

De viajes y orígenes:***Misericordia*, de Denise Despeyroux, como caja de memoria intermedial****Helena Buffery**University College Cork, Irlanda
h.buffery@ucc.ie**Cara Levey**University College Cork, Irlanda
c.levey@ucc.ie

Recibido: 16/08/2024

Aceptado: 27/09/2024

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24516961/y0adi8j02>**Resumen**

Al final de *Misericordia* (2024), la dramaturga Denise Despeyroux aparece en escena vestida de amarillo para contemplar una entrevista que había protagonizado de niña, durante su estancia en Montevideo como partícipe en el “Viaje de los Niños” de 1983. La entrevista se proyecta en la fachada de una casa geométrica, ubicada en el centro del escenario del Teatro Valle Inclán en Madrid, convertida en lugar de memoria de la dictadura, el exilio y el retorno/no-retorno uruguayos. Planteada desde la perspectiva del encuentro con la memoria infantil, *Misericordia* es la primera obra dramática que explora el vuelo y su papel conmemorativo para intentar abarcar el legado político, cultural e identitario del exilio frente a las secuelas del terrorismo de estado. Aquí será estudiada en tanto que escritura del exilio infantil a la vez que como dispositivo diseñado para confrontar distintos modos de representar “pasados difíciles” (Delgado et al, 2024).

Palabras clave: teatro de memoria, memoria intergeneracional, memoria multidireccional, Uruguay, exilio infantil, metateatro.

On Journeys and Origins:**Denise Despeyroux’s *Misericordia* as an intermedial memory box**

Pasado Abierto. Revista del CEHis. N°20. Mar del Plata. Julio-diciembre 2024.
ISSN N°2451-6961. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>

Abstract

At the end of *Misericordia* (2024), playwright Denise Despeyroux appears on stage in a yellow dress to watch an interview with herself as a child in Montevideo during the 1983 “Voyage of the Children”. The interview is projected onto the façade of a geometrical house, erected centre-stage in the Valle Inclán Theatre in Madrid, transforming it into a memory site for the Uruguayan experience of dictatorship, exile and return/non-return. Staged from the perspective of an encounter with childhood memory, *Misericordia* is the first play to explore commemoration of the flight in order to address the political, cultural and identitarian legacy of exile in the face of the impact of state terrorism. This article sets out to read the play as a form of child exile-writing as well as a device for interrogating different approaches to representing “difficult pasts” (Delgado et al 2024).

Keywords: memory theatre, intergenerational memory, multidirectional memory, Uruguay, child exile, metatheatre.

De viajes y orígenes:
***Misericordia*, de Denise Despeyroux, como caja de memoria
intermedial¹**

Introducción

La obra que estudiaremos en este artículo –*Misericordia* de Denise Despeyroux (2024)– nos ha parecido especialmente relevante para este dossier porque abarca varios de los ejes propuestos. Es una obra que escenifica la memoria de la infancia en el exilio desde el recuerdo de una vivencia muy particular, la de haber participado en el llamado viaje o vuelo de los niños a Uruguay en diciembre de 1983. Surge de un proceso de creación que aúna recuerdos personales y familiares con la investigación en el archivo material, sobre todo grabaciones audiovisuales de la época, fragmentos de las cuales luego forman parte de la obra representada. Indaga en cuestiones de memoria intergeneracional al centrarse en los distintos relatos y estrategias que ha desarrollado una familia ficticia de hij@s del exilio uruguayo para relacionarse con un pasado de trauma, dislocación y pérdida familiar. Interroga los distintos modos de representar las experiencias infantiles del exilio, desde las lagunas e incertidumbres características de las narrativas testimoniales a las tendencias autoficcionales que son tan ubicuas actualmente, además de otras formas representacionales, como los rituales, las canciones y los videojuegos, todas las cuales son contenidas dentro de la estructura de comedia dramática preferida por Despeyroux. Después de una introducción general a la autora y su obra, pasaremos a estudiar el tratamiento del exilio en *Misericordia*, mediante una lectura arqueológica atenta a las distintas capas del montaje que presenciamos en Madrid el 9 de febrero de 2024, junto con la partitura escrita publicada por el Centro Dramático Nacional (Despeyroux, 2024). Centrándonos primero en el contenido temático y después en cuestiones formales, exploraremos la mirada singular que ofrece sobre el legado del exilio infantil, planteado como lugar de memoria dialógico, performativo y transnacional. Es nuestro parecer que, al combinar el tratamiento intergeneracional y multidireccional de la memoria con la metateatralidad e

¹ Este artículo fue finalizado pocas semanas antes de la muerte de la Dra Cara Levey el 11 de septiembre de 2024. Seguimos pensando en ella.

intermedialidad estéticas, la dramaturga logra crear un espacio en que una pluralidad de imágenes, voces, relatos y perspectivas sobre la relación entre pasado y presente subsistan en diálogo.

Denise Despeyroux y el “Teatro a la Intemperie”

Denise Despeyroux es una dramaturga de origen uruguayo residente en Madrid, que ha escrito y estrenado una veintena de obras propias. Nacida en Montevideo en 1974, se trasladó con su familia a Cataluña en 1977, para refugiarse de la dictadura militar. Según su propio testimonio, empezó a dedicarse al teatro a los 12 años, después de la experiencia de participar en *Los músicos de Bremen* con su padre, bajo la dirección del también uruguayo Ever Blanchet. Durante varios años combinaría los estudios y el trabajo editorial con una dedicación, muchas veces a horas intempestivas, al teatro amateur. Esta dedicación precaria es reflejada en el nombre de la compañía que acabó formando en Barcelona, “Teatro a la Intemperie”, con la que estrenaría varias adaptaciones y dirigiría sus primeras obras propias. También será recordado en el título que escoge para el prólogo de la reciente antología, *Del amor y otras catástrofes*, donde explica los vaivenes de su trayectoria teatral (Despeyroux, 2022: 11-24).

De la misma manera que otros dramaturgos de su generación, es sobre todo a partir del cambio de siglo que empieza a tener más presencia en la escena catalana, algo que Despeyroux relaciona con la presencia en la ciudad de Barcelona de algunos de los nombres más innovadores de la escena argentina del momento, Javier Daulte y Rafael Spregelburd, a los que la dramaturga luego sigue a Argentina para inspirarse en este nuevo contexto teatral. Los viajes e intercambios transatlánticos no solamente influyen en su trayectoria personal y artística, sino que se traducen en un interés especial por los espacios intersticiales, una liminalidad que refleja tendencias contemporáneas en el teatro argentino, como han apuntado Gisela y Grisby Ogás Puga (2017). En parte, esta preocupación refleja la precariedad del mundo teatral en los diversos contextos en que se ha encontrado Despeyroux. Por ejemplo, en Argentina aprende de las tácticas de supervivencia artística que emergen después del Corralito, entre ellas la recurrencia a espacios no-teatrales.² En Cataluña, se había acostumbrado a dirigir sus propias obras, como remedio a la relativa falta de apoyo en producción que ha obligado a muchos

² En el caso de Despeyroux, el ejemplo más llamativo de esta tendencia es el montaje de la obra *Carne viva* (2014-2016) en la Pensión de las Pulgas, lugar que fue durante un tiempo el epicentro del teatro *off* en Madrid (Despeyroux, 2022: 17-19).

dramaturgos y dramaturgas catalanes a adoptar diversos oficios teatrales al mismo tiempo. Esto dista de la situación que descubre en Madrid (cuando se traslada a la capital definitivamente en 2011), donde es posible programar obras durante más tiempo y con más regularidad. Ahora bien, como vemos criticado repetidamente por los personajes de *Misericordia*, quizás precisamente por ello crea una situación en que los productores suelen apostar siempre por los mismos autores, reduciendo la diversidad de miradas disponibles.

Como ha estudiado Adriana Nicolau (2021), el incremento reciente de obras de autoría femenina en los escenarios contemporáneos no solamente tiene que ver con el impacto de la cuarta ola feminista sino también con el hecho de que estas mujeres hayan sido capaces de mantener una diversidad de roles al mismo tiempo. La propia Despeyroux ha combinado las tareas de dramaturga, adaptadora, escritora, editora, directora y profesora con la de intérprete, en algunos momentos precisos, como cuando durante la pandemia COVID-19 tiene que buscar una sustituta para el papel de Paloma en una reposición de *Ternura Negra*. Estas prácticas son producto de la precariedad, de encontrarse a la intemperie, sin los recursos necesarios para vivir de la escritura teatral, pero también acaban influyendo en la creación de una mirada o estilo singular.

