

Mesa Redonda: Hacer Relato ¹

Alejandra Oberti y Hugo Urquijo
Coordinador: Gonzalo Aguilar

Mónica Vorchheimer: Buenas noches a todos, bienvenidos a APdeBA. Esta es la actividad de apertura de nuestro Simposio Anual y la apertura es también hacia todos aquellos que sin ser de APdeBA se interesaron en compartir con nosotros esta temática desde perspectivas que enriquecen la mirada psicoanalítica; por eso es también una actividad de apertura; bienvenidos a quienes se interesaron y vienen a escuchar y a participar esta noche.

El tema de nuestro Simposio es “Relatos de la clínica” y este panel que voy a presentar ahora se llama “Hacer relato”.

Freud, Borges, Benjamin, Klein, Proust, Bion, Shakespeare, Meltzer, Lacan, Bertolucci, Gardel, Pessoa... son algunos de los que nos acompañan esta noche para inaugurar nuestro Simposio.

Relatos, relatores, relatados, ficciones, testimonios que llaman para darle voz a lo que cada experiencia tiene de inenarrable, allí mismo donde comienza su elaboración. Le pedimos mucho al relato, cuando quizás deberíamos esperar de él esa generosidad que nos permita, en lugar de reafirmar lo que buscamos, asomarnos a lo que desconocemos.

Hace unos cuantos años ya en esta misma casa, en esta misma Mesa, Ricardo Piglia a propósito de “Psicoanálisis y Literatura” contaba que mientras Joyce estaba escribiendo *Finnegans Wake* escuchaba a su

¹ El presente texto corresponde al Panel de Apertura del XXXIII Simposio Anual APdeBA, “Relatos de la Clínica”, con el título de “Hacer Relato”, y que se realizó el 3 de Noviembre de 2011.

hija –Lucía Joyce– con mucho interés; Joyce nunca quiso admitir que Lucía estaba psicótica, una de las cosas que ella hacía era escribir, su padre la impulsaba a escribir hasta que por fin le recomendaron a Joyce que fuera a consultar a Jung. Joyce fue a verlo a Jung para plantearle el dilema de su hija y le dijo a Jung: “Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo”, y Jung –dice Piglia– le contestó: “Pero allí donde usted nada, ella se ahoga”. Y concluye Piglia: “El psicoanálisis es, en cierto sentido, un arte de la natación”.

No somos Joyce –de eso no hay duda– pero también nosotros tratamos de mantenernos a flote cultivando el arte de la natación, como dice Piglia del psicoanálisis; en un mar de lenguaje en el que nos sumergimos en cada interpretación, en cada relato, en cada encuentro con el dolor, el enigma, el trauma o la angustia, y tomamos bocanadas de aire al asomar la cabeza cuando nos encontramos, como lo hacemos hoy, como lo haremos mañana y pasado, para relatar nuestra clínica, relatarnos y dejarnos relatar, para aprendernos y permitir que otros nos lean, y así escribir un nuevo texto, una nueva construcción significativa que no nos haga sentir tan solos, queremos mantenernos a flote en una época en la que la velocidad de las transformaciones nos demandan no hacer la plancha.

En la Viena de comienzos del siglo pasado, en alguna ocasión Freud se dirigía a sus lectores con estas palabras, decía: “No iniciaré mi réplica con las palabras ‘seamos honestos’ o ‘seamos sinceros’, pues uno debe poder serlo sin tomar impulso para ello”.

Quiero dar por inaugurado nuestro Simposio Anual “Relatos de la clínica” haciendo más estas palabras de Freud, y expresando mi agradecimiento a quienes con sus sugerencias enriquecieron las lecturas de la Comisión; a los coordinadores y lectores de los trabajos que alivianaron tanto nuestra tarea; a quienes llegan de lejos –de Mendoza, Rosario, Uruguay, Chile, Brasil, Paraguay– o de otras instituciones locales que se interesaron y vinieron para trabajar juntos durante los días venideros; a los participantes de los paneles centrales hoy ya amigos de la casa, y muy especialmente a los autores, autores de tantos trabajos libres, talleres, grupos de discusión y paneles que nos aportaron sus textos para que podamos hacer de nuestro Simposio –espero– un encuentro de lecturas y de transmisión.

Así que a trabajar...

Le voy a ceder la palabra al moderador de este panel, Gonzalo Aguilar, a quien le pedimos que oficie de moderador participante. Lo voy a presentar a él y él –a su vez– presentará a nuestros invitados.

Gonzalo Aguilar –para quienes no lo conocen– es doctor en letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires e investigador del CONICET, profesor visitante en las Universidades de Harvard y Stanford en Estados Unidos y en la Universidad de San Pablo de Brasil, es autor de *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* y también de *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*.

Está a cargo desde el año 2007, en convenio con la Universidad del Cine, de nuestro ciclo “Noches de Cine”, que anoche cerró con una película extraordinaria –lamento quienes se la perdieron– *La Luna* de Bertolucci, comentada extraordinariamente por Gonzalo.

Gonzalo, todo tuyo...

Gonzalo Aguilar: Muchas gracias por la presentación, por el texto y por haberme invitado a esta Mesa, que me parece un enfoque muy interesante de esta cuestión de hacer relato, porque en estos invitados vamos a tener dos perspectivas diversas y realmente muy especializadas sobre la cuestión de lo que significa narrar, y narrar, sobre todo, en situaciones traumáticas, en situaciones en las que se pone en juego lo inenarrable; la cuestión de cómo narrar la violencia, cómo articular un relato frente a situaciones límites... Y en este sentido me parece que los invitados están muy bien elegidos y estoy muy contento de estar con ellos.

Alejandra Oberti es socióloga, se desempeña como profesora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y coordina el archivo oral de Memoria Abierta, que me parece que es un archivo fundamental para la reconstrucción de lo que fueron los años de la dictadura, de los testimonios orales que se han ido recopilando y en ese sentido me parece que es una de las personas más capacitadas para hablar de la cuestión de los testimonios en relación con lo que fue la violencia en la época de la dictadura. Pero no sólo esa perspectiva trae Alejandra –no sé muy bien el texto tuyo de qué va a tratar

específicamente– pero también hay una perspectiva de género, ya que ella está en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, que es un instituto pionero en el tema y que no sólo lleva muchos años sino que se ha instalado con una continuidad envidiable en una institución muy difícil. Además es coautora de un libro con Roberto Pittaluga que se llama *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. En este sentido me parece que es una elección estupenda la que hizo la Comisión del Simposio por estas dos perspectivas que puede aportar Alejandra con su trabajo, sobre la relación entre el hacer relato y la violencia, tanto la violencia política como la violencia de género, tanto la violencia del terrorismo de estado como la violencia que se vive aún hoy en los núcleos familiares y en la vida social en general.

Por otro lado tenemos a Hugo Urquijo, que quizás en su condición dual –vamos a decir así– no llega a ser un Jekyll y Hyde porque realmente sus dos actividades están totalmente articuladas y compenetradas, pero es un poco más de la casa porque es psicoanalista –como ustedes saben– pero también es director teatral. Entonces creo que es un excelente ejemplo de esta posibilidad de vincular dos mundos: el mundo de la clínica, el mundo del diván y el de la producción teatral, la ficcionalización, la actuación.

Así como en el caso de Alejandra la cuestión de la relación con el archivo oral de Memoria Abierta es muy significativa con respecto a este tema y con respecto al trabajo que se hace a nivel de intervención político-cultural, en el caso de Hugo hay muchísimos logros con los que uno podría presentarlo, pero me parece que hay dos puntos que quizás son muy importantes, que son como director teatral –además de haber ganado muchísimos premios y haber puesto en escena obras de autores como Chéjov, Pirandello, Beckett, Tennessee Williams, Gabriel García Márquez– participó en Teatro Abierto del '81, lo que me parece que es uno de esos logros y uno de esos galardones que lo marcan a uno, y de alguna manera hablan también de esta idea de hacer relato en un momento tan difícil como el de la dictadura en el '81; hacerlo desde el teatro y realmente crear un corte. Porque ese evento fue un corte fundamental en la cultura argentina y él fue un protagonista muy activo.

No sólo quería marcar esta cuestión del teatro sino otro aspecto que es el aspecto psicoanalítico, participó en el Lanús –lo que creo que también es otro galardón.

Hugo Urquijo: Compartido por muchos...

Gonzalo Aguilar: Compartido por muchos –está bien; pero no lo hace menos que las medallas sean varias. Sin duda es una experiencia muy marcante, aun para gente como yo que está afuera del campo psicoanalítico, pero que sabemos lo que eso significó y la importancia que tuvo el papel de Goldenberg y todo ese entramado en ese momento. Y por otro lado participa en el Colegio de Psicoanalistas desde el '92.

Lo que vamos a hacer es escuchar –entonces– las exposiciones, después vamos a dar la palabra al público, eventualmente yo también participaré. Primero va a hablar Alejandra que trajo un texto para leer.

Alejandra Oberti: Sí, para ser más ordenada y prolija. Muchas gracias por la presentación Gonzalo y muchas gracias por la invitación, estoy realmente muy contenta de estar acá esta noche compartiendo este momento. Como decía Gonzalo, traje un texto para leer –un texto breve– y traté de pensar mucho en el título del panel, que es un título sumamente sugerente. Esta idea de “Hacer relato”, para quienes no venimos del psicoanálisis, para quienes venimos de la historia, de las ciencias sociales, ese título, “Hacer relato”, en relación a los temas que trabajamos le podría quitar el sueño a más de un cientista social y a más de un historiador; porque esta idea de hacer relato con todas las implicancias subjetivas que tiene, apunta a un procedimiento de realización que perturba esa idea –tan propia de las ciencias sociales y de la historia– de que los relatos están allí y que nosotros vamos a recogerlos, los vamos a tomar. Incluso esos son los verbos que se hablan, uno dice: “toma una entrevista”, “recoge un relato”.

Y particularmente entre quienes nos dedicamos a estudiar el pasado reciente prima cada vez más la idea de que trabajamos con materiales que vamos a buscar, que están disponibles –aunque algunos con dificultad– y entonces nos ponemos muy contentos cuando logramos

encontrarlos; prima entonces la idea de que hacer, crear el material con el que vamos a trabajar, es una idea que genera desconfianza.

En el caso de los historiadores –por ejemplo– todavía insisten en nombrar a sus documentos como fuentes; la idea de fuente, es la de un lugar de donde emana algo, con todo lo que eso implica. Una fuente documental –ya sea del siglo XII o del año 1970, pienso que puede ser un periódico, un acta de un congreso, un expediente judicial– que estaría allí esperando que el historiador vaya a buscarla para develarle sus secretos. Y es necesario decir que una buena parte de la confianza de los científicos sociales y de los historiadores en los documentos escritos, radica justamente en su carácter de fuente: presunción de autenticidad, objetividad, reflejo cabal de una época, atributos que –de alguna manera– podemos decir que son diametralmente opuestos a los que tendría esta idea de un relato que se hace.

Y yo quiero hablar justamente de eso, de ese uso del relato, de un tipo de relato, particularmente –que es con el que me siento muy familiarizada– que es el relato testimonial; el uso de ese tipo de relatos para el estudio del pasado reciente argentino; porque su uso –que se ha extendido cada vez más– ha provocado que muchas de estas preguntas acerca de la validez de este tipo de relatos, se actualicen.

Como decía Gonzalo, yo trabajo en Memoria Abierta, dirijo el archivo de testimonios de Memoria Abierta, que viene reuniendo desde el año 2001 una gran cantidad de testimonios de familiares de víctimas de la represión estatal, de militantes sociales y políticos de los años setenta y de otros actores sociales. Y notamos que estos relatos se han ido modificando de acuerdo a los escenarios y a los momentos de su enunciación, incorporando nuevos temas, nuevas perspectivas, pero también diferentes formas de decir y de escuchar; y a la vez han generado una serie de discusiones acerca de su validez y de su potencialidad de verdad.

Mi punto de partida es que el relato siempre se hace, y adicionalmente que es indispensable si pretendemos unas ciencias sociales y una historia que vayan más allá de la acumulación de datos y de la narración de hechos. Son claves a la hora de pensar cuestiones esenciales, como el lugar de los sujetos en los procesos sociales y problemas claves como el de la responsabilidad.

Pero sin embargo, el uso de la primera persona está siempre cuestionado. Cuando armé lo que iba a decir había traído una discusión donde una de las protagonistas es Beatriz Sarlo con su libro *Tiempo pasado*, donde ella cuestiona muy fuertemente el uso de los relatos en primera persona para hablar sobre el pasado reciente; voy a pasar muy rápidamente por esto para no hacerlo demasiado largo, pero ella dice: “Hay que desconfiar de esa primera persona, de ese ‘yo estuve allí’ como fuente de legitimidad”, ella se preocupa también porque estas narraciones testimoniales se multiplican y son más numerosas y extendidas que otras formas; señala que hay un problema en la falta de contemporaneidad entre el hecho que se narra y el momento de la narración; le preocupa una cierta visión –especialmente en el caso de los militantes de los años sesenta y setenta– una visión cerrada, heroica y poco crítica y reflexiva acerca de las prácticas militantes. Y yo pensaba en relación a esto que –en todo caso– uno de los ejes de esta preocupación, que tiene que ver con la extensión de los relatos testimoniales, el hecho de que los relatos testimoniales se conviertan en hegemónicos, no depende solamente de ellos, sino de la presencia o ausencia de otros modos de acercarse al pasado.

Yo insisto en la relevancia de lo testimonial para la comprensión de los fenómenos sociales particularmente delicados, como es el caso de la violencia política, en primer lugar porque el testimonio es más que el relato de la vivencia que realiza un sujeto que ha sido protagonista y por el simple hecho de haber estado allí, y que por el simple hecho de haber estado allí transmite sus recuerdos; en lo que se transmite al narrar lo vivido hay siempre una interpretación, en donde el pasado que se recuerda aparece de otros modos. Lo que se llama transmisión de la experiencia, y se adjudica sólo a quienes estuvieron presentes, es –en realidad– una elaboración retrospectiva.

En segundo lugar, y estrechamente vinculado con lo anterior, porque en el testimonio nunca hay un solo sujeto, un sujeto en soledad, por más personal que sea contiene diferentes destinaciones, interlocuciones y fuentes. El recuerdo no es propio sino construido entre muchos.

Y en tercer lugar porque la distancia temporal entre los hechos relatados y el momento en que se los relata, suma experiencias e interpretaciones propias de otras temporalidades.

A partir –entonces– de mi experiencia en el archivo oral de Memoria Abierta, puedo señalar que los relatos testimoniales poseen algo así como una estructura paradójica, en tanto exceden la mera sucesión de recuerdos, de hechos más o menos significativos del pasado. El testimonio en ese sentido reactualiza la experiencia y reflexiona sobre ella haciendo lugar a nuevas instancias de comprensión ética y política. Esa actualización pone en juego, cada vez, un nuevo ordenamiento del relato y sus matices expresan ese reposicionamiento que es constitutivo de todo testimoniar.

Quiero dar un ejemplo. Voy a leer un fragmento breve de un testimonio muy extenso del archivo oral de Memoria Abierta. Es un testimonio producido en el año 2008 y que está disponible a la consulta pública. Es un testimonio de una mujer que fue militante de la organización Montoneros en los años sesenta y setenta, con un lugar de mando intermedio –podríamos decir– y que habla de muchas cosas... es un testimonio que en total dura más de nueve horas, yo seleccioné un fragmento muy –muy– breve. Creo que en este testimonio justamente se pueden apreciar todas estas idas y venidas que tiene el testimonio que yo mencionaba recién, y una serie de cuestiones que son claves para pensar más que una sucesión de hechos, sino que habilita a pensar cuestiones como la responsabilidad.

Voy a leer el fragmento:

“En una operación en que íbamos a hacer un desarme, íbamos a desarmar a un sargento de la Federal, era en el partido de San Martín y yo era la responsable de la operación. Estas operaciones eran de foguero, de experiencia un poco más avanzada para compañeros que estaban empezando a operar militarmente, ya más allá de las acciones de propaganda o de robo de un auto. Y la habíamos planificado para que fuera totalmente tranquila.

El sargento éste volvía a su casa alrededor de las siete de la tarde, hacía un determinado camino que ya habíamos chequeado, porque esas operaciones implicaban una tarea previa, todo un chequeo de la situación. Y bueno, se bajaba del colectivo, caminaba dos cuadras hasta su casa y nosotros íbamos a aparecer como una pareja que venía de hacer las compras, con una bolsa de compras, y cuando

nos cruzáramos con él le íbamos a dar el alto y lo íbamos a desarmar. Y en realidad lo terrible de la situación –ese día era mi cumpleaños, yo cumplía veintiún años– lo terrible de la situación es que éramos muy jóvenes, y esto fue lo que desconcertó a este policía, y además como yo era la responsable de la operación, yo le doy el alto. Entonces, entre que éramos muy jóvenes y que yo era una mujer, no lo podía creer y sacó el arma. Yo creo que si hubiéramos sido más grandes, si le hubiera dado el alto un varón, seguramente hubiera entregado el arma y no pasaba nada; pero sacó... A mi compañero se le encasquilló la pistola y tuve que disparar yo porque sino nos mataba. Yo de esa situación hasta el día de hoy tengo una sensación horrorosa. Cayó... bueno, le sacamos la pistola, le sacamos la chapa y al día siguiente cuando sale la noticia en el diario, sale que su mujer esa noche había tenido un hijo, el séptimo.

Yo hasta el día de hoy tengo una culpa espantosa con esa situación, porque fue una muerte no deseada y termina siendo una situación en defensa propia, pero que analizándolo ya inmediatamente –no ahora– uno piensa que tenía que ver con el machismo y con nuestra juventud.

Es decir, estas cosas de situaciones no buscadas y que termina siendo horrible y que es la única situación en la que yo disparé... bueno, que yo disparé no, que yo causé la muerte de alguien, porque disparar disparé en muchas ocasiones. Y ésta es una situación dolorosa hasta el día de hoy.”

Ese es el fragmento que quería leerles.

Como muchas otras, esta operación que narra Graciela, que consiste simplemente en sorprender y desarmar a un policía, no se podría calificar como una batalla contra las fuerzas opresoras. Sin embargo, ocupa un lugar destacado en su relato y es una de las situaciones que elige narrar a la hora de hablar específicamente sobre la lucha armada, a pesar de haber participado de otras.

Es frecuente que los y las militantes digan o insinúen que nunca han disparado un arma, que a pesar de ser parte de un proyecto que incluía la lucha armada nunca mataron o que en las acciones las armas tenían un carácter defensivo. En la repetición insistente de estos enunciados

se puede leer la intención de remarcar un ejercicio personal de la violencia, de carácter limitado. También es usual encontrar otras formas de modelización, plantear una responsabilidad colectiva que sorte a la personal, es una de ellas.

Es por eso que este testimonio, que además de no eludir la anécdota puntual, va más allá y reconoce plenamente la acción y sus consecuencias, sorprende por la radicalidad de lo que dice y por el modo simple y despojado en que lo hace. Tan sencillo debía ser el operativo como es la narración que de él hace la protagonista: consistía simplemente en desarmar a un policía, era una operación de fogueo –dice– que no presentaba ninguna dificultad. Un tipo de acción más avanzada que otras, como las acciones de propaganda, era algo que hubiera podido hacer alguien que estaba empezando recién a operar militarmente.

Hasta ahí es un relato sencillo, ¿pero cómo hablar sobre la muerte? No de la muerte que se teme o de la muerte que llega al compañero por acción de las fuerzas represivas, sino cómo hablar sobre la muerte infringida ya sea ésta decidida, azarosa, fruto de las circunstancias, en combate o en defensa propia.

La narración de Graciela no esquiva la primera persona, en ella coexisten un sujeto del enunciado plural y singular, un nosotros y un yo. Un nosotros que planificó la operación e hizo el seguimiento, un yo responsable de la acción y de la muerte del policía; un nosotros difuso y un yo preciso y determinado.

Ese nosotros no está definido, podría ser la organización, la célula, ella y el compañero... Lo que importa es dejar sentado que detrás de la planificación hay un nosotros que había diseñado la operación como una escena teatral, en la cual cada quien tiene un papel a jugar. Por otro lado está el yo, ese yo que ella dice: “yo era la responsable”, “yo doy el alto”, “tuve que disparar yo”. Ese yo responsable último de todo el operativo, falló y eso tuvo esa consecuencia fatídica.

¿Pero qué es lo que salió mal? ¿Por qué algo en apariencia sencillo y poco riesgoso, tuvo ese desenlace?

No fue la falta de preparación, no fue un error de evaluación. Para explicar lo que sucedió Graciela recurre menos a una narración del tiroteo que a una suerte de ficción mediante la cual imagina lo que llevó al policía a reaccionar.

Repito una parte del fragmento:

“...además como yo era la responsable de la operación yo le doy el alto. Entonces, entre que éramos muy jóvenes y que yo era una mujer, no lo podía creer y sacó el arma.”

El resto deriva de ahí, amenazada por el arma se ve obligada a disparar. En su argumentación importa más lo que hubiera podido pasar por la cabeza del policía, las razones que lo llevaron a reaccionar, que la pregunta sobre por qué ella disparó a matar.

“Yo creo que si hubiéramos sido más grandes, si le hubiera dado el alto un varón, seguramente hubiera entregado el arma y no pasaba nada”.

Dos causas tiene este suceso para Graciela: el género y la generación, que en su percepción hicieron que el policía creyera que podía dominar la situación. Ciertamente no sabemos, no podemos saber qué pensó efectivamente el sargento antes de desenfundar el arma, si realmente los consideró inofensivos por su extremada juventud o si pensó que una mujer sería fácilmente reducida.

Lo que importa es que para la narradora éstas son las causas. Su posición como joven mujer, aparece desde su propia perspectiva como una falta a los ojos de quien la ve con un arma en la mano diciendo: “¡alto!”. Pero es necesario subrayar que es ella quien se mira a través de los ojos del policía, y reflejada en esos ojos se reconoce como una mujer joven que está fuera de lugar; fuera de lugar porque no logra respaldar con su cuerpo la amenaza que implica decir “¡alto!”, hay una dimensión performativa que no se cumple porque no hay un cuerpo detrás de esa voz de alto, no hay un cuerpo que pueda cumplirla.

La pregunta acerca de cómo pensar el cuerpo femenino en relación a la lucha armada ha sido recurrente para quienes investigamos en estos temas. No me voy a detener en esta cuestión, pero quiero resaltar que este relato señala una dificultad recurrente para corporizar la militancia, porque si el policía que no pudo creer que una joven mujer estuviera en ese lugar representa a una sociedad machista y una ideología misógina y falsa que indica que una mujer es débil y pasiva,

es ella quien hace llegar hasta nosotros esa impresión; quien señala la incomodidad con su cuerpo puesto en un lugar desde el cual estaba, en realidad, saliendo.

El policía que no reconoció el grado de sinceridad de la amenaza, la acción que ella llevó adelante y su reconocimiento en la actualidad exponen metafóricamente la invasión del territorio masculino que subvierte los términos de lo esperable de una mujer. Y todo eso llega hasta nosotros a través del relato.

Si algo caracteriza este testimonio es que despliega una capacidad ejemplar para inscribir su mirada personal en un relato más amplio que la contiene y justifica. Sin embargo, esa manera de comprender la experiencia propia no elude la responsabilidad. Es así que el hecho de haber tenido que disparar, presentado en el relato como un acto de defensa propia, es juzgado y asumido por ella misma desde una perspectiva en la cual la justificación contextual se desplaza para dar lugar a lo que ella llamará una culpa espantosa que la acompaña hasta la actualidad, y que la lleva a poner en palabras lo sucedido junto con detalles en apariencia innecesarios, como el día de su cumpleaños o el hijo o la noticia en el periódico.

Hacerse cargo de las consecuencias no deseadas pero ciertamente probables de una acción irreversible establece un lugar desde el cual hablar, una iniciativa para la subjetividad.

Judith Butler propone la fórmula: dar cuenta de sí mismo, en este sentido. Y esto implica enunciar los actos, exponer las razones, hacerse cargo de las consecuencias y también dar alguna explicación acerca del quién de la acción.

Butler dice: “Trato de comenzar, entonces, una historia sobre mí misma, narro y me comprometo a narrar, doy cuenta de mí misma, ofrezco a otro una explicación en la forma de un relato que bien puede servir para resumir cómo y por qué soy”.

Pero el yo que intenta narrarse en tanto hay un núcleo irreductible a la narración, que no puede explicar cómo ha llegado a ser eso que es o a contar esa historia en particular, la narración de sí que no se limita a comunicar hechos del pasado, reconstituye la propia identidad y es en ese sentido que se puede decir que hace más que contar, produce un nuevo yo, tiene efectos performativos.

Eso es lo que yo encuentro en estas militantes que cuentan su experiencia en las organizaciones armadas, en la medida en que enuncian –por ejemplo– ese exacto momento en que se disponían a matar, reconstruyen su identidad, incluida la de género, sobre la base de una responsabilidad que sabe de sus límites y posibilidades.

Sospecho que las escenas producidas por este tipo de relato, por las narraciones personales, abren fisuras en algunas ocasiones porque contrastan con lo que dicen los documentos, la letra impresa; y en otras porque permiten –justamente– que la memoria se embarulle con culpas, deseos... En todo caso producen una apertura hacia el presente y el futuro porque habilitan los canales para discutir otras cuestiones, que se vinculan con la pervivencia del pasado en el presente, como por ejemplo la cuestión clave de la responsabilidad.

Ciertamente el tipo de testimonios al que me refiero puede ser encontrado en diferentes tipos de producciones; en ocasiones se trata –como ésta– de escuchar con atención a los actores. Pero cuando el tiempo es más lejano o éstos no están disponibles, se puede apelar a otras formas del testimonio que sostienen de modo diferente la potencia de la primera persona. Después de todo, el hablar en nombre propio tiene muchas formas, y que el archivo nunca es suficiente es algo que saben los investigadores que hacen del pasado su teatro de operaciones.

No se trata –entonces– ni de confianza ni de desconfianza en la primera persona, se trata simplemente de una cierta convicción de que en la repetición está la diferencia, y en consecuencia de que al narrar, al relatar, al argumentar sobre los hechos vividos, sobre las acciones, el yo que narra en tanto sujeto de la enunciación no repite mecánicamente una y otra vez lo mismo, sino que se desplaza y está cada vez en otro lugar. Porque después de todo el testimonio es representación.

Muchas gracias...

Hugo Urquijo: El tipo de relato del que Alejandra acaba de hablarnos es el relato que, de determinados hechos traumáticos, hace el propio protagonista de los hechos; es el relato testimonial que cobra sentido y cumple una función en el plano de la justicia, de la verdad y de la memoria. El relato testimonial echa luz sobre algo que allí estuvo.

El relato al que me voy a referir es el relato ficcional. El relato ficcional, el que se desarrolla desde la ficción –sea dramática, sea teatral, sea literaria, sea poética– es un relato que en general tiene un referente en la realidad, que puede dar testimonio de esa realidad acaecida efectivamente, pero siempre pasada por las aguas de un creador. El relato ficcional cumple, en todo caso, otra función que no es la del testimonial. Es una función ligada con lo imaginario, con la invención de objetos artísticos o de vidas ficcionales posibles; es decir algo que no estaba allí.

El relato testimonial aspira a iluminar una verdad sobre lo ocurrido. La ficción aspira también a una verdad, pero a la verdad artística.

Esta función ligada con lo imaginario también podría nombrarse, en términos del Freud de “El malestar de la cultura”, como satisfacción sustitutiva. Para quien realiza el acto creativo y para quien asiste al acto creativo, porque en ese punto –yo estoy pensando en este momento en el espectador teatral– hay algo en lo que yo creo profundamente y que ya dijo Peter Brook: la verdad de un espectáculo teatral no está ni arriba del escenario ni en la platea, sino en un punto virtual, en el medio. Porque el espectador completa siempre imaginariamente el fenómeno que ocurre en el escenario.

No siempre se dan las condiciones que propicien este fenómeno de completamiento y en ese sentido el genio de Peter Brook plantea el espacio vacío como fundamental. Por eso sus espectáculos tienen ese despojamiento. Porque él plantea que si el escenario está amueblado, lleno de los objetos de la escenografía clásica, la imaginación del espectador no va a trabajar. No sé si ustedes vieron ahora en el Festival *La flauta encantada* que trajo Peter Brook; esas cañas como único elemento, con una base que tiene peso y que son transportables por las manos de los mismos actores; esas cañas pueden armar un camino por el cual los personajes se desplazan, o pueden armar con un pequeño tapete en el piso cuatro esquinas donde se arma un cuarto, o entrecruzadas, arman una cárcel.

Pero vuelvo al tema del testimonio y de la ficción. Hay algo que decía Alejandra recién que me llevó a pensar en un trabajo que se presentó este año en el Colegio de Psicoanalistas donde estamos trabajando el tema “Realidad”. Un trabajo muy interesante de Mariana

Wikinski –que está aquí esta noche y que va a participar del Simposio también– sobre el testigo y el *superstes*; el testigo es la persona que puede atestiguar situado como un tercero El *superstes* es aquel que ha vivido sobre sí mismo la realidad acerca de la cual da testimonio. En el caso del terrorismo en la Argentina se han dado muchos casos en donde las dos acepciones –que en el latín tiene palabras diferentes– están superpuestas, es decir la propia víctima ha tenido que dar testimonio judicialmente. Mariana en ese trabajo dice algo que me parece interesante respecto del yo de la enunciación, que es siempre un yo escindido. Si lo pensamos desde el punto de vista del psicoanálisis, “los testimonios, como el archivo, están atravesados por la subjetividad de los hombres que los construyen y de la época en la que se construyen; de los hombres que seleccionan los testimonios, que los recortan, que los insertan en una serie, que los evocan y que los interpretan” dice Wikinski. Así como la realidad material de los hechos desde el punto de vista psicoanalítico está indefectiblemente perdida para siempre, cuando Freud acuña el término realidad psíquica y dice: “las histéricas me mienten”, el hecho real ya no se puede recuperar; es decir siempre hay un relato sobre lo acaecido. El relato del testimonio también es un relato atravesado por la subjetividad de quien está dando testimonio o de quien participó como testigo cercano.

El testimonio puede tener estructura de ficción en muchos casos y la ficción puede tener estructura de testimonio.

Voy a poner un ejemplo. Se trata de uno de los espectáculos más interesantes que se ha hecho en Buenos Aires en los últimos tiempos y es *Mi vida después*, un espectáculo de Lola Arias –en el que Gonzalo participó en la investigación histórica– que es una de las reflexiones más interesantes sobre la generación que participó durante el proceso, la generación que participó en la militancia y la generación siguiente. Porque lo que Lola toma es a seis personas reales, con su nombre y apellido real, que hablan desde su nombre verdadero. Estas personas son: la hija de uno de los militantes del ERP que asaltó Monte Chingolo, un Lugones que no pertenece a la saga de los Lugones célebres y trágicos –pero es alguien cuyos padres participaron de la militancia en los setenta; otro es hijo de un militante de la JP; está una hija de Nicolás Casullo que en realidad lo que narra es el exilio desde

la perspectiva de una hija ; y un testimonio que es apasionante es el de Vanina Falco, que es hija de un apropiador.

Traigo *Mi vida después* porque está estructurado como un relato permanentemente; está relatado al público todo el tiempo. Vanina Falco, a muy poco de empezar el espectáculo, dice: “Yo no recuerdo a mi hermano de chiquito, fotos de mi hermano de chiquito”. Y uno piensa: “¿un chico apropiado?, ¿es un chico adoptado?, ¿qué pasa?”. “No recuerdo fotos de mi mamá”, las cosas que cualquier hijo apropiado o adoptado piensa: “No tengo fotos de mi mamá embarazada de mí”. El hijo apropiado de Falco es Juan Cabandié, este hermano a quien ella ama por encima de su padre, al punto de que quiso testimoniar, quiso hacer un relato testimonial en el juicio al padre y no la dejaron porque en la justicia argentina alguien no puede testimoniar contra su padre.

Lo interesante es que la ficción de la obra de teatro *Mi vida después* pudo incidir sobre lo jurídico, después de estrenada la obra y después de haber dado ella testimonio en el interior de la obra de lo que pasó con su padre apropiador. Al haberse hecho público el testimonio de Vanina, el juez autorizó a que ella testificara en el juicio contra el padre. Por eso digo que el testimonio puede tener estructura de ficción, que es la obra misma de Lola, y la ficción puede también tener estructura de testimonio o puede tener una incidencia sobre la realidad de lo real, la realidad del mundo, como es la realidad de este juicio.

También digo que el testimonio puede tener estructura de ficción porque hay varios momentos en que el espectador puede entrar en duda sobre lo ficcional del testimonio. Por ejemplo, cuando la hija del militante asesinado en Monte Chingolo reproduce ficcionalmente las versiones que ella tuvo sobre la muerte del padre. Se actúan escénicamente esas versiones; arman el coche –por ejemplo– con cuatro sillas, el coche en el que iban con las armas y se bajan, y se bajan de las sillas... hay otra versión de fusilamiento y se ponen los seis atrás y se actúa el fusilamiento. Hay varias versiones en total y la pregunta que se abre es si es posible que la autora-directora haya inventado alguna de esas versiones sobre la muerte de ese padre (y tiene todo ese permiso para deslizarse hacia lo ficcional) aunque el punto de partida sea testimonial y aunque cada actor-personaje actúa en nombre propio y

contando la “verdad” sobre lo ocurrido. Viendo el espectáculo, yo, como director teatral, me preguntaba cómo se armó esto, porque –claro– ella es autora y directora. Yo tengo sólo la experiencia de dirigir textos de otros. De manera que uno como director tiene que desandar el camino que el autor hizo.

En este sentido el espectáculo teatral tiene tres planos de relato:

1) El relato del autor dramático que es letra escrita y que puede eventualmente ser representado o no. Hay millares de obras que nunca conocieron el escenario y que están en la literatura dramática. Es papel, es letra sobre papel. En ese sentido no es muy diferente a lo que sería cualquier texto literario.

2) El segundo plano de relato es el relato que el director hace sobre la base de ese texto escrito, que es el relato del espectacular. Se lo suele llamar relato espectacular.

3) Y el tercer plano es el relato que el actor hace. Contrariamente a lo que se piensa, el relato del actor es fundamental porque en el teatro el actor es el dueño después del estreno. De modo que el director en el proceso de ensayos tiene que tener la inteligencia suficiente como para hacer las transacciones necesarias, posibles, con la visión que uno entrevé que el actor tiene como para no tener que estar encima, semana a semana durante las funciones, tratando de reencauzar algo que siempre va a tender a salirse de cauce porque va a prevalecer la opinión del actor.

Doy un ejemplo de estos tres planos de relato. Tomo una obra que yo he hecho, pero como acaba de reponerse ustedes pueden tener presente: *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Tennessee Williams cuenta la historia de una mujer que pertenece a una clase en extinción, que llega a la casa de su hermana absolutamente desposeída, ya habiendo perdido todo y busca albergue, busca un lugar –como dice ella– en la roca de este mundo donde poder respirar. Y termina no pudiendo respirar allí tampoco porque su cuñado –Stanley Kowalski– que en la obra representa el avance implacable de la fuerza bruta, la aplasta y termina quebrando su psiquismo fragilizado.

Si el director no cuenta esto –y puede no contarlo– hay una tergiversación de lo que Williams narra a través de la obra. Cuando se estrenó en Estados Unidos, el personaje de Kowalski lo hacía Marlon

Brando –que luego la hizo en cine. Brando era alumno de Stella Adler –uno de los miembros míticos del Group Theatre al que perteneció también Lee Strasberg– de aquella camada de teatristas americanos que modificaron definitivamente el teatro en el siglo XX en Estados Unidos. Stella Adler era la maestra de Brando, el marido de Stella Adler era Harold Clurman, crítico del New York Times. Él no se excusó de hacer la crítica por la estrecha relación que tenía con Brando. Su crítica puede hoy leerse en su libro *El divino pasatiempo* donde publica también muchas de sus críticas a lo largo de los años cincuenta, sesenta y setenta. Y Clurman no sólo no se excusó de sentarse como crítico y escribir su opinión, sino que lo que escribió fue lapidario contra director y protagonista masculino y, además, con una sólida fundamentación ideológica. En uno de los párrafos más importantes dice que si en *Un tranvía llamado deseo* la crueldad de Stanley Kowalski no es una crueldad deliberada contra su cuñada y lo que ella representa, se produce una profunda tergiversación de la ideología de Tennessee Williams en la obra. Y según Clurman la espiritualidad que Marlon Brando le brinda al personaje y de la que Elia Kazan suscribe como director, tergiversa el mensaje.

El tercer nivel que señalé fue el del relato que el actor hace, que para mí es fundamental. Si la actriz que interpreta a Blanche empieza a apelar a todos sus manierismos y narra a una histeria muy recargada, corre el riesgo de transformarse en la confrontación de una rechazante histérica de libro con un animal que defiende su nido. Ahí es muy importante lo que haga la actriz y lo que cuenta la actriz. Si la actriz enfatiza mohines, elementos exteriores, superficialmente histéricos, la ideología de la obra estalla, se va al tacho. Y en ese sentido hay escenas que son claves: en la décima escena Kowalski la viola. Vuelve de la maternidad donde su mujer está por parir bastante borracho y viola a su cuñada. El tratamiento de esa escena es clave para todo esto que estoy diciendo. En la versión cinematográfica se ve a una Vivien Leigh que actúa muy histéricamente: “No se acerque, ¿eh? No se acerque que grito”, con una ambivalencia entre terror y deseo.

Ahí es fundamental el relato que hagan actriz y director conjuntamente de esa escena.

Vuelvo al realismo del teatro del Siglo XX. Es interesante observar el modo en que la ficción en el teatro recupera en el siglo XX su raigambre en la realidad y reclama, por otro lado, una actuación verdadera. Voy a aclarar los dos términos. Cuando digo que recupera su raíz en la realidad es porque durante el siglo XIX el romanticismo –no me refiero al romanticismo en Schiller y en Goethe que son los puntos máximos– pero la deformación del romanticismo hacia finales del siglo XIX llevó a un teatro muy artificioso y a un teatro muy engolado y con muy poca raigambre en el realismo. La propuesta que vino después es la del naturalismo y del realismo: Ibsen y Strindberg. Pero la recuperación del realismo es casi lógica con una época en la que coinciden la Revolución Industrial y el positivismo y el método experimental en las ciencias. El naturalismo por su parte levanta la bandera de la objetividad documental en el teatro –y tiene que ver, si se quiere, con lo testimonial. Con Émile Zola a la cabeza, el naturalismo levanta la bandera de la objetividad planteando cosas tales como ésta: “si la medicina, que era un arte se está convirtiendo en una ciencia, ¿por qué la literatura no puede convertirse también en una ciencia gracias al método experimental?”

O bien: “El novelista no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El novelista tiene que desaparecer y guardar para sí sus emociones y exponer simplemente las cosas que ha visto”. Es como anular la dimensión subjetiva y anular la dimensión de que el sujeto parlante siempre construye un relato. En principio un relato de sí mismo. Cuando escuchamos a un paciente en una primera entrevista escuchamos cómo esa persona se relata a sí misma y cómo relata su historia y su novela familiar. Un relato que, a su vez, lo construye. El relato del sujeto parlante tiene esa ida y vuelta.

Entonces en el siglo XX el teatro –por un lado– recupera en términos del realismo su raigambre en la realidad y reclama una actuación verdadera. Cuando digo “reclama una actuación verdadera” me refiero a algo que fue muy importante para todo el estilo de actuación del siglo XX, que es Konstantin Stanislavski desde el Teatro de Arte de Moscú que crea la primera metodología científica y sistemática sobre la formación actoral y reclama una actuación verdadera en la que el actor juegue su instrumento personalmente. Esto ya

casi parece moneda corriente, pero en ese momento eso era una revolución. En tanto el teatro es la única disciplina artística donde no hay un instrumento que mediatice –no hay arcilla, no hay bronce, no hay una tela, no hay óleos, no hay acrílicos– el actor es instrumentista e instrumento, el actor tiene que desarrollar su propio instrumento en su formación y en el del escenario trabajar consigo mismo: con su cuerpo, su gestualidad, sus emociones. Esto es lo que Stanislavski llamó el trabajo del actor sobre sí mismo.

Promediando el siglo XX, con el advenimiento de Beckett y el teatro del absurdo después de la guerra, empiezan a plantearse estilísticamente otras cuestiones y esas nuevas tendencias revolucionan el teatro a partir de allí. Pero entonces ya teníamos el cine y la televisión en su apogeo y el cine y la televisión reclaman a gritos una actuación verdadera porque la cara del actor aparece en cinco metros por cinco metros. A esa distancia el actor no puede engañar. Tiene que ser muy verdadero.

Tengo que ir cerrando por la hora pero quisiera hacer un último comentario. Me pareció bellísimo lo de Jung que le dice a Joyce cuando lo consulta sobre su hija, “en las aguas que usted nada, ella se ahoga”. Tiene mucho que ver con el trabajo del actor. Yo siempre desmitifico el tema arte y locura. Yo no he conocido ningún buen actor que fuera loco. Es tan compleja la tarea tal cual la estoy planteando: el trabajo consigo mismo, con sus propias emociones, con sus propias vivencias –que solamente un yo constituido, medianamente fuerte y además poroso, puede llevar a cabo un trabajo de esa complejidad con su propio pasado, sobre su memoria, sobre sus propias vivencias. Un yo disgregado o con peligro de serlo no puede hacer ese trabajo. En ese sentido es muy interesante lo que dice Jung: las aguas en las que usted nada, es decir el material con el que usted trabaja como autor, son las aguas en que ella se ahoga

Gonzalo Aguilar: Gracias Alejandra y Hugo. Yo voy a hacer algún comentario quizás para iniciar la ronda de preguntas, inspirado un poco por lo que decía Hugo, además de lo de histérica y ambivalente –que me pareció un pleonasma– esta idea de lo que él mencionó de *Mi vida después*, que yo participé un poco en la obra así que algo puedo

decir, alguna cuestión muy interesante se planteó cuando Lola Arias fue con la obra a Chile y le pidieron que armara en Chile también un *Mi vida después*. Eso se hace con actores que van contando su experiencia, se los elige, se hace un *casting*. De modo que la directora tiene un papel muy importante en la elección de quienes van a ser los que van a hablar; siempre es un problema del testimonio, no solamente quién habla sino quién le pide que hable y en qué situación lo pone para hablar. Y se dio que en este *Mi vida después* en Chile varios de los actores que fueron elegidos eran pinochetistas; porque en Chile el pinochetismo todavía tiene mucho arraigo y eso generó en los actores argentinos que participaban en la obra una reacción muy fuerte de queja con respecto a eso: ¿cómo vamos a poner una obra donde los que hacen relato son estos pinochetistas?, que en este caso no habían cometido ningún delito ni eran para nada personas que había que llevar a la justicia, sino personas simplemente que adherían y cuyas vidas transcurrieron durante la dictadura de Pinochet con una cierta relación favorable hacia él. Y eso generó todo un debate sobre quiénes son los que podían hacer relato y hasta qué punto estamos dispuestos a escuchar relatos que de alguna manera no vengán a refrendar lo que nosotros pensamos o a estar de acuerdo con nuestro punto de vista; hasta qué punto le damos a esos relatos un escenario, un espacio. Tanto Lola como yo estábamos totalmente de acuerdo en que se mostrara esa pluralidad, porque eso era –quizás– mucho más cercano a la dimensión sociopolítica de Chile que nada más que mostrar hijos de militantes del Frente Rodríguez; en ese sentido me parecía interesante. Y ahí me aparece una cuestión que había planteado Alejandra que quería retomar, y es a quiénes le vamos a pedir que hablen y por qué esta discusión que plantea Beatriz Sarlo –que me parece muy interesante– del lugar de que hablen sobre todo los que participaron como protagonistas. Aunque esta categoría de protagonista ya me parece compleja, pensar que aquel que estuvo en una acción armada es más protagonista que otro que quizás hizo una tarea de otro tipo, ya me parece un tipo de jerarquización bastante discutible. Y me parece que lo entendió así muy bien Albertina Carri cuando hizo la película *Los rubios*, donde ella no sólo busca testimonios de militantes sino también de vecinos supuestamente ajenos, supuestamente indiferen-

tes, pero que en esos discursos y en los lapsus –sobre todo– que cometían, ella encontraba una significación mucho más fuerte con respecto a lo que había sido la vida cotidiana en la dictadura, que en otro tipo de relato.

Me parece que ahí hay un debate que es muy interesante, donde en definitiva hay una pelea o una lucha entre sujeto y discurso, acerca de qué vamos privilegiando, por un lado esos sujetos que la vivieron –que para mí también es una categoría que hay que tomar con pinzas (el hecho de que “vivirla” sea una experiencia mayor y que dé un acceso mucho más privilegiado con respecto a la construcción de un relato)– y por otro, aquellos que también la vivieron desde otro lado, por supuesto, y quizás de una manera totalmente diferente.

Y ahí me parece que justamente una pregunta fuerte es lo que encubre y lo que revela hacer un relato. Lo que encubre y lo que revela, no tendría que ver ya con la acción del sujeto sino con los mecanismos propios de un discurso que está en funcionamiento, y con dos cosas que quizás quería que Alejandra un poco me iluminara, que son la demanda y la puesta en escena de la cuestión testimonial; la demanda no sólo por aquel que va a pedir un testimonio, como es el caso de Memoria Abierta que supongo que tendrá un lugar donde estas personas vienen, hablan, se les pide... Vos decías Alejandra que había como un trabajo previo de precalentamiento allí. Hay sin embargo una demanda a veces mucho más difícil de determinar, que tiene una especie de funcionamiento simbólico muy, muy complejo. Cuando una persona habla en defensa propia evidentemente está respondiendo a una idea determinada de lo que es una relación con la responsabilidad; qué significaría defensa propia cuando ella misma hablaba antes de fogueo, ¿qué significa un fogueo, ir y quitarle el arma a una persona en una actitud de fogueo? No sé, me gustaría ver un poco la raíz etimológica de la palabra fogueo y toda su historia, que supone casi una idea de ensayo, de cosa mínima; pero en realidad en ese fogueo estaban poniendo en juego la vida de todos los que estaban participando de ese acto. El concepto de demanda me parece que es fundamental; uno no puede pensar estos relatos si no piensa en las demandas que los animan.

Y la puesta en escena ha sido fundamental –me parece también– en

relación con lo que vos dijiste al pasar –pero que evidentemente es un tema político de primer orden– y es que los sentidos de estos relatos y de los que pueden hablar y de las condiciones de los que pueden hablar, han ido cambiando con los años y no son lo mismo en los ochenta, que en los noventa, o en la actualidad; hubo una cantidad de cambios bastante fuertes, cómo funcionan esos testimonios y la puesta en escena que se les da.

Recordarás *Cazadores de utopías* de David Blaustein y la película de Andrés Di Tella *Montoneros*, que son películas paralelas del '94, donde participa Graciela Daleo que había sido detenida en la ESMA. En las dos películas son como dos personas diferentes. Una ve las películas y en una es todo un ámbito medio oscuro donde ella se presenta de una manera muy afectiva, llamando mucho a lo afectivo, a una situación de estar como tirada en un colchón... y crea toda una situación muy diferente a la otra, donde habla con un discurso bastante construido desde el punto de vista intelectual y donde apela a categorías de otro orden. Es decir que la misma persona en dos situaciones muy diferentes –y quizás con dos directores que tratan de sacar de esa persona cosas diferentes– produce diferencias. Eso es lo que se ve en *Mi vida después*, donde por ejemplo Lola se había puesto un principio que era que no apareciera la palabra desaparecidos. Que la palabra desaparecidos en principio no apareciera para no llevar la obra –quizás– a un terreno de relación con otras obras que a ella no le interesaba tanto. Vanina Falco en el estreno –en que estaba Cabandié, el hermano– le dijo: “Mirá, yo tengo que hablar de desaparecidos, tengo que decir la palabra desaparecidos, no puedo hacer la obra si no digo la palabra desaparecidos”. Y ahí tienen un poco lo que hablaba Hugo, el actor poniéndose en el lugar de esa necesidad de ir a ese significativo para ponerlo en escena y decir: yo tengo que decir esto, no puedo estar sin que esto se diga; porque era como una especie de compromiso tanto con el hermano como con lo que ella consideraba que era una cuestión histórica.

Más o menos estos temas así, caóticamente presentados, podrían abrir a los comentarios. Me interesaba mucho el tema de la demanda y el tema –quizás ya más político– de los que están privilegiados para hacer relatos y aquéllos que quizás no se los considera del mismo

modo. Y el uso que se hace sobre todo de la cuestión de la experiencia, el acceso a la experiencia y quiénes estarían privilegiados para ese acceso. Justamente la idea de ficción es la posibilidad de acceder a la experiencia sin necesidad de haberla vivido; éste es el mecanismo de la ficción y es un mecanismo totalmente generalizado y de larga data.

Con respecto a esto quería preguntarle a Hugo sobre el lugar de la ficción en lo social, porque quizás con esta presentación que ustedes hicieron me parece que estamos suponiendo que estamos muy seguros de cuál es la diferencia entre el testimonio y la ficción o que las fronteras entre el testimonio y la ficción sean tan fáciles de trazar, cuando justamente me parece que están bastante entreveradas por momentos y por momentos se están usando mutuamente. Por ejemplo en todo el testimonio que contó Alejandra, evidentemente hay una cantidad de lecturas que hizo esa persona y no sólo lecturas que tienen que ver con la vida de ella sino con lecturas de cómo construir un relato. Es decir, ahí hay mecanismos que también pueden participar de procedimientos ficcionales para contar algo.

Y mi pregunta a Hugo, en relación a eso que habló de la actuación verdadera y todo ese tema que planteó, es si el lugar de la ficción en lo social cambió también históricamente; vos hiciste un paneo con respecto a diferentes momentos de la historia, pero ya más en concreto –por ejemplo– respecto a la experiencia del '81 de Teatro Abierto, donde me parece que más allá de la fuerza política que tienen esas obras, la idea de una ficción autónoma era todavía mucho más poderosa, la idea que el teatro construía un relato y ese relato de alguna manera alegóricamente podía hacer referencias.

Hugo Urquijo: Una sola cosita, yo lo que planteaba era que los límites precisamente eran muy imprecisos y que había un desplazamiento que se podía producir muy fácilmente entre testimonio y ficción. Yo creo que las veintiún obras que se estrenaron en el '81 de los veintiún autores que hicieron el primer Teatro Abierto, fueron probablemente los mejores textos que cada uno de ellos escribió. Yo creo que *Gris de ausencia* es quizás lo mejor que escribió Tito [Roberto Tito Cossa], *El acompañamiento* es quizás lo mejor que escribió Goro [Carlos Gorostiza], el texto de Aída Bortnik, el texto de Griselda Gambaro...

¿Pero por qué? Porque como precisamente había que aludir a la realidad metafóricamente, el esfuerzo de metaforización fue extremo y eso produjo resultados, productos dramáticos de un vuelo que quizás no hayan tenido ellos mismos en otras obras; y además la necesidad de la compresión, el hecho de que tenían que ser obras de veinte minutos, veinticinco como máximo, porque eran tres por día. Pero creo que sobre todo lo otro fue lo más relevante, el tema de eludir la censura por el lado de la metáfora.

Gonzalo Aguilar: O sea que las restricciones fueron muy buenas a la hora de construir un relato, en ese caso.

Hugo Urquijo: Sí, yo creo que esto es una verdad general, esto ha pasado con muchos autores en épocas donde tenían que aludir a la realidad sin poder nombrarla directamente ha habido producciones artísticamente riquísimas por el nivel metafórico, repito.

Alejandra Oberti: Muchas gracias por tus preguntas, son cuestiones claves las que mencionaste, no sé si puedo rápidamente contestarlas. Quisiera empezar –por ahí– por la segunda parte de tu pregunta que se relaciona, creo, con la primera, con esta idea de una puesta en escena del testimonio que –como vos muy bien decías– ha ido variando a lo largo de estos años. Hablando específicamente sobre este testimonio sobre este pasado reciente argentino, que comienza durante la misma época de la dictadura con una fuerte carga de denuncia y tiene una forma muy particular durante esos primeros años de la transición marcadas por esta figura de la víctima que es la que prima en esos años, no voy a hacer ese relato que es muy, muy conocido, esa historia de cómo se ha hablado sobre esto. Pero quería mencionar una cuestión que me llamó –no sé si la atención– pero que noté muy marcadamente en las últimas sentencias en juicios por violaciones a los derechos humanos, que son las de la causa de la Escuela de Mecánica de la Armada, en cada una de las condenas hay un agravante que tiene que ver con la condición de perseguido político de la víctima. Y esto viene sucediendo así, cada vez más en las condenas por estos delitos, el agravante de la condición de perseguido político de la víctima pone en

el centro de la escena que esa persona se constituyó en víctima en tanto tendría una actividad política que implicó la persecución, que es exactamente lo contrario por lo menos en términos de lo que conocemos con más fuerza en términos de relato público de lo que sucede en el juicio a las juntas; la víctima no solamente no era un perseguido político, no era nada, era pura víctima, ese carácter de víctima está fuertemente resaltado.

Si tomamos ese arco temporal del juicio a las juntas, ese momento de la transición, y el momento actual, por supuesto un arco que está lleno de matices y de distintos momentos, lo que nos encontramos en el medio de estos dos momentos donde la justicia toma un protagonismo y toma una parte importante de los relatos, es un período donde sucedieron efectivamente muchas cosas, entre otras transcurrieron años, otras generaciones pudieron mirar este pasado reciente haciendo otras preguntas y yo creo que la puesta en escena—como vos preguntás— es una puesta en escena mucho más diversa y donde —justamente— se habilitan otros discursos sobre este pasado reciente y donde empieza a aparecer esta diversidad de cuestiones que permite —creo yo— referirnos por ejemplo a la militancia, a las cuestiones que tienen que ver con el género; por ejemplo dentro de la acusación a militares por violaciones a los derechos humanos no había prácticamente durante los años ochenta nada sobre la violación sexual y ahora está empezando a estar en el centro de la escena.

Esa distancia temporal y todas las cosas que sucedieron en ese momento, entre otras cosas juicios por la verdad, juicios en el exterior —si tomamos la justicia— pero también una cantidad de relatos sociales, de discursos sociales literarios, cinematográficos, teatrales, ensayos, investigaciones... permitieron —me parece a mí— una escena mucho más compleja donde todos estos temas aparecen. Y me parece que esa distancia temporal llena de cuestiones es la que habilita una demanda hacia quienes participaron de esta militancia social y política más plena, en cierto sentido, que los ubique y que permita preguntarles no solamente por aquello que sufrieron en su carácter de víctimas del terrorismo de estado, sino también por aquello que hicieron.

Me parece que en esta distancia temporal y en todo esto que sucedió un papel clave jugó la generación de los hijos, ustedes recién mencio-

naban la obra de teatro de Lola Arias *Mi vida después*, donde estos hijos son justamente los que interrogan.

Otra generación, otras preguntas, una demanda de saber de una determinada manera ha habilitado estas preguntas y en un espacio como es el nuestro de Memoria Abierta donde –sin duda– nosotros vamos a buscar a los protagonistas y tenemos una política de buscar personas que den testimonio de lo que sucedió, hay como un pacto explícito de que se trata de que la persona pueda contar efectivamente su experiencia, en el sentido que pueda poner en el centro de la escena no sólo lo que sucedió sino también lo que hizo sin juicios de valor... no porque no haya valoración, sino porque justamente se trata de que sea quien da su testimonio quien pueda ejercer esta cuestión que yo llamo de responsabilidad en un sentido que no sé si es estrictamente técnico del término responsabilidad con toda su carga filosófica, sino que tiene que ver más bien con hacerse cargo. Y en ese hacerse cargo yo creo que aparecen estos relatos de sí con toda esta complejidad que mencionaba, y creo que esa manera de Beatriz Sarlo de caracterizar el testimonio sobre el pasado reciente como esa especie de experiencia muy pegada a una vivencialidad, pierde de vista esto que el testimonio da.

Claro, si uno construye un relato muy armado, pregunta siempre las mismas cuestiones, no permite el silencio, da la respuesta junto con la pregunta, construye una escena heroica... entonces sí va a encontrar eso siempre.

Me parece que cuando se dan otras condiciones, como un analista que se retrae en el sentido que deja ese espacio, a mí me parece que es una cuestión clave. No todos los relatos son iguales, yo leí un fragmento de un relato muy particular, pero cuando hay lugar y no se espera de ese relato algo en particular, es habitual o es bastante frecuente que aparezca algún tipo de reflexión sobre las propias prácticas. Y me parece que eso política y éticamente abre todo un campo de significaciones que es profundamente rico.

Gonzalo Aguilar: Ese analista que se retrae en realidad generalmente vuelve con toda su artillería a desarmar el discurso, a destruirlo y yo entiendo que Memoria Abierta es otra cosa; pero yo recuerdo –por ejemplo– en *Los rubios* una crítica que hace Albertina Carri a los

discursos de militantes respecto del todo armadito. Dice: te dan todo armadito. Y evidentemente una de las cuestiones centrales con el testimonio es que toda la cantidad de tiempo que pasó, por más que el dolor persista –como dice el testimonio que vos leíste– el dolor es ese hueco que va a producir relato todo el tiempo, esos relatos que se producen están llenos de capas que van cubriendo, que van justificando, que van hilando, que van olvidando... ¿y quiénes van a ser los que van a desarmar ese discurso?

Alejandra Oberti: Ahí paso casi un aviso militante mío, yo creo que ahí hay una cuestión que el campo de quienes estudian y de quienes producen estos relatos tiene que tomar en consideración que es el poder hacer que estos relatos sean en alguna instancia públicos, compartidos... Cada quien –claro– cuando presenta el relato le saca la pregunta, lo evita un poquito –solamente para que se entienda cuando se escribe– lo recorta... es obligatoriamente así, nadie puede interpretar, analizar nada tomando todo como un bloque. Pero poner ese relato completo con la voz, la imagen de la persona, la pregunta y la repregunta a disposición del público permite que esta interpretación que hago yo sea contrastada por otros; cualquiera de ustedes puede ir y decir: yo quiero escuchar este testimonio –porque es público– y entonces si uno toma otro fragmento dice lo contrario, dice algo distinto. Me parece que el conocimiento es social, es compartido.

En los investigadores en ciencias sociales y en historia hay como una tendencia a guardarse los testimonios, los documentos, “esto lo tengo yo, es mío”, “esto lo digo yo porque lo sé”, y Argentina tiene muy mala política de archivos y entonces es como difícil tener espacios donde compartir.

Enrique Alba: Lo último que estabas diciendo le da lugar a lo que nos espera. Me parece que esto es lo más interesante de lo que podríamos plantearnos en estos niveles en que ha sido armada la Mesa, en el sentido de los diferentes planos –como decía Urquijo– entre lo que es el relato y cómo se inmiscuye el relato ficcional con el relato testimonial, y lo que diferencia el relato escrito del relato oral.

Me parece que acá es importante elevar a la dimensión jerárquica

el relato oral y diferenciarlo claramente de lo que es el relato escrito. Este es un tema muy interesante dentro de la historia, hay una historiadora argentina –Dora Schwarzstein– que trabajó mucho sobre el tema de los relatos orales y es fundamental porque el relato oral es el relato del oprimido. Podríamos decir que es el relato que queda de los libros que se destruyeron, de los textos que se quemaron, de las bibliotecas que desaparecieron.

Por supuesto que no es el relato de los ganadores; el relato oral es el relato de los perdedores, y es el relato que siempre queda relegado. Me parece que es importante esto para nosotros como analistas, porque es con lo que trabajamos; nosotros trabajamos con el relato oral que es el relato de la represión –podríamos decir–, del reprimido. Y es frente a este relato en donde se da este cambio, en donde se posibilita transformar la demanda en oferta, porque lo que se ofrece es: “hable de lo que quiera” sin que se le demande nada.

Me parece que en este último desarrollo que vos estabas haciendo, quedaba claro cómo cuando se pasa del relato oral al relato escrito, empieza a perderse esta posibilidad de ofertar “hable de lo que quiera” porque el que empieza a organizar el texto es el que escucha y entonces ahí empieza a articularse la demanda del que escucha y se pierde la oferta del “hable de lo que quiera”.

Me parece que esto es muy interesante dentro de lo que es el tema de la supervisión en psicoanálisis, donde hay grandes discusiones: si las supervisiones tienen que ser escritas, si tienen que ser grabadas, o si es solamente lo que cuenta el analista, su relato oral de lo que escuchó del paciente. Me parece que éste es un tema muy interesante dentro de la clínica psicoanalítica y dentro de lo que son los relatos psicoanalíticos, porque está tocando este punto fundamental que es cómo sostener una oferta más allá de toda demanda; también está planteado en la relación entre el actor y el director y el texto de la obra –estos tres niveles que planteaba Urquijo– porque ahí también empieza a funcionar hasta dónde el actor puede hacer lo que quiere y hasta dónde aparece la demanda de lo que tiene que hacer. Este es un problema muy interesante de estos niveles y que hace profundamente a la clínica psicoanalítica.

Amalia Pandiella: Yo quería agradecerles las exposiciones de ustedes porque fueron muy ricas; la cabeza está llena de pensamientos pero uno que quiero manifestar es que los dos hablaron de la escucha que hacían de los testimonios. Por un lado Urquijo planteó los tres niveles que eran el nivel de lo escrito, el nivel de lo artístico y el nivel de la interpretación. Siguiendo a Liberman –que fue un psicoanalista de nuestra casa y el primer presidente– él hablaba del emisor y el receptor en términos de comunicación. Usted dijo al principio que había un espacio entre el público y el escenario con las actuaciones, entonces yo a lo que me refería es quién escucha, porque el que escucha –en este caso– es el que escucha el testimonio; en el caso del teatro es el público que escucha. Entonces habría en teatro cuatro niveles, porque una cosa es la obra que a mí me muestran y otra es la que veo yo, por ejemplo yo no estoy tan de acuerdo con esto de que Blanche era una histérica, porque Blanche en determinados momentos conmueve con la historia, con su historia cuando ella está con su marido y el marido se mata, donde de alguna manera la representación no habla de una cosa histérica sino que habla de un profundo dolor. Y en los testimonios, ¿quién escucha?, ¿el que escucha recibe lo mismo que el emisor? Tal vez tendrían que haber varias escuchas y de eso tomar un mínimo común denominador de lo que ese testimonio, en ese momento, significa; en ese momento, porque yo estoy de acuerdo que si es en otro momento –en época, en tiempo– tanto va a cambiar la escucha como va a cambiar el testimonio.

Entonces lo que quisiera saber es qué piensan ustedes de la subjetividad del que escucha.

Intervención masculina no identificada: Yo agradezco mucho esta mesa porque realmente me ha permitido integrar algunas cosas, algunas cuestiones que nosotros muy artesanalmente hemos hecho a partir del 2005 en Europa, en Italia, hasta el año pasado que terminamos con un Teatro Itinerante –se podría llamar así– en Barcelona.

Se trató de un grupo que se organizó a través de una idea y se llamaba “Identidad en exilio”; era un grupo formado por mí mismo –que era analista– mi mujer que tenía los testimonios de tanta gente que había pasado por casa en los últimos treinta años, algunos vivían

en Europa, otros compañeros que venían a visitarnos; después estaba Italo Moretti que era un periodista de la RAI que había estado en la Argentina en el momento del golpe; después estaba Giorgio Capitani que había hecho un film bastante bueno con Virna Lisi y tuvimos la posibilidad que se pasara a las ocho y media en la televisión y eso –la historia de los desaparecidos– pudo ser mirado por mucha gente.

Se trataba de activar con pequeñas cosas, yo hablaba un poco de lo que era esta idea de identidad exiliada o de identidad en exilio, podría ser la nuestra –que estábamos en el exilio– pero podría ser también uno de acá, que tenía una parte de su identidad exiliada y que la tuvo que tener por mucho tiempo.

Y por otro lado pequeños testimonios de este grupo de protagonistas y después siempre había invitada alguna persona que hablaba contando, recontando su experiencia, sea de hermanos desaparecidos o que directamente habían sido torturados, etc., etc.

Esto se creaba con distintos públicos y por lo tanto entre estos dos grupos se animaba algo que a mí me parece que se me aclaró bastante ahora, porque nosotros lo hicimos muy espontáneamente y sin ninguna estrategia; fue naciendo así, como venía, y me parecía que eso nos hacía bien a nosotros, pero también después de algún tiempo –porque las representaciones fueron hechas en distintas sociedades psicoanalíticas, en universidades y en otros lugares– me pareció que el convencimiento del público fue cada vez más fuerte, el público empezaba a participar y también a hablar no sólo de lo que los testimonios hablaban y comentarlos, sino también de algunas cosas propias, de algunos relatos propios.

Quería decir esto nada más, que me parece que hay un pasaje fundamental entre lo que uno puede vivir como culpa a un sentido de responsabilidad, asumir una responsabilidad es la única manera de alejar la idea de culpa en el sentido popular, no en la culpa íntima que cada uno puede tener; y yo creo que ése es un pasaje fundamental.