

Las voces recobradas

Memorias descentradas y espacio urbano a partir de una experiencia performática

Denise Cobello y Mariana Eva Perez

■ Doi: 10.54871/ca25ms06

Introducción

Este capítulo analiza la performance *La memoria futura. Las voces de las Abuelas*, de Luciana Mastromauro, estrenada en 2023 en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. La obra pone en circulación los testimonios de ocho Abuelas de Plaza de Mayo a partir de una propuesta de recorrido basada en la reelaboración dramática de entrevistas producidas por el Archivo Biográfico Familiar de esa institución entre fines de los años noventa y comienzos de este siglo. La elección del Parque de la Memoria como escenario invita a reflexionar sobre la relación entre espacio urbano, naturaleza y prácticas memoriales. ¿Qué narrativas sobre el pasado proyectan estos testimonios desde los cuerpos de las actrices hacia el entorno? ¿Cómo se relacionan esas narrativas con el paisaje ribereño “artificial” del parque? ¿Qué saberes alternativos se activan y de qué modo los afectos proponen nuevas variables relacionales performativas entre el espacio y quienes lo habitan?

La memoria futura surge del trabajo colectivo de artistas e investigadoras que son o han sido parte del Archivo de Abuelas. Esta familiaridad con las entrevistas orales, que constituyen la materia prima del proyecto, se deja ver en la fluidez de la palabra dramática. Se trata, en cierto sentido, de una producción propia, aunque autónoma. Por otra parte, el apoyo del Goethe-Institut hizo posible el intercambio con artistas en Alemania y la colaboración de alemanes radicados en Argentina, así como la presentación de la obra (con el título *Die Erinnerung der Zukunft*) en Berlín. Como afirma la directora: “Las tradiciones comunes de ambos países en relación con sus pasados recientes y sus políticas de memoria, sus puntos en común y sus diferencias nos aportaron nuevas miradas a nuestra propia historia” (Drazer, 2023). *La memoria futura* puede pensarse así como un dispositivo performático que reactiva monumentos, archivos y acervos culturales, recreando y aproximando memorias de un modo original y potente.

A continuación, presentaremos en primer lugar los dos proyectos memoriales que confluyen en esta experiencia performática: el Parque de la Memoria, el paseo público que sirve de espacio escénico para la obra y que proyecta sentidos propios sobre la misma, y el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo, cuyas entrevistas orales devienen hipotexto para una dramaturgia atravesada por múltiples voces, para luego adentrarnos en el análisis de *La memoria futura* como dispositivo de mutua activación entre el espacio urbano, el archivo y las formas no humanas de la existencia.

Un parque como productor de sentidos y afectos para la memoria

En julio de 1998, con una semana de diferencia, se pusieron en marcha los dos proyectos que confluirían veinticinco años después en *La memoria futura*. En un contexto de retroceso en las luchas por verdad y justicia, signado por la impunidad producida por las leyes

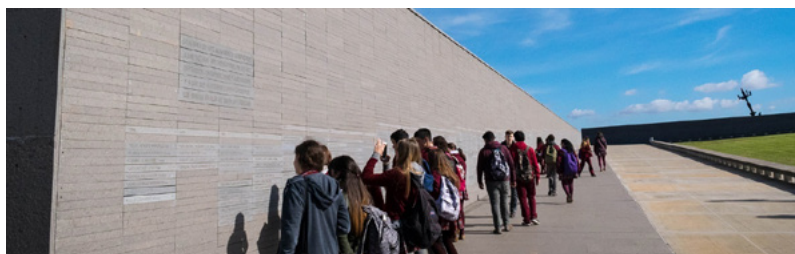
de Punto Final, Obediencia Debida y los indultos, los organismos de derechos humanos encontraban mayor receptividad a sus demandas a nivel local o en la academia, y tejían con estos actores nuevas alianzas.

El 21 de ese mes, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó la Ley 46/98, que destinó un espacio en la franja ribereña del Río de la Plata a un paseo público y monumento en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado. Se trataba de un proyecto presentado por diez organismos de derechos humanos e incluía la conformación de una comisión que debía llamar a concurso público el monumento y el parque escultórico (Van Drunen, 2017, pp. 198-199). Muy cerca del sitio elegido, en el extremo norte de la ciudad, se encuentra uno de los aeropuertos desde los cuales, en dictadura, partían los aviones que arrojaban a las personas detenidas-desaparecidas al Río de la Plata. Como señaló Graciela Silvestri (2000):

La elección de una franja costera no es aleatoria, ya que responde a la oscura memoria de los “vuelos de la muerte”, y tampoco parece casual que el lugar elegido esté relativamente marginado del movimiento urbano, permitiendo la tranquilidad necesaria para el pensamiento y la reflexión (Silvestri, 2000, p. 20).

El diseño arquitectónico y paisajístico del parque y el monumento surgió de un concurso impulsado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. El proyecto ganador buscó un equilibrio entre el paisaje y la ciudad, integrando las líneas horizontales de la ribera a una colina artificial quebrada por las líneas del monumento. En 2001, se realizó el acto de inauguración y se emplazaron las primeras esculturas seleccionadas por medio de un segundo concurso en 1999. El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado debió esperar hasta 2007. Al momento se han instalado diez de los proyectos escultóricos seleccionados.

*Figura 1. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado
en el Parque de la memoria*



Fuente: Parque de la memoria (s/f). <https://parquedelamemoria.org.ar/parque/>

Silvestri (2000) cuestionó los resultados, a su juicio, contradictorios, de los dos concursos. Cecilia Macón (2016), por su parte, analiza esas tensiones representativas del pasado traumático presentes en el Parque de la Memoria a partir de la noción de “mapas afectivos”. Siguiendo a Flatley (2008), la autora propone estos mapas como dispositivos de autoextrañamiento que otorgan alguna representación, nunca definitiva, a una estructura de sentimientos, al tiempo que buscan producir y narrar un tipo de experiencia afectiva. “No se trata del establecimiento de narraciones tradicionales, sino de la posibilidad de desplegar constelaciones narrativas atravesadas por la dimensión desestabilizadora y performativa de los afectos. Abiertas, heterodoxas, contingentes, multilineales, pero narraciones al fin” (Macón, 2016, p. 15). Atendiendo a esta perspectiva, Macón considera que si bien la lógica bajo la cual fue construido el Parque refleja un sentimiento de vergüenza en relación al pasado (detectable en la Sala PAYs, que emerge parcialmente desde el sendero y en el listado de víctimas del monumento, que no se muestra de modo frontal al río), las obras escultóricas pueden entenderse en su sentido opuesto, es decir, desde el orgullo.

*Figura 2. Pensar es un hecho revolucionario.
Escultura de Marie Orensanz en el Parque de la memoria*



Fuente: Subsecretaría de Cultura Ciudadana y Derechos Humanos del GCBA
[@DHumanosBA] (22 de noviembre de 2017). *Pensar es un hecho revolucionario*
[Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/DHumanosBA/photos/a.324186361020167/1312645105507616/?type=3>

A esta configuración se suman los sentidos que producen los seres vivos que forman parte del parque y las formas expandidas de experiencia o pensamientos potenciados por quienes ya no están, pero guardan íntima relación con el lugar. Desde el campo de la filosofía y la antropología en el cruce con la biología, Vinciane Despret y Eduardo Kohn nos permiten complejizar la reflexión en relación a las capas de sentidos y afectos que constituyen el parque más allá de lo lingüístico, como expresión de una disposición para un encuentro que hace posible un “nosotros” que no es única ni unívocamente humano. En línea con una “ecología de saberes” (de Sousa Santos, 2006) que impulsa una racionalidad alternativa a la que el capitalismo impone, Kohn (2021) propone que todo lo vivo

produce una multiplicidad de signos que se encadenan configurando un tejido semiótico, un pensamiento abierto, continuo e ilimitado: “las vidas son pensamientos” (p. 138) ya que la emergencia morfodinámica de patrones que emergen de ellas son productoras de sentidos. Para el autor, pensar no tiene que ver con un acto de conciencia o de reflexión, sino que es condición de exterioridad de todo cuerpo viviente de manera compositiva y relacional. Es decir que el pensamiento se da en la articulación de los flujos semióticos que configuran la vida dado que pensar es un trabajo vital. Por su parte, Despret (2022) asegura que “el comportamiento territorial es ante todo un comportamiento expresivo” (p. 52) y que sus modos de expresarse están al servicio de “la potencia de afectar” (p. 54). El territorio es por lo tanto un lugar de encuentro donde se instalan hábitos y formas que lo vuelven un lugar de refugio, donde la vida persiste y donde los muertos entran también en la vida de los vivos (Kohn, 2021). En este sentido, resistiendo a la idea moderna de que el pensamiento es patrimonio exclusivo del humano, el Parque de la Memoria produce sentidos y afectos apelando tanto a sus elementos naturales como a la potencia de los muertos que velan por la vitalidad del pensamiento de los vivos, instaurando así formas de experiencia expandida.

Tensiones de un archivo urgente y polifónico

El 28 de julio de 1998, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo firmaron un acuerdo cuyo objetivo era: “poner en marcha un programa de investigación centrado en la reconstrucción de las historias familiares de los jóvenes que fueron víctimas de desaparición forzada durante la dictadura militar (1976-1983)” (Acta Acuerdo, p. 1). La iniciativa tomó la forma de un proyecto de investigación: “Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo”,

que se radicó en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de esa facultad.¹ Con la coordinación de un equipo de docentes y familiares representantes de Abuelas, decenas de estudiantes y jóvenes graduadas (mujeres en su mayoría) de distintas carreras de la UBA realizaron sus prácticas de investigación como entrevistadoras del Archivo Biográfico Familiar (en adelante, ABF) de Abuelas.

La urgencia de recolectar los relatos de abuelas y abuelos fue el disparador del proyecto y uno de los criterios que organizaron la toma de entrevistas. La necesidad de registrar contrarreloj esas voces que se acallaban, producto del paso del tiempo, se impuso al diseño de la investigación. Sin embargo, ya que en muchos casos no iba a ser posible contar con testimonios de familiares, pero sí de amigos o compañeros, el eje de la investigación pasaría por las biografías de los desaparecidos; las historias familiares tendrían un lugar destacado, pero no excluyente entre los temas a indagar. La entrevista en profundidad resultó la herramienta de recolección de datos privilegiada dentro de una perspectiva teórico-metodológica eminentemente cualitativa, que combinó aportes de la historia de vida y de la historia oral. Las entrevistas, transcritas sin editar, conformaban “relatos biográficos múltiples cruzados”, estructuras polifónicas convergentes en las “identidades” de los desaparecidos como punto común de interés (Perez, 2005). Se apostaba por una polifonía de voces orientada hacia la reconstrucción (imposible) de las identidades arrasadas, que permitiera la emergencia tanto de informaciones como de recuerdos sensibles, propiciando el gesto de dejar un legado más allá del mapa genético.

Mientras se avanzaba en la conformación de un archivo biográfico familiar (oral, escrito y fotográfico) para cada joven apropiado, se hizo evidente para el proyecto el carácter extraordinario del repositorio de historias de vida que se estaba conformando, y

¹ En 1999, el proyecto se incorporó a la programación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA, de la que formó parte durante tres períodos consecutivos, y contó con dirección de Enrique Oteiza y co-dirección de Mónica Liliana Muñoz, docentes de la Facultad de Ciencias Sociales.

la necesidad de hacerlo trascender en algún momento el ámbito privado, respetando la confidencialidad de cada entrevista en particular. Siguiendo a Halbwachs, el ABF buscaba “constituirse como soporte material de la memoria colectiva, dando lugar a una relación autorreflexiva con el pasado” (Muñoz y Perez, 2001). Esta discusión permaneció muchos años en suspenso.

Con la crisis del modelo neoliberal de los noventa, comienza a resquebrajarse también la política de impunidad que había prevalecido en relación con los crímenes estatales. A nivel local, el avance de las obras en el Parque de la Memoria y la creación del Instituto Espacio para la Memoria, bajo cuya órbita comenzaron a recuperarse ex centros clandestinos de detención, daban cuenta de ese cambio de época. En 2003, con la llegada a la presidencia de Néstor Kirchner, importantes demandas del movimiento de derechos humanos se traducirían en políticas públicas de memoria de alcance nacional. La puesta en marcha del ABF precedió a ese proceso de resignificación del pasado reciente y las primeras entrevistas, de las que abreva *La memoria futura*, daban cuenta de las dificultades para rememorar y dar sentido a la experiencia en un contexto social todavía adverso. En particular, la militancia política de las víctimas era un tema complejo de abordar, ya que la narrativa conocida como “teoría de los dos demonios”, todavía dominante entre los discursos sociales sobre el pasado, asignaba responsabilidades equivalentes a la represión ilegal y a las organizaciones revolucionarias. En pocos años, ese contexto cambiaría considerablemente.

El ABF funciona actualmente en la Casa por la Identidad, espacio que gestiona Abuelas en la ex ESMA. Es uno de los mayores archivos orales de América Latina. Cuenta con más de 2200 entrevistas, de las cuales 144 son de abuelas (Baricco, 2023).

Del archivo a un espacio de memoria urbano-natural

En el 2020, mientras la pandemia de Covid-19 recluía a los argentinos en el aislamiento, desde Abuelas de Plaza de Mayo se convocó a un grupo de investigadores y artistas que habían pasado por el Archivo Biográfico Familiar.² De este modo surgió *La memoria futura. Las voces de las Abuelas*, un proyecto creado con el apoyo del Goethe-Institut Buenos Aires y el respaldo del Fondo Internacional de Coproducción del Goethe-Institut, entre otras instituciones de producción cultural y cooperación internacional. La obra se estrenó el 21 de septiembre de 2023 en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires y el 28 de octubre se presentó en la sala Ballhaus Ost, en Berlín.

Luciana Mastromauro, su autora y directora, trabajó más de diez años en el ABF. Como estudiante (luego, profesora) de la carrera de Letras, se desempeñó primero como entrevistadora y después, como correctora de entrevistas. Registró decenas de estos relatos en casas de abuelas y otros familiares, en Buenos Aires y en el interior del país, los transcribió y editó. En paralelo, desarrollaba su carrera como actriz y directora teatral. Entre otras obras, protagonizó *Luisa se estrella contra su casa*, de Ariel Farace (2008), comedia sobre el duelo, la imaginación y la espectralidad, donde componía a una anciana atemporal que intentaba lidiar con el fantasma de su amado Pedro. Esta pieza realizó una función en la ex ESMA que disparó debates en la compañía sobre la interacción entre obra y espacio (Perez, 2022), que de algún modo retornan en *La memoria futura*.

² Existía un antecedente de aproximación al acervo del ABF desde las artes escénicas: en 2002, en el marco de unas jornadas académicas, se presentaron por primera vez textos de naturaleza dramática inspirados en historias de vida reconstruidas por el proyecto, producidos en el taller de dramaturgia de Patricia Zangaro. Se trataba de monólogos centrados en la figura de los desaparecidos, que eran leídos por actores y actrices en presentaciones del ABF y que se sumaron en 2004 y 2005 a la programación del ciclo Teatroxlaidentidad, en apoyo a Abuelas.

Para la dramaturgia, Mastromauro trabajó con Eugenia Pérez Tomas y contó con la colaboración de otras integrantes de Abuelas como Daniela Drucaroff (de vasta trayectoria dentro del ABF y actual coordinadora del mismo) y Marisa Salton (actriz y coordinadora del Centro de Atención por el Derecho a la Identidad, que se desempeña como asistente de dirección en la obra). “Tratamos de ser fieles a los relatos, sin inventar nada, pero con mucho trabajo de edición y pequeños agregados que condensaban y nos parecían necesarios, porque afirmaban esa esencia, ese modo de estar de esa Abuela”, cuenta Mastromauro (Quiroga, 2024). La intervención del alemán Aljoscha Begrich como dramaturgista fue decisiva para concebir un espectáculo de recorrido, al aire libre.³ También dejó su huella en el texto, ya que, como cuenta Mastromauro, su mirada funcionaba “como un ‘colador’ de aquello que en las historias tiene un carácter universal –o por lo menos, argentino y alemán, quizás europeo–; aquello que ‘toleraba’ ser escuchado y aprehendido más allá de las particularidades que como argentinxs podían convocarnos, hablarnos” (Baricco, 2023).

La memoria futura consta de cuatro recorridos simultáneos a través del parque. En cada uno de ellos, dos actrices representan a sendas abuelas. Los cuatro grupos se reúnen para el cierre. Es decir que, en cada función, el público asiste solo a dos testimonios y a ese coro final. Si el Monumento que inscribe los nombres de las víctimas expresa, en sus cuatro líneas quebradas, semienterradas en la superficie, “una herida abierta” que representa la vergüenza de los *bystanders* (Macón, 2016, pp. 21-22), podemos pensar los cuatro recorridos de *La memoria futura* como la proyección de nuevas líneas de fuga en el sentido del orgullo, que la autora detecta en las esculturas. La obra contribuye así a la puesta en tensión que Macón

³ Begrich cuenta con una larga trayectoria en ese rol en obras teatrales documentales de artistas que fortalecieron los lazos entre Argentina y Alemania, como Stefan Kaegui (Rimini Protokoll) o Lola Arias.

destaca como productiva en el Parque entre dos acercamientos afectivos a la memoria.

Una cinta azul que pareciera interminable marca los caminos, viste las barandas, se recorta en tiras que flamean con el viento, arma y enlaza recorridos. La obra crea así nuevos monumentos, alternativos, efímeros, en los que lejos de cristalizar sentidos o fijar un discurso histórico, se trata por el contrario de sacudir, ampliar, extrañar la mirada. Un hilo azul, cosido, recorre también el programa de mano, que se convierte así en una delicada artesanía. Para un público con conocimiento del tema, alude al hilo azul con el que la desaparecida María Hilda Pérez marcó las orejas de su beba, Victoria, en la ESMA, en un intento por hacer posible su identificación. Para quien no conoce esa historia, remite de todos modos al mundo de esas abuelas, a la costura, el bordado y las manualidades que se enseñaba a las mujeres de esa generación.

*Figura 3. La memoria futura en el Parque de la Memoria
(Fotografía de Matías Gutiérrez)*



Fuente: La memoria futura [@lamemoriafutura] (s.f.). *Publicación en Instagram.*
<https://www.instagram.com/lamemoriafutura/>

Las actrices no tienen la edad de las Abuelas y si bien el vestuario aporta texturas y colores que evocan épocas pasadas, la referencia no es explícita: no están caracterizadas como abuelas. Cuenta Mastromauro:

No buscamos imitar ni representar a la abuela “real”; no buscamos actrices parecidas ni de edades compatibles. En el proceso de ensayo, cada una de las actrices se fue apropiando de los textos y aparecía una modalidad nueva sobre la voz original con una potencia renovada. No buscamos copiar tonos ni ritmos de habla, buscamos verdad sin imitación. Intentamos encarnar una voz, portarla, sin mimesis. La actuación como médium de una voz, portadora de una historia (La memoria futura, 2024).

Una de las estrategias que pone en marcha la obra para despertar esas voces es la espectralidad. Algunas de las abuelas que narran su historia ya fallecieron y lo cuentan con naturalidad. En otros casos, las abuelas ya no están y aunque el texto no lo menciona, da indicios de que el relato se enuncia desde el pasado. Solo una de las ocho vive. Esta indiferenciación potencia el efecto espectral, la sensación de que todas ellas son o pueden ser fantasmas. Al mismo tiempo, sus voces despiertan a los fantasmas que duermen en el río, los que se escabullen por los quiebres del monumento, los que habitan sin habitar los espacios inestables que abren las esculturas. Sus relatos dotan de carnadura a los nombres tallados en piedra, que los recorridos evitan. Ante lo espectral como estado de suspensión entre la vida y la muerte instaurado por la desaparición, la obra propone una reapropiación de la espectralidad como procedimiento. El *haunting* (Gordon, 2008), la acción del fantasma, su asedio, su *ronda*, desestabiliza el espacio, pero también el tiempo. El título *La memoria futura* da cuenta de este movimiento entre distintos tiempos que coexisten en el presente de la obra, que van de ese pasado en el que el testimonio se proyectó como legado, como futuro, a este futuro donde aquel testimonio ya es memoria.

Recorridos y reactivaciones

Analizaremos a continuación los relatos que conforman *La memoria futura*. Proponemos leer los recorridos alternativos que desafían o amplían los discursos instituidos, ofreciendo narrativas personales sobre lo acontecido. Enunciados por las figuras espectrales de las Abuelas, estos testimonios entran en relaciones de mutua reactivación con los elementos del Parque, abriendo la posibilidad para nuevas configuraciones memoriales.

La obra escultórica *Carteles de la Memoria*, del GAC (Grupo de Arte Callejero), que reflexiona sobre la violencia estatal a partir de la intervención de señales de tránsito, hace de contrapunto al relato despolitizado de Delia Giovanola, fundadora de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a quien la actriz Juliana Muras presta su cuerpo:

Nací el 16 de febrero de 1926. Quiere decir que he llegado a cumplir 96 años. Y después, una mañana de invierno me morí. Era julio y asomaba un sol tenue cuando me fui. De un golpe se apagó la mecha de la estufa que calentaba la casa. Pero bueno, ahora estamos en 1999 y estoy más viva que nunca.

Los ojos de la actriz reflejan una profundidad emocional desde donde brota una voz que es puente, archivo vivo, memoria recreada. Delia describe a su hijo Jorgito como un niño travieso, al que le gustaba pasar tiempo al aire libre y hacer bromas, como aquella vez que jugaba con pólvora y una explosión le hizo perder un dedo. Se lo llevaron en auto al hospital y Delia corrió detrás con la falange en la mano. La actriz corre entonces por el muelle que se adentra en el Río de la Plata. A las imágenes sensoriales del relato (el olor de la pólvora, un fragmento de cuerpo) se añade el sonido de los aviones que sobrevuelan el Parque. El espacio inviste al testimonio de un nuevo sentido, activando capas de memoria que conectan tiempos como en una suerte de premonición pasada comprendida desde el futuro.

Jorge Ogando y Stella Maris Montesano tenían una hija, Virginia, y esperaban su segundo bebé cuando fueron secuestrados, en 1976. Delia insiste en su inocencia: “Ojalá hubieran tenido algo que ver porque para mí hubiera sido un consuelo”. Con su pequeña nieta a cargo, Delia comienza una búsqueda incansable que la lleva a reunirse en la Plaza de Mayo con otras madres en situaciones similares. Así inicia su andar, su ronda de los jueves, su movimiento continuo y su palabra constante. Un ensamble de pasos y voces como los de Delia nos guían y a través de la obra recreamos la ronda. Caminamos juntos pero separados. Cada quien a su ritmo que es también, por momentos, un ritmo común. Transitar historias, sacarlas de la vivencia personal y transformarlas en repertorio colectivo. Saber, gracias a las cintas azules que recorren el parque, que son muchas contándose a la vez. No las escuchamos, pero sabemos que están siendo narradas en ese mismo instante, que insisten por mantenerse vivas, por encontrar otros cuerpos donde resonar.

Delia lleva en sus manos un cuaderno con preguntas que irrumpen en distintos momentos del relato, generando un efecto de *haunting* en abismo, el discurso de un fantasma a su vez asediado por otros fantasmas. Preguntas “sencillas”, según Delia: *¿Ven el sol? ¿Comen? ¿Duermen? ¿Dónde duermen? ¿Quién les da la comida? ¿Están vestidos? ¿Se cambian la ropa? El pelo, ¿cómo tienen el pelo?* Más tarde, nos hará saber que son preguntas que le hizo a una sobreviviente que había compartido algunos días de cautiverio en el Pozo de Banfield con Jorge y Stella.

A continuación, la actriz Susana Pampin invita al grupo a seguirla. Ubicada delante de la *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, la escultura de Claudia Fontes emplazada en el agua, deja aflorar el testimonio de Elsa Sánchez sobre la desaparición de sus cuatro hijas, sus dos nietos y su marido, el escritor e historietista Héctor Germán Oesterheld, autor de *El eternauta*. Su relato resalta la vida familiar en la casa frente a la estación de Beccar (Provincia de Buenos Aires), que fue además un espacio de reunión de intelectuales y militantes durante los años sesenta y setenta. Los primeros quince años de matrimonio fueron perfectos, afirma, pero luego las

hijas se vuelcan a la militancia en Montoneros y Héctor las sigue. Ella se opone. Entre 1976 y 1977, secuestran a toda su familia; Diana y Marina estaban embarazadas. La trágica historia de la familia Oesterheld se narra con la escultura *Torres de memoria* (de Norberto Gómez) de fondo. La imagen que compone esa suerte de maza monumental que cae en tierra por detrás de la actriz, acentúa la desproporción entre los cuerpos de las víctimas y las técnicas anatómicas que se descargaron sobre ellas.

Mientras el relato avanza, los sonidos característicos del parque ingresan a la obra: retazos de conversaciones entre visitantes, el rumor del río, el viento, los mosquitos. Elsa sostiene que su familia volvió a nacer gracias a los dos nietos que le dejaron y a su militancia en Abuelas. Cuenta que en noventa tuvo que concurrir a un acto en Noruega:

Si yo fuera de creencias esotéricas te diría que ahí estaban mis cuatro hijas esperándome porque cuando llego a Noruega veo a mis hijas. Fue en el aeropuerto, me estaban esperando, cuatro chicas de piernas largas y pelo llovido. Una imagen al estilo estampita, esas cuatro chicas emanaban luz, una radiación. Conecté primero con la mirada, vi los ojos de una, pero estaba mirando a las cuatro a la vez, me acerqué lento, sin desesperación, como en una danza suave que me hacía sentir cosas parecidas a la plenitud, mi cuerpo se olvidó de los dolores musculares y corrí sin correr al encuentro de esas cuatro chicas que eran iguales a las mías. Cuatro chicas que eran las mías.

En ellas está el futuro, sostiene Elsa. Y agrega que quisiera vivir muchos años más para ver la revolución de las mujeres, porque está segura de que eso va a suceder. En el desorden del tiempo característico del *haunting*, estas palabras parecen presagiar la “marea verde” que los feminismos argentinos y latinoamericanos protagonizarían muchos años después. Los fantasmas de estas abuelas traen desde el pasado presagios oscuros, pero también auspiciosos.

Frida Jazmín Vigliecca, actriz correntina, presta su voz, su acento y su expresión al testimonio de la abuela Petrona Catalina

Izaguirre, oriunda de Mendoza. Señala en dirección al monumento, donde unas máquinas, cuenta, están haciendo unos trabajos y llenan de tierra la placa de su hija María Ester Peralta. Sus palabras son una referencia ambigua a ese zig-zag construido en pendiente hacia abajo, símbolo de una herida que se hunde en la tierra, que penetra en sus raíces y atraviesa la Argentina. Petrona se crió en el campo, buscando huevitos de perdices, sin más juguetes que las piedras de colores con las que representaba cabritas, como nos cuenta al momento de detenerse en un sector del parque donde un grupo de árboles jóvenes, enlazados por la tela azul, emergen del canto rodado. La vulnerabilidad y la resistencia atraviesan su biografía: una vida que, por oposición a los mandatos patriarcales y las lógicas clasistas, se organiza alrededor de los afectos, el amor a la vida y a la naturaleza. A su hija la describe rebelde, libre, firme, “tremenda mi negra”. Vivía con sus dos hijos en una villa del barrio porteño de Barracas, donde habían formado una unión vecinal, y esperaba un bebé con su compañero Oscar Zalazar.

Petrona busca a su compañera, que se ha alejado del grupo. Tras sus pasos, nos dirigimos a un área del parque donde el cielo se abre en perspectiva sobre un llano de césped, dando protagonismo al horizonte. Allí espera la actriz Gaby Ferrero, quien presta cuerpo y voz a Irma Paulina Ramacciotti, una de las fundadoras de Abuelas en la provincia de Córdoba. Irma falleció en 2012 sin poder encontrar al nieto que debió nacer en cautiverio: su hija Lucía Esther Molina cursaba un embarazo de cuatro meses cuando la secuestraron en 1977. Su relato trae imágenes de la militancia y clandestinidad de Lucía y de sus gestiones para recuperar en dos ocasiones a su nieto mayor, Santiago. Irma fue maestra, directora e inspectora de escuelas. También fue poeta y ante un árbol en cuyas ramas se enreda la tela azul que nos recuerda que el recorrido es colectivo, nos lee un poema escrito para su nieto dos veces rescatado, su “Santiago de los milagros”. El corazón de Irma es frágil, funciona gracias a una válvula mecánica, porque en la primera escuela rural donde trabajó, fue picada por una vinchuca, el insecto que transmite el Mal de

Chagas; pero a pesar de eso, jamás se dio por vencida. En un ejemplar de la novela *Don Segundo Sombra* que Irma tenía en su biblioteca, Lucía anotó la dirección de la última casa a la que se habían mudado. Cuando las fuerzas de seguridad llegan a su casa, luego de asesinar al compañero de Lucía, revisan otros libros, pero no ese. Gracias a ese mensaje Irma encuentra a Santiago. Como el fantasma-guía que sobrevuela la vida de Fabio en la novela *Don Segundo Sombra*, Lucía sigue a Irma ofreciendo señales. Esa fue la fuerza que la sostuvo en su militancia en Abuelas, la que le dio el coraje para seguir luego de cada recaída. “Un 22 de abril la vinchuca encontró mi corazón remendado, crié a Santi, pero no pude encontrar a su hermano, no encontré al hijo que Luci acunaba y así me fui”.

Karina Frau espera a los visitantes al costado de un camino, bajo un árbol. Parece confundida por hechos que se repiten en su historia familiar. Accidentes. Piernas cortadas. Cambio de nombres. Pérdida de memoria. El relato que tarda en encontrar su cauce es el de Buscarita Imperi Roa, abuela chilena. Huérfana, criada por una abuela y una tía anémica, separada de sus hermanos, a los doce años comienza a trabajar en casas de familia, cuidando niñas de su misma edad. A los quince queda embarazada de Pepe, José Poblete, el primero de sus siete hijos, el que va a seguir con toda su familia a Argentina. Su relato presenta a Pepe como un militante social precoz, a quien no lo detiene ni el accidente de tren que le corta las piernas. “Yo voy a ser el primer hombre que va a correr con piernas ortopédicas”, le promete, y aunque llega a caminar con prótesis, su logro será otro: fundar la primera agrupación de Lisiados Peronistas para la Liberación. La tensión vergüenza-orgullo que señala Macón en el diseño del Parque de la Memoria, se hace evidente en el recorrido que encabeza Buscarita como en ninguno de los otros. El orgullo que le genera el ejemplo de superación de Pepe y su compromiso con los más necesitados que él, le permiten dejar atrás la vergüenza de origen que le impedía incluso entrar a un café sola. La transformación en los gestos, cada vez más amplios, y la voz, que gana en profundidad y volumen, de la actriz Karina Frau, dan

cuenta de este viaje en el que, buscando a su nieta, Buscarita se encuentra a sí misma. El reencuentro con Claudia termina de ubicar esta intervención del lado del orgullo.

Inmediatamente Florencia Bergallo nos conduce a una zona más alejada del parque, donde desplegará la historia de Sonia Torres. Esta vez, el origen y el acento de la actriz y el de la abuela coinciden, pues ambas son cordobesas. Con la Ciudad Universitaria de fondo, nos habla de su carrera equivocada (las vocaciones frustradas son otra constante en la obra): ella hubiera querido estudiar Arquitectura, pero esa profesión, le dijeron, era de hombres, y la mandaron a estudiar Farmacia. Cuando su hija Silvina elija una carrera, lo hará siguiendo otro criterio: la cola más corta. “Ya en ese momento a ella le interesaba la militancia y no el resto de las cosas”. Pero antes de eso, Silvina, la hija del medio de los tres que tuvo Sonia, será una promesa olímpica de natación, destacándose en el estilo mariposa. “El agua era su medio natural” y para probarlo nos lee un artículo que saca del bolsillo de su impermeable: el archivo, en sentido material, se hace presente. La historia de vida de Silvina Parodi conecta directamente con ese elemento que es la tumba de miles de desaparecidos, y la puesta lo pone de relieve situando a Florencia Bergallo ante el río para el final: “A veces pienso que mi hija acuna a su hijo entre sus brazos anchos de mariposa acuática para que un día lo encuentre yo. Lo busco desde el agua porque Silvina era campeona argentina de natación. Lo busco en los ríos porque Silvina. Lo busco en el mar porque Silvina. [...] Es mi motor de cada mañana, después sigue el resto del día y yo lo voy cruzando a pecho como en un mar helado”.

En una zona del parque rodeada de árboles se encuentra la actriz Andrea Nussembaum. Porta el testimonio de María Josefina “Kita” Fracchia, quien vivió y educó a sus ocho hijos en Azul, en el interior de la Provincia de Buenos Aires. Su relato describe la felicidad de la infancia y el contacto con el campo. Descendiente de italianos, Kita heredó el amor por la casa, la tierra, la familia. Más tarde crió hijos, cocinó, lavó platos, limpió y cuidó su casa, pero nunca dejó de

interesarse por el cambio social, aunque no veía posibilidades de triunfo en las actividades políticas de sus hijos porque la sociedad no los acompañaba. Dos de ellos, Gaspar Onofre “Quinto” Casado y María Segunda “Mariela” Casado, están desaparecidos, y con ellos Kita busca a dos nietos. Mirando el cielo, asegura que “Mariela y Quinto eran dos chicos que no eran de este mundo”, y al pronunciar esas palabras parece verlos más allá de la realidad material comúnmente perceptible. Ellos están ahí, dice convencida, “en cada partícula dispersa de la galaxia”. Es entonces que el cielo inmenso de la costanera se abre, una luz diferente ilumina el día. Kita aparece a través del cuerpo de Andrea y sus palabras traen a presencia a sus hijos. Las partículas que nos rodean se vuelven visibles, el pasado se vuelve presente y el futuro se descubre tan solo con ralentizar el ritmo y abrir más grandes los ojos.

De pie sobre un camino que bordea el río se encuentra la actriz María Inés Sancerni. Trae desde Rosario, Provincia de Santa Fe, el testimonio de Rosalía Muñoz. Rosalía se casó, tuvo tres hijos y al tiempo se separó. Lo suyo era el tejido: trabajaba para una marca de ropa que vendía en Buenos Aires y en el exterior. Los hilos y telas azules que recorren el parque conectan así con su historia de vida. El trabajo en fábricas también fue parte del cotidiano de su hijo Hugo hasta que empezó a estudiar y a militar. Rosalía recuerda que a ella le decían socialista, “pero yo no sabía lo que era el socialismo”: luego, gracias a las explicaciones de Hugo, entendió que lo político se había colado entre sus hábitos y costumbres, por entremedio de sus pensamientos e ideas. Víctor Hugo Fina es asesinado el 10 de agosto de 1976 en el patio de su casa, en Rosario, cuando intenta escapar trepando por un árbol; el mismo día su esposa Isabel Ángela Carlucci, embarazada de seis meses, es secuestrada en la localidad vecina de Capitán Bermúdez. Rosalía logra que le entreguen el cuerpo de su hijo, pero al conocer los detalles del caso, el sacerdote del pueblo se niega a bendecirlo. En ese momento, mira el cielo, cargado de pequeñas nubes blancas, e inesperadamente comienza a llover. “Ya está bendito”, sentencia Rosalía. La naturaleza

se hace presente para recibir a Hugo, y gracias a su relato la vemos amplificada también a nuestro alrededor. Los cuerpos insepultos de las víctimas que se homenajean en este parque reciben también la bendición de los elementos.

Reflexiones finales para un coro interminable

“La memoria es como el tiempo, a veces sale el sol, a veces está nublado”, asegura el coro de las ocho abuelas reunidas en el centro del parque al final de la obra. Volver sobre aquellas voces registradas en torno al cambio de siglo, implica relanzarlas a la vida, para que coexistan con otras, externas a la obra, vivificándolas y reavivándolas en un coro sin fin. Los testimonios presentan una noción de vida desde la urgencia de enfrentar tensiones “en los lugares en que su dinámica se encuentra interrumpida o por lo menos debilitada” (Rolnik, 2009, p. 10). En este sentido, asumiendo la responsabilidad social que implica, la lucha de los desaparecidos se regenera y se multiplica en la lucha de madres, abuelas y gran parte de la sociedad que acompaña su caminar incesante. Entre el repertorio y el archivo (Taylor, 2015), la acción se reconfigura en la obra a través de los diversos modos en que se (re)presenta la perseverancia y el acervo de la cultura letrada y textualista (el ABF) se presenta como fuente e hipotexto que da vida a nuevos relatos.

A partir de lo desarrollado a lo largo de este capítulo, consideramos que *La memoria futura* se configura no solo como un receptor omnisciente de historias, un espacio conformado por memorias de seres vivos, sino también como productor de huellas. Como afirma Macon (2016), la concepción del paisaje del parque no oculta su artificialidad “sino que la expone abiertamente reconociendo así a la representación misma como una categoría no natural” (p. 21). *La memoria futura* refuerza este concepto a través de una intervención realizada por actrices que, sin embargo, lejos de construir personajes a partir de los testimonios o las biografías de las abuelas,

encarnan performativamente esos relatos creando un mínimo grado de estado representacional (Fischer-Lichte, 2011). Las actrices no representan una idea preestablecida, sino que hacen que los significados aparezcan a través de sus cuerpos y sus voces. Haciendo empleo de procedimientos actorales que apelan a la *corporización* (Fischer-Lichte, 2011), logran que, en sus cuerpos, o con ellos, venga a presencia algo que existe solo gracias a dicha materialidad. Es decir, a través de la singular corporalidad de cada una de las actrices y de sus actos performativos, la presencia de las abuelas emerge reencarnada. A través de estos testimonios corporizados, la obra facilita la emergencia de la dimensión fantástico-espectral de la desaparición (Perez, 2022), su percepción colectiva vívida en el agua del río, en el brillo del sol, en la inmensidad del cielo, en esa tierra con árboles nuevos que guardan una memoria reciente. Si el parque en sí, como afirma Alberto Varas, uno de los arquitectores autores del proyecto, “es una obra viva” (Parque de la Memoria, 2018), esa apertura vital se potencia al ofrecerse como escenario de un recorrido performático; y al mismo tiempo esa apuesta por la inestabilidad, por exhibir la imposibilidad de cierre, expresada en las líneas quebradas del monumento, se ve multiplicada por estas voces de abuelas que aportan narrativas heterogéneas. Los cuerpos y las voces que intervienen esta geografía a través de la obra, producen saberes y reafirman lazos afectivos en el vacío que dejan los *discursos oficiales* que pretenden negar, olvidar y legitimar relatos alternativos sin sustento fáctico.⁴

Mientras registraba estas voces en un contexto de crisis e incertidumbre que por momentos resuena en el actual, el ABF se proponía

[facilitar] la reapropiación de las historias de vida de los desaparecidos para articular sentidos, dar fuerza a los contenidos de la

⁴ La expresión “discursos oficiales” alude aquí a los discursos promovidos desde el gobierno argentino actual, caracterizados por el negacionismo de los crímenes de la última dictadura, la deslegitimación de las políticas de memoria, la promoción de una desregulación estatal y la ofensiva contra derechos adquiridos en materia de memoria, género, trabajo y cultura.

memoria, colaborar con la restitución de la identidad de aquellos a los que les fue arrebatada y relacionar el pasado con el presente ante la amenaza de la deshistorización (Muñoz y Perez, 2001).

La obra concebida por este grupo de artistas e investigadoras que fueron o son parte del ABF, logra trascender el objetivo de garantizar el derecho a la identidad de los nietos desaparecidos: al devolver centralidad a la figura de las abuelas, permite que sean ellas quienes abran el archivo, que sean ellas, a la manera de médiums, quienes traigan a su vez las voces de sus hijos. La pieza recupera la imagen del coro polifónico presente en la perspectiva teórico-metodológica con la que se recolectaron esos relatos, imagen con la que incluso cierra la obra. Además, crea un efecto de bucle temporal en que las palabras registradas alrededor del cambio de milenio entran en diálogo directo con el presente. Así *La memoria futura* pone en relación archivos y monumentos que se proponen como soportes para la memoria, activando nuevas narrativas que evocan la relación de las luchas emancipatorias con la defensa de la vida en sus expresiones más primarias.

*Figura 4. Coro final de abuelas en La memoria futura
(Fotografía de Matías Gutiérrez)*



Fuente: La memoria futura [@lamemoriafutura] (s.f.). Fotografía en Instagram.
<https://www.instagram.com/lamemoriafutura/>

Para volver a la imagen cartográfica propuesta por Macón, la performance traza un mapa afectivo de recorridos descentrados, de narrativas divergentes, atravesadas todas por el amor y la ausencia, pero singulares en sus explicaciones y memorias de lo ocurrido, que en esta multiplicidad invita a un ejercicio activo de escucha y reflexión por parte del público. Las abuelas recobradas por *La memoria futura* abren el archivo para que sus memorias descentradas habiten junto con otras un espacio común.

Bibliografía

Baricco, Claudia (19 de octubre de 2023). La memoria futura. La voces de las Abuelas. *Desbandada. Revista cultural*. https://revistadesbandada.com/2023/10/19/la-memoria-futura_la-vozes-de-las-abuelas/

De Sousa Santos, Boaventura (2006). La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)* (pp. 13-41). Buenos Aires: CLACSO.

Despret, Vinciane (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.

Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.

Drazer, Maricel (12 de septiembre de 2023). Las voces de Abuelas de Plaza de Mayo buscando a sus nietos. *DW*. <https://www.dw.com/es/las-vozes-de-abuelas-de-plaza-de-mayo-buscando-a-sus-nietos/a-66782243>

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Gordon, Avery (2008). *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques*. Quito: Abya-Yala.

La memoria futura [@lamemoriafutura]. (20 de marzo de 2024). Luciana Mastromauro nos comparte hoy un poco más sobre el proceso de ensayos de la obra. *Instagram*. https://www.instagram.com/p/C4vtS1hxFZD/?locale=es_US%3FICID%3DBLOG_MBF_ES&img_index=2

Macón, Cecilia (2016). Mapas afectivos: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado. *Clepsidra*, 3(6), 10-27.

Muñoz, Mónica L. y Perez, Mariana Eva (2001). Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo biográfico familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Ponencia presentada en las *Segundas Jornadas Interdisciplinarias "Memoria, Historia e Identidad"*. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Parque de la Memoria [@parquedelamemoria]. (22 de marzo de 2018). *Relatos de un proyecto para no olvidar - Arquitecto Varas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tH37pV6IXHk>

Perez, Mariana Eva (2005). *Cuadernillo de capacitación: Proyecto de investigación "Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo biográfico familiar de Abuelas de Plaza de Mayo"* [Manuscrito no publicado].

Perez, Mariana Eva (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga, Claudia (8 de abril de 2024). Abuelas: “la memoria futura”, un recorrido ineludible. *Fervor*. <https://fervor.com.ar/abuelas-la-memoria-futura-un-recorrido-ineludible/>

Rolnik, Suely (2009). Un desvío hacia lo innombrable. *Qua-derns Portàtis*. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/desvio-hacia-innombrable>

Sierra Alonso, Manuel (26 de octubre de 2023). “La memoria futura”: las Abuelas de Plaza de Mayo en Berlín. *DW*. <https://www.dw.com/es/la-memoria-futura-las-abuelas-de-plaza-de-mayo-en-berl%C3%ADn/a-67225453>

Silvestri, Graciela (2000). El arte en los límites de la representación. *Punto de Vista*, (68), 18-24.

Taylor, Diana (2015) *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Van Drunen, Saskia (2017). *En lucha con el pasado. El movimiento de derechos humanos y las políticas de la memoria en Argentina*. Villa María: Eduvim.

Ficha técnico-artística de *La memoria futura. Las voces de las Abuelas*

- Dramaturgia: Luciana Mastromauro, Eugenia Pérez Tomas
- Intérpretes: Florencia Bergallo, Gaby Ferrero, Karina Frau, Juliana Muras, Andrea Nussembaum, Susana Pampín, María Inés Sancerni, Frida Jazmín Vigliecca
- Vestuario: Lara Sol Gaudini
- Instalación: Mariana Tirantte
- Fotografía y video: Matías Gutiérrez
- Asistente de fotografía: Gastón Bejas

- Asistente de video: Natalia Marcantoni
- Diseño gráfico: Leandro Ibarra
- Asistencia de dirección: Marisa Salton
- Producción artística: Rosa Studio, Cecilia Kuska
- Producción general: Luciana Mastromauro, Marisa Salton
- Colaboración en dramaturgia: Daniela Drucaroff, Marisa Salton
- Dramaturgista: Aljoscha Begrich
- Investigación: Romina Bozzini, Daniela Drucaroff, Luciana Mastromauro, Marisa Salton
- Dirección: Luciana Mastromauro