



EL TEATRO DE ARISTIDES VARGAS: ANTIDOTO
CONTRA LA MUERTE

*THE THEATER OF ARISTIDES VARGAS: ANTIDOTE AGAINST
DEATH*

María Estela Harretche

Smith College

(mharretc@smith.edu)

<https://orcid.org/0000-0003-4670-1040>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.05

ISSN 2444-3948

Resumen: La situación que asoló a la Argentina entre los años de la última dictadura militar (1976-1983) tuvo consecuencias más allá de las desapariciones de miles de personas ejecutadas por el régimen. Intelectuales y artistas argentinos del momento, condenados al silencio, escaparon al exilio donde continuaron produciendo, a la distancia, su discurso contestatario. Entre los dramaturgos cabe destacar la labor que llevó a cabo Arístides Vargas en Ecuador. Sus textos dramáticos, que corrieron mejor suerte lejos ya de la censura, son testimonio de una época en que se dio una forzada dislocación no sólo espacial sino también existencial. Su creación consistió no sólo en textos que se pusieran en escena, sino también en crear grupos de trabajo y movimientos artísticos de resistencia. En sus obras se respira el desarraigo, la soledad, la incomunicación, la condena de estar fuera. La dislocación existencial, consecuencia del exilio forzado, va a dibujar en su obra una vida rota, fisurada.

Palabras Clave: Teatro; dislocación; fisura; búsqueda; resistencia.

Abstract: The state of shock that gripped Argentina during the last military dictatorship between the years 1976-1983 had consequences that went far beyond the disappearance of thousands of persons kidnapped or killed by the regime. Intellectuals and artists condemned to silence escaped and chose exile, where they continued to produce works of protest, including playwrights like Aristides Vargas, who ended in Ecuador. Unlike the thousands who had been silenced, these exiles were able to retain their voices, and they continued to create, producing plays, and creating working groups and artistic movements of resistance. His writings breathe an air of being uprooted, of solitude, of being cut off from communication, and of being condemned to life at a distance. The existential dislocation that resulted from enforced exile led Vargas to picture a life that was crazed, if not broken.

Key Words: Theater; dislocation; craze; search; resistance.

Sumario: 1. Introducción. 2. La razón blindada: Don Quijote en Rawson. 3. Caminar en círculos: Instrucciones para abrazar el aire. 4. Reflexión final. 5. Bibliografía. 6. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARIA ESTELA HARRETCHE es crítica literaria, profesora, actriz. El estudio del teatro y la poesía ha sido una constante en los cursos impartidos en Smith College, institución en la que trabaja, y en su línea de investigación desde la perspectiva de los estudios transatlánticos. La mirada comparativa de dos realidades, a veces contrastantes, la de Argentina y España en sus respectivas post dictaduras, ha sido el marco de su trabajo crítico de los últimos años. Autora de *Federico García Lorca: Análisis de una revolución teatral* y del capítulo sobre Lorca en *Historia del Teatro Español*, ha enseñado seminarios sobre el autor en Smith College, la Universidad Hebrea de Jerusalén y en España, en el *Global Engagement Seminar* (Madrid, Granada, Córdoba). En todos ellos el enfoque de su enseñanza ha sido de análisis textual y de trabajo performativo, en cómo llevar la página escrita a la escena. Como actriz, ha desempeñado los papeles protagónicos en *Woyzeck* de Georg Büchner, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Nuestra Señora de las Nubes* y *La razón blindada* de Arístides Vargas y en *La nieta del dictador*, de David Desola, entre otros.

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge a partir de una realidad traumática vivida en la sociedad argentina durante la última dictadura militar y de la sistemática resistencia a olvidar ese pasado trágico. Las *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo* se han encargado de llevar a cabo este recordatorio a través de un ritual ejercido al caminar alrededor de la Plaza cada jueves, de cada mes, de cada año, hasta hoy, durante los últimos cuarenta y cinco años, sin claudicar. Se trata de un acto performativo. La ausencia de los hijos y nietos desaparecidos se hace presencia en la Plaza gracias a ese ritual, que se repite una y otra vez, como si fuera una representación dramática. Importaría preguntarnos en qué medida las artes en general y, específicamente el teatro, han logrado dar vida a lo que fuera destruido y cuáles han sido las estrategias utilizadas para lograr ese renacer en el escenario. Schirmer nos recuerda:

[...] that the *Mothers* subverted the Junta's policy of disappearance by turning the power of invisibility on those who initially employed it. The specter of absent, missing bodies that was meant to intimidate, demoralize, and terrorize was used instead to create presence, memory and resistance [...] Through performance, both in the square and in the theatre, memory has been created out of and through absence. (Wannamaker, 2001, pág. 81)

La situación que asoló a la Argentina entre los años de la última dictadura militar (1976-1983) tuvo consecuencias más allá de las desapariciones de miles de personas ejecutadas por el régimen. Muchos de los intelectuales y artistas argentinos del momento, condenados al silencio, escaparon al exilio donde continuaron produciendo, a la distancia, su discurso contestatario. Entre los dramaturgos cabe destacar la labor que llevaron a cabo grandes como Arístides Vargas, en Ecuador. Sus textos dramáticos, que corrieron mejor suerte lejos ya de la censura, son testimonio de una época en que se dio una forzada dislocación no sólo espacial sino también existencial. Todos ellos siguieron creando, ya que al menos habían quedado con voz, a diferencia de los miles silenciados. Y crearon no sólo textos que se pusieran en escena, sino también grupos de trabajo, movimientos artísticos de resistencia. Desde un lugar que no era el propio y desde sus obras, condenaron la represión sistemática

y el terrorismo de estado al que habían sido sometidos. En sus obras se respira el desarraigo, la soledad, la incomunicación, la condena de estar fuera. Su medio fue el teatro, como si ese rincón sagrado entre el actor y el público fuera el espacio obstinado en el que pudieran, por fin, decir lo que se siente a alguien que, tal vez, los llegara a entender.

La producción del dramaturgo argentino Arístides Vargas (Córdoba, 1954) puede en sí ilustrar los tres conceptos de precariedad, exclusión y emergencia. Su huida de un país en los umbrales de la llamada «guerra sucia» hacia un exilio definitivo en Ecuador, le abre las puertas a una nueva forma de vida, la de «vivir en el texto» (Adorno, 1974, pág. 87). Lo que sigue es la creación del grupo teatral *Malayerba* y la producción de sus obras en varios escenarios latinoamericanos. Una forma —«precaria»— de regreso, a ese lugar del que fuera expulsado para siempre. La dislocación existencial, consecuencia del exilio forzado, va a dibujar una vida rota, fisurada. Es gracias a la capacidad de ver la luz que sale con intensidad por la grieta del dolor, desde donde nuestro autor va a generar su dramática. Teatro en que la memoria y la imaginación irán trayendo al presente el pasado perdido. La luz es la prueba de que en el fondo de la grieta algo sucedió. Y el ejercicio dramático que se propone Vargas trata de captar el resplandor de lo sucedido y traerlo al escenario.

Se trata de un teatro del retorno en el que el autor desafiará el pasado traumático intentando darle vida en escena. Dos obras de entre la vasta producción de Vargas son las que me interesa analizar en este trabajo: *La razón blindada* (2006) e *Instrucciones para abrazar el aire* (2012). Ambas parten de hechos de la vida real. La primera está escrita desde una perspectiva muy personal. La anécdota que generaría la obra fue tomada por Arístides de lo que le contó su hermano, Chicho Vargas, preso en la cárcel de Rawson por aquellos años. La segunda obra, *Instrucciones*, llega a la imaginación creadora de Arístides Vargas a partir de la historia de Chicha Mariani, fundadora de las Abuelas de la Plaza de Mayo, quien buscó de manera incansable, y hasta su muerte acaecida en el 2018, a su nietita desaparecida, Clara Anahí Mariani, de sólo tres meses de vida, sin encontrarla.

Ambas obras tienen en común el partir de una realidad trágica, trágica pero real, no ficcional. Los presos en Rawson existieron del mismo modo que existió la casa en la ciudad de La Plata, acribillada y abatida por ser un centro militante de los Montoneros. De ella sólo sobrevivió

una niña, pero también una abuela, buscándola desde entonces hasta su muerte.

¿Por qué volver hoy en día a una temática que ponga en escena los efectos de la dictadura argentina? Como única respuesta deberíamos preguntarnos por qué todavía se habla del Holocausto. Se impone volver al pasado para poder empezar a entender la dimensión del horror.¹

Dubatti (2007) nos habla de la asunción del horror histórico como uno de los factores que influyeron la producción teatral en la Argentina de los años 80 en adelante. En palabras de otro genio de la dramaturgia argentina, Ricardo Bartís, nos dice:

La dictadura lo quebró todo. Produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional como la única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte. (pág. 168)

2. *LA RAZÓN BLINDADA*: DON QUIJOTE EN RAWSON

En *La razón blindada* se nos muestra a dos prisioneros políticos quienes—según la historia narrada por Chicho de su experiencia vivida en la cárcel de Rawson— tenían permitido escapar de su diario confinamiento una vez por semana, donde encontrarían un punto de encuentro en el que actuar relatos que imaginaban. Partiendo de esa idea, Arístides va a crear un mundo ficcional en que estén presentes la precariedad y la fragilidad en la que viven los prisioneros políticos. Lo que no sucede en la historia real pero que va a ser parte de la ingeniosa creación de Arístides Vargas es que, durante el corto lapso en que les es permitido reunirse, los protagonistas se dedican a construir y actuar relatos que recrean la historia de Don Quijote y Sancho Panza. Son los personajes de Cervantes los que van a dar vida a ese encuentro de cada domingo. La atmósfera que enmarca esos encuentros es la propia del teatro del absurdo, con ecos notorios de Kafka y Beckett y con un fino humor negro lleno de referencias culturales y literarias.

El ámbito en el que los personajes de *La razón blindada* viven sus pasiones: miedo, dolor, locura, amor y muerte, no es el real (de la prisión) sino el imaginario (de Don Quijote y Sancho Panza). Arístides Vargas nos propone a través de su obra un juego de acrobacia imaginativo que está hecho de varios saltos mortales. Todos ellos constituyen un viaje fascinante desde el encierro a la libertad. Y ya que este viaje sucede en escena, interesa de manera especial analizar cuáles son los mecanismos que hacen que la libertad llegue a este mundo de clausura, víctima de la tortura, el desasosiego y la incomunicación. ¿De qué modo se «desblinda» esa «razón blindada»? ¿Y cuál es el espacio en el que, por fin, la justicia tiene lugar? La obra se abre con una detallada descripción del ámbito en el que tendrá lugar la acción dramática: «[...]sucede —según se explica— en diferentes lugares de un centro de corrección, que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial [...]» Se trata de una «franja ambigua» donde son llevadas las personas para ser corregidas, vigiladas y controladas». La acción de *La Razón blindada* se va a dar en espacios múltiples y de límites borrosos: «pasillos, patios, baños» y, sobre todo «en la memoria de Sancho Panza, en el cuerpo de Don Quijote, presos en la cárcel del aire» (Vargas, 2006, pág. 123)

1.1. Primer salto de la imaginación

El primero de los saltos de la imaginación que propone el autor se da en estar ante actores que en el escenario son personajes sin identidad definida y sin nombre. Sólo dos seres humanos, dos personas. La persona (*ct.* «Máscara con que se cubre el actor»), en este caso, el actor, representa a un personaje que es, a su vez, una persona con una sola característica que la define: su falta de libertad.

1.2 . Segundo salto de imaginación

Estos seres, que habitan en un mundo cerrado, se ven transustanciados —sin explicación alguna por parte del autor, pero con el obvio referente de los personajes cervantinos— en De la Mancha y Panza. He aquí el segundo de los saltos de la imaginación que nos propone Vargas. Con

sus respectivas máscaras de De la Mancha y Panza, estos dos seres (los prisioneros) hablan del plan que tienen «para fugarse».

Panza (P).— ¿Sabe?

De la Mancha (DM).— ¿Sí?

P.— Lo que vamos a hacer el domingo es un *túnel*

DM.— Un túnel...

S.— Sí, un túnel intangible

DM.— ¿El domingo?

S.— Este domingo y todos los domingos

DM.— Me gusta. (Vargas, 2006, pág. 123)

Ese túnel intangible (Túnel: Paso subterráneo abierto artificialmente para establecer una comunicación con el afuera) será la esperanza, el camino que han de construir, nuestros dos personajes, hacia la libertad. Hay varios planos que constituyen esa franja ambigua en la que nos encontramos inmersos todos (actores, personajes, público) El primer plano es el de la realidad escénica ficcional (el que vemos y a cuya representación asistimos). Dentro de éste, hay un segundo plano en el que habitan dos actores-personas-personajes sin nombre, que han decidido interpretar, es decir, ser, De la Mancha y Panza. Esta transustanciación no es sólo física, sino también psicológica y emocional. Ellos hablan y actúan desde allí (su nuevo ser, su nueva identidad), aunque por instantes la máscara se quiebra y deja escapar al personaje —el prisionero—, que vive —después de todo— los rigores de tener que acatar órdenes.

P.— ¿Qué?

DM.— Nada

P.— ¿Qué?

DM.— Nada. Silencio.

P.— ¿Sí?

DM.— Ahora...

P.— ¿Qué?

DM.— Pasó por ahí... (Vargas, 2006, pág. 123)

La vigilancia es constante, al igual que el acecho. Ellos viven sin que se les note que están viviendo. Saben que la tortura está a sólo pasos de distancia, en la habitación contigua.

DM.– En la sala de tortura pensé en los días domingo.

P.– ¿Sí?

DM.– Sí, porque los días domingo, mi querido Panza, a las tres de la tarde usted y yo nos fuimos. Y no volvemos nunca más al horrendo lugar del castigo (*Silencio*) (págs. 127-128)

Don Quijote y Sancho Panza, según no dice el autor, están también presos, pero en «la cárcel del aire». En ella no existen guardias ni tortura y siempre se puede luchar por la justicia. Nuestros personajes anónimos se van a proyectar en los dos cervantinos, en un salto esperanzado de la imaginación. La realidad en la que viven los prisioneros es una «cárcel donde la razón ha sido blindada», acorazada con planchas metálicas a prueba de balas, y donde no tienen permitido comunicarse. Ni siquiera pensar.

DM.– Entonces ese tipo...el que está mirando ahora.

P.– ¿Dónde está?

DM.– Detrás de usted, no lo mire...

P.– [...] ¿Qué le dijo?

DM.– «¿Pensó?»

P.– ¿Dijo eso?

DM.– Sí, eso dijo.

P.– ¿Y qué más?

DM.– «¿El señor pensó?» Eso también me dijo.

P.– Son unos hijos de puta...

DM.– Ahuecó la voz y siguió: «¿Qué tiene que pensar el señor, ah?»

«¿Qué tiene que pensar el señor?» (Vargas, 2006, pág.127)

Uno de los motivos recurrentes a lo largo de la obra es el de desestabilizar la realidad. Todo es relativo pero, a la vez, hay coherencia lógica en su relatividad. Recordemos el comienzo del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]» Veamos lo que dice Panza en nuestra obra, al respecto:

P.– La Mancha [...] En ese lugar que es ninguno, ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como lo que nunca ocurrió, permitirá que no muera.

Lo que no sucedió, no puede morir, lo que no existe no puede morir... [Pausa] ¿Será por eso que Dios aguanta tanto? (Vargas, 2006, pág. 126)

El salto imaginativo que hace que los dos prisioneros se sientan esos personajes recreados, DM y P, los ayuda a encontrar la fórmula mágica que los protegerá de aquí en más. Ya que es una mera ilusión el que sean culpables de nada, es —en consecuencia— una falacia que estén encerrados en esta prisión: «Lo que no existe, no puede morir.» Lo que no es, no puede ser. Ellos existen (como prisioneros, como DM y P) en la medida en que existen el uno para el otro y gracias a que los percibimos, nosotros, su público receptor:

DM.— [...] No se preocupe, Panza, aquí no nos podemos sentir solos. Si usted existe, yo existo, si usted desaparece, yo desaparezco [...] Yo estoy aquí porque usted está aquí (Vargas, 2006, pág. 132)

El público también es, en la medida de la representación, cuando ésta acaba —se esfuma, desaparece— dejamos de existir como tal. Cabría preguntarnos aquí si dejamos de existir también como personas.

1.3. Tercer salto de la imaginación

Este acróbata del aire que es nuestro autor va a dar su tercer salto imaginativo a través de una cadena de transformaciones. La liberación se llevará a cabo gracias a un incesante juego, en el que un proceso de metamorfosis llevará a nuestros personajes a que sean lo que son y, a la vez, sean otros, en un cambio constante que permita el avance de la acción dramática. Avance que sólo sucederá los domingos y en ese «túnel intangible» que están construyendo. Cada transformación es un paso más hacia adelante, hacia la salida que se abre en la realidad «real» del afuera, donde habitan el aire fresco y la libertad.

DM.— ¡Sobrina, sobrina...! ¿Dónde están mis revistas de aventuras? *El Tony*, *Cúco Kid*, *Corto Malté*..., dónde están? ¡Ah, ah?

P.— Soy su sobrina... Bueno, cuando haga así, soy su sobrina y cuando haga así, soy otra cosa. (Vargas, 2006, pág.128)

Al episodio de Don Quijote con su sobrina, quien –recordemos– trata de ayudarlo escondiendo los libros de caballería que tanta pasión despiertan en él, se suman otros...en los que se hace clara la serie de transformaciones como forma de escape de la realidad que les toca vivir a nuestros prisioneros, entre rejas.

DM.– Rocinante, noble bruto, nos vamos por la estepa castellana, no pongas esa cara, noble bruto, no pongas esa cara.

P.– No olviden que estamos en el establo, establo, huele a establo.

DM.– El día en que me muera, te haré sacrificar para que me acompañes con Toribio, mi galgo corredor, al que también haré sacrificar para cabalgar los tres por las llanuras del inframundo.

P.– (*Representando a Rocinante*) Hay que ser cabrón y mal pensado.

DM.– ¿Qué murmuras, Rocinante?

P.– Nada señor...Que me parece estupendo cabalgar por las estepas del inframundo, todos muertos y contentos [...] (Vargas, 2006, pág.130)

El prisionero que hace de Panza se transforma en la sobrina en un abrir y cerrar de ojos, para luego pasar a ser Rocinante, sin más. Como si se tratase de los pases mágicos de un prestidigitador, nuestro dramaturgo se atreve a hacerlos porque ha preparado el terreno para que sean percibidos por un público tan clarividente como lo es él en su prestidigitación.

Hay dos técnicas muy presentes en el estilo de Vargas que hacen que su propuesta de «saltos imaginativos» se concrete. Por un lado, el humor; y por otro, la poesía. El teatro de Arístides Vargas se erige como el de un dramaturgo cuya voz está tejida con estos dos hilos en un entramado de gran calidez sensorial. Basten dos ejemplos, entre tantos, para ilustrar el humor «a la latinoamericana» de los personajes cervantinos:

DM.– ¿Pero no te das cuenta de que vas a ser gobernador de una isla?

P.– ¿Quién?

DM.– Tú.

P.– ¿Yo?

DM.– Todo caballero debe donar una isla a su escudero.

P.– ¿Pero para qué quiero yo una isla?

DM.– Para calmar tu sed de poder, tu sed de grandeza, tu sed...

P.– Para tanta sed, lo mejor es el agua, señor.

DM.– Además de gobernar, vas a comer.

P.– ¿Cómo es eso?

DM.– Los gobernadores comen.

P.– Y... ¿bastante?

DM.– Y engordan.

P.– ¿Sí?

DM.– Papas a la güançaina, ceviche de pescado, caldo de manguera, ayacas con queso, sancocho de gallina, empanadas mendocinas...

P.– ¡No se hable más! ¿Dónde está esa isla? Que la voy a gobernar inmediatamente. (Vargas, 2006, pág. 137)

Uno de los pasajes que se inventa Arístides en una semblanza muy a tono con su referente cervantino es el diálogo que De la Mancha mantiene con su perro (al que llama Toribio). El perro, que no existe, como ellos tampoco existen, habla a través de Panza:

DM.– Mientras esperamos a Dulcinea, cuéntame Toribio, ¿cómo van tus cosas?

P.– ¿Mis cosas?

DM.– Sí, tus asuntos perrunos.

P.– Más o menos, señor, más o menos... Si la vida no es fácil para los seres humanos, tampoco lo es para su mejor amigo, que somos nosotros... Mejor amigo del hombre, ¡vaya título! ¡Cabrones! y no crea usted que no hacemos todo lo posible para ser consecuentes con el título... ¡Joder! Patada que se pierde, patada que recibe el mejor amigo ¡Ala! Si total no dice nada; si nos olvidamos de darle de comer, no importa, el mejor amigo, aguanta, si no hay galletas de perro, démosle galletas para gatos, si el mejor amigo come cualquier porquería. Hay que ser cabrón para darle galletas de pescado a un perro... digo yo, ¿por qué no eligieron a las gallinas como mejor amigo?, a ver si una gallina les trae las pantuflas, el periódico, ¡una mierda que una gallina va a hacer eso! (TA, pág. 155)

1.4. Salto de la imaginación, último, triple y mortal

El último salto de la imaginación, salto triple y mortal, lo da nuestro autor a través de la poesía. Se avecina el fin de nuestro héroe y, su escudero, como sabemos que lo hará, trata de convencerlo de que si siguen jugando a ser otros, ilusionados, combatientes, podrán vencer con una nueva destreza el desafío de la muerte:

De la Mancha, afiebrado, en el centro del espacio. Panza le habla con urgencia:

P.– De la Mancha, tenemos que jugar... ¿Me escucha? Hoy es domingo, y hace un bonito día para seguir jugando, en el patio nos esperan...

[...] Los ojos callan porque ya no somos nosotros, sino recuerdo de cuando no éramos de hielo sino de carne, yo sé que estamos aquí y que cumplimos con las reglas de la desesperación y no podemos evitar pensar en país cuando pensamos en desastre, cuando pensamos edificios que se caen, catástrofes llenas de árboles arrancados, y no podemos evitar pensar en nosotros cuando decimos desolación. En medio de la oscuridad, la inmensa noche gira y nosotros giramos con ella. El más hondo castigo: no poder abrazarnos cuando lo necesitamos, no poder tocarnos cuando lo necesitamos, no poder sujetarnos para no derrumbarnos, sujetarnos para no caer cuando nos enredamos en nuestra soledad, con nuestra propia soledad de púas, encarcelados en un haz de sombra. En la inmensa noche la pena gira y nosotros giramos con ella. No se vaya señor caballero, no se vaya. Hoy es domingo y es un buen día para jugar, no nos deje señor caballero, no nos deje. (Vargas, 2006, pág. 159)

Nuestro héroe, el de Arístides Vargas y el de sus espectadores, vuelve a jugar en cada actuación y a creer que es posible salir de la cárcel, salvar a los niños, llevar a cabo su plan de redención. Su liberación, como la de Panza y la de los dos prisioneros que llevan de su mano a tantos otros, torturados, silenciados, desaparecidos, será sólo posible en esta realidad virtual creada por la imaginación.

2. CAMINAR EN CIRCULOS: *INSTRUCCIONES PARA ABRAZAR EL AIRE*

Esta segunda obra de Vargas es fragmentaria como los recuerdos que vienen y van en la mente. Se erige como una serie de diálogos entre tres pares de personajes: los Ancianos, con la Anciana como protagonista; los Cocineros, que llevan adelante la *línea de acción del humor* a lo largo de ella; y los Vecinos, quienes espían cada movimiento de la casa, intrigados e intrigantes y quienes terminarán por delatar, a los que allí viven, para que los maten.

El análisis que sigue es fragmentario a imagen y semejanza de la obra. En él me centraré en la *línea de acción poética* llevada a cabo por los Ancianos. La idea es auscultar el sentido más profundo de ese recuerdo traumático, vacío de realidad palpable, pero lleno de ausencia y de dolor.

2.1. La casa / la tumba

While cemeteries are bounded, timed spaces of grief, the absence of a body creates painful contradictions: a loss with no end, a bodiless grave, an enclosed space waiting to be filled with a grief that has no closure.

(Schirmer, 1994, pág. 198)

Instrucciones para abrazar el aire nace a partir de la historia real de una casa en las afueras de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, diezmada por la represión organizada del terrorismo de estado que se dio en llamar *Proceso de Reorganización Nacional* llevado a cabo por la Junta Militar, gobierno de facto que tomó el poder el 24 de marzo de 1976 luego de un *coup d'état*.

La casa, construida en 1945, en la calle 30, en el 1134, entre 55 y 56, en calle de tierra en aquel momento. Allí vivían Daniel Enrique Mariani y Diana Esmeralda Teruggi junto a su pequeña niña de tres meses, Clara Anahí Mariani, nieta de Chicha Mariani, la abuela fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo. En la parte trasera había un limonero y luego el galpón adonde criaban conejos blancos de buena raza. Preparaban los conejos en escabeche con una receta que Chicha había dado

a su hijo. Querían producir escabeche en cantidad y así crear una industria para dar trabajo a los desocupados que vivían en el barrio. Más atrás había un muro donde parecía terminar la casa, pero no era así. Un compañero ingeniero había construido una pieza oculta que se abría mediante un mecanismo muy original: allí estaba la imprenta de la organización Montoneros donde se editaba la revista *Evita Montonera* y otras publicaciones donde se denunciaban las desapariciones y las torturas.²

ANCIANA.— Lo veo pensar y me pregunto: ¿cuántas *casas* caben en la vida de una persona? [...] ¿Cuántas sillas conforman la espera de una mujer como yo? (Vargas, 2016, pág. 170)

Pero la casa es mucho más que el lugar de la tragedia. Es un personaje de la obra, que mira y que siente, y que percibe el dolor alrededor, dolor que la va a derribar:

ANCIANA.— Parada frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos, a orillas del recuerdo, la casa que me mira con sus ojos sombríos, mirada que siempre fue así, sombría y amable como una persona que ha emigrado de un país a otro, de una edad a otra, mi mirada se aclara porque estoy frente a la casa de la niña del limonero... (Vargas, 2016, pág. 189)

La mirada de la casa anticipa el desastre, pero a la vez, es parte de la mirada de la protagonista, la Anciana, porque allí ha estado la niña: «[...] estoy frente a la casa de la niña del limonero...». Esa casa es el lugar al que ha de regresar para entender, para buscar a su nieta, para seguir existiendo.³

El Anciano también habla de esa casa como si fuera una más de las víctimas de la dictadura, «[...] la casa que me mira como miran los animalitos que van a ser sacrificados...». El sabe que lo que quedó luego de que ese lugar fuera masacrado, es el mundo imaginado de quienes luchaban por una vida mejor:

ANCIANO.— Parado frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos... *la casa* que me mira como miran los animalitos que van a ser sacrificados, como miran las niñas que saben que vivirán en el aire [...] *La casa* imaginaba un mundo diferente porque el alma de los que allí estaban así lo imaginaba; lo imaginaba el alma de mi hijo, el alma de mi hija, el

alma de mi nieta que sin saber también lo imaginaba [...] (AV *Teatro I*, pág. 189)

El relato que Arístides Vargas crea en esta obra es por demás realista a la vez que poético. ¿Cómo explicar, de otro modo, las dimensiones de ese lugar de la violencia en que las palabras ya no son lo que eran «paredón, venda, ventanas, maten, silencio»? Esas palabras son ahora fantasmas de las palabras, como ecos de ellas que han quedado resonando en el espacio de la muerte.

ANCIANA.— Las casas que van a ser fusiladas son llevadas contra un paredón, se les pone una venda que tape sus ventanas y se las acribilla con munición de todo calibre. Las casas de al lado dirán: «¡No le maten! ¡No le maten!» Y ustedes ni puto caso, dispararán al corazón de *la casa* hasta que *la casa* quede en el más hondo silencio. (Vargas, 2016, pág. 194)

La pregunta que suscita entonces la escritura de Vargas es, como propone retóricamente Didi-Huberman, ¿cómo dar testimonio desde el interior de la muerte? Para este crítico la respuesta a semejante pregunta supone una suerte de contradicción: el testimonio significa «explicar pese a todo lo que es imposible explicar del todo» o, más exactamente, «crear pese a todo la posibilidad de un testimonio» (2008, págs.158-159).⁴

2.2. Espejo

En cierto modo, el «espejo de la muerte» repite de forma traumática las imágenes de la memoria, al tiempo que las refracta. Esto es, en el símbolo del «espejo de la muerte» se cifra la memoria traumática del testigo tan pronto como muestra la falla entre la experiencia del testigo y el relato testimonial. Para Dominick La Capra es precisamente esta falla uno de los rasgos que definen el testimonio:

Giving testimony involves the attempt to address or give an account of the experience one has had oneself and through which one has lived. In a sense, one might understand giving testimony as the fallible attempt to verbalize or otherwise articulate bearing witness. Testimony is itself

both threatened and somehow authenticated or validated insofar as it bears the marks of, while not being utterly consumed and distorted by, the symptomatic effects of trauma (*Traumotropisms*, pág. 61).⁵

Hemos de pensar en el trauma como espejo: Espejo que refleja, desde el pasado, lo vivido que ya no está, lo ausente. Espejo que refracta, desde el presente, la impronta de ese pasado desaparecido, esfumado, intentando recuperarlo. Como si se pudiera recuperar el pasado en el momento justo antes de la masacre de la casa. Como si se pudiera intervenir en la acción para que nada de lo ocurrido, ocurra, y esa niña siga jugando, para siempre, bajo el limonero.

2.3. Niña y limonero

ANCIANA.— La niña crecía junto al limonero, entre el estallido de los tilos, las paredes acribilladas, las ventanas que estallan cada segundo, la niña era niña y el limonero niño, mientras los tilos caían con desesperación.

Nos dice la Anciana: «Aunque el limonero crezca seguirá siendo limonero, aunque la niña crezca seguirá siendo niña». (Vargas, 2016, pág. 195)

Por eso, gracias a la magia de la palabra poética, el tiempo se ha detenido y no hay ni habrá pasado ya ni presente, sólo un punto de existencia en que «aunque la niña crezca, seguirá siendo niña.» Esa niña secuestrada un triste día de noviembre de 1976, bajo la sombra del limonero, ha quedado para siempre suspendida en ese espacio sin límites del no saber dónde está.

2. 4. Caminar en círculos

Can the absent bodies of victims of genocide be performed on and through the body of a female body on stage? Is a theatrical performance a site where victims of genocide can be memorialized?

(Wannamaker, 2001, pág. 76)

En una entrevista a Arístides Vargas realizada por Marita Foix ante la edición del libro *Teatro I* el 3 de diciembre de 2013, el autor nos cuenta:

Muchas de las cosas que están en la obra son la reordenación de la conversación con Chicha. Una conversación que se genera en el campo de lo real pero que he reordenado a partir de las leyes artísticas. En el momento en que se reordena artísticamente la realidad, se desgaja, son retazos de realidad que se cuelan en el discurso artístico. [...] La heroína que sería Chicha [...] adquiere la trashumancia de la heroína clásica del teatro griego [...]» (Vargas, 2016, pág. 224)

Se trata de un viaje al lugar del mito. Dice el Anciano «Cuando nosotros no estemos, la historia se seguirá contando así misma.» Caminar hacia el lugar del crimen y regresar. Andar y desandar el camino. Ir y volver. Rito del territorio de la búsqueda y del desencuentro. Caminar como ritual. El ritual que es, en esencia, la performance.

ANCIANO.— Todos los días nos levantamos ella y yo y contamos la misma historia.

ANCIANA.— Todas las mañanas nos levantamos él y yo, en el mismo momento, nos sentamos al borde de la cama, nuestras espaldas a un metro y medio de distancia.

ANCIANO.— Porque nos amamos todos los días ella y yo nos tenemos que contar la misma historia.

ANCIANA.— Para seguir amándonos tenemos que contar la misma historia él y yo.

(Vargas, 2016, pág.169)

Cada día, cada mañana, cada noche. Como en una representación: la posibilidad de visitar una y otra vez el lugar de los hechos. De ver lo que no vimos pero sí imaginamos, lo que se nos dijo, lo que no; lo que dicen que *no* se nos dijo, pero sí sucedió. Repetición, una y otra vez. Marcar el territorio como animales ya sin voz. Para que se vea y no se olvide, para que se sepa que ese territorio es el territorio de nuestra memoria. Nuestra memoria, la de los que sobrevivimos, la de los testigos.

Instrucciones se erige como un espacio de círculos concéntricos, de muñecas rusas, de cajas chinas, de casas que se hacen una: la casa en la que existe una niña que juega bajo un limonero, pero también la casa de la organización montonera que esconde en ella una imprenta clandestina y que tiene dos pseudo-cocineros que preparan la receta de los conejos al escabeche, conejos allí criados, también en la casa. Es la casa observada por vecinos llenos de prejuicios, que juzgan a los demás sin saber, que hablan de los demás sólo por hablar, que denuncian, que condenan y que matan. Es la casa que será acribillada, sin piedad, el día señalado del 24 de noviembre de 1976, en que nadie sobrevivirá, salvo una niña, que será secuestrada y desaparecida desde entonces hasta el día de hoy.

Wannamaker, al hablar sobre un clásico de la dramaturgia argentina: *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, reflexiona sobre el papel de la mujer en la resistencia, la importancia de la circularidad y del ritual. Y nos dice:

Within the context of the Dirty War, this circularity and lack of closure remind audiences of the thousands of bodies that have not yet been accounted for, recovered, or buried. Just as the *Mothers* continue to circle the Plaza each Thursday, even though «reason» dictates that their children must be dead. (2001, pág.78)

La protagonista de esta obra es la *Anciana* (alter ego de Chicha Mariani, quien esperó casi cuarenta y dos años para reencontrarse con su nieta, hasta que no pudo esperar más).⁶

2.5. Huella

La huella es la cicatriz en el cuerpo y habla por sí misma, aunque su voz esté aparentemente silenciada. La huella está, a pesar de que haya otras pisadas que intenten borrarla. La huella es el testigo de ese pie que se hundió por muchos años en un barro que ha quedado desdibujado por la lluvia. Es el grito y, a la vez, es el silencio. Es el presagio de la desaparición y es el dolor ante la evidencia de lo irrecuperable. ¿Contar la historia? ¿Cómo contarla? ¿Para qué?

ANCIANA.– Para seguir amándonos debemos contar la misma historia.

ANCIANO.— Aunque nosotros no estemos, la historia se seguirá contando a sí misma. (*Pausa*) ¿Encontraste a la niña?

ANCIANA.— No.

ANCIANO.— ¿Dónde la buscaste?

ANCIANA.— La busqué en un cuaderno donde una vez guardé una hoja que encontré en un callejón de San Rafael.

ANCIANO.— ¿Y no la encontraste?

ANCIANA.— Estaba la ceniza de la hoja, pero la niña no estaba.

[...]

Anciana.— La busqué entre las agujas de tejer, en la caja de galletas y ella no estaba. Entonces, le pregunto: ¿es viejo este buscar?

ANCIANO.— Tan viejo como nosotros, le respondo.

(Vargas, 2016, pág.174)

Pasos perdidos, pasos desdibujados. Imágenes, olores, colores, luces y sombras que están y ya no están. Como sostiene Giorgio Agamben, tanto poetas como testigos fundan el lenguaje como un resto, como lo que queda o sobrevive, as «the possibility, or impossibility, of speaking» (1999, pág. 161)⁷

2.6. Fragmentación de lengua y espacio

En un texto que trata de mostrar las cavidades más recónditas de la memoria, de una memoria traumática y traumatizada, sólo puede haber retazos, *flashcs*, momentos que aparecen como relámpagos y desaparecen. Por eso la importancia de la repetición y de cómo funciona en el texto como *leitmotif* y con una progresión espiralada.

ANCIANO.— Dame tu mano

ANCIANA.— ¿Qué?

ANCIANO.— Que me des tu mano...

(*Pausa.*)

ANCIANA.— Entonces siento que alguien que viene del pasado, se instala entre su palma y mi palma.

ANCIANO.— Así es mejor.

ANCIANA.— Así es mejor. (Vargas, 2016, pág. 175)

ANCIANO.— Todos los días nos levantamos ella y yo, hasta que un día me levanto y le pregunto ¿Adónde vas? A la casa de los conejos al escabeche, me responde. Eso está lejos, le digo. A muchos años de distancia, me dice. Yo también voy; a veces, le comento. Sí, pero por diferentes caminos, sentencia.

A esta altura pienso que la vida sería extraordinaria si la muerte no nos enloqueciera antes de llevarnos. (*El se acerca a ella.*) Dame tu mano.

ANCIANA.— ¿Qué?

ANCIANO.— Que me des tu mano. Así es mejor.

(*Pausa.*)

ANCIANA.— Entonces siento que por fin él y yo llegamos al mismo lugar, tomados de la mano, cada uno a su propia ausencia.

(*Dan dos pasos, dos pasos para atravesar los años y la distancia que los separa de la casa donde desapareció su nieta.*) (Vargas, 2016, págs. 188-189)

ANCIANO.— Todas las noches ella y yo, tomados de la mano, después de deambular por los lugares del dolor, llegamos a nuestra cama y dormimos y súbitamente despertamos en el otro sueño, entre sueños ella me dice.

ANCIANA.— (*Mirando las manos tomadas.*) Así es mejor.

ANCIANO.— Sí, así es mejor. (Vargas, 2016, pág. 200)

La repetición como fórmula tiene que ver con el proceso de ahondar en el dolor de la ausencia. Ir a ese lugar, aunque sea por separado, crea un espacio de comunión entre los dos personajes, un territorio común en que ambos, ya unidos, puedan por fin atreverse a explorar ese pasado, por traumático que sea.

2.7. Dolor

Pero ese dolor que es de los dos ancianos tiene un protagonismo único en el dolor de ella. El dolor de él es testigo del de ella. Ser testigos de lo sucedido, continuar siendo testigos a través de los años, día tras día, para no olvidar y para que no haya lugar a dudas de que ese dolor existe y existirá por siempre.

ANCIANO.— (*A ella.*) Cuando te hayas disipado quedará tu dolor, y cuando todos recordemos tu dolor, tu dolor se materializará, se hará visible, y nosotros desayunaremos con tu dolor porque tu dolor tendrá forma de cuchara, y comeremos tu dolor al mediodía porque tendrá forma de pan de casa, y nos pondremos por la noche tu dolor porque tendrá forma de pijama. Si hablo así de tu dolor es porque tu dolor es indescriptible, y aun así tu dolor existe, y el mío existe como si fuera la sombra de tu dolor. (Vargas, 2016, pág.193)

2.8. Ir y volver

Es posible ir, pero ¿es posible volver?

ANCIANO.— ¿Vuelve la lluvia aquella?

ANCIANA.— No.

ANCIANO.— ¿Vuelve el barro aquel con el que hiciste una taza para abrigar el café que nos tomamos aquella tarde?

ANCIANA.— No.

ANCIANO.— ¿Vuelve el resto de lo que somos en forma de zapato, de muñeca destripada? ¿Volverá el resto de lo que somos en forma de hijos, en forma de nieta, en forma de hija? ¿Será el resto de lo que somos materia que se podrá abrazar, enterrar, olvidar? ¿O serán para siempre aire?, aire que se respira para no olvidar que en este lugar el aire está lleno de muertos. (Vargas, 2016, pág.182)

Sí, se puede volver.

La Anciana se transforma simultáneamente en abuela y niña. Ella es una de las Abuelas de la Plaza de Mayo y es también su hijo desaparecido, y su hija y su nieta. Ella da voz a los silenciados, los da a luz en cada representación, no sólo porque lo quiera, sino porque no tiene más alternativa, como no la tiene una madre en una sala de partos en el momento de dar a luz.

2.9. Abrazar

Para la protagonista de esta obra hay sólo una manera de recuperar lo perdido. Se trata de llegar al punto del reencuentro a través de un abrazo largamente esperado. Aquí son esenciales tres elementos, que sólo serán posibles en el escenario gracias a una alta dosis de poesía: Primero, la suspensión de la credulidad. Segundo, una imaginación en su máximo grado de expresión. Tercero y, tal vez, el ingrediente que no puede faltar: un amor que venza lo invencible, que erradique el odio, que derribe la muerte, que extermine el olvido.

ANCIANO.— Ahora la abuela dará las últimas instrucciones para abrazar el aire.

ANCIANA.— Supe que era ella porque ella estaba en el aire y aunque decir ella no hace que ella sea, cuando el aire huele a limón se hace ella. [...]

(A él.) Una niña que camina en el aire es el aire, ¿sabes? Tengo un método para abrazar el aire, sí, primero se necesita una profunda ausencia, una ausencia contiene una cantidad variable, pero limitada de miembros; la ausencia tiene bracitos que se cubren los ojos para no ver el horror, así, de esta manera, tiene una cabeza que no perdona, unos pies que se mueven así, como si estuvieran revolviendo algo que nadie sabe qué es, tiene un limonero como miembro periférico, cuya función es perfumarla con su rabia, ella está sentadita con una muñequita de plástico que está dentro de una casita que está enferma y que a su vez está dentro de una casa que está enferma y esta casa está dentro de una ciudad que también está enferma y todos dentro de un país pavorosamente enfermo que nadie puede curar, porque nadie sabe de qué se trata la enfermedad [...] entonces yo, como soy mujer y siento compasión por los enfermos y me he entrenado en enfermedades incurables, cierro mis ojos, es importante esta acción [...] extendiendo mis brazos, es importante no esperar nada en este gesto, no apresurarse, tensar ligeramente el tronco para esperar que el viento de afectos que vienen del aire no nos derribe, así, entonces siento una marea de recuerdos que se me aprisionan, me paro con firmeza sobre mis piernas cada vez más viejas y más ciegas, mis piernas mástiles de otros barcos clavadas en la tierra para aguantar el cimbronazo de tener que abrazar ausencias, y así, en esta posición que no tiene ninguna función específica, espero. Entonces ella aparece, se

mira en mí, me abraza y en el momento en que ella me abraza, se vuelve más real que yo. (AV *Teatro I*, pág. 199)

La dramaturgia de Arístides Vargas se vale de un sentido único de lo poético. En un mundo como el de hoy, delimitado por fronteras creadas para dar una seguridad ilusoria de lo de uno, Vargas entra al territorio escénico traspasando las fronteras de géneros específicos (Mahecha). Su impronta es insertarse en la esfera de una realidad más allá de lo tangible para, de ese modo, devolvernos lo deseado convertido en realidad.

3. REFLEXION FINAL

Pero ¿cómo se lleva a la escena una realidad traumática y cuál es el proceso vital al que apuesta nuestro autor? Las coordenadas sobre las que se erigen ambas obras son la imaginación que redime y una memoria generadora de vida, a la vez que las estrategias dramáticas utilizadas en ambas son el humor y la poesía. Gracias a estas coordenadas y a las estrategias empleadas, en *Razón* los prisioneros lograrán construir un túnel imaginario para alcanzar la libertad; y en *Instrucciones*, la Anciana logrará recuperar la presencia de esa nieta ausente. Esa realidad no ocurre en el espacio textual sino en el punto de inflexión entre lo representado y lo que el público percibe. Y es por eso por lo que la tan deseada libertad y el tan deseado reencuentro habrán de renovarse en cada representación y tener vida, gracias a un público siempre esperanzado y siempre nuevo.

4. BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, THEODOR, W. (1974) *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. London: NLB.
- AGAMBEN, GIORGIO (1999). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- AGUIRRE OTEIZA, DANIEL (2015). *El canto de la desaparición. Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Devenir Ensayo.

- ALONSO, LAURA (2015). «La identidad cuestionada: memorias del exilio en el teatro argentino de la (pos)dictadura». *BHS*, 92, pp.100-101.
- BARCHESI, MARIA AMALIA (2019) «Del metal al aire. Transfiguraciones del cuerpo en *La razón blindada* de Arístides Vargas». *Orillas*, 8. *Revista D' Ipanística*, 8, pp. 102-105.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros.
- DUBATTI, JORGE (2007) *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: ATUEL. (2011) «El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad», *Stichomythia*, 11-12, págs. 71-80.
- GUZMAN, ALISON (2016) «Las representaciones teatrales de la memoria, el trauma y el olvido en la trilogía del exilio». *Kipus*, Revista Andina de Letras, 39, págs.69-70.
- LA CAPRA, DOMINIK (2009). «Traumatropisms. From Trauma via Witnessing to the Sublime?» (págs. 59-89), *History and its Limits: Human Animal, Violence*. Ithaca, NY: Cornell, University Press.
- MAHECHA, DANIEL (2013) Entrevista a Arístides Vargas (Texto inédito)
- PANCEIRA, LALO (2006). *Dar la vida. La resistencia de la calle 30*. La Plata: De la Campana.
- RAMOS PADILLA, JUAN MARTIN (2006). *Chicha, la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Dunken.
- SCHIRMER, JENNIFER (1994). «The Claiming of Space and the Body Politic within National Security States: The Plaza de Mayo Madres and the Greenham Common Women.» (págs.185-220) *Remapping Memory: The Politics of Time Space*. Ed. by Jonathan Boyarin. Minneapolis: U. of Minnesota Press.
- VARGAS, ARISTIDES (2006). *Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas*; ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de Elena Francés Herrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- VARGAS, ARISTIDES (2016). *Teatro I*, Estudio crítico y compilación de Marita Foix. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

WANNAMAKER, ANNETTE (Autumn, 2000-Winter, 2001) «Memory Makes a Chain»: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*.» (págs.73-85) *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 33, 3.

5. NOTAS

- ¹ Como afirma Jorge Dubatti (2011), el teatro llamado de la 'posdictadura argentina' que abarca los años 1983-2004 se configura como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación (74).
- ² «La casa fue atacada en ese momento, con más de doscientas personas armadas con armas de todo tipo [...] Diana cayó muerta junto al limonero del patio». Todos los datos sobre la casa y sus ocupantes pertenecen a dos libros: Juan Martín Ramos Padilla, *Chicha, la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Dunken, 2006 y Lalo Pacea. *Dar la vida. La resistencia de la calle 30*. La Plata, De la Campana, 2006.
- ³ Entrevista a Chicha Mariani. *Historias debidas IV*. Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=pFju9xGHMzY&t=1934s>
- ⁴ Cita de Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, en Daniel Aguirre Oteiza, *El canto de la desaparición. Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Devenir Ensayo, 2015, 28.
- ⁵ Según La Capra, el trauma es una experiencia devastadora «that distorts memory in the 'ordinary' sense and may render it particularly vulnerable and fallible in reporting events». La memoria traumática remite a los síntomas de la experiencia traumática «such as nightmares, flashbacks, startle reactions, and compulsive behavior» («Traumatropisms», 61). Dominick La Capra: "Traumatropisms. From Trauma via Witnessing to the Sublime?", *History and its Limits: Human, Animal, Violence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009, 59-89. Citado en Aguirre Oteiza, *Canto*, xxx
- ⁶ Fallece Chicha Mariani en agosto del 2018. Ver nota en <https://www.lanacion.com.ar/politica/murio-chicha-mariani-fundadoras-abuelas-plaza-mayo-nid2164203>.
- ⁷ En Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999. Citado en Aguirre Oteiza, *Canto*, 32.