

Polifonías in memorias

Soledad González (CIFYH-FFYH/FA-UNC)
epica.intima@gmail.com

En sincronía con los interrogantes que proponen las jornadas:

¿Cómo podemