

Teatro por la memoria en dos obras cuyanas: *Después del agua y Un poeta recién llegado*

DE LA TORRE, Patricia / UNCUYO - martesajueves@gmail.com

CALABRESE, Daiana / UNSL - daianateatro@gmail.com

Eje: Teatro del Oprimido y poéticas políticas - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Dramaturgia, - Teatro x la Identidad- Cuyo – historiografía

> **Resumen**

Después del agua y Un poeta recién llegado proponen producir obras de Teatro x la Memoria a través de la experiencia desde la idea de encuentro y transformación, a través de la intención de documentar y por esta vía hacer tomar conciencia de aquello que nunca más deberá ocurrir, en otras palabras, honrar el *Nunca Más*.

Una vez trabajando en la temática de Teatro x la Memoria, delimitamos el objeto de estudio al territorio cuyano y nos focalizamos en realizar un análisis de los textos *Desde el Agua* de Sonia de Monte, mendocina y *Un poeta recién llegado* de Mariela Domínguez, sanluisenseña, donde se propone un diálogo en un espacio liminar, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los objetos, entre los actores y los espectadores, entre los actores y el dispositivo, entre la ficción y la realidad.

> **Presentación**

Para situar al lector en nuestro ángulo de mirada, compartimos las líneas epistemológicas que hemos seguido para construir este artículo a partir de abordar las producciones teóricas desde nuevas perspectivas que nos allanan el camino de lectura frente a fenómenos tan particulares. Necesitábamos herramientas para ubicar estas producciones que intuíamos, no se sostenían desde ningún lugar satisfactorio.

Afortunadamente, la filosofía del teatro y los nuevos investigadores ya latinoamericanos, nos proporcionaron las ansiadas herramientas: “La perspectiva sociocultural se presenta como un rasgo transdisciplinar en la Teatrología latinoamericana. Atraviesa las diferentes prácticas científicas y ensayísticas por la singularidad misma del acontecimiento teatral” (Dubatti, 2018: 34). En esta territorialidad teórica, comenzamos a internalizar que lo social nos traspasa siempre.

Por otra parte, Villegas (2005) plantea el concepto de teatralidad como una práctica social que constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan.

Conceptos nuevos como el de “respectador” enunciado por la mexicana Didanwy Kent (2019), donde sostiene que el teatro se mueve en un tiempo no cronológico, en un kairós que necesariamente pone al espectador de sensorialidad memorizada, a esperar, en un tiempo sin tiempo, igualmente le sucede actor o performer y que en este tiempo, se vuelve al pasado de manera relajada, inconsciente; hay un mecanismo de evocación, de empatía sensorial con algo de lo que está mirando, por lo tanto, si ya tiene un registro es que ha “regresado” al momento de la marca, en otras palabras está “respectando”, mirando y reverberando a partir de una sensorialidad inscripta ya en su cuerpo, por lo que la decodificación en un fluir continuo, sin obstáculos, Kent habla de una reverberación, un feedback en el espacio de todas las energías de teatristas y espectadores.

Afirmamos que dicho concepto no puede ser más apropiado para este tipo de teatro, que como bien ya explicamos, se produjo mientras aún estaban frescas las sensaciones del momento y perduran y ya han sido constituidas en huellas para los que han venido luego.

Cabe recordar que esta “sensación” esta memoria, aparece ya, inscripta en el cuerpo latinoamericano, Bubnova, T. (2016) refiere a Diéguez y el dolor latinoamericano de la siguiente manera, reconociendo así este dolor inscripto, que aún no tiene nombre: “Lo es porque trata de una manera anatómica, al mismo tiempo que inquietante y reflexiva, aquello que todos sabemos que existe, pero no queremos enterarnos” (Bubnova, 2016: 127). Por otra parte, re visitamos y aplicamos lo teórico a partir de las obras y sus repercusiones: Durante una entrevista a Mariela Domínguez , ella relataba la experiencia transitada en Colombia, durante la gira con la obra, de la memoria de los cuerpos y las sensaciones que tuvieron aquellos espectadores colombianos al ver *Un Poeta Recién Llegado*. Ellos no hablaban de desaparecidos sino de “falsos positivos”, clara referencia cartográfica, de un fenómeno que se dio durante la larguísima lucha de las guerrillas en Colombia.

Entonces los desaparecidos nuestros, en ellos eran sus falsos positivos, en definitiva, el resultado era el mismo y la resonancia, resignificación y estructura de la obra era perfecta para ese espacio también.

La liminalidad por otra parte, se advierte en estas obras por todo lo dicho anteriormente, ya que es un concepto pertinente para desactivar la dicotomía realidad-ficción.

Apoyándonos en los estudios de la cubano-mexicana Ileana Diéguez decimos que las obras se desarrollan en tanto van desarrollando un estado liminal entre el arte y lo social, una liminalidad entre los actores y

los expectantes, una liminalidad entre los actores y los titiriteros, una liminalidad entre esa historia pasada y la historia presente.

Debemos entonces descubrir a qué nos referimos por liminalidad. Dicho término fue utilizado por primera vez por el antropólogo Victor Turner ya estudiando fenómenos sociales como rituales y lo explicó como una la relación entre el fenómeno-ya sea ritual o artístico- y su entorno social. Dicho aspecto ha comenzado a ser particularmente atendido por la teatrología.

Por otra parte, siguiendo esta huella y transitando en el tiempo, Diéguez dice: “Adelanto mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas” (2014, 24).

Es reconfortante para los artistas y dramaturgos, como en este caso, que no se encuentran solos, aislados, sino que trabajan para un entorno que ya los puede decodificar. Ileana Diéguez focaliza este concepto desde otra perspectiva; ubica lo “liminal a los conceptos de: “hibridación, contaminación, fronterizo, excentris, apuntado hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, el arte del performance, las artes visuales y formas de activismo; aproximando lo liminal a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio” (2014: 24).

En Latinoamérica se hizo necesario implementar una forma o “manera” teatral que cumpliera otra función además de la artística, aquella de procurar que el teatro se comprometiera en lo social a manera de intercambio con el espectador propiciando el diálogo, en tanto se vio forzada a valerse de todas las herramientas artísticas que contribuyesen a que esta acción se transformara en comunicación y producción escénica. “Ellos fundan los espacios posibles para pensar la liminalidad, si como planteaba Turner la vinculamos a situaciones de marginalidad, fuera de las estructuras sociales” (Diéguez, 2014:29). Una vez enmarcada nuestra hipótesis, ponemos descubrir la operación de estos conceptos en las obras mismas, aunque estén mediadas por nuestra narrativa. El propósito es enmarcar, definir y enunciar la forma social y política que ellas presentan a través de una propuesta estética.

A partir de la profusión de obras que presentaban el tema luego de la finalización de la dictadura del ‘76. La teatrología argentina tuvo la necesidad de construir una categoría que se valiera de una mirada historiográfica y de recuerdos aún muy frescos del momento de la dictadura militar del ‘76 como sólo requisito de existencia. Y se presentó la categoría de Teatro por la memoria, también denominado de la identidad en donde dramaturgos, directores, actores... en fin, los teatristas, han dado lugar al “Nunca Más” desde su oficio de teatrar, (o de hacer teatro, para quienes no conocen la definición de Mauricio Kartum) para contribuir al Arte y a la conformación futura de la sociedad, haciendo presente lo sucedido durante la dictadura militar para que justamente, no se vuelva a olvidar. Cabe aclarar que seguro existe un teatro por la memoria en toda Latinoamérica, pero que, ya sea por omisión como el caso Chile, Uruguay y Brasil o por la proximidad de los acontecimientos no se ha instalado como tal.

La figura de desaparecido corresponde a la territorialidad Argentina, ya que fue el mismísimo genocida J.R Videla quien les puso nombre, en tanto, en los otros países donde acontecieron hechos similares quedó como dato policial. Como estadística oscura, el Desaparecido para los argentinos, tiene carácter de significativo:

El gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la Postdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente muerte el duelo por el "país muerto" (Dubatti, 2018: 42)

En este escrito decidimos, hacer un recorte territorial y trabajar dos obras emblemáticas, que consideramos responden no sólo a la necesidad de hablar sobre los sucesos acaecidos durante la última dictadura militar, sino también, desde sus cartografías radicantes que dan cuenta de la conformación geográfica, cultural, epocal y territorial particular para cada autora. En tanto, van construyendo el tejido del teatro por la memoria, del teatro por el rescate de lo no dicho, de lo que queda de las violencias políticas, de cómo se inscriben en los cuerpos, cuerpos carne y cuerpos sociales, tendiendo puentes entre todas las regiones latinoamericanas, consolidando el discurso sobre la nueva cartografía corporal de la región de América Latina, al menos. Hay que seguir buscando literatura caribeña, uruguaya, chilena.

En Latinoamérica se estudia territorialmente y luego se transmite, se intercambia, se dialoga con otros estudios territoriales para poder obtener visiones mayores, visiones de conjunto, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular. En suma, Latinoamérica atraviesa una época de pensamiento cartografiado: no pretender pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que permitan diseñar una cartografía radicante (Dubatti, 47: 2018).

Las autoras que deseamos estudiar y destacar son Sonia De Monte de Bowen en Gral. Alvear, Mendoza y Mariela Domínguez de la Ciudad de San Luis (aunque nacida porteña).

Sonia De Monte (1956) escritora, docente, dramaturga, directora teatral militante política y cuerpo protagonista de la dictadura militar que comenzó en 1976. Nacida en el interior del interior de Mendoza, en una zona rural. Productores de uva, vino y frutales. Todo este territorio se reflejará, toda vez que se constituirá en motivo y en el estilo literario para que las "almas" que protagonizan la obra, se expresen a través de los poéticos diálogos de la obra *Después del agua*.

La obra conmueve desde cualquier lugar corporal que el espectador ponga a acontecer: la sensorialidad, la memoria fresca, la comprensión de la metáfora y el sentido de la vista y el oído, más aguzado que de costumbre, la teatralidad subrayada, de manera que no haya resquicio que no resuene, en el cuerpo y en la sala.

Después del agua se desarrolla a partir de tres espacios. Los jóvenes “haciendo el aguante” entre ellos, una mujer que busca y espera y un cuerpo - cuerpo.

Entre un grupo de jóvenes que dialogan no sólo para saberse “ahí” en ese lugar donde nacieron, donde crecieron, donde dejaron amores.

La permanente necesidad de saberse “estando” viene por la retro afirmación de los sentidos por parte de los hablantes. Se preguntan, se revisan y se aseguran que el otro sabe de qué hablan, esto funciona como un “dispositivo de vida” para ellos para recordar y recordar sus orígenes.

Todo ello en ellos está expresado a través de referencia a olores, gustos, palabras particulares del lugar, algo expresamente requerido por la autora, pues ella está denunciando a sus desaparecidos, a aquellos con quienes compartía cartografía, su territorialidad.

Mientras que en otra zona, espacial, simbólica y geográfica hay una mujer, viva. María, que como Margarita de la otra obra se queda esperando, buscando a sus amados. La autora recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual María desafía a la Minotauro, en un cuasi monólogo: le avisa que sabe, que si bien no sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto, y que Teseo no viene sólo que ella perdió el ovillo.

He aquí una instancia liminar que nuevamente llevará al espectador a aquellos momentos y esos cuerpos no podrán dejar de acontecer al unísono.

El tercer significante que interviene en la obra sólo en cuerpo y nada menos que en cuerpo, protagonista, no sólo de la obra, sino de la época. Este personaje- cuerpo cae. Se estrella contra el suelo, o queda colgado, cada tanto, entre dialogo y dialogo, en medio del cuasi monólogo. Está desnudo, mojado, salpica cada vez que aparece. Demás está decir que todo cierra cuando regresamos al nombre de la obra: Después del agua, cabe la memoria, los recuerdos, los relatos, las referencias y las siluetas. Lo demás desapareció. Las dramaturgas proponen un diálogo en un espacio liminar entre el lenguaje teatral y la sociedad, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los títeres, entre los actores y los espectadores, entre la ficción y la realidad, estableciendo lo liminal como una antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías establecidos universalmente.

Lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relaciona, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias de entorno. (Diéguez, 2014: 64).

Mariela Domínguez (1975-) Nacida en provincia de Buenos Aires y familia judía. Hacemos esta aclaración debido a la cartografía radicante inscripta en los cuerpos de la “colectividad”, relacionada con exterminios y migraciones, que sin duda se perciben como marca en el cuerpo de la autora.

Toda su familia se mudó a la provincia de San Luis, durante la infancia de Mariela.

Empezó a escribir el texto de *Un Poeta Recién Llegado* a los 16 años preguntándose por esos cuerpos que no estaban, por esos cuerpos que desaparecieron y que no se sabe si están vivos, muertos, por esos cuerpos que sus familias no iban a poder enterrar. Estas preguntas se reflejan en la bella obra de teatro de objetos, que ella escribe y que ella y su grupo La Tía Tota, estrena el 3 de octubre del 2008 en el Auditorio Mauricio López de San Luis.

Sin embargo, San Luis era una provincia que en esos momentos estaba en la transición de pasar de ser una ciudad muy pequeña, a ser una ciudad. La obra refleja y cuenta no sólo el fenómeno del “desaparecido” sino también del contexto de producción, del modo de ser de una ciudad muy pequeña, al menos ante la mirada de alguien proveniente de una metrópolis.

En la obra *Un Poeta Recién Llegado*, entendemos que transcurre en un pueblito católico de vida rutinaria al cual llega volando un nuevo ¿habitante? Ambos se enamoran. Nos muestra el romance entre una joven del lugar Margarita: costurera y pelirroja y a Pablo, poeta y de tez negra. Pablo será sistemáticamente expulsado por todos los actores sociales, y además será privado de relacionarse con la protagonista. En tanto, el estado o el gobierno hace uso de sus dispositivos de poder sobre esos cuerpos: las vecinas “chismosas” comentan, informan todo lo que van haciendo los enamorados, pero en especial sobre Pablo. Un día el Poeta desaparece y Margarita lo busca por todos los lugares del pueblo, y sigue buscando mientras el tiempo pasa. Los habitantes son totalmente indiferentes a la incansable búsqueda de la costurera. Margarita en esta representación, ignora el discurso del “no te metas” también inscripto en los cuerpos argentinos y desenmascarado en la post dictadura y desafía las reglas del lugar, con lo cual, aparece la instancia liminal en la asociación a situaciones que remarquen “la condición independiente, no institucional, y el carácter político de prácticas liminales” (Diéguez, 2014). En este caso, la práctica es una puesta en escena.

Al finalizar la obra, se van proyectando sobre los cuerpos de los objetos, manipuladores y espectadores nubes con nombres de personas hasta llenar de nombres todo el espacio por dentro. Ellos, los titiriteros, los manipuladores se descubren, se miran y se dan la mano mientras prosigue la proyección de nombres que también traspasan los cuerpos del actor y la actriz humanos.

Es aquí donde nos detenemos para plantearnos el momento en que la liminalidad opera o en qué momento se produce, vivenciando el mayor efecto de transformación. El resultado es que Margarita queda anclada esperando, ajena a la verdad y a Pablo se lo llevan para siempre. Entonces sí la liminalidad es una antiestructura y esta condición pone en crisis los estatus y jerarquías, ya estamos en una liminalidad.

Podemos plantear tantas deconstrucciones sociales que aparecen en esta obra, tales como el concepto de la invasión de la vida privada, los prejuicios raciales y sociales, las prácticas de los lugares pequeños en ambas obras y en este caso también poner en debate las condiciones para formar pareja que se inscriben aun en las normativas decimonónicas.

Tenemos entonces que por un lado, la liminalidad en la elección del tema a tratar por parte del grupo, en la categoría de teatro independiente contemporáneo y dejando sentado su posición ideológica con respecto a la dictadura militar de la Argentina focalizando en la figura del “desaparecido”.

Por otro lado, la liminalidad está presente ya desde el comienzo de la obra, desde el momento que los expectantes se sientan a observar una obra de títeres toscos, fríos, duros manipulados, dirigidos; una prolongación y la voz de los actores/sociedad; dos personas que son actores y titiriteros, dos titiriteros/actores que ingresan en la convención del consenso del código teatral.

En la representación se visualiza otro juego de roles que establecen los actores y los titiriteros, ya que se encuentran caminando por una soga de circo. Lo “fronterizo” o ese traspaso de “fronteras lábiles” nos llevan a un momento donde la teatralidad del teatro puede transgredir a la teatralidad de la vida cotidiana, teniendo presente que ese acontecer convivial se hace presente la mirada de otro que observa al que acciona en escena. Preguntándonos ¿son actores o titiriteros? ¿En qué momento pasan de jugar un rol y pasar al otro? En Después del Agua, surge la pregunta permanente ¿están vivos o muertos? ¿Quién quedó? ¿Cómo quedó? ¿Dónde?

La liminalidad en Después del agua y Un poeta recién llegado y su intención de concientizar a través de la experiencia de un cambio en el cual se perciben exitosas especialmente desde la idea de encuentro y transformación, en donde se implica cierta creencia, cierto consenso de documentar y cambiar eso que ocurrió y por esta vía hacer tomar conciencia de que no deberá volver a pasar, en otras palabras, honrar el Nunca Más.

A modo de conclusión, decimos que al abordar este trabajo, nos asombramos ante la necesidad y la obligación que la teatrología argentina tuvo de construir una categoría que se valiese de una mirada historiográfica y de recuerdos aún muy frescos del momento de la dictadura militar del ‘76 como sólo requisito de existencia. Una vez trabajando en Teatro x la Memoria, delimitamos el objeto de estudio al territorio cuyano y nos focalizamos en realizar un análisis de los texto Desde el Agua de Sonia de Monte, mendocina y Un poeta recién llegado de Mariela Domínguez, sanluisenseña, donde se propone un diálogo en un espacio liminar, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los objetos, entre los actores y los espectadores, entre los actores y el dispositivo, entre la ficción y la realidad.

Ambas obras Después del agua y Un Poeta Recién Llegado han sido representadas en diferentes lugares de Argentina, se han transformado en representantes del denominado Teatro x la Memoria y la identidad en tanto trascendido a nivel internacional a modo de puesta en escena, así como también se han hecho presentes en diversos trabajos académicos internacionales.

Bibliografía

- Bubnova, T. (2013). "Ileana Diéguez. Cuerpos sin duelo". En: *Iconografía y teatralidad del dolor*. Córdoba (Arg.): Acta Poética 37•2 julio-diciembre 2016 (127-134). Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- De Monte, S. (1998). "Después del Agua". En: *A Las Tablas*. pp: 9-30 Ediciones Culturales de Mendoza.
- Diéguez I. (2014). *Escenarios Liminares*. DF, Mexico: Paso de Gato.
- Dominguez, M. (2008). *Un poeta recién llegado*. Inédito.
- Dubatti, J (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009) *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2009). "Territorialidad, Historicidad: Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales". En: *Afuera, Estudio de Crítica Cultural*, Año IV, N° 7. Universidad de Buenos Aires.
- (2018). "Teatrológia latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos en el teatro". (p. 32-52). En: *Revista papel escena*. N° 16- 2018. Editorial Bellas Artes, Colombia.
- Inzunza, I. (2019). "Origen y usos de la idea de liminalidad". En: *Revista Hiedra* Rec.30/04/20202 <https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/>
- Kent, D. (2019). "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral ". Cátedra Ingmar Bergman , UNAM. [on line] <https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s>
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna