la historia. El cuerpo es el lugar y la huella de la concreción de la memoria, del deseo, de la sexualidad y del poder, de los procesos de “colonización y descolonización” (Alfonso de Toro, 2006) que también tiene sus efectos en las corporalidades de los sujetos.

II.a. El nombre

La problemática del *nombre* en Teatro por la Identidad es crucial ya que los sujetos que inscribe la ficción están puestos en duda, en principio, a partir del nombre. El nombre no designa una identidad, como expresa la protagonista de *El nombre* de Griselda Gambaro:

La señora me dijo ¿cómo te llamas? Es lo primero que preguntan porque necesitan saber cómo se llama una. Tiran el nombre y una corre detrás... María, le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve.

El nombre propio es eventual porque si cualquiera sirve como dice el personaje, entonces se transforma en un recurso ineficaz para dar cuenta de alguna identidad posible. Para estos sujetos arrebatados de su verdad biográfica, el cuerpo se vuelve el lugar de designación más confiable. Los sujetos albergan una duda identitaria congénita, están concebidos como fantasmas y en algún momento de sus vidas, la niebla originaria se disuelve y se transparenta entonces el problema. Las letras del nombre son disecciones a-semánticas en las que resuenan el eco de otros nombres desarticulados que se comportan como mensajes cifrados. “Soy las letras de mi nombre y en ellas la presencia de otros nombres”, “el nombre que me diste resiste el fuego” o “El nombre de tu hombre cincelado en mi hueso más visible”⁷ son las expresiones a las que se reducen los conflictos de los sujetos representados en esta dramaturgia. El agujero negro originario de estos “hijos” genera una inestabilidad permanente sobre sus identidades. Ser nombrado en la memoria con un nombre que no se posee, registrar un blanco mental al momento en que

⁷ Citas de *Las letras de mi nombre* y *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla*, respectivamente.

se interroga por el nombre y apellido, olvidar el número de documento o poseer fechas de nacimiento cambiadas, son indicios que los personajes experimentan como anormales. Desde una perspectiva bajtiniana, ese eco de múltiples voces que se amplifica en el nombre propio podría ser entendido como el dialogismo o la polifonía propia de la cultura que supone que el lenguaje es totalmente ajeno, que su densidad significativa está hecha de siglos de historia y tradición, de otras voces que han dicho todo antes que tenga lugar la propia enunciación. Pero también, puede pensarse como la manifestación del grado cero de la corporalidad de estos sujetos, ese 'cuerpo sin órganos' que Deleuze anhela y propone cuando se deja llevar por la propuesta teórica y poética de Artaud. El cuerpo sin órganos es lo que queda cuando se ha suprimido todo: el nombre, el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones. No se trata de "mi" cuerpo, nos dice Deleuze, sino de "yo" en él, "lo que queda de ese sujeto inalterable, franqueando umbrales". En este caso, la cuestión es sortear el umbral de este simulacro de organicidad pero también, el precio que el sujeto está dispuesto a pagar por esa acción, es decir, por permanecer en ese cuerpo sin órganos como en un cuerpo que es sólo "huevo".

En la textualidad de Teatro por la Identidad se infiere que esta nominación falseada que obstruye la posibilidad de vivir un cuerpo verdadero fue ocasionada por 'otro', es decir, que no se trata de un mero planteo existencialista o esencialista sino que es el reconocimiento de cuerpos interactuando socialmente lo que ha provocado un arrasamiento de la historia, un vaciamiento del sentido individual y social que es necesario reponer. Pagar el precio del montaje de los fragmentos beneficiaría al sujeto directamente afectado pero también, al entorno cuya memoria ha sido erosionada. La tensión constante entre esta dialéctica del ejercicio de la memoria y del olvido consciente es el móvil de todas las historias. La primera fisura en la maquinaria del poder se produce cuando algunos eligen saber, contar y sobre todo hacer saber. Entonces existirían dos tipos de sobrevivientes y también de

testigos⁸: los que eligen olvidar, y los que no quieren olvidar y sobre todo no quieren que el mundo olvide. Hubo una instancia previa en donde el nombre fue borrado y la identidad abolida. Teatro por la Identidad, comienza justamente allí, en ese bautismo falso que es necesario desacralizar para recuperar el nombre que ha quedado oculto en el pasado y aprisionado en un cuerpo que, ahora, se torna extraño.

Si bien la fragmentación y dispersión corporal clausuran la posibilidad de una imagen corporal total, son las únicas alternativas válidas de representación en plena consonancia con los planteos ideológicos y estéticos del teatro posmoderno. No se anhela el ideal del sentido pleno y verdadero de un cuerpo único -esto ya no es posible dado nuestro contexto contemporáneo, no es posible en tanto estamos atravesados ineludiblemente por el presente- sino que ese resto, ese pliegue, ese detalle o deshecho corporal desestabilice la certeza sobre la identidad y aporte otro sentido probable. Si en esta lógica social engañosa, el nombre aparente no es la persona entonces el verdadero sujeto es en las partes de su cuerpo: voz, uñas, piel, pelo, sangre, huesos, ojos. Allí están cinceladas las marcas de una posible nominación real. No asistimos ya a las escenas de violencia física y de ultraje corporal de los torturadores sobre sus víctimas sino, a una evocación de un cuerpo que en su origen, se lo percibe como íntegro y sobre el cual se ha llevado adelante una tarea de borramiento. Por eso hay tanta insistencia, casi en el registro de la obsesión, en el cuerpo como silueta, como fantasma, como sombra, abordaje conceptual privilegiado por el psicoanálisis. Esteban, el protagonista de *Sin nombre*, el hijo apropiado confiesa:

Me convierto en un fantasma, una sombra, un ensueño. ¡Sí, eso es! A veces sueño que soy sólo un sueño. Confuso, difuso, liviano y pasajero...¿Por qué a veces siento que mi vida sobrevuela en el suspenso de una pregunta?.

Blanco sobre blanco, El que borra los nombres, El espejo, Contracciones, Encuentro, Descamado, La intangible, Blancos posando,

⁸ Hugo Vezzetti (2003: 181) cita la distinción de los tipos de sobrevivientes de los campos de concentración a partir del trabajo de Primo Levi: *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987.

Sangre, huesos, piel, alma; son algunos de los títulos que cifran en los personajes la búsqueda de una ausencia que sin embargo, los habita y los define.

II.b. Del cuerpo a la carne

¿De qué manera estos cuerpos ‘descorporalizados’⁹ pueden llegar a convertirse en cuerpos de carne? “Meter el cuerpo, el cuerpo no miente, dejemos que el cuerpo hable” se presentan como las expresiones cotidianas que el teatro recoge en las interlocuciones de los distintos personajes y que de manera metafórica se vinculan con ciertas preocupaciones dentro de las teorías contemporáneas de la sociología y el psicoanálisis para las que la palabra “cuerpo” se constituye en reservorio diverso excediendo en mucho lo biológico por un lado y, lo narcisista, por otro. Los sujetos representados en este teatro, devenidos en antropólogos o arqueólogos de una cultura devastada emprenden una investigación, en la mayoría de los casos accidental o involuntaria, sobre los vestigios y restos que han quedado sepultados en sus cuerpos.

Las marcas de identidad se activarán a partir de pruebas físicas, en principio motivadas por la puesta en duda de la fisonomía propia asociada a la familiar. Aquí el cuerpo se convierte en punto de articulación y tensión entre una concepción restringida a lo anatómico-fisiológico y una concepción de dimensión histórico-social (Le Breton, 2002). El extrañamiento corporal se manifiesta en frases como “Pero de cara no me parezco, dicen que hay algo en la comisura de los labios...” “yo amo la música...mis viejos la detestan” (*DNY*) o “Un rasgo de su rostro se le presenta indagándolo” (*Oye tu voz*). Las fotografías familiares y los espejos devuelven imágenes distorsionadas y apariencias puestas en duda. El propio cuerpo que se vuelve desconocido

⁹ Es necesario aquí aclarar que la descorporalización que ponen a circular las representaciones de estos textos como concepción subyacente que afecta a personajes y a actores, no llega a formas de radicalización extrema como la presentación corporal-objetal cyborg de los cuerpos de mucho de nuestro teatro actual. Aquí todavía hay una confianza en un cuerpo encarnado creemos que por la intención ideológica y el horizonte de expectativa de esta propuesta artística.

hace estallar los espejos y en las visiones fragmentadas de los cristales rotos se revela lo oculto:

soy un ojo, un pie, una noción dispersa de un cuerpo mutilado. Se trata de algo como adolecer de duplicación, la falsedad, una queja imposible de rebatir...colgar la piel (Las letras de mi nombre).

El fragmento que acabamos de leer no es más que la puesta en ficción de la paradoja conceptual que atañe al cuerpo en el sentido de ser algo evidente que, sin embargo, se torna inaprehensible. El cuerpo representado en esta dramaturgia obedece a mandatos de un “otro” encarnado, se apropia de una herencia que no es comprendida, se presenta como el resultado de un cuerpo doblemente “escamoteado” (Le Breton, 2006): el cuerpo desaparecido del padre-madre y el cuerpo que no se deja ver realmente del hijo y que por lo tanto no logra una inserción simbólica en el cuerpo social. Es el producto de un proceso de “ritualización de evitamiento” (Le Breton, 2006) ante el cual el cuerpo queda reducido, en el mejor de los casos, a fantasma y silueta; en el peor, a prótesis u objeto. No sólo el no parecido físico con el grupo familiar sino también, “escribir poemas y estar enamorado de las palabras” sin saber dar una explicación de linaje a esta pasión; “odiar el momento después de apagar las velitas”, decir de determinada manera “dame el tenedor”, ser invadido en la piel por un perfume ajeno, son las pruebas corporales que no hallan anclajes significantes en relación con los datos de la simbólica propia del grupo de pertenencia a la vez que corroen y destruyen la idea de que no existe nada natural en un gesto o en una sensación corporal. Aquí, la representación del proceso de corporalización-descorporalización sigue proponiendo, epistemológica y teóricamente, al cuerpo como signo y representación social.

Nos atrevemos a afirmar que en las representaciones que Teatro por la Identidad pone a circular en torno al concepto *cuerpo* se traman, de manera articulada, todas las variables posibles de su abordaje¹⁰. Sin embargo, en la

¹⁰ Las dimensiones en interacción que supone la noción de cuerpo son:

1) la vivencia corporal: como uno se ve, cómo se transforma el cuerpo, cómo se propicia placer, cómo se lo cuida . Pero también las representaciones imaginarias: sueños, fantasmas, miedos.

mayoría de las obras de este teatro finalmente se proponen las pruebas químicas como las únicas capaces de revelar el origen. El examen genético es el camino confiable y eficaz para la restitución de esta identidad difusa y la comprobación de la verdad:

Con el fin de probar que los niños localizados pertenecen a la familia que los reclama, abrimos una causa en la Justicia Federal, adjuntamos: partidas de nacimiento o embarazo, detalles de las circunstancias que rodearon la desaparición, fotografías para comparar huellas plantares o dactilares de los niños secuestrados ya nacidos, señas particulares de los mismos y, como factor absolutamente definitorio, se realizan los siguientes estudios inmunogenéticos para la averiguación de marcadores genéticos:

- a) Grupos sanguíneos*
- b) Proteínas séricas*
- c) H.L.A o histocompatibilidad*
- d) Enzimas séricas*

Esto es el comienzo, después se han incorporado nuevos sistemas: ADN biomolecular; ADN mitocondrial. El resultado de dichos exámenes constituye una prueba contundente de determinación, tanto de identidad como de filiación y se denomina "Índice de abuelidad".¹¹

La ficción dramática propone como solución lo que en la realidad es la solución al problema de identidad. Aquí el tono revelador del arte se pone al límite de lo testimonial como única posibilidad de contar el horror. Asistimos a un movimiento de reducción de lo corporal a lo estrictamente biológico y anatómo/fisiológico como documento de identidad incontestable. En la solución planteada parece haberse habilitado la supremacía del saber biomedical por sobre cualquier otro saber.

2) la apariencia estética: el papel que el cuerpo juega con el mundo como condición de existencia psíquica pero de acción ligado a la identidad: propiedad, identificación total o parcial con las partes y los gestos.

3) la interacción social como comunicación social y observación: la experiencia corporal de los otros próximos, la apariencia del otro como donante de información, los conocimientos que se han adquirido a través de lecturas que aportan un aprendizaje indirecto sobre la anatomía, la fisiología, la psicología, las referencias al arte, a la moral, a la religión, a lo ético, a lo metafísico.

4) el dominio de las normas y de los conocimientos científicos.

¹¹ Texto extraído del libro: *Niños desaparecidos, jóvenes localizados. En la Argentina desde 1976 a 1999*, publicado por Abuelas de Plaza de Mayo.

“¿Qué es lo que se analiza, qué es lo que se “ve” en esa gota de sangre, en un pelo, en un pedazo de piel? No entiendo (...) ¿cómo puede ser que, en las uñas, en la sangre haya señales?” son los interrogantes que se formula el personaje de *Esclava del alma* poniendo en cuestión la mirada fragmentada y restringida a lo anátomo-fisiológico sobre el cuerpo. Llegado a este punto paradójico, nos parece apropiado traer hasta aquí la distinción que la fenomenología convirtió en centro de su pensamiento: la diferencia entre ‘cuerpo’ y ‘carne’. El cuerpo como un objeto más *en* y *del* mundo. La carne, en cambio, como una modalidad viva y conciente de la identidad intersubjetiva. Y más, la carne como una totalidad que se da en el cuerpo y el cuerpo que se relata a través de la vivencia total, condición de reciprocidad necesaria para un enfoque sociológico del cuerpo definido no sólo por los factores biológicos sino, además como una forma moldeada por la interacción social. Entonces, las pruebas de ADN colocan al cuerpo en su estatuto de cuerpo viviente, de carne, de *lived body* ya que restituyen por el saber biológico, no sólo un linaje de parentesco capaz de demostrar la herencia genética, sino sobre todo, un linaje social y una herencia de lo colectivo, el sentido que más allá de la individualidad otorga la pertenencia a un cuerpo social. Pero, las preguntas del personaje de *Esclava del alma* no se responden sino que funcionan como interrogantes que se dejan abiertos y a partir de los cuales se reencausa la ficción que, de esta manera, queda liberada de su función testimonial para retornar al cauce de la ambigüedad y la incerteza propias del mundo del arte.

II.c. Una simbólica femenina

En general, todas las representaciones sociales que ponen a disposición imágenes relacionadas con el ejercicio de un poder extremo, se elaboran a partir de la idea de lo macho y de lo fálico. Sin embargo, la dramaturgia creada para Teatro por la Identidad opera a contrapelo de esas representaciones tradicionales y afirma su sentido a partir de un orden simbólico de lo femenino y de la maternidad. El psicoanálisis ha teorizado reiteradamente sobre ese instante de desamparo originario que es el nacimiento, desamparo que queda grabado como dato y condición irremediable en la historia de los sujetos. El

lugar de la madre o más explícitamente “la función materna” se constituye en la instancia decisiva para la estructuración del yo y la angustia provocada por ese estado de desamparo, ante la pérdida o la separación, recrudece la situación traumática. Teatro por la Identidad ficcionaliza de manera obsesiva esta situación traumática originaria, acrecentada obviamente por el arrebatamiento violento y la ausencia del cuerpo del *Otro* necesario para moldear el yo. En *Contracciones*, la madre secuestrada a punto de parir, sabe de esta ausencia eterna grabada en la carne de su hija y por eso enuncia una especie de bautismo compensatorio que contribuya a la minimización de los efectos traumáticos: “Con mi sexo te bendigo, te huelo, te lamo y te retengo. Una eternidad en un instante, mi sol en este sótano. Nadie podrá borrar tu nombre, tu apellido”.

En *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla* leemos la continuación de la historia, qué pasó con ese ser nacido en un acto que ha cortado los lazos naturales de la dependencia con un *Otro* primordial, qué ecos resuenan aún de aquel oráculo de preservación enunciado por la madre desaparecida, en qué se ha convertido el cuerpo del hijo:

mamá cae cada tanto/ Su figura es poca / Transparente / Ella se cae como pretexto /Me mira desde abajo / de reojo de víctima/ de rasgo equivocado/ mamá se cae y me mira/ de reojo/ como un nombre sesgado/ yo soy una planta a punto de extinguirse/ rara especie/ no soy/ la fauna desaparecida/ no soy un mineral/ mamá/ no soy un insecto/ tu nombre es el nombre tatuado en mi rótula izquierda/ el nombre de mi nombre/ la impermanencia/ una brisa que no termina en la tierra.

A la experiencia evocativa de hijos y madres se asocian elementos del mundo natural que desde la tradición diseñan toda una simbología referida a la fertilidad y a la maternidad: bocas, senos, agua, ríos, tierra. Pero aquí, estos elementos generan una ambigüedad permanente inscribiéndose en una zona de borde, en un límite borroso entre la vida y la muerte por las circunstancias siniestras de esos partos: bocas amordazadas; senos mutilados; agua negra; tierra desértica.

El texto *Sangre Huesos Piel Alma*, finaliza en la escena en la que el agua de la placenta de la mujer pariendo se (con)funde con el agua del río al

que está siendo arrojada viva, en el instante mismo en el que madre e hijo no son más que cuerpo sin órganos, en el que sólo son deseo:

mi cuerpo se abre, siento el agua, la explosión del agua la bolsa que se rompe estalla alumbrando la luz de la vida en el subsuelo de lo horrendo (...) caigo al agua se acerca Pablo, ese es el nombre que lleva escrito en el alma siento el agua la explosión del agua el río y el silencio que habla.

Para terminar quisiera retomar la implicancia necesaria entre cuerpo individual y cuerpo colectivo con el que se abrió este trabajo y plantear una analogía que pueda aportar un sentido más en este itinerario por la categoría teórica de *cuerpo*. Entonces pensar que, así como la desaparición violenta de ese Otro primordial que es la madre, desarticula y sume en la confusión permanente al cuerpo singular e individual; de la misma manera, la desaparición de la Ley, madre de toda nación en las diversas representaciones que el poder ha habilitado desde el surgimiento de la sociedad moderna hasta la actualidad, fragmenta, dispersa y sume en la ignorancia y la inconsciencia al cuerpo social. Los dos cuerpos vuelven a determinarse mutuamente provocando que la inscripción del conflicto de identidad no quede sólo anclado en la esfera de lo individual y privado sino que, excediéndolo, sea desplazado hacia el terreno de conflictividad en un orden de lo colectivo y lo público. El cuerpo de la Madre/Ley es el lugar donde se ejecuta la violencia del Padre/Estado (capitalista, neoliberal, poscapitalista, globalizado). La reversión de este macro-orden en nuestras democracias, se presenta como urgente para evitar que en la repetición del acto violento el cuerpo desgarrado de la Madre/Ley siga pariendo Hijos huérfanos, agonizantes o muertos.

Textos del corpus

Textos analizados de Teatro por la Identidad en su ciclo 2001 (alguno de ellos fueron representados también en los ciclos posteriores)

Aira, Silvia: *Método*

Balmaceda, Carlos: *Vagamente familiar*

Banega, Horacio: *Hijos naturales, nombres civiles*

Barchilón, Ariel: *El que borra los nombres.*

Benrdersky, María Florencia: *La intangible*

Betoldi, Marta: *Contracciones*

Cano, Luis: *Blancos posando*

Cerana, Gastón: *Radiomensajes*

Dorfman, Ariel: *Viudas.*

Escardó, Vita; Egea, Victoria: *Las letras de mi nombre.*

Felippa, Mónica: *El espejo*

Griselda Gambaro: *El nombre.*

Huertas, Jorge: *El inocente*

Levinton, Sol: *Sin nombre*

Levy-Daniel, Héctor: *El archivista*

Loza, Santiago: *Pequeña cruel bonita*

Luciani, Bruno: *La entrevista*

Mascheroni, María: *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla*

Men, Hugo: *Descamado*

Perinelli, Roberto y otros: *Teléfono*

Propato, Cecilia: *Pri, una tragedia urbana.*

Rosembaun, Alfredo y otros: *Blanco sobre blanco*

Sedlinsky, Pedro: *Sangre, huesos, piel, alma.*

Torres Molina, Susana y otros: *Sorteo*

Urdapilleta, Alejandro: *Viva la mentira*

Verdoia, Franco: *DNY?*

Zangaro, Patricia: *A propósito de la duda*

Bibliografía citada

AA.VV (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.

ARFUCH, L.: (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.

BAMBER, H.: “Atender la tortura del cuerpo, la pérdida, la vejación”, en *Página 12*.

BARRERA, D.: (1990) *Guardamos en le cuerpo todas las memorias*. Miembro de la Asociación de Ex – detenidos desaparecidos.

SAMUEL B.: “La conquista de las marcas de honor” en *L’orientation lacanienne du Champ freudien*. Digital: uqbar@lacanian.net

CALVEIRO, P.: (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

CRAGNOLINI, M.: (2000) *Del cuerpo-escritura. Nietzsche, su “yo” y sus escritos*. III Simposio Assim Falou Nietzsche: Para uma filosofia do futuro. Río de Janeiro, Brasil.

DANTO, A.: (2003) *El cuerpo/el problema del cuerpo*, Madrid, Ed. Síntesis.

DELEUZE, G y GUATARI, F.: (1997) “Cuerpo sin órganos” en *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos. Cap. 6.

DE TORO, A.: (2006) “Periférico de Objetos: Historia y Poética. ‘Corporización’/‘Descorporización’/”, *Topografías de la Hibridez: Cuerpo y*

Medianidad” en: Uta Felten. (ed.): *Esta locura por los sueños. Traumdiskurse in der Literatur und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter-Verlag . pp. 309-362.

DOUGLAS, M.: (1978) *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza.

----- (2007) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Buenos Aires, Nueva Visión.

FEINMAN, J.P.: (2001) “Teatro e identidad” en *Teatro por la Identidad*, Buenos Aires, Eudeba y Abuelas de Plaza de Mayo.

GONZÁLEZ PINTO, R.: (2002) *El cuerpo humano como repositorio de los derechos inalienables de la persona*. Ponencia presentada en el Foro Educación y Derechos Humanos, Querétano.

KARTÚN, M.: (2001) “Prólogo” a la edición de *Teatro por la Identidad*, Buenos Aires, Eudeba, Abuelas de Plaza de Mayo.

LE BRETÓN, D.: (2006) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (2002) *Sociología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

LECMAN, T.: (1998) *Cuerpo y símbolo*, Buenos Aires, Ed. Lugar.

LÓPEZ CASANOVA, M.: (2000) “La narración de los cuerpos” en Jitrik, Noé (dir.) *La narración gana la partida*, Buenos Aires, EMECÉ.

MAUSS, M.: (1991) *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

SZYNIAK, D.: (1999) *Discursos del Cuerpo. Intervenciones en la Clínica*, Buenos Aires, Lugar Editorial.

VEZZETTI, H.: (2003) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.