“A veces me pregunto por qué otras personas, que tal vez hayan empezado a la intemperie como yo, son ahora capaces de simultanear una media de cinco montajes por temporada, y me surge la duda, bastante incómoda, de si a mí podría llegar a pasarme algo parecido y de si me daría cuenta o no de que me está pasando. No solo no tengo la respuesta, sino que incluso me surgen preguntas todavía más incómodas, preguntas que haría a los demás y que me haría a mí misma si hubiera perdido definitivamente el miedo y de verdad hubiera entendido, como Rilke, que la intemperie es cobijo” (Despeyroux, 2022: 21).

Si hemos reproducido esta cita del prólogo a *Del amor y otras catástrofes*, es para ofrecer un marco importante para la obra que estudiaremos en los siguientes apartados, la cual surge después de la revisión de su trayectoria completa que ha comportado la preparación de la antología, y como encargo de escribir algo nuevo cuando ya llevaba varios años preparando otro proyecto ambicioso bajo el título de *Salvar a Apollinaire*.³ Hasta cierto punto, como en el caso de otras comedias suyas, *Misericordia* bebe del

³ Según Despeyroux, en una entrevista personal de junio de 2024, la obra ahora lleva el título de *Salvar al mundo*. Sin embargo, sigue sin haber sido estrenada.

trabajo de investigación que han conllevado ambos proyectos. Contiene referencias claras a las reflexiones que hace Despeyroux al prologar la antología, sobre su propia falta de encaje en el mercado teatral; a la vez que comparte la visión alegórica del poder redentivo, salvador, de un tipo de teatro –la comedia– capaz de preguntarse continuamente acerca de “cómo es posible amar sin esperanza... convencida de que si no alcanzamos a comprender algo acerca de la naturaleza del amor no llegaremos a comprender nada con lucidez verdadera” (Despeyroux, 2022: 23). Sobre todo, nos ayuda a entender por qué una autora que no había escrito abiertamente sobre la experiencia del exilio en obras anteriores, a diferencia de otras compañeras de gremio y generación como Victoria Szpunberg o Helena Tornero,⁴ hubiera decidido hacerlo en aquel momento preciso. Por un lado, urgía encontrar un tema nuevo, a pesar de disponer de otra obra acabada y sin estrenar; por otro, culminaba un proceso de intensa autorreflexión ontológica sobre su propia posición en la comunidad teatral. Y esta búsqueda coincidió no solamente con la inminencia del cincuentenario del golpe de estado en Uruguay, su país de nacimiento, sino con el cuarenta aniversario de su participación en el “Viaje de los Niños” de 1983.

Una obra llamada *Misericordia*

La obra *Misericordia* se estrenó en el Centro Dramático Nacional (CDN), Madrid, en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, en Lavapiés, el viernes 19 de enero de 2024, con el siguiente reparto: Pablo Messiez en el papel de Darío Duarte (autor y director de Teatro, 45 años); Natalia Hernández en el papel de Delmira Duarte (hermana mayor de Darío, psicoanalista y apasionada de la cábala judía, 47 años); Marta Velilla en el papel de Dunia Duarte (hermana menor de Darío y de Dalmira, cosplayer y creadora independiente de videojuegos, 36 años); Cristóbal Suárez en el papel de Dante (autor de teatro retirado, amigo de Darío, 43 años, quien se dedica ahora a la psicoimmunología); y Denise Despeyroux, “autora y directora de Teatro, 49 años”. La repetición aquí de la doble “D” de la firma de la autora y directora de la obra, indica la manera en que su propia subjetividad haya sido refractada, por no decir reencarnada en los tres hermanos Duarte (quienes, como ha explicado Despeyroux en diversas ocasiones, recogen facetas de sus propios intereses la dramaturgia, la cábala judía, y, en

⁴ *La fragilidad de la memoria* (2008-2011) de Szpunberg (2019: 83-122) trata la transmisión del trauma en el exilio argentino, mientras que el *Teatro de la memoria* de Tornero (2023) se centra en el impacto transgeneracional de la Guerra Civil, la dictadura franquista y el exilio republicano español.

el caso de Dante, la psiconeuroinmunología), lo cual es multiplicado por la triple presencia de autores/directores teatrales entre los personajes. Esta autorreferencialidad se despliega a lo largo de la obra, mediante las conversaciones de Darío y Dante sobre los procesos de creación teatral y, sobre todo, sus chismes contra la endogamia de la cultura teatral madrileña, además de la intercalación de otras voces creadoras, como, por ejemplo, la figura del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, quien interviene a través de la pantalla proyectada de un mensaje de WhatsApp, la presencia de la propia Denise Despeyroux, en carne y hueso, citada para aconsejar a Darío sobre su intento de escribir una obra digna de ser representada en una sala principal del CDN, y el afantasmamiento de otro dramaturgo importante, el argentino Pablo Messiez, en el papel de un personaje hispano-uruguayo.⁵

Según las fechas incluidas al final de la edición publicada por el CDN en 2024, la obra “se escribió aproximadamente desde el 15 de mayo de 2022 hasta el 4 de diciembre de 2023” (Despeyroux 2024: 151). Al anunciarse en la primavera de 2023, fue como una obra inspirada por los talleres de autoficción de Sergio Blanco que trataría la experiencia del exilio como tema central, lo cual aparece reflejado en el resumen de la obra ofrecido en los paratextos del montaje y la portada de la edición:

“El dramaturgo Darío Duarte se enfrenta a su primer estreno en la sala grande del CDN. Hijo del exilio uruguayo, mientras convive con dos hermanas tan disfuncionales como él y un amigo fracasado, se plantea practicar por primera vez la autoficción para hablar sobre el viaje que a sus cinco años le permitió conocer a su padre en la cárcel. El problema es que no recuerda nada. Su admirado Sergio Blanco le recomienda que hable con Denise Despeyroux. Pero ¿qué pinta en todo esto una dramaturga anticuada y con pretensiones filosóficas que a Darío no le interesa?” (Despeyroux 2024: s.n.).

Sin embargo, a diferencia de la obra dentro de la obra, compuesta por Darío, la escrita por Despeyroux no tiene como tema central “el exilio” sino el proceso de creación de una pieza sobre el exilio uruguayo en el contexto teatral madrileño, lo cual permite una serie de reflexiones sobre cuestiones identitarias, culturales, socioeconómicas, éticas y

⁵ Parte del humor de la obra proviene de la incongruencia entre el estatus de Messiez, como dramaturgo reconocido de origen argentino, y el papel que interpreta: un creador uruguayo desconocido. Aquí, Despeyroux juega con la supuesta incapacidad de un público no-rioplatense de distinguir entre el acento argentino y el uruguayo. En otros momentos de la obra, los protagonistas contrastan la dictadura uruguaya con las de Videla y Pinochet (60) y recuerdan el *Adagio en mi país* de Alfredo Zitarrosa para destacar la “diferencia entre la psicología del uruguayo y la psicología del argentino. [...] Un argentino jamás diría que un solo traidor puede con mil valientes... diría justo todo lo contrario” (111).

estéticas que la convierten en un espacio potente para el escrutinio del teatro como lugar de memoria. Al representar la obra como “una comedia dramática basada en un viaje real”, nuestra autora la relaciona con la estética de sus piezas anteriores en vez de con la autoficción (ver, p.e., Blanco, 2018), de la cual dice que no ha querido refugiarse en ella “sino retorcer sus límites” (Despeyroux, 2024: 8). De esta manera, no solamente se distancia de las distintas prácticas escriturales del yo, sino que tematiza estas prácticas para poder explorar sus efectos de manera crítica.

Estructurada en cuatro actos con un prólogo, *Misericordia* empieza con la representación de las dudas de Darío sobre cómo escribir la obra que le ha sido encargada, para luego ampliar el foco a las historias de los demás personajes y la interrelación entre ellos. El primer acto se centra en el interior de la casa en la que conviven los hermanos durante los preparativos para celebrar el Pésaj. En él, los trabajos y vicisitudes relacionados con el éxodo del pueblo judío son entrelazados con las experiencias de la familia como exiliados de segunda generación. En el segundo acto, ubicado en la cocina de la casa, presenciamos en paralelo los diversos modos de búsqueda de sentido de los distintos personajes, desde la versión lacaniana de la cábala que se construye Delmira, a los avatares y videojuegos de Dunia, y el mismo intento de escribir una obra sobre el exilio de Darío. La interrelación entre ellos nos ayuda a entender la manera en que reflejan, a la vez que enmascaran, el trauma de la violencia política y el exilio. En el tercer acto, el más largo, dividido en ocho escenas, la primera parte se centra en las dudas creativas de Darío, culminando en un encuentro con Denise Despeyroux en escena y la reproducción de un vídeo-documento sobre la participación de esta en el viaje de los niños, y el segundo, en los encuentros y desencuentros entre las hermanas y Dante. A través de las visitas de este, y la acogida que recibe en la casa de los Duarte, contemplamos la importancia del acompañamiento – y el amor – para dar sentido a la vida. El cuarto acto tiene como centro otro ritual judío, el Yom Kipur, o día del perdón: por un lado, se evoca la ilusión de las hermanas con respecto a la posibilidad de la salvación a través del amor; por otro el impacto de la realidad sobre un trauma no metabolizado en el caso de la menor de ellas, Dunia.⁶ La obra culmina en un espacio liminal entre realidad y ficción, vida y muerte, comedia y tragedia, en que se solapan una multiplicidad de finales: la muerte de Dunia o su salvación; el amor o

⁶ Hacia el final de la obra se nos revela que Dunia, de pequeña, había sido víctima de la violencia sexual, un acontecimiento traumático que ha tapiado con memorias y relatos inventados, entre ellos la idea que el fantasma de su padre la hubiera salvado de ahogarse (Despeyroux, 2024: 139).

desamor entre Dante y Delmira; la culpa o redención de Darío; una obra acabada, absoluta, o totalmente abierta a la interpretación imaginante.

El exilio y el vuelo: una historia marginalizada

Misericordia es la primera obra teatral, hasta la fecha, que ha tratado el llamado “viaje de los niños”, un hito importante en la historia del exilio uruguayo, especialmente en lo que concierne el exilio infantil (Collazo et al, 2014; Chmiel, 2021; 2022a&b). Según la prensa de la época (Camacho, 1983), en diciembre de 1983, estando Uruguay todavía bajo la sombra de la dictadura cívico-militar, un grupo de 154 niños y adolescentes embarcaron en Madrid en un vuelo fletado por exiliados uruguayos residentes en España, avalados por dos entidades cívicas: la Comisión para el reencuentro de los uruguayos (CRU) y la Comisión internacional pro retorno del exilio uruguayo (CIPREU). La organización contó con el apoyo logístico, político y económico del gobierno socialista de Felipe González, junto con el respaldo institucional de la Cruz Roja y la Asociación pro Derechos Humanos en España (Collazo et al, 2015). Los niños llegaron a Montevideo el 26 de diciembre de 1983, donde fueron recibidos con entusiasmo y alegría por gran parte de la población. En palabras de Despeyroux en *Misericordia*, “íbamos en unos autobuses que no podían avanzar porque estaba Montevideo entera en la calle recibiendo a los niños” (Despeyroux, 2024: 87). Y más adelante, “ya no lloraba de angustia, lloraba de la intensidad de un sentimiento de pertenencia desconocido. Gritábamos ‘se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar’” (Despeyroux, 2024: 87).

Todos aquellos “niños del reencuentro” (Chmiel, 2021) o bien habían nacido en Europa o llevaban ya varios años viviendo en Dinamarca, Bélgica, España, Italia, etc. Tuvieron que hacer el largo viaje sin la compañía de sus padres porque estos hubieran corrido el riesgo de ser detenidos si volvían a pisar su tierra natal. El vuelo de los niños representó, al mismo tiempo, un ejercicio de propaganda contra la dictadura y una oportunidad para (re)conectar familias que habían sido separadas. Otro objetivo, según Collazo et al (2014: 25) era “poner al exilio en la palestra pública... y evaluar la posible receptividad que iban a tener al llegar al país, los exiliados”; los exiliados “enviaron a sus hijos como avanzada de un próximo y certero desexilio” (Collazo, 2014: 24). Como constata Chmiel (2022b: 8), “dio una enorme visibilidad al tema del exilio e instaló en la prensa y en las organizaciones políticas y sociales del país el problema del retorno”.

Por otra parte, el papel de la prensa sería fundamental en la grabación y difusión del acontecimiento. En el caso de Despeyroux, que hizo el viaje con 9 años, vemos la emoción del reencuentro con su abuela y sus tíos proyectada en los ojos de la niña entrevistada para la televisión australiana. Pero en otros casos las emociones fueron distintas, como en el caso encarnado por Darío, al evocar el recuerdo de haber visitado a su padre en la cárcel, o lo que explica Denise sobre el documental *Tus padres volverán* (Martínez Pessi, 2015), en que “una chica tiene un resentimiento atroz hacia su familia por haberla sometido a eso. Lo ve prácticamente como un abuso infantil” (Despeyroux, 2024: 86). Aparte del documental, y una muestra de fotografía,⁷ ha habido pocas representaciones culturales del viaje; ahora bien, también se podría decir que la obra de Martínez Pessi es lo que ha inspirado un mayor enfoque en el exilio infantil, al representar la historia a través de los ojos de la segunda generación. De hecho, *Tus padres volverán* es uno de los documentos en el que se basa explícitamente Despeyroux para la elaboración de su propia obra.

Como ha apuntado Levey (2023), la ausencia de una memoria pública sobre el vuelo refleja una relativa falta de interés hacia los hijos del exilio no solo en Uruguay sino en la región entera. Hasta hace poco, estos habían sido objeto de exclusión de los debates académicos, los cuales se habían centrado, de forma prioritaria, en la primera generación de exiliados, en el período en el que sucedieron las violaciones de los derechos humanos (Markarian 2006; Roniger et al, 2012), y, más recientemente, en la contribución de los que retornaron (Roniger et al, 2018). Este acotamiento resulta mucho más sorprendente si pensamos en el alcance del exilio en el caso de la dictadura uruguaya. Como nos recuerda Schelotto Altez (2014), se exiliaron cerca del 14 por ciento de la población (unas 380.000 personas). Aunque al principio la mayor parte se instalaran en Chile o en Argentina, con los golpes de estado en estos países (el 11 de septiembre de 1973 en el caso de Chile y el 24 de marzo de 1976 en Argentina), muchos no tuvieron otra opción que huirse a otros países del continente latinoamericano (México, Cuba y Venezuela) o a Europa, donde el exilio iba a ser algo más largo, más permanente (Dutrenit Bilous, 2016; Weschler, 1990).

Al hablar del exilio infantil, nos referimos a una comunidad diversa, dispersada a través de varios contextos lingüísticos y culturales, que abarca tanto a personas que

⁷<https://www.juntamvd.gub.uy/public/comunicacion/noticia/6085/se-inauguro-muestra-fotografica-sobre-el-vuelo-de-los-ninos-de-1983>

han permanecido en el extranjero, como en el caso de la dramaturga y sus personajes en *Misericordia*, como aquellas que “retornaron” al Cono Sur (aunque fuera por primera vez en la vida); tanto a los que nacieron en el extranjero como los que acompañaron a sus padres al exilio. Por un lado, entonces, hay una frontera nebulosa entre primera y segunda generación de exiliados, conformando un intersticio en el que se ubica este grupo. Por otro lado, según Norandi (2016), ha habido una tendencia a entender las vivencias de los niños exiliados como extensión de las de sus padres, en vez de valorarse como algo generacionalmente singular. Los trabajos de Chmiel (2021; 2022a&b, entre otros) han sido fundamentales en el reconocimiento de la agencia histórica de los “niños del reencuentro”, ofreciendo un marco sociológico para contextualizar experiencias y relatos como las de Despeyroux. Obras como *Misericordia* permiten indagar en la experiencia de la generación posdictatorial y considerar el legado del exilio extraterritorial en el caso de hijas no retornadas cuya residencia sigue siendo Europa. Nos permiten detectar distintas dimensiones del recuerdo y miradas plurales, multidireccionales, sobre la vida cotidiana a ambos lados del océano.

Dimensiones generacionales del recuerdo: entre la multidireccionalidad y las cajas de la memoria

El tema del exilio y su legado intergeneracional se representa de varios modos en *Misericordia*. En un primer nivel, la obra se centra en el proceso de búsqueda y creación autoficcional frustrada de Darío, cuya dificultad se atribuye precisamente al impacto del exilio.⁸ Inspirado por un taller de autoficción con Sergio Blanco, quiere recuperar la memoria del vuelo de los niños en la que participó a los 5 años, pero ni encuentra la manera de recordarse ni consigue estructurar una obra que le convenza. Cuando comenta sus dificultades en diálogo con Denise en el tercer acto, y ella alude a su propio sentido de “falta de encaje”, él se pregunta: “¿Y tú no crees que eso puede tener algo que ver con el exilio?” (Despeyroux, 2024: 82). Es a través de este diálogo que la obra recupera la memoria del viaje de los niños, en los fragmentos que escuchamos del testimonio de Denise y en la proyección de imágenes y vídeos de la época.

⁸ En esto puede recordar el procedimiento de obras “autofccionales” como *Los Rubios* de Albertina Carri (2003) o *Mi vida después* de Lola Arias (2009). Ahora bien, no debemos olvidar nunca que Darío es un personaje ficticio en vez de un sujeto histórico que se representa a sí mismo.

Escuchándola atentamente, Darío consigue recuperar algunos recuerdos de su estancia en Montevideo.

El segundo nivel tiene que ver con la trama de la vida de los tres hermanos Duarte, los cuales representan lo que Ana Ros (2012) llama la generación posdictatorial; es decir, los que llegaron a la mayoría cuando las dictaduras ya habían finalizado, y nacieron o fueron criados en el exilio. Ahora bien, aunque la obra se centra categóricamente en la pos-generación, también distingue entre las experiencias generacionales de los hermanos. Por ejemplo, Dunia, la menor, nació después de la restauración de la democracia en Uruguay, y, en consecuencia, todo recuerdo que tiene del país de sus padres es fantasmal. El ejemplo más claro de esto es el relato hagiográfico que ha creado sobre su progenitor, quien se suicidó en España antes de que naciera ella, incapaz de soportar el peso de haber delatado a sus compañeros en la resistencia. Para Dunia, el fantasma de su padre ha sido convertido en una figura salvadora –similar a las que se inventa y/o reactiva en sus videojuegos– que le ha permitido sublimar su propio trauma.⁹ Darío tampoco recuerda una vida en Uruguay de antes de exiliarse porque su madre estaba embarazada de él cuando embarcaron en el “Misericordia”, pero fue el único que participó en el vuelo de los niños, como avatar del retorno. En su caso, sus recuerdos aparecen siempre de segunda mano, propulsados por las preguntas y los relatos de otros. Por su parte, Delmira tenía tres años, como Denise, cuando se exiliaron y dice que recuerda algo de su vida anterior al viaje en barco, y de los primeros años del exilio, por lo cual se erige como guardiana de los recuerdos de la familia. Ahora bien, de la misma manera que los demás personajes, hay mucha recreación imaginativa en su reactivación de la memoria, como vemos en el caso de su versión particular de la cábala. Además, a lo largo de la obra presenciamos la manera en que todos dependen de otros para poder reconstruir la memoria; del diálogo entre ellos, entre generaciones, y con los restos materiales del pasado. Sobre todo, dependen de amigos como Dante, cuyo nombre evoca uno de los exiliados más famosos de la literatura occidental. Inconscientemente, funciona como guía “accidental” a través del laberinto de la memoria, por las preguntas que les plantea a los hermanos para intentar entender lo que hacen, lo que los mueve.

⁹ La figura del fantasma en la representación teatral de las víctimas de las dictaduras del Cono Sur ha sido explorada de manera muy relevante por Pérez (2022), especialmente en el capítulo sobre *La Chira* de Ana Longoni (2003). Pero, a diferencia de las obras tratadas por Pérez, el tratamiento de la violencia política es mucho más contenido, limitándose a una discusión entre Darío y Delmira al final del segundo acto (Despeyroux, 2024: 60-62).

La multidireccionalidad en *Misericordia*

El tercer nivel de representación del exilio en *Misericordia*, y quizás el más importante desde una perspectiva teórica, es el recurso a lo que podríamos llamar, siguiendo a Michael Rothberg (2009), la multidireccionalidad. Aunque el exilio y la dislocación son temas presentes a lo largo de la obra, el foco inicial no es el exilio uruguayo sino el de la generación anterior, representado a través del patrimonio judío de la madre de los hermanos Duarte. En el primer acto, la memoria del exilio de los hijos permanece fuera de alcance; pero, a través de la reactivación del Pésaj, y por lo tanto de la conmemoración ritual del éxodo judío de Egipto, recuerdan otro exilio infantil, el de su madre, que de niña tuvo que escaparse de Polonia (probablemente durante la Segunda Guerra Mundial), a la edad de 4 años. El hecho de que tuviera que repetir esta huida décadas más tarde, desde Uruguay, cuando su hija Delmira tenía casi la misma edad, resalta el legado de la transmisión intergeneracional: la recursión y repetitividad de la memoria.

Las ideas de Rothberg sobre la memoria multidireccional nos pueden ayudar a entender la manera en que la historia del éxodo judío se interrelaciona con la del exilio uruguayo en la obra. Ofrecen una alternativa a modelos más competitivos de la memoria, en que diversos contextos, identidades y posiciones compiten para dominar la esfera pública. En vez de referenciar o apropiarse otros relatos para apoyar distintas políticas conmemorativas, la memoria multidireccional se caracteriza por la manera en que entrelaza diversos relatos de sufrimiento, haciendo que sea difícil separarlos. Por lo tanto, dibuja un paisaje atravesado por la solidaridad, por la necesidad que se plantea también en *Misericordia*, de recordar, o rememorar, juntos. Para Rothberg, es importante evitar lo que él llama un “juego de suma cero” en que una memoria particular amague a otra (2009: 3, 11), porque privilegiar ciertas memorias a costa de otras no es algo inevitable. Respecto a la memoria del Holocausto, por ejemplo, constata que “lejos de bloquear a otras memorias históricas [...] la emergencia de la memoria del Holocausto a escala global ha contribuido a la articulación de otras historias” (2009: 6).

En el caso de América Latina, en especial, la potencialidad de este tipo de interacciones es muy significativa, dado el gran número de refugiados europeos que llegaron al continente durante la primera mitad del siglo veinte. Hasta cierto punto, lo que se despliega en *Misericordia* es precisamente el proceso de articulación de “otra

historia”, la de la experiencia de Darío (y de Despeyroux) en el vuelo de los niños. Mediante la reactivación de historias anteriores de éxodo y exilio, se empieza a conformar un relato que ha sido marginado u ofuscado hasta ahora, que ha permanecido inaccesible a la palabra. Si leemos la obra de esta manera, el recuento de las experiencias de la madre como niña refugiada –“Mamá se marchó de Polonia con cuatro años, tuvo que caminar centenares de kilómetros en medio de la nieve huyendo de los nazis y desde entonces nunca pudo dejar de escapar” (24)– se convierte en el catalizador que les permite acercarse a la propia condición de niñ@s exiliad@s. Al principio parece que todos se empeñan en evitar esta realidad, refugiándose en otros pasatiempos como los videojuegos, el teatro, y la cábala. Pero los relatos que arman a través de estos pasatiempos acaban llevándolos a temas relacionados con el exilio. En el caso de Darío, su trabajo en una nueva obra es lo que lo lleva a dialogar con Denise; en el caso de Delmira, su reactivación de los rituales judíos se convierte en una manera de conectar con el pasado uruguayo; mientras que el juego que está diseñando Dunia, *Violeta sin Planeta*, tiene como protagonista “una niña [...] que no encuentra su lugar en el mundo” (38).¹⁰ Y cuando Darío se agarra a una visión más competitiva de la memoria, al insistir que “a mamá le resbalaba su origen judío” (24) y “Chicas [...] papá era tupamaro. ¿Qué tienen que ver los tupamaros con los judíos, por favor?” (25), Delmira remite a la memoria multidireccional, al enlazar ambos casos de exilio forzado: “Estamos celebrando el Éxodo. La salida de Egipto, la liberación de la esclavitud. Los tupamaros necesitaban salir de la esclavitud igual que los judíos. Igual que todos. Cada uno tiene su Egipto” (25).

La mención de los Tupamaros, una organización de la izquierda revolucionaria, sitúa la historia reciente de la familia en el contexto sociopolítico uruguayo. Durante el curso del ritual, las raíces uruguayas de los hermanos se hacen cada vez más patentes, gracias a la necesidad de explicarse frente a un extraño (Dante), además de los diálogos y discusiones que emergen entre ellos al confrontar distintas versiones de la memoria infantil. Por ejemplo, una de las canciones hebreas que forman parte del ritual del Séder, el “Had Gadya”, resulta tener una versión uruguaya, “Sal de ahí chivita chivita”, que han introducido ellos, seguramente de niños, y reproducen para que pueda participar Dante (38-40). Así mismo, la importancia de la memoria de la infancia se invoca mediante la reactivación del juego del afikomán, un trozo de matzá que se esconde

¹⁰ Son palabras que evocan lo que repiten muchos de los hijos e hijas del exilio en entrevistas. Un ejemplo de ello es el caso de Cecilia en el documental *Tus padres volverán* (Martínez Pessi, 2015).

“para que al final de la noche lo busquen los niños” o, según Darío, “para mantener a los niños despiertos durante toda la ceremonia, que como ves es interminable” (29). Para Delmira, es una tradición que funciona “como símbolo del precio que pagamos por la redención”, a diferencia de su hermano que lo lee como método de “inculcarles la base del capitalismo” (29). El afikomán representa algo escondido, fuera de alcance, que al buscarlo ofrece la oportunidad de la salvación. Al activar también los recuerdos infantiles de los hermanos, se convierte en símbolo de la memoria del exilio, cuya recuperación ofrece la posibilidad de reparar lazos rotos.

La escenificación de la búsqueda del afikomán en la obra es muy significativa desde una perspectiva intergeneracional y multidireccional. Cuando Dante esconde el trozo de matzá “en una especie de delicado jarrón” (31), nos hace fijarnos en la disposición del recipiente, de color amarillo, en una mesita en el centro de la casa, a la vista de todos. Por ello nos extrañamos tanto como él cuando no consiguen encontrar el objeto preciado, y ni tan solo se acercan a la mesita. Luego nos enteramos de que la mesita es un altar, y el jarrón amarillo una urna que contiene las cenizas de los padres de los Duarte (42-43). El malestar de todos, al abrirse la urna para sacar un afikomán cubierto de cenizas, es lo que hace que Darío hable por primera vez del tema de la obra que quiere escribir: “Creo que va a tratar del exilio en un sentido más amplio [...] de la construcción de la identidad en el exilio [...] a pesar del exilio” (44). En este sentido, la urna funciona como contenedor –o caja– de la memoria, cuya abertura propulsa la búsqueda de la memoria, de la identidad, de lo que Delmira reivindica como “nuestras raíces” (24). Funciona como vínculo material con la generación anterior, que en este caso ha sido activado por la repetición ritual de otras búsquedas relacionadas con el éxodo judío y su transmisión transgeneracional.

Un aspecto muy importante de esta búsqueda es la manera en que se representa, tanto aquí como en otros momentos de la obra, como ejercicio colectivo. La memoria no puede ser recuperada de manera individual, sino que requiere el diálogo y la interacción social. Esto se refuerza en el tercer acto, cuando Sergio Blanco aparece en pantalla para animar a Darío que hable con Denise Despeyroux, a raíz de lo cual estos últimos se encuentran para platicar sobre sus recuerdos respectivos de Uruguay. A diferencia de Darío, que no se acuerda de nada al principio, Denise explica que tiene todo tipo de recuerdos: “desde recuerdos sin importancia, como las veces que mi abuela me daba a probar una cucharadita de la capa de nata que se formaba en su café con leche, a otros

recuerdos más intensos como el día de la despedida en el puerto de Montevideo, con todo el mundo abrazándome y llorando” (85). El asombro con que Darío recibe la referencia al puerto indica la manera en que muchas veces leemos el pasado en función de lo que damos por sentado en el presente. Darío no se había imaginado que hubieran tenido que viajar en barco – la única experiencia consciente que ha tenido del viaje transatlántico ha sido la del vuelo de diciembre de 1983. Sin embargo, poco después acaba acordándose del dibujo que regaló a su padre durante el viaje de los niños, lo cual había creado basándose en las experiencias contadas por su madre y Delmira, en un proceso posmemorialístico acorde con los postulados clásicos de Hirsch (2008; 2012). En fragmentos e intercambios como este, la memoria se expone como una mezcla de imágenes, relatos familiares, experiencias y objetos materiales, e interacciones sociales. Los pasos que le llevan a Darío a recordar la visita que hizo de niño a la celda de su padre nos demuestran una visión de la memoria como proceso dinámico en que los individuos participan conjuntamente en la “rememoración conversacional” (Welzer, 2010).

Cajas de memoria y lo que contienen ...

En su trilogía sobre el legado de la dictadura de Pinochet, *The Memory Box of Pinochet's Chile*, Steve Stern indica que ciertos recuerdos, especialmente los más traumáticos, suelen ser guardados para que puedan ser contenidos. Incluso a veces se llega a una especie de consenso para cerrar la caja sobre el pasado, para que permanezca fuera de alcance durante un tiempo (Stern, 2004: 118-119). El concepto de caja de la memoria ha sido muy importante en representaciones culturales de pasados difíciles, hasta convertirse en motivo obligatorio para activar la rememoración intergeneracional: hijas y nietas que descubren cajas que contienen los restos de una memoria no metabolizada; cajas que han sido escondidas para evitar o sobrevivir a la represión, el silencio y la censura.¹¹ Sin embargo, para algunos críticos, cualquier “noción de poder recuperar la memoria de algún tipo de almacén es engañoso, porque cada vez que rememoramos un aspecto del pasado, lo hacemos desde una posición temporal posterior – desde un nuevo contexto” (Garde-Hansen et al, 2009: 2). La función de la urna en tanto que “caja de memoria” en *Misericordia* –y también, como propondremos más adelante, como figura o reflejo metaficcional de la casa y de la obra que la contiene–

¹¹ Véanse, por ejemplo, las obras *Atra Bilis* (2002) y *Donde el bosque se espesa* (2018) de la dramaturga y directora Laila Ripoll.

puede ser vista como algo que encierra una memoria que los hermanos Duarte quisieran que fuera estática e invariable, presente a la vez que inaccesible. Recuerda lo que observa Morley sobre la necesidad de muchos migrantes o exiliados de representar el hogar a través de un objeto o recipiente, sea este una maleta, un edificio o un ataúd (Morley, 2000: 46). Es al abrirse que se accede a los recuerdos, y que lo no-dicho se hace decible. Como reconoce Delmira “solo tenés que decidirte a dar el primer paso. Sé que te cuesta hablar del exilio, pero te va a curar” (Despeyroux, 2024: 57).

Si hasta ahora nos hemos centrado en aspectos de la representación temática del exilio, en los siguientes apartados queremos ocuparnos de cuestiones formales, para poder dar cuenta de la complejidad de la obra como dispositivo que nos permita indagar en cuestiones de la multiplicidad, fragilidad y ambivalencia de la memoria de la infancia. Tomamos como marco la idea de “la escena embrujada” de Marvin Carlson (2003), para reconocer la manera en que el Teatro como forma cultural se erige y sostiene en el afantasmamiento, en la repetición constante del pasado, desde las nociones antropológicas de la “conducta dos veces representada” (Schechner, 1985), hasta la manera en que depende de la reproducción de formas, fantasmas y resonancias de otras obras. Por un lado, estamos hablando de una obra que pone de manifiesto el funcionamiento de los propios mecanismos dramáticos, y que por lo tanto llama la atención del público hacia los límites de la representación; por otro, de una obra presenciada dentro del teatro –en tanto que “caja de memoria”– que busca la forma de contener la memoria y la vida consciente de la manera en que estos límites (entre vida y obra, realidad y ficción, vida y muerte, pasado y presente) se difuminan. Por consiguiente, no solamente trata de revelarnos la fragilidad de estos sino de crear un dispositivo capaz de materializar su presencia.

Un *Theatrum Mundi*: *Misericordia* y la metateatralidad

Misericordia empieza en la oscuridad con un prólogo en que una niña canta el principio de “La creación”, del artista italo-colombiano-argentino Piero de Benedictis – “Todo era frío, sin vida y tenebroso / cuando de pronto se oyó la voz de Dios. / La luz rasgó con un trueno las tinieblas / y el mundo entero entonces de la nada surgió” (Despeyroux, 2024: 13). La luz se enciende para dejarnos ver la casa de los Duarte, inaugurando una especie de *theatrum mundi* contemporáneo, en que lo que vemos es un microcosmos del mundo. Este recurso es algo tan antiguo como los autos medievales, y tiene su representación teatral más famosa en las comedias de Calderón de la Barca. Es decir

que en esta obra Despeyroux convoca también los orígenes y las autoridades del Teatro en mayúscula, al recordarnos, como Shakespeare en *Al vuestro gusto*, que “All the world’s a stage”. Sin embargo, su “Autor” no solo dista de ser todopoderoso – en el prólogo y a lo largo de la obra, presenciamos a múltiples autores en competición– sino que empieza sugiriendo una visión alternativa a la cosmovisión judeocristiana tradicional:

“DARÍO.- (*Leyendo con fervor y soltura, casi de memoria.*) ¡No fue así! Fue justo al revés. El mundo no surgió de la nada, ¿cómo va a surgir de la nada algo? El mundo surgió del todo. En el principio era el todo, no la oscuridad y el vacío, sino la pura luz, la pura energía [...] Sucede que, de repente ese Dios tiene un deseo, pero no es el deseo de crear, sino el deseo de dar. Lo que imagina Dios es un recipiente, una especie de vasija que pueda contener ese todo, recibir ese dar. ¿Y entonces qué ocurre? (*Cambia muy marcadamente de tono.*) No, espera... estoy pensando que prefiero leértelo un día que estén mis hermanas. No te voy a leer yo todos los diálogos” (Despeyroux, 2024: 13).

La creación del mundo (*pace* del teatro, entendido diegéticamente por este “autor”, a la vez que refiriéndose extradiegéticamente a su propia obra y a la de Denise) empieza con la luz y con el deseo de *dar* en vez de *crear*, con el deseo de transmisión intersubjetiva. O, por lo menos, esta es la intención. Como vemos después, las ideas expresadas por Darío crean ansiedad precisamente porque son una especie de plagio de las teorías cabalísticas de su hermana Delmira, subrayando de nuevo la convicción que la creación no puede surgir de la nada como también la importancia de la metaficcionalidad en cuanto a otros relatos o sistemas de conocimiento que aparecen a lo largo de la obra (los videojuegos de Dunia; las canciones de Piero y otros cantautores; la psiconeuroinmunología de Dante; el psicoanálisis lacaniano). Por otro lado, sus propias palabras prefiguran lo que se nos va a presentar en *Misericordia*, en una especie de teatro dentro del teatro en que parece que veamos al mismo tiempo el proceso de creación frustrada de Darío y la obra creada por él como autor. La gran diferencia radica en que nuestro cuerpo nos recuerda que estamos sentadas en el Teatro Valle Inclán que no el María Guerrero—o quizás formamos parte de una obra que se verá repetida hasta el infinito, como en los espejos abominables de Borges.

Teatro y teatralidad

Otro aspecto relevante que surge en el prólogo, como si fuera un mapa mundi de lo que veremos después, es la relación entre escritura, representación y recepción. Darío insiste que preferiría leer el texto “un día que estén sus hermanas” – apelando a la importancia del diálogo, la escucha y la “rememoración conversacional” (clave a la multiplicación y proliferación de identidades) – mientras que Dante prefiere leerlo “yo solo en mi casa” (Despeyroux, 2024: 13). Este intercambio es muy interesante en lo que concierne la ontología teatral, y ayuda a contextualizar el rechazo posterior que expresan los dos amigos hacia la supuesta mediocridad del teatro contemporáneo:

“DANTE.- Pero déjame el texto. Qué obsesión con, lo de leérmelo tú. Prefiero leerlo yo solo en mi casa.

DARÍO.- Noooo... no tiene sentido que lo leas tú por tu cuenta porque esto es un borrador muy torpe. Yo lo que quiero es que imagines conmigo y que me ayudes a imaginar. El padre está dibujando el origen del mundo en una pizarra... Todo esto ya te lo conté...

DANTE.- Me lo contaste, sí. Lo están escuchando su hijo y la adolescente alienígena” (Despeyroux, 2024: 13-14).

Podríamos comentar la presencia del fantasma de otro plagio – del videojuego de Dunia y su propia proyección en la figura de Lyra, “la adolescente alienígena” (14), o como cosplayer en la figura de Yuna de Final Fantasy X. Podríamos comentar la manera en que es introducida una perspectiva metaficcional sobre lo que acabamos de ver hace un momento: Darío representando el papel de un padre que reproduce ideas concebidas por una de las hermanas, y por lo tanto una plasmación de la idea del teatro como “conducta dos veces representada”. Pero, sobre todo, interesa la distinción introducida aquí entre el teatro como texto para ser leído y como algo imaginado en relación, que solo se completa en la representación en común.

Según Patrice Pavis, la metateatralidad se puede presentar en tres formas generales en el teatro: “puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción) o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)” (Pavis, 2016: 48). En lo que queda de este apartado, nos centraremos sobre todo en su presencia temática, la representación del teatro dentro del teatro, aunque como han observado otros autores muchas veces es difícil trazar líneas claras entre los distintos tipos. En el caso de *Misericordia* la obra dentro de la

obra es la que pretende escribir Darío, a la que vemos representada por él en fragmentos, y que sabemos que contiene personajes y temas relacionados con su experiencia vital a la vez que ideas, prácticas y relatos tomados de sus hermanas. Al presenciar solo fragmentos, en vez de una representación acabada lineal, como en el caso clásico de La Ratonera en *Hamlet*, nos es difícil reconstruirla – pero presenciamos el comienzo (ya citado) en el prólogo; conocemos las circunstancias en las que ha sido convocado a crearla; e incluso vemos reproducido el título:

“DARÍO.- Lo tengo. Tengo el título. No sé lo que voy a escribir, pero el título sí lo tengo.

Mientras siguen hablando sin que se los escuche [...] se proyectan las palabras siguientes:

Esta obra esá basada en hechos ficticios. Cualquier parecido con la realidad...

La escritura se interrumpe como si alguien estuviera pensando. El cursor vuelve atrás y borra las palabras anteriores hasta «ficticios».

Esta obra está basada en hechos reales. Cualquier parecido con la ficción es mera coincidencia.

Se proyectan un título y un subtítulo.

Autoficción eres tú

Una plegaria a Sergio Blanco

por Darío Duarte” (Despeyroux, 2024: 20).

La manera en que es representado el título vuelve a llamar la atención hacia la relación inestable y borrosa entre la obra de Darío y la de la propia Despeyroux, por el uso de la palabra “plegaria”, que nos remite al mismo campo semántico que “Misericordia”. Esta duda ontológica vuelve a surgir en otras partes del texto, como cuando Denise y Darío dialogan sobre sus propias experiencias de la creación teatral y Denise le confiesa que no sería “capaz de escribir una obra nueva sin abordar de alguna manera en la propia obra toda esa frustración profesional que yo venía acumulando. Y eso me dio mucho miedo [...] Me dio miedo decir cosas que pudieran molestar” (Despeyroux, 2024: 81). Para el público, que ha ido presenciando las teorías y despotricaciones de Dante y Darío sobre la impermeabilidad del mercado teatral, esto produce un momento de reconocimiento muy importante, que además podemos relacionar fácilmente con la idea del “Teatro a la intemperie” en *Del amor y otras catástrofes* (2022). El intercambio sigue cargándose de ironía dramática cuando Denise dice: “Bueno, no caigas en eso [la autoficción]. No empieces la obra diciendo que eres un autor con un encargo para el

CDN y que no sabes qué hacer” (Despeyroux, 2024: 83). Este desdibujamiento de límites culmina al final de la obra, después del intento de quitarse la vida de Dunia. Cuando Darío la visita en el hospital, le ruega: “Hermana, perdóname. Hermana, no te vayas. (A *Delmira* y *Dante*). ¿Creéis que en mi obra tiene que morir alguien?” (Despeyroux, 2024: 149).

El título propuesto por Darío también apunta intertextualmente al género y la forma de la obra, como algo híbrido, que por un lado expresa una atracción hacia uno de los géneros más ubicuos en estos momentos, la autoficción – algo reflejado en el pastiche del WhatsApp de Sergio Blanco en el tercer acto, escena 1 (Despeyroux, 2024: 65) – y, por otro, a las mismas dudas ontológicas que hemos constatado antes. El uso de la fórmula “Autoficción eres tú” (remitiéndonos a la “Poesía eres tú” de Bécquer) posiciona a Blanco como musa en vez de autor, en un marco que privilegia una visión simbólica, amorosa, y cómica más característica de la estética teatral de Despeyroux. Todo lo cual contribuye a subrayar la naturaleza dialéctica, intertextual e intermedial de la obra, como búsqueda dialógica. Como hemos constatado antes, es la respuesta diegética que ofrece Blanco a la plegaria de Darío lo que lo lleva a contactar con Denise en la obra. Y es la respuesta de Denise – mediante su presencia corporal en el escenario – lo que nos lleva a la “Misericordia”, materializada en el dibujo del barco en que embarcaron hacia el exilio Delmira y su madre (representación de lo cual ilustra el programa y póster de la función),¹² y también en su inter(in)animación de una Denise-niña vestida de amarillo al final, para acompañar a Dunia/Yuna en el umbral entre la vida y la muerte.¹³

El tema de la obra de Darío no nos es revelado de manera clara hasta el final del primer acto, justo después del descubrimiento que el afikomán ha ido a parar a la urna de los padres de los Duarte, cuando indica su intención de incluir fragmentos del Pésaj – del Libro del Éxodo bíblico:

“DARÍO.-En el séptimo día Dios dijo basta y puso al hombre en el centro de la creación. Solo quería descansar. [...] Es algo que

¹² La imagen del barco se puede visualizar en el programa de mano publicado por la CDN: MISERICORDIA_PROGRAMA_A4_RGB.indd (mcu.es)

¹³ La imagen descrita se encuentra entre las fotografías utilizadas para anunciar la obra en la web del CDN: Misericordia - Centro Dramático Nacional (mcu.es). La palabra inter(in)animación fue acuñada por Rebecca Schneider en su libro sobre la reactivación histórica, *Performing Remains* (2011) en un intento de plasmar la manera en que la interacción de los vivos con la materialidad del pasado es capaz de “dar vida” a estos restos (como si fueran una especie de cuerpos vivientes) y dialogar e interactuar con ellos en el presente.

he empezado a escribir, justo hoy, aunque no sabía que era Pésaj. No sé si es para la obra.

DANTE.- ¿Pero de qué va a ir finalmente la obra?

DARÍO.- Del exilio.

DELMIRA.- ¿Vas a hablar de tu viaje en el 83 cuando fuiste a conocer a papá a la cárcel? [...]

DARÍO. – Aún no lo sé. Creo que va a tratar del exilio en un sentido más amplio... o, no sé, distinto. Va a tratar de la construcción de la identidad en el exilio... a pesar del exilio” (Despeyroux, 2024: 44).

Esto es seguido por proyecciones relacionadas con las distintas plagas bíblicas, que acaban aludiendo a la necesidad de la misericordia como “antídoto contra toda callosidad del corazón” (Despeyroux, 2024: 46).

La autoconsciencia dramática y la inter(in)animación

En este final del primer acto, aparece Dunia como figura de posible reparación, al comer el afikomán que tanto malestar le ha causado, al mismo tiempo que reflexiona sobre “¿Qué ha cambiado? / Yo. Este año he cambiado yo. / Hoy sé lo que soy” (Despeyroux, 2024: 45). La relación trazada aquí entre ella y el cordero inocente del rito judío prepara el camino para su sacrificio al final de la obra. En otras palabras, nos encontramos frente a otro nivel de metateatralidad, que interrelaciona la metaficción metonímica, en que una parte se mimetiza en el todo, con la representación autoconsciente del proceso de desempeñar un papel. En el ritual del Pésaj participan todos los protagonistas, conscientes de que actos cotidianos como comer, beber o buscar un objeto, se han convertido en acciones simbólicas de memoria y expiación. Así, cuando Dunia come el afikomán cubierto de cenizas lo hace consciente de estar desempeñando un papel simbólico que lo transmuta en un “símbolo del precio que pagamos por la redención” (Despeyroux, 2024: 29). ¿Por qué lo hace? ¿Porqué es la más joven? ¿Para honrar y recordar a sus padres? ¿Para sanar el conflicto que ha habido entre los hermanos durante el ritual?

Todas estas interpretaciones son posibles, como también la consciencia de un malestar psíquico que aún no conocemos. De la misma manera, la propia fractalidad metateatral de la obra, al relacionar diversas capas de objetos y relatos sin privilegiar a uno sobre otro, es lo que permite la materialización de temas difíciles como las heridas del exilio, la violencia y la muerte, sin reproducirlas directamente. Utiliza procesos de

reactivación e inter(in)animación (Schneider, 2011) precisamente para sobrellevar el peso de la memoria entre todos.

Intermedialidad y arqueología teatral

El concepto de arqueología teatral lo hemos tomado de Pearson (2001), quien lo utiliza para explorar maneras de documentar el teatro posdramático. Es decir, se centra sobre todo en el desarrollo de una metodología para representar a través de la escritura acontecimientos teatrales que no hayan tenido su origen en un texto dramático. No nos detendremos aquí a detallar las distintas maneras de denominar estos tipos de dramaturgia (ni los debates sobre ello), porque en nuestro caso está claro que nos ocupamos de una obra basada en un texto teatral firmado por una sola autora que se autodefine como escritora de comedias. Es mucho más importante la manera en que Pearson elabora y defiende una relación analógica entre teatro/performance y arqueología, por el hecho de tratarse de distintas capas de materia que se excavan y son puestas en relación, como también su puesta en práctica de una escritura capaz de dar cuenta de estas capas, no de manera lineal sino fragmentada, rizomática. Ahora bien, por un lado, coincidimos en la importancia de considerar al teatro como algo que va más allá de lo que está inscrito en el texto publicado, y por otro, en este caso estamos hablando de una obra cuya autorrepresentación es arqueológica, es decir, que representa y de-construye el proceso por la que está construida, exponiendo los materiales de los que se ha servido e indagando en los distintos agentes, lenguajes, medios y estéticas que han contribuido a ello.

En pos de ejemplo, podríamos centrarnos en la función de la pizarra en la obra: en ella vemos la manera en que los distintos personajes intentan relacionar su propia práctica con el todo, desde el principio cuando Darío pretende representar su propia visión de la creación, hasta las “clases” de Delmira cuando desea entrelazar los distintos niveles de la cábala con el árbol de la vida y luego con las partes del cuerpo (Despeyroux 2024: 51, 95), o incluso Dante cuando procura expresar la manera en que las moléculas más pequeñas del cuerpo influyen en el funcionamiento, la disposición y la integridad del cuerpo entero y su relación con el exterior (Despeyroux, 2024: 91-93).

Así mismo, la relación entre micro- y macro-contexto(s) se puede trazar a través de la arquitectura del espacio teatral. Al principio de la partitura dramática se refiere a la aparición de la casa de Darío, Delmira y Dunia (Despeyroux, 2024: 13), como fruto del momento de la creación (entendida como surgida de la nada y “justo al revés”), pero no

nos es descrita su apariencia. En las didascalias se nos especifica que en algunos momentos se puede ver desde fuera como un todo, y en otros momentos por dentro, destacando distintas moradas del interior. Hacia el final del texto, se revela que la casa tiene que ser amarilla precisamente para reflejar los colores – la marca – del CDN (Despeyroux, 2024: 143). Esto quiere decir que, en la puesta en escena, el público entra en un edificio pintado de amarillo y nos sentamos ante un escenario en que se ha erigido otra estructura amarilla, que vemos por dentro y por fuera. Representa al mismo tiempo el teatro al que hemos entrado y del que también formamos parte, como seres incorporados, y la casa de cuatro personajes ficticios, proyecciones de una sola autora, los cuales están siendo interpretados por cuatro actores que al final de la obra se disfrazan de otros cuatro personajes ficticios: Yuna, Tidus, Auron y Lulu de Final Fantasy X (Despeyroux, 2024: 143-151).

En otras palabras, se nos presenta al mismo tiempo una casa delimitada dentro de la cual vemos representadas las acciones y los quehaceres de los protagonistas y una pantalla en la que se proyectan imágenes que representan las relaciones de estos con el mundo exterior, además de sus memorias y deseos más íntimos. Esta casa (¿el teatro según Denise?) es un dispositivo que nos permite percibir dentro y fuera, arriba y abajo, cuerpo y espacio, micro y macro, contenido y recipiente, luz y nada: todo a la vez. Es un recipiente real y ficticio; icónico, déctico y simbólico; sólido y efímero. Una vasija que depende de las perspectivas y los usos que se hace de ella, como en el caso de la urna en el primer acto: que para Dante representa un lugar sin importancia, donde esconder una cosa, mientras que para los hermanos constituye un lugar de memoria importante (y en el caso de Delmira y Dunia, la posibilidad de la redención). Es una idea que podríamos aplicar también a los objetos inter(in)animados en el ritual del Pésaj, sobre todo el afikomán. Este empieza como fragmento de matzá que se convierte en símbolo que puede ser leído de diversas formas. Cuando es depositado en la urna con las cenizas de los padres de los Duarte toma otros significados, como también cuando se lo come Dunia y afirma “Hoy sé lo que soy” (Despeyroux, 2024: 46).

Esta percepción de la plurivalencia de los objetos según la vasija en que se encuentren también puede extenderse a uno de los objetos más importantes de la obra, el vídeo de la entrevista con Denise-niña que se proyecta en la escena 5 del tercer acto y al final de la obra (Despeyroux, 2024: 90 y 150, respectivamente). ¿El cambio de contexto cambia el significado? ¿O nos hace más conscientes de la relación entre las

distintas capas de significado en la obra? ¿El vídeo es recipiente para la memoria? ¿O es contenido (objeto de memoria)? Lo que quisiéramos sugerir aquí es que, de manera fractal y cuántica, como en el caso de la casa amarilla, representa ambas cosas a la vez.

Conclusiones

Por un lado, entonces, podríamos leer la obra de Despeyroux como un dispositivo capaz de contener el recuerdo del exilio infantil, representado en el fragmento de una entrevista que le hicieron durante el viaje de los niños cuando tenía 9 años. Toda la obra se despliega para ofrecernos este lugar de memoria y relacionarlo con distintos niveles de búsqueda identitaria. Por otro lado, podríamos leer el vídeo-fragmento como un recipiente de memoria, que solo toma significado al ser reactivado por agentes capaces de inter(in)animarlo—o sea de excavarlo y re-presentar su significado en el presente. Cuando Despeyroux aparece al final de la obra, vestida de amarillo como Denise-niña,¹⁴ es para reactivar un lugar/objeto de memoria y ofrecerse para acompañar a alguien que sufre, en este caso Dunia/Yuna. Como dice Denise-cuerpo vestida de amarillo, y por lo tanto Denise-niña-actriz-y-autora a la vez:

“Ábrete corazón, ábrete sentimiento,
Ábrete entendimiento, deja a un lado la razón.
Y deja brillar el sol escondido en tu interior.

Ábrete memoria antigua,
escondida en la tierra, en las plantas.
[...]
Que para llegar a Dios,
hay que aprender a ser humano.¹⁵

Las dos terminan sentadas juntas, casi de espaldas al público, y juntas ven el segundo fragmento de la entrevista que le hicieron a Denise cuando era niña” (Despeyroux, 2024: 149-150).

La obra acaba re-proyectando el mismo vídeo, el mismo lugar de memoria, pero ahora al amarillo del teatro y de la casa también se ha añadido el amarillo del vestido de Denise-niña y Denise-actriz. Nos ofrece una visión del teatro como portador de memoria, y como lugar en que la memoria puede ser excavada, inter(in)animada y

¹⁴ Imágenes de este momento se pueden consultar en Misericordia - Centro Dramático Nacional (mcu.es)

¹⁵ Las palabras provienen de una canción versionada por el cantautor de origen argentino, Lucas Masciano.

reactivada. Del teatro como casa, corazón y memoria abierta, que nos permite ver dentro y fuera, luz y sombra, vida y muerte, pasado y presente al mismo tiempo. Algo imposible. Una caja de memoria intermedial.

Bibliografía

Blanco, Sergio (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista.

Camacho, Ana (1983). 154 hijos de exiliados y presos viajan desde Madrid para pasar la Navidad en Uruguay. *El País*, 24 de diciembre.

Carlson, Marvin (2003). *The Haunted Stage. The Theater as Memory Machine*. Anna Arbor: University of Michigan Press.

Chmiel, Fira (2021). “Tres soles” en una penillanura levemente ondulada: la infancia en los programas de atención psicosocial en el Uruguay de la transición democrática. En Lastra, Soledad (coord.). *Historia reciente de los exilios y la salud mental: política, infancia y elaboración* (pp. 149-174). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Chmiel, Fira (2022a). *La memoria, una casa que gira: Infancia y exilio en las últimas dictaduras de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Teseo.

Chmiel, Fira (2022b). Memorias de la infancia sobre los viajes de visitas al retorno del exilio. *Secuencia*, 114, pp. 1-29.

Collazo, María Isabel, et al (2015). El viaje de los niños. *Encuentros uruguayos*, Vol. 8, No. 1, pp. 24-50.

Collazo, Isabel; Passeggi, Rossana; Fein, María de los Ángeles, y Aldacor Sosa, Ana (2014). *Los niños del reencuentro*. Montevideo: Zona.

Delgado, Maria, et al (2024). *Staging Difficult Pasts: Transnational Memory, Theatres, and Museums*. Routledge.

Despeyroux, Denise (2024). *Misericordia*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

Despeyroux, Denise (2022). *Del amor y otras catástrofes*. Madrid: Punto de Vista editores, 2022.

Dutrénit Bielous, Silvia (coord.) (2006). *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Trilce.

Garde-Hansen, Joanne; Hoskins, Andrew; Reading, Anna (eds) (2009). *Save As... Digital Memories*. Basingstoke; Nueva York: Palgrave Macmillan.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, pp.103-128.

Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press.

Levey, Cara (2023). Hijas e hijos del exilio y cuestionamientos del “exilio dorado” en la producción del Cono Sur. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*, Vol. 10, No. 20, pp. 95-114.

- Markarian, Vania (2006). *Idos y recién llegados: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes de derechos humanos, 1967-1984*. México: Correo del Maestro.
- Martínez Pessi, Pablo (dir.) (2015). *Tus padres volverán*. Montevideo: Gabinete Films.
- Morley, David (2000). *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. Abingdon; Nueva York: Routledge.
- Nicolau, Adriana (2021). *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Tesis doctoral. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona.
- Norandi, Mariana (2016). Hijos del Viento. *Brecha*, 2 de junio. <https://brecha.com.uy/hijos-del-viento/>
- Ogás Puga, Gisela; Ogás Puga, Grisby (2017). Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal. En Dubatti, Jorge (coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 141-155). Buenos Aires: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la Performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Pearson, Mike; Sharks, Michael (2001). *Theatre/Archaeology*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Perez, Mariana Eva (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
- Roniger, Luis, et al (2012). *Exile and the Politics of Exclusion in the Americas*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Roniger, Luis, et al (2018). *Exile, Diaspora and Return: Changing Cultural Landscapes in Argentina, Chile, Paraguay and Uruguay*. Oxford: Oxford University Press.
- Ros, Ana (2012). *The Post-dictatorship Generation in Argentine, Chile and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schelotto Altez, Magdalena (2014). *Aplicación de una metodología de análisis del discurso: la amnistía en el Uruguay postdictatorial*. Tesis doctoral inédita. Universidad Carlos III, Madrid.
- Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Abingdon; Nueva York: Routledge.
- Stern, Steve (2004). *The Memory Box of Pinochet's Chile*. Vol 1. Durham: Duke University Press.
- Szpunberg, Victoria (2019). *Teatre Reunit (2004-2018)*. Tarragona: Arola.
- Tornero, Helena (2023). *Teatro de la memoria*. Madrid: Punto de Vista.
- Wechsler, Lawrence (1990). *A Miracle, A Universe: Settling Accounts with Torturers*. Nueva York: Pantheon Books.
- Welzer, Harald (2010). Re-narrations: How Pasts Change in Conversational Remembering. *Memory Studies*, Vol. 3, No. 1, pp. 5-17.



Helena Buffery es profesora de estudios hispánicos en University College Cork, Irlanda, desde 2010; entre 1994 y 2010 fue profesora de letras hispánicas en la Universidad de Birmingham, Reino Unido. Especialista en teatro contemporáneo, traducción y estudios ibéricos, ha publicado diversos trabajos sobre cuerpo y memoria en el teatro.

Cara Levey fue Profesora de estudios latinoamericanos, University College Cork, Irlanda. Licenciada en castellano, Universidad de Leeds (2005), y Doctora por la Universidad de Leeds (2010).