

“El tren de Las 4 y 30”: lejana, temprana memoriaⁱ

Emiliano Bustos *

Secretaría de Derechos Humanos de la Nación

Recibido: 7/9/2017 – Aprobado: 1/12/2018

Resumen:ⁱⁱ

La obra de teatro “El tren de las 4 y 30”, de 1993, es anterior a varios de los trabajos usualmente mencionados como ejemplos de posmemoria. La experiencia, de la que formaron parte hijos de desaparecidos, surgió en el marco de un trabajo de investigación realizado entre 1991 y 1993 en Argentina y en otros cuatro países de Latinoamérica –El Salvador, Honduras y Chile- por profesionales de la salud mental vinculados a los derechos humanos. Este temprano ejemplo vería reforzada su marca posmemorial por los ejercicios puestos en juego en los talleres realizados en la Argentina, de los que formaron parte quienes participaron en la obra. Dado su carácter marcadamente subjetivo y metafórico, “El Tren de las 4 y 30” se presentaría como un episodio vinculado a la construcción de memoria pero por fuera de un registro testimonial o meramente coyuntural. En este sentido, su lenguaje es fundamentalmente poético. A mitad de camino entre el inicio de la posdictadura [pp 43-56]a, 1983, y el año en que se estrenó *Los rubios*, 2003, la obra que presentamos podría aportar al panorama de estudios sobre posmemoria uno de los primeros ejemplos de creación artística y colectiva realizada por hijos de desaparecidos.

Palabras clave: dictadura, desaparecidos, teatro, posmemoria.

Abstract:

The Train of 4:30: Distant, Early Memory

The play "The train of 4:30", of 1993, predates several of the works usually mentioned as examples of postmemory. The experience, of which children of missing persons formed part, arose in the framework of a research project carried out between 1991 and 1993 in Argentina and in four other countries in Latin America -El Salvador, Honduras and Chile- by mental health professionals linked to human rights. This early example would see his postmemorial mark reinforced by the exercises put into play in the workshops held in Argentina, of which those who participated in the work were part. Given its markedly subjective and metaphorical character, "The Train of 4:30" would be presented as an episode linked to the construction of memory but outside of a testimonial or merely conjunctural record. In this sense, his language is fundamentally poetic. Halfway between the beginning of the post-dictatorship, 1983, and the year in which "Los rubios" (2003) was released, the work we present could contribute to the post-memory studies panorama one of the first examples of artistic and collective creation made by children of disappeared.

Keywords: dictatorship, disappeared, theater, postmemory.

Antecedentes

Algunas obras se mencionan recurrentemente como ejemplos de posmemoria.ⁱⁱⁱ La lista casi siempre empieza con *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, o un poco antes con *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, e incluye también *M* (2007), de Nicolás Prividera, el trabajo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, y los libros *Diario de una princesa montonera* (2012), de María Eva Pérez, y *Los topes* (2008), de Félix Bruzzone.^{iv} Por fuera de

*

ese mapa casi obligado, Rike Bolte consideró que *Punctum* (1995), de Martín Gambarotta, se adelanta a estas obras y constituiría un antecedente de posmemoria para la generación de poetas que comenzó a escribir a partir de 1996, a veinte años del último golpe de Estado en la Argentina.

Suponemos que un texto como *Punctum*, publicado a mitad de los años noventa, antes de que el campo estético de la memoria en Argentina se abriera oficialmente a las estrategias pop, punk, paródicas y por ende postmemoriales, debe haber dejado un indiscutible sello en las escrituras mnémicas experimentales que se vienen desplegando (y vendiendo) en el último tiempo y ante todo en el área de la narrativa. Fuera o no leído por autores de prosa como Pérez o Bruzzone, *Punctum* crea (al menos para varios miles de lectores) un modelo textual de la ausencia: la apelación a los intersticios de la memoria, a la memoria en blanco; la inquietud acerca de cómo podrían ser transcritos la historia y el peligro –o el alivio– del olvido; los intentos de una transcripción bifurcada, dinámica, desorientadora que se adecue a su objeto inabarcable y transporte un saber poético de las escrituras modernas que experimentaron con la agrafía, para dar prueba de los límites del lenguaje (Bolte, “*Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético?”, 59-60).

Con la voluntad de ampliar el panorama incorporaremos un caso prácticamente desconocido que, creemos, podría sumarse a las discusiones sobre posmemoria. Antes de *Punctum* y *Los rubios* tuvo lugar una experiencia artística, colectiva y poética en la que participaron hijos de desaparecidos. Anterior a la fundación de Hijos Por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), previa a la cristalización de un discurso respecto de la memoria y, por cierto, anterior también a las estrategias pop, punk y paródicas que enumera Bolte, mayormente desconocida salvo para quienes participaron en ella, esta experiencia podría invocar algunos gestos en su estado original.

Si bien puede resultar extraña en el campo de las producciones poéticas posmemoriales, ya que se trata de una obra de teatro, nos permitimos rescatarla porque posibilitará recuperar un trabajo colectivo realizado por hijos de desaparecidos, fundamentalmente a partir de textos poéticos propios, material de base que cimentó el guion y definió, en buena medida, la impronta que la obra tuvo en sus representaciones, en 1993 y 1994. En este sentido, el texto de la obra también puede ser leído en clave poética.

Presentación

El libro *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*^v (Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos, 1994) recoge el fruto de una investigación realizada en varios países de Latinoamérica por diferentes instituciones vinculadas a la salud mental y los derechos humanos con adolescentes y jóvenes víctimas del terrorismo de estado.^{vi} A través de talleres que pusieron en juego diferentes modalidades de trabajo creativo y terapéutico, la tarea fue llevada adelante en Argentina por el Movimiento Solidario de Salud Mental (M.S.S.M.); en Chile por el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS); en Guatemala por la Asociación de Servicios Comunitarios de Salud (ASECSA), y en El Salvador por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA). Impulsada originalmente por el creador del concepto “trauma psicosocial”, el sacerdote jesuita Ignacio Martín-Baró, psicólogo social y vicerrector de la UCA asesinado en 1989^{vii}, la investigación contó con el apoyo financiero de la fundación alemana “Buntstift” -que posibilitó la publicación del libro mencionado- y un financiamiento complementario otorgado por “Médico International”, también de origen alemán.

En la introducción del volumen los autores presentan los lineamientos generales de la investigación:

El trabajo (...) se llevó a cabo simultáneamente en Guatemala, El Salvador, Argentina y Chile, entre los años 1991 y 1993, con niños y adolescentes de edades entre los 12 y 24 años (...) El estudio se realizó con niños y jóvenes violentados en sus necesidades básicas en etapas tempranas de sus vidas (...) Ejecuciones masivas, desapariciones, persecuciones, torturas, muertes, desarraigos, exilios y pérdidas múltiples fueron formas de terror experimentadas por ellos durante su proceso de desarrollo. (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 13).

“El esfuerzo de psicólogos centro y sudamericanos por buscar respuestas colectivas, en el campo de la salud mental frente a las vivencias traumáticas de adolescentes y niños producto de la violencia política”, como refieren los autores, adoptó diferentes modalidades de trabajo según los países donde actuaron. En el caso de la Argentina:

El énfasis de los talleres creativos (...) estuvo puesto en el despliegue del máximo potencial creativo en el marco de la producción grupal, entendido como el desarrollo de la capacidad de simbolización. Los temas a indagar fueron la situación traumática, el duelo, la identidad, y el proyecto futuro, con la utilización de técnicas dramáticas, plásticas, literarias, máscaras y collage, entre otras. (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 111-112).

Estos talleres, realizados en la Argentina por el M.S.S.M., tuvieron algunos antecedentes. Fundado en 1982 por un equipo de psicólogos y militantes de los derechos humanos integrado, entre otros, por Juan Jorge Michel Fariña^{viii}, Rosa Maciel, Adriana Taboada, Susana Zito Lema y Victoria Martínez,^{ix} el M.S.S.M. –institución que se nutrió de la experiencia profesional de Marie Langer^x, Eduardo “Tato” Pavlovsky y Fernando Ulloa^{xi}– implementó desde sus comienzos modalidades de trabajo grupal:

El equipo de psicólogos del Movimiento Solidario de Salud Mental supervisó la tarea grupal de niños con role-playing, desde los últimos meses de 1983. Los grupos de niños de padres ausentes o desaparecidos (o reintegrados) eran “interpretados” durante la sesión de supervisión de role-playing por los mismos terapeutas del grupo de niños, permitiendo la identificación con los niños, la comprensión y vivencia de la singularidad, de la complejidad de sus problemáticas (...) Seguramente todas estas experiencias de psicoterapia de grupo de niños y supervisores estarán abriendo nuevos modelos de comprensión para un futuro de la psicopatología de los efectos de situaciones límites. (Pavlovsky, *Terrorismo de Estado. Efectos psicológicos en los niños*, 63).

Muchos de los jóvenes que participarían de los talleres en la Argentina, a principios de los años noventa, participaron siendo niños de las experiencias que describe Pavlovsky.^{xii} Si bien el M.S.S.M. no fue el único espacio que trabajó por aquel tiempo desde una perspectiva terapéutica y creativa, es de los pocos que lo hizo de manera orgánica con hijos de desaparecidos.^{xiii} Sin pretender simplificar en uno de sus rasgos el perfil específico de la institución, resaltamos la modalidad de trabajo grupal y creativo que algunos años después se enriqueció, con el aporte teórico de Ignacio Martín-Baró, en los talleres desarrollados en el marco de la investigación en cuatro países de Latinoamérica, permitiendo en la Argentina la experiencia poético-teatral a la que nos vamos a referir.

“El tren de las 4 y 30”

En el capítulo “Daño y creatividad” del libro *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal* se incluye el texto de la obra de teatro “El tren de las 4 y 30”. Protagonizada por Ernesto Arellano^{xiv} y Emiliano Bustos, ambos hijos de desaparecidos^{xv}, la obra fue estrenada, bajo la dirección de Esteban Costa,^{xvi} durante el Seminario de Cierre de la investigación “Efectos psicosociales de la violencia institucionalizada y la guerra en niños y jóvenes de Guatemala, El Salvador, Chile y

Argentina”, realizado en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en diciembre de 1993.^{xvii}

La obra de teatro fue una creación colectiva del grupo de jóvenes bajo la coordinación de Esteban Costa, comunicador y actor, miembro del equipo argentino. Tanto el guión como el montaje de la obra misma requirió meses de un exhaustivo trabajo (...) Pensamos que el espíritu de las escenas presentadas en esta obra nos revela algo de las vivencias de los jóvenes, y constituye una expresión material de un proceso grupal. (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 307).

La obra “El tren de las 4 y 30” permite entender un momento determinado del trabajo con la memoria, y al mismo tiempo es un ejercicio crítico-poético de la misma. Realizada por fuera del proceso formal de la investigación referida, significó un aprendizaje respecto de las posibilidades de construcción, en un tiempo relativamente temprano, de una experiencia creativa por fuera de los discursos que predominantemente referían al ejercicio de la memoria sobre los crímenes de la dictadura. Hacia 1993, las posibilidades de inscripción en otro paisaje que no estuviera contenido en algún tipo de relato testimonial -muy distinto del que ofreció la obra- eran escasas.^{xviii}

Dentro del colectivo en el que confluían los terapeutas que impulsaron la investigación con víctimas del terrorismo de estado en la Argentina, se conformó –se podría decir- otro colectivo: el grupo de hijos de desaparecidos que se abocó al armado de algunas metáforas que se diferenciaron de un ejercicio de memoria, por aquel entonces casi obligado.^{xix} A partir de las características propias de los talleres creativos que el Movimiento Solidario de Salud Mental llevó adelante, la obra de teatro se articuló como un espacio fuertemente subjetivo. Ese espacio de libertad creativa, deudor del espíritu de los talleres, permitió una construcción en cierto modo extraña, sin referencias directas a desapariciones, torturas o secuestros. En una estación, dos personajes se encuentran y comparten un diálogo esencialmente poético^{xx}.

Bruno: De un lado del abismo, se aceleran los nidos, del otro, refuerzo aún más pastizales de camelias.

Andrés: ¿Es a mí?

B: No, no, claro que no. ¿Hace mucho que está aquí?

A: Todo lo que se puede estar, o sea, nada, como el tiempo de cualquier cosa. Pasa a las 4 y 30... Es el más lento, por eso nadie lo espera.

B: Debo irme sabe, nunca pensé en hacerlo...nunca. Si todo fuera como... Nunca creí que tuviera que ser yo. ¿Tuvo que irse alguna vez?

A: El creyó que alguien lo esperaba en la orilla del sueño.

B: ¿Va a tomar este tren?

A: ¿El tren?...no, nunca. Yo estoy aquí, soy de aquí, de este banco y la tarde, como todas y mi libro, así.

(*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 308).

Andrés, un solitario que parece haber estado siempre en la estación, y Bruno, un pasajero lleno de angustia y profundamente enamorado, cruzan su soledad y dolor.^{xxi}

B: ¿Pero, quién es usted?

A: ¿A quién esperaba encontrar?

B: No lo sé Realmente no lo sé. ¿Debería saberlo? Es que...

A: Aquí sólo quedan los búhos que me miran incansablemente en las noches, el vuelo inesperado de la tijereta abriendo el espacio calcinado de la tarde donde nunca pasa nada y el pinzón que es colorado con manchas azules, verdes y negras cuando...

B: ¡Qué mierda son sus pájaros! Sabe lo que es usted, usted es una sombra, un árbol seco, menos que eso, rastros quemados. ¿Qué sabe usted de hacer el amor a plena lluvia? De levantarse a la mañana tan alcoholizado como a la noche con deseos de volver a empezar. Del abrazo desesperado y el temblor en la mirada. ¿Qué sabe de las noches de insomnio y el amor clandestino donde siempre, siempre hay algo que no se puede nombrar?

(*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 309).

La obra se representó ocho veces en el auditorio de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA), entre 1993 y 1994. Las primeras cuatro en el marco del seminario de cierre de la investigación, en diciembre de 1993, y las restantes en septiembre del año siguiente, por fuera del contexto que le dio origen.^{xxii}

A lo largo de diez meses de 1993, el grupo que conformó esa experiencia poético-teatral se reunió en diferentes espacios, primero en encuentros en donde participaron otros integrantes de los talleres y luego, a partir de la conformación del equipo de actores, músico, escenógrafa y director, en los ensayos que se realizaron principalmente en el Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (MEDH). Al año siguiente, los ensayos se realizaron en un aula de la Facultad de Psicología.^{xxiii}

Si bien la obra podría ser pensada como una consecuencia casi directa del trabajo realizado en los talleres que en la Argentina coordinó el M.S.S.M., la misma terminó conformando una experiencia en cierto modo independiente. Su construcción se cimentó en diferentes ejercicios de escritura poética y en meses de improvisaciones, que Esteban Costa, el director, logró canalizar en un texto. De este modo la obra proyectó durante casi dos años un particular sentido de pertenencia entre sus integrantes.^{xxiv} Por primera vez para este grupo de hijos la memoria permitía un flujo evocador que por otros medios –diferentes a los del testimonio directo– lograba iluminar un espacio mayor, subjetivo, propio. Los pájaros de Andrés y el amor de Bruno oficiaban un encuentro aparentemente imposible; del mismo modo acercaban los trazos personales y colectivos de las propias historias por medio de un lenguaje extraño, aparentemente irreal y tal vez por eso aglutinante. “El tren de las 4 y 30” fue un ensayo diverso de arte y memoria que –entendemos– permite una lectura actual, justamente por su carga metafórica. Como quedó señalado, la libertad creativa que los talleres propiciaron y que la obra expuso aún más, generó un tipo de búsqueda alejada de las referencias directas, pero no por ello menos implicada en la historia de cada uno de los que participaron. Esa libertad facilitó un discurso simbólico para nombrar la ausencia, acaso ya posmemorial:

El proceso grupal de los talleres en Argentina abrió la posibilidad de desarrollo de un grupo de pertenencia, donde la traumatización no fue vivida como estigma, y donde la necesidad de procesos de duelo en relación a los familiares desaparecidos surgió desde la producción simbólica como fue la obra de teatro. En ésta un joven dialogaba con alguien que esperaba y no esperaba un tren, que tampoco era claro si pasaría o no (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 155).

En la contratapa del volumen colectivo *El lenguaje de un gesto* (Editorial Territorios, 1993), que reunió textos de los jóvenes que formaron parte de los talleres, Juan Gelman subraya la voluntad de los coordinadores del proyecto. Lo señalado por el poeta bien podría aplicarse a la obra:

Se engañará quien suponga que todos los textos abordan directamente el tema de la desaparición, la cárcel y la muerte (...) Ha sido un acierto que los organizadores del presente volumen no restringieran los contenidos de los poemas que lo integran. Los contenidos de la poesía son otros que los del discurso efectivo o ideológico, son sensibles y no meramente descriptivos, y el poema los acerca al lector sin necesidad de mencionarlos... (*El lenguaje de un gesto*, 7-8).

Los contenidos de la obra podían, incluso, problematizar lo esperable o decible sobre la soledad y la ausencia:

B: ¿Dónde estuvo cuando había que vivir?

A: Hubo un tiempo en que todo fue pájaros y no supimos de otro origen que el viento azotando las esquinas del sueño de ese vuelo crecieron otros monturas de fuego desvelos en azul estribos de la ternura pólvora o abrazo vuelto estallido en la luz insomne y de la estampida sitiada hoguera en el espejo sin ver callejón antemural de la vergüenza polvo o polen a contra luz del silencio ese esperma en la diáspora que maceró la esperanza y era así ardiendo piel adentro para nombrar la vida.

(*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 310).

La lectura del pasaje anterior evidencia que el discurso de la obra ofreció una serie de recursos, más propios de la tradición teatral y poética que de un decir descriptivo o aleccionador.^{xxv}

Muchos han planteado el enorme interés que supone el proyecto “Teatro x la identidad”^{xxvi}, cuyo fin es generar conciencia sobre las apropiaciones ilegales de bebés durante la última dictadura militar y, fundamentalmente, visibilizar la tarea que llevan adelante las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los centenares de nietos que aún resta identificar. Pero no son pocos los que han observado, asimismo, las limitaciones estéticas de un modelo creativo que busca, esencialmente, concientizar. Apartada de una finalidad tan precisa e impostergable, la peculiaridad que permite, y aun incita a la revisión de esta obra, en tanto experiencia con la memoria, es, justamente, su perfil simbólico a partir del cual pudo escindirse de un contexto discursivo de referencias directas, inequívocas.

En 1993 un grupo de hijos creó un dispositivo poético-teatral –con las limitaciones que podían imponer la edad o la época- en el que la ausencia, como lenguaje, no opera en dirección del medio discursivo –supongamos, los derechos humanos o, incluso, la salud mental y los derechos humanos- que pudo darle sustento. La ausencia allí se pronuncia de un modo extraño, aunque no deja de ser ausencia. De hecho, Andrés y Bruno están habitados por ausencias que podrían identificarse con las de los desaparecidos, pero al mismo tiempo construyen un discurso que en su ambigüedad se presenta como difícilmente asible a un sentido determinado.

¿A quién le habla Andrés? Sus pájaros, que en ningún momento se ven, lo habitan desde un decir casi apasionado. Aparta la mirada de su libro sólo para diferenciarlos. Los nombra, los señala y describe.^{xxvii} Bruno, arrinconado por una pasión en apariencia mucho más vital, no soporta esa soledad, que se le presenta árida como la estación. Bruno también habla, pero, ¿de quién habla? Los monólogos empiezan a crujir. Se interpelan furiosamente. En algún momento, Andrés saca una navaja y actúa un gesto amenazante que se repite, mecánico. Hacia el final, en un juego de acciones en espejo, se abrazan y luego recuperan un intercambio de palabras que los deja casi en el mismo lugar de inminencia y soledad del principio. El encuentro, que en algún momento de la obra parece posible, se desvanece. “Amarrar la vida / a un barrilete / y no era eso / era el viento”, como dice Costa en el epígrafe que da inicio al guion. Ni sus reductos de pasión y memoria –los pájaros, la evocación del amor- parecen salvarlos.

Un banco de estación^{xxviii}, unas puertas sucias y un reloj flotando alto en un fondo negro constituían la despojada escenografía, realización de Mariana Brzostovswki que, junto a la música de Mariano Camps –ambos hijos de desaparecidos- completaron el relato de la obra en sus presentaciones.^{xxix} El vestuario de los actores era negro, y se acompañaban únicamente de un libro y una valija. Visualmente, “El tren de las 4 y 30” se proponía adusta y mínima.

En 1993, este grupo de hijos e incipientes artistas todavía estaba lejos de la mirada sobre la memoria de películas como *Los rubios* y *M*. No eran posibles aún el humor, la provocación, el disfraz.^{xxx} Sí la metáfora, que podía enfrentar los mandatos del testimonio. Desde luego, las razones para nombrar de otro modo –tal vez lo innombrable- hay que buscarlas también en la época. A principios de los años noventa, y ante el arrasamiento de la memoria por parte del Estado a partir de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los posteriores indultos, quedaba el recurso de asignarle a ese vacío la metáfora de un encuentro.^{xxxii} En ese sentido, podría postularse que la obra fue una tentativa por construir ese encuentro como un reparo, aunque fuera finalmente imposible.

Fotos ^{xxxii}

Junto al texto en sí, el paisaje más perdurable que aporta esta pieza de teatro son las fotos, tomadas por Esteban Costa y Gabriela Cerdá^{xxxiii} durante los ensayos, el primer año, y en una función sin público, al año siguiente. Las primeras, en blanco y negro, sirvieron para incorporar algunos objetos que luego acompañaron a los actores, como la valija de Bruno y el libro de Andrés. En ellas Costa también retrató la búsqueda de algunos gestos que fueron recuperados en diferentes momentos de la obra. Las fotos de Cerdá, también en blanco y negro, reflejan casi todas las escenas y constituyen, prácticamente, un guion visual. Sin noticias –todavía- de las relaciones entre fotografía y memoria aportadas por Hirsch, el trabajo con las fotos había arrancado en los talleres, cuando los participantes llevaban las imágenes de sus padres desaparecidos y compartían la construcción de un diálogo en torno a la memoria y el registro. Las fotos de Costa y Cerdá, seguramente introducidas por ese ejercicio, funcionaron como una búsqueda específica, y adicionalmente vinculada a la memoria. Ya no eran las fotografías de los padres, aunque a través de ellas los hijos ensayaron los contornos espesos del blanco y negro y de otras formas –como el vestuario y la escenografía- que difuminaban la noción del presente, invitando, en cierto modo, al pasado.

Al reflexionar sobre estas fotos, Costa evocó a la intelectual estadounidense Lillian Hellman^{xxxiv} a partir de su libro *Pentimento* (1973).^{xxxv} El título del volumen remite a los antiguos rastros de pintura o trazos que con el tiempo aparecen por debajo de la obra definitiva, como si el artista, “arrepentido”, hubiese querido “ver y volver a ver”. Las fotos tomadas por Costa y Cerdá, en qué medida permitían, como el concepto de pentimento, el descubrimiento de otras figuras y gestos. Las imágenes se presentaban como exploratorias de la propia obra y su gestualidad, pero al mismo tiempo redibujaban el presente: Andrés espera en el banco de la estación, mira hacia adelante, pensativo o extraviado; Bruno, al borde del andén imaginario, parece inclinarse por un dolor. ¿Cuál es el pentimento de esta imagen, el modo de ver y de volver a ver? Las fotos enlazadas al instante de ver, ahora, y antes; el blanco y negro como una resistencia a separar, como un ritual, en definitiva, también de memoria.^{xxxvi}

Conclusión

“El tren de las 4 y 30” puede representar un temprano episodio de posmemoria. La obra se adelanta varios años a los libros de Bruzzone, Roqué y Pérez, a las películas de Carri y Prividera y al trabajo fotográfico de Quieto. Y se adelantó un par de años a *Punctum*, de Gambarotta. Desde luego, no podría ser leída del mismo modo que *Los rubios*, *M* o *Los topos*; es un trabajo hasta ahora prácticamente desconocido y presenta la calidad literaria de una producción seguramente tentativa, y acaso ingenua. Como experiencia, quedó encapsulada en el libro que compila los resultados de la investigación realizada en cuatro países de Latinoamérica a la que nos referimos anteriormente, en cuyo marco se gestó. De todos modos,

sugerimos que el interés de este texto reside en el impulso de su construcción fuertemente subjetiva, que en tan temprana fecha significó un planteo de memoria en otros términos que los que imponían –suponemos– los mandatos familiares de las víctimas y los organismos de derechos humanos. Singularmente, a partir de su planteo metafórico eludió un decir referido a la ausencia, cuyos modos podían presentarse como muy marcados en aquel entonces. Para este salto subjetivo que señalamos fue fundamental el marco propuesto por los talleres creativos realizados en la Argentina desde el Movimiento Solidario de Salud Mental, organismo que apoyó sin reservas esta producción, paralela a la investigación.

Con su carga simbólica “El tren de las 4 y 30” parece no decir nada sobre la ausencia, aunque habla todo el tiempo de ella. Con sus herramientas, la obra construyó un pequeño relato subjetivo, íntimo; un lejano camafeo en el que se cruzan las figuras anhelantes de unos jóvenes que por primera vez atravesaban sus historias con algunas metáforas, con algunos poemas. Tal vez la obra no deba ser cargada a la lista de las producciones más conocidas y citadas como ejemplos de posmemoria, generalmente vinculadas a la narrativa y al cine, pero, teniendo en cuenta sus rasgos metafóricos, podría incorporarse a los diferentes abordajes que desde hace algunos años incluyen a la poesía en las discusiones sobre memoria. En definitiva, puede ser pensada como un híbrido en cuya representación anida lo poético.

Ahora, este carácter metafórico que hemos venido señalando, ¿dificulta o podría dificultar la identificación de la obra como un ejemplo de posmemoria? En definitiva, ¿dice lo que creemos que dice? Nadie podría dudar que una película en la que un hijo busca a su madre desaparecida, como sucede en *M*, es un ejemplo de posmemoria. Lo mismo puede decirse de una parte del trabajo literario de Bruzzone o de Julián Axat. En ese aspecto, la obra no se propone tajante; sus recursos de memoria, duelo o ausencia podrían estar ocultos o apenas sugeridos. Tampoco presenta intertextualidades manifiestas ni se relaciona en clave de diálogo con otro corpus de textos reconocible, como pudo hacerlo *Punctum*, según observó Bolte.^{xxxvii} ¿Están hechos estos dos personajes de memoria? ¿Hurgan lo suficiente en su herencia? ¿Es en el monótono negro de sus ropas y en la falta de color de las fotos donde podemos verlos y saber que recuerdan? Desde sus metáforas y sus imágenes la obra torna compleja cualquier respuesta cerrada. En definitiva, leerla es como llegar a una isla habitada por hijos mucho tiempo antes del efecto “ordenador” que trajo aparejado el concepto de posmemoria: luz intranquila desde las primeras palabras de una tribu.

“El tren de las 4 y 30” no es una producción política –al menos no lo es de un modo explícito– ni fundacional, como lo fue, bastante después, la antología *si Hamlet duda le daremos muerte*^{xxxviii}; por cierto, no ejerció ningún tipo de influencia y seguramente tampoco la ejercerá en el futuro. Pero permite adentrarse en el esfuerzo colectivo de unos jóvenes que hace veinticuatro años balbucearon la forma de un encuentro. “El tren de las 4 y 30”, obra ubicada en la exacta mitad entre el momento inicial de la posdictadura, 1983, y el año de estreno de *Los rubios*, en 2003, constituye un temprano ejemplo de producción artística y colectiva realizada por hijos de desaparecidos. Aunque los personajes que actuaron Arellano y Bustos no se presentaban como claramente referenciales respecto de sus propias historias, ya eran el producto –acaso uno de los primeros– de la voz de los hijos.

Por cierto, los mandatos respecto de la memoria y la encrucijada frente a la impunidad fueron instancias que atravesaron a este grupo de hijos a principios de la década del noventa del siglo pasado; y sus posibles respuestas frente a esos desafíos fueron particularmente subjetivas, poéticas. Asimismo, el texto, y más abarcadoramente la experiencia de la obra, permiten vislumbrar los alcances de una etapa del trabajo terapéutico y creativo realizado desde la salud mental y los derechos humanos, trabajo que posibilitó un inédito marco

reparador para los hijos de desaparecidos. La arqueología que hemos intentado tal vez permita resituar algunas coordenadas de origen en el sobreimpreso mapa de la posmemoria.

Referencias

El lenguaje de un gesto. Poemas, cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de estado en la Argentina. Buenos Aires: Editorial Territorios, 1993. Impreso.

Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje. Buenos Aires: Libros de la talita dorada, 2010. Impreso.

Terrorismo de Estado. Efectos psicológicos en los niños. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.

David BECKER, Germán Morales y María Inés Aguilar. *Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal.* Comp., Santiago: Ediciones Chile América CESOC, 1994. Impreso.

RIKE, Bolte. “Punctum, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina” en MERIDIONAL, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos. Número 6, abril 2016, 37-66.

COBAS CARRAL, Andrea. “Narrar la ausencia. Una lectura de Los topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez”. La Plata, Argentina: Revista Olivar: Universidad Nacional de La Plata. Año XIV, N° 20, segundo semestre de 2014.

FANDIÑO, Laura. “Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza. Las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile”. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2016. Libro digital, PDF <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4151/e-Book%20Laura%20Fandi%C3%B1o.pdf?sequence=1> (21/12/2016).

ⁱ Mi trabajo se refiere a una experiencia de la que formé parte. En este sentido, opté por un decir colectivo –acorde con el trabajo grupal que describo- para el cuerpo central del texto, y por la primera persona en algunas citas, cuando encontré necesario utilizarla.

ⁱⁱ Luego de la escritura de este artículo algunas de las personas que participaron en los talleres manifestaron otros puntos de vista respecto del proceso creativo que desembocó en la obra. En este sentido, hubo quienes sostuvieron que ese periplo creativo involucró, en realidad, a todos los talleristas, sin distinción de un grupo determinado, tal como plantea el presente trabajo. En este caso, el planteo de una producción colectiva en donde la autoría individual se difumina es, por lo menos, inexacto. El carácter colectivo de esta obra se remite al grupo que participó en ella, y aun en ese caso cabe hacer diferencias entre el texto, la dramaturgia, la música y la escenografía. En lo personal, puedo decir que participé de la escritura del texto y, en menor medida, de la dramaturgia. Siempre entendí que la valoración de esta experiencia estaba ligada a una clara y acotada exposición de su génesis. La discusión invita a reflexionar, en definitiva, sobre las posibles apropiaciones de la memoria por parte de un grupo de hijos, a partir de la evocación de una producción determinada. Y, en términos más generales, sobre la memoria. Lo que debería tenerse en cuenta toda vez que se piense en esta obra es que su producción es bastante anterior a la conformación de la organización H.I.J.O.S. y, por tanto, no debería estar abarcada por la lógica colectiva que la propia organización le dio a sus acciones, sean estas de carácter artístico o político.

ⁱⁱⁱ El concepto de posmemoria, definido por Marianne Hirsch en los años noventa, ha sido largamente comentado. En el caso de la Argentina, si puede hablarse de posmemoria siempre habría que hacerlo entendiendo el estado de experiencia y trauma vivido por los hijos de los desaparecidos. Al mismo tiempo, en las discusiones sobre los alcances del concepto habría que observar esas restricciones, tan

apreciadas por algunos, que llevan a cuestionar, e incluso a censurar el rol de los afectados directos. Entendemos que su palabra se constituye como una necesidad, en la medida del tipo de elaboración que hayan podido hacer, en el contexto que nos convoca, de sus propias experiencias. La memoria de los hijos de desaparecidos en la Argentina nunca es vicaria.

^{iv} Los libros *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron; *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba; *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy, y la obra de teatro *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, son otros ejemplos de posmemoria usualmente citados.

^v Los autores del libro, cuya edición estuvo a cargo de David Becker, Germán Morales y María Inés Aguilar, fueron: Esteban Costa, Juan Jorge Michel Fariña, Carlos Francisco Gutiérrez, Milagros Iborra, Rosa Maciel, Jorge Oscar Mena, Adriana Taboada, Daniel Omar Vega (M.S.S.M.); Merlyn Acosta, Gloria Bodnar de De Pilla, José Luis Henríquez, Mercedes Rodríguez de Burgos (UCA); Brinton Lykes (Boston College); Juan Rosales, Edgard Sigüenza (ASECSA); María Inés Aguilar, David Becker, Germán Morales (ILAS).

^{vi} En 1987 el Movimiento Solidario de Salud Mental y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas publican, a través de la editorial Paidós, *Terrorismo de Estado. Efectos psicológicos en los niños*. Compilado por Victoria Martínez y con prólogo de Fernando Ulloa, reúne colaboraciones de Marie Langer, Eduardo Pavlovsky, Françoise Dolto, Eduardo Luis Duhalde, Juan Jorge Michel Fariña, Adriana Taboada, Alicia Stolkiner y Rosa Maciel. El libro fue reeditado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación en 2006. Sobre su reedición, véase “El pasado en presente”, en Página 12, 22/10/2006: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2961-2006-10-22.html>

^{vii} Sacerdote jesuita, psicólogo social e investigador. Ignacio Martín-Baró fue director de los departamentos de Psicología y Educación de la Universidad “José Simeón Cañas” (UCA) en El Salvador, casa de estudios de la que también fue vicerrector. En 1986 fundó el Instituto Universitario de Opinión Pública (IUDOP). Fue asesinado en 1989 junto a otros sacerdotes jesuitas, a los que se conoce como “los mártires de la UCA”. Autor de varios libros, entre ellos *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica*; *Sistema, grupo y poder. Psicología social desde Centroamérica II* y *Poder, ideología y violencia*. En el contexto de la guerra en El Salvador, Baró propone el concepto de “trauma psicosocial”, un enfoque de carácter “esencialmente dialéctico” entre el individuo y la sociedad. Este concepto está detalladamente explicado por los autores de la investigación (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 95-96): “Él (Martín-Baró) y sus colegas de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, trataron de entregar las bases para un diálogo nacional que pudiera terminar con una guerra que estaba desangrando al país, existiendo por un lado, un poder estatal represor sin límites, financiado por Estados Unidos, y por el otro lado, fuerzas revolucionarias con una inmensa capacidad de lucha, pero incapaces de ganar la guerra (...) Martín-Baró trata de superar la manera como tradicionalmente se ha definido el trauma en las ciencias sociales desde el polo del reduccionismo psicologista o sociologista. Él propone una tercera alternativa (trauma psicosocial) que enfatiza ‘el carácter esencialmente dialéctico de la herida causada por la vivencia prolongada de una guerra como la que se da en El Salvador.’ Le importa no sólo el hecho que el trauma tiene sus raíces en la sociedad y no en el individuo, sino además que ‘por su misma naturaleza se alimenta y mantiene en la relación entre el individuo y la sociedad, a través de diversas mediaciones institucionales, grupales e individuales’”.

^{viii} Actual titular de la asignatura Psicología, Ética y Derechos Humanos, Cátedra I, de la Facultad de Psicología (UBA).

^{ix} Sobre la fundación del M.S.S.M., Fariña, entrevistado por Emilia Cueto, recuerda: “El MSSM surgió en 1982, contemporáneamente con el Bancadero y otras experiencias que emergían de la resistencia a la dictadura. Eran años de enorme participación política y social. Luego de la derrota de Malvinas, y ante la inminencia del recambio democrático, distintos profesionales que veníamos trabajando en proyectos académico-políticos nos agrupamos y pusimos en marcha esa experiencia (...) una de las primeras tareas que encaramos fue el programa asistencial para personas afectadas por el

terrorismo de Estado. Fue una tarea enorme, que llevamos adelante durante cinco años en colaboración con la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, y para la cual contamos en su momento con la supervisión de Fernando Ulloa, Tato Pavlovsky, Rolando Karthy, Mimi Langer. De todos ellos aprendimos muchísimo y debo decir que si el programa tuvo el alcance y la repercusión que tuvo fue gracias a la contención y formación que significó la presencia y apoyo constante que siempre nos ofrecieron.” Véase, “Juan Jorge Michel Fariña”, 2008, Imago Agenda: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1212>

^x Psicoanalista de origen austríaco, se exilió del régimen nazi primero en Uruguay y luego en Argentina. Fue una de las fundadoras de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) y de la Asociación de Psicología y Psicoterapia de Grupo. En un breve resumen de su actividad en aquellos años, la propia Langer describe: “En el Congreso Psicoanalítico Internacional, Roma 1969, época de dictadura militar en la Argentina, me afilié junto a otros colegas, a Plataforma Internacional, organización que se proponía cuestionar desde adentro la ideología de la formación y de la práctica psicoanalítica que impartía la International Psychoanalytical Association y de las sociedades dependientes de ella. Un tiempo después, con un grupo numeroso de analistas, entramos a FAP, la Federación Argentina de Psiquiatras. Esta agrupaba a los psiquiatras más progresistas que trabajaban en tres niveles: el gremial, el científico y el político. Nuestra pertenencia y actividad en Plataforma y FAP provocó, a la larga, conflictos con APA; conflictos que nos llevaron, junto con otro grupo afín, Documento, en 1971, después del Congreso Psicoanalítico Internacional de Viena, a renunciar a la Asociación Psicoanalítica Argentina e Internacional”. En 1974 Langer fue amenazada por la Triple A y tuvo que exiliarse en México, donde continuó su actividad. Autora de los libros *Maternidad y sexo*; *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis* y *Psicoterapia de grupo*. Falleció en Buenos Aires en 1987. Véase “Historia del Psicoanálisis en Argentina, Biografías, Marie Langer”: <http://www.psicomundo.com/argentina/historia/langer1.htm>

^{xi} Médico psicoanalista, colega de Enrique Pichon-Rivière y de Marie Langer. A partir de los años setenta desarrolló una amplia tarea de investigación con personas afectadas por la persecución política. Referente del psicoanálisis y los derechos humanos en la Argentina. Falleció en Buenos Aires en el año 2008. En 2011 la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación creó el “Centro de Asistencia a Víctimas de Violaciones de Derechos Humanos Fernando Ulloa”.

^{xii} Mi experiencia personal en el Movimiento Solidario de Salud Mental comenzó hacia fines de 1984, cuando empecé a atenderme con la licenciada Rosa Maciel. Recuerdo la sede del M.S.S.M. en la calle Riobamba, el largo pasillo que atravesé acompañado por mi madre, con todos los miedos y el agobio que traía, y el tiempo que pasé en esa sesión, un tiempo que me resultó totalmente nuevo y –lo sabría mucho después- reparador. En lo personal, me era dado ingresar, por primera vez desde los largos años de la dictadura, a un espacio que me integraba social y humanamente. Por fuera de ese espacio, únicamente los organismos de derechos humanos habían logrado, para mi familia y para tantas familias, algo parecido a una integración, pero dentro de unos límites muy precisos. Me atendí en el M.S.S.M., en diferentes contextos terapéuticos, hasta principios de 1995. Le debo a ese ámbito, y particularmente a la licenciada Maciel, todos esos años de aprendizaje y comprensión de mi propia historia.

^{xiii} Desde 1982 el M.S.S.M. implementó un programa psicoasistencial para personas afectadas por las violaciones de los derechos humanos en la Argentina, coordinado en conjunto con Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas. El mismo alcanzaba a personas de todas las edades. Pero el trabajo de la institución con hijos de desaparecidos –que es el que nos interesa aquí- define en buena medida su historia. De hecho, los dos libros que hemos tomado para consulta se refieren a las investigaciones hechas sobre ese universo de afectados. En cuanto a otros antecedentes, hay que recordar que desde 1979 funcionaba el Equipo de Asistencia Psicológica de las Madres de Plaza de Mayo, dirigido por Diana Kordon, Lucila Edelman y Darío Lagos, que también atendió la problemática de los niños hijos de desaparecidos. Su trabajo se refleja en el libro *Efectos psicológicos de la represión política* (Sudamericana, 1986).

^{xiv} Artista visual y promotor cultural que ha incursionado en el manga y el animé como forma expresiva. En el año 2000 obtuvo la Beca para la Creación Artística del Fondo Nacional de las Artes. Entre 2004 y 2006 fue curador de La Línea Joven del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En 2010 le otorgaron el Primer Premio Adquisición en Arte Cerámico del Salón Nacional de Artes Visuales, y en 2012 el Gran Premio Adquisición en el mismo certamen. Desde el año 2013 trabaja junto a Manuel Ameztoy, firmando sus colaboraciones bajo el nombre Splash in Vitro. En 1993, el mismo año en que se estrenó “El tren de las 4 y 30”, Arellano fue dirigido por Eduardo Riva en la obra “Historieta negra”. Antes había estudiado teatro con Guillermo Angelelli.

^{xv} Los restos de mi padre, el poeta, periodista y artista plástico Miguel Ángel Bustos, secuestrado por la última dictadura militar en 1976, fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) en febrero de 2014.

^{xvi} Esteban Costa fue Coordinador Institucional del Área de Talleres Psicoasistenciales en el trabajo con niños y adolescentes del Movimiento Solidario de Salud Mental; Coordinador de los Talleres de capacitación en técnicas creativas a promotores de salud en Guatemala para el trabajo con niños afectados directos por el Terror de Estado, y Co-coordinador del programa de capacitación en Talleres Creativos a trabajadores de salud mental en Estados Unidos, Guatemala y Argentina. En teatro realizó estudios de dirección teatral, puesta en escena y dirección de actores con Mónica Cabrera; de dirección teatral con Alejandra Boero y Augusto Fernandes y de puesta en escena con Rubén Szuchmacher. Fue asistente de dirección en más de 15 obras y director de actores en films de medio metraje. En 2014 dirigió la obra de teatro “El color de esta noche”.

^{xvii} Las jornadas también incluyeron una muestra de dibujos y pinturas y la presentación de un volumen colectivo de cuentos y poemas. De la apertura de las mismas participaron la actriz y maestra de actores Alejandra Boero y el periodista Horacio Verbitsky.

^{xviii} Se podrían observar una cantidad importante de experiencias y obras que, con un marcado carácter metafórico, abordaron el período de la última dictadura contemporáneamente a los hechos: la poesía del grupo Último Reino, muchas de las obras de Teatro Abierto (1981 y 1982) y las películas de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), entre otras. Pero el tono metafórico de la obra que tratamos deberá ser tenido en cuenta dentro de otro segmento simbólico producido en un contexto muy distinto y por otros actores, que en su condición de víctimas, y a su vez de hijos de víctimas de la dictadura, produjeron, en todo caso, un nuevo tipo de metáforas.

^{xix} En cuanto a los ejercicios de memoria que presentamos como “obligados”, frente a los cuales la obra pareció plantarse, recordemos que para los hijos, a principios de los noventa, los únicos ámbitos en los que sus propias historias se validaban eran sus hogares de origen y los organismos de derechos humanos. Y esa validación requería de ellos el traspaso generacional de una historia que debía ser contada de un modo casi exclusivamente testimonial.

^{xx} Como se ha señalado, la obra incluye textos poéticos de Costa, Arellano y Bustos. Con Arellano habíamos intentado varias veces la escritura de “cadáveres exquisitos”. Uno de ellos fue publicado en el libro colectivo *El lenguaje de un gesto*. El epígrafe que abre el presente trabajo pertenece a ese poema, que en mi caso está firmado con el seudónimo Matías Etén. Nos habíamos inspirado, seguramente, en los ejercicios de escritura puestos en práctica en los talleres.

^{xxi} Andrés y Bruno estaban representados por Emiliano Bustos y Ernesto Arellano, respectivamente.

^{xxii} En el programa del Seminario de Cierre de la investigación “Efectos psicosociales de la violencia institucionalizada y la guerra en niños y jóvenes de Guatemala, El Salvador, Chile y Argentina” figura la información de la obra y de las demás actividades que habrían de desarrollarse en el auditorio de la Facultad de Psicología (UBA) entre el 15 y el 20 de diciembre de 1993. Al año siguiente el grupo de hijos que había participado de los talleres realizó varias actividades, entre ellas una nueva muestra plástica y una radio abierta, pero la obra contó con un programa independiente. La comparación de ambos programas, el de 1993 y el de 1994, permite entender el trayecto de la pieza, desde el contexto que le dio origen, enmarcado en las jornadas de trabajo del seminario, hasta su representación como un acto puramente teatral, artístico. Este aspecto de independencia artística que la obra alcanzó fue reflejado ya en el aviso aparecido en el suplemento de espectáculos del diario *Ámbito Financiero* el

17/12/1993, en ocasión del estreno. En el mismo se destaca la realización de la obra por sobre las demás actividades. Acompaña la información una foto de los actores tomada por Esteban Costa.

^{xxiii} Los primeros ensayos se realizaron en las casas de Ernesto Arellano y del actor Néstor Torres. Hacia mediados de 1993 el MEDH brindó su espacio, que un año antes también había sido escenario de los talleres creativos coordinados por el Movimiento Solidario de Salud Mental. De los organismos de derechos humanos existentes en ese momento, el MEDH era, probablemente, el que ofrecía una mayor libertad en términos simbólicos. Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Fundación Madres de Plaza de Mayo o Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas eran organismos claramente referenciados desde lo simbólico; en aquel entonces ningún hijo hubiese podido escapar a los modos necesariamente testimoniales sostenidos por abuelas, abuelos, madres, padres y familiares. Ensayar la obra en cualquiera de esos ámbitos tal vez hubiese implicado el ejercicio adicional de un relato. En ese sentido, el MEDH, desde su perspectiva ecuménica de los derechos humanos, se presentaba como un lugar neutral.

^{xxiv} Tal vez este párrafo merezca cierta aclaración. Desde luego, no hay forma de objetivar el grado de “pertenencia” a una experiencia determinada. Pero lo que puedo señalar como participante de esa experiencia es la particular construcción de un espacio común a lo largo de esos años. Un espacio que concentraba desde lo institucional nuestras historias y procedencias, pero que a partir de la obra – como hecho surgido en ese contexto aunque a la vez independiente– concentró una nueva adhesión, que nos permitió abstraernos del rictus de hijos y sumergirnos en otra cosa, transformadora y liberadora.

^{xxv} El texto de la obra posiblemente ofrezca la complejidad de miradas del colectivo que le dio origen. En él confluyeron generaciones y tradiciones distintas. Esto se evidencia en algunos de los temas que atraviesan a los personajes, como la intervención de Bruno citada.

^{xxvi} En su página oficial, los responsables del proyecto “Teatro x la identidad” definen sus alcances: “Teatroxlaidentidad (txi) nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la última dictadura cívico-militar argentina (...) txi apela, a través del teatro, a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros, como ciudadanos de un país que aún no ha zanjado sus deudas históricas en materia de derechos humanos, a pesar de los logros obtenidos en los últimos años.” Véase: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1>

^{xxvii} Los pájaros que menciona Andrés conforman una suerte de lista que recuerda en detalle (*Trauma psicosocial y adolescentes latinoamericanos. Formas de acción grupal*, 309): “Si no fuera que se posaron sobre el alerón grande, usted diría que no son pájaros. Hay tordos, calandrias, algunos cardenales también. Son típicos, digo, son de la familia de los que tienen el pico derecho y pequeño. También en las higueras del fondo varios parafigos, incluso una oropéndola; no siempre la veo. Parafigos... algo de España está allí. Al caer la tarde, cuando ya nadie los mira y yo aún estoy aquí, veo como lentamente las plumas de sus colas se precipitan al tornasol”. Era una evocación precisa, el personaje pretendía dejar en claro rasgos, señas, como un padre o un hermano recordando a su ser querido, pero al mismo tiempo constituía una enumeración casi irreal, absurda.

^{xxviii} En realidad era un clásico banco de plaza de formas curvas, a diferencia de los rectos de estación.

^{xxix} El equipo que trabajó en la obra se completa con Fernando Arellano (asistencia de dirección); Eli Sirlin (diseño de iluminación); Daniel Reffray y Nora Mezzano (técnicos de iluminación), y Pablo Schenquerman (sonido). Aunque de un modo más general, también participaron otros integrantes de los talleres como Jorge Condomí, Tania García Olmedo, Paula Eva Logares y María Julia Portas. A estos nombres habría que agregar el de Luciano Suardi, actor, director y docente de teatro que presenció varios ensayos y realizó aportes y sugerencias significativas.

^{xxx} Se opinó largamente sobre la variedad de recursos utilizados por Albertina Carri en *Los rubios*, entre los que se destacan el uso de muñecos Playmobil y las pelucas rubias del final de la película. Por su parte, en su film *M* Nicolás Prividera compone, en cierto modo, el personaje de un detective que busca los rastros de su madre desaparecida. Aunque con Arellano y Costa compartíamos un

humor más bien corrosivo, que abarcaba nuestras propias historias, la obra “El tren de las 4 y 30” aún estaba lejos de cualquier tipo de representación paródica.

^{xxxii} En el epílogo del libro colectivo presentado junto al estreno de la obra, Rosa Maciel señala algo muy similar: “*El lenguaje de un gesto* es el pre-texto que se apropia de la poesía e intenta dejar una huella, una presencia allí donde se pretende borrar toda señal de memoria colectiva”.

^{xxxiii} La obra también se conservó en otro soporte visual. Hacia 1993 el director de cine Bernardo Czemerinsky, más conocido como Bebe Kamin, tuvo el proyecto de filmar la experiencia traumática de los hijos de desaparecidos, trabajo que finalmente no realizó. A mitad de camino, en 1994 uno de sus asistentes filmó un ensayo de la obra.

^{xxxiiii} En aquel tiempo Gabriela Cerdá era fotógrafa teatral.

^{xxxv} Lillian Hellman (1905-1984). Escritora, dramaturga e intelectual estadounidense. Trabajó en guiones cinematográficos para Hollywood junto a Dashiell Hammet. Autora de varias obras que luego fueron llevadas al cine, como *The children's hour*, *The Little Foxes* y *Watch on the Rhine*. Fue perseguida durante el macartismo.

^{xxxvi} Lo hizo en un texto que envió al autor de este trabajo el 8/2/2017.

^{xxxvii} Las fotos de los desaparecidos son casi siempre en blanco y negro. En lo personal, conservo bastantes fotografías de mi padre, pero sólo una en color.

^{xxxviii} El personaje de Andrés, con su obsesión por los pájaros, remite a la película *Birdy* (1984) de Alan Parker. De todos modos, el parecido se circunscribe a ciertos gestos, no a la trama o los diálogos. En cuanto al título de la obra, recuerda a la novela de la escritora inglesa Agatha Christie, *El tren de las 4:50*.

^{xxxix} La presentación de la antología *si Hamlet duda le daremos muerte*, realizada en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata -ex Casino de Oficiales del Regimiento 7 de Infantería- el 4 de noviembre de 2010, parece haber representado un punto de inflexión, por cuanto ese libro y las circunstancias que rodearon su presentación, resultaron y aún resultan un episodio particularmente molesto, o cuanto menos incómodo. En este sentido, vale incorporar una pequeña descripción de los hechos. Ese día los presentadores de *si Hamlet duda le daremos muerte* habían instalado una guillotina-objeto, una guillotina falsa pero suficientemente figurativa como para parecer real. Su producto “jacobino”, cortado en la base de la guillotina, era un ejemplar de *El Horla City*, la poesía reunida de Fabián Casas, reconocido autor de la llamada poesía de los 90. La escena creada motivaba una discusión poética porque el libro guillotinado no era el *Nunca Más*, o *El vuelo*, aunque también incluía el universo comprendido por esos libros, ya que los dos prólogos y el epílogo de la antología habían sido escritos por hijos de desaparecidos, que a su vez formaban parte de la selección junto a otros cuatro poetas también hijos. La construcción de ese evento, fruto del esfuerzo editorial, poético, crítico, performático y seguramente político de Julián Axat, fue leído por algunos como un hecho inicial, casi de ruptura. Al mismo tiempo, atrajo sobre la antología, y fundamentalmente sobre sus antologadores, todo tipo de críticas, unas pocas atinadas, muchas de ellas absurdas, extemporáneas, y algunas curiosamente pobres. Como sea, la antología en cuestión representó algo muy distinto a lo que se venía haciendo, y es quizá el primer intento serio de ruptura con la llamada poesía de los noventa. En otro orden de cosas, es interesante comparar la obra “El tren de las 4 y 30” con la antología *si Hamlet duda le daremos muerte* como dos momentos de posmemoria, separados por muchos años y distintos en sus posibilidades y alcances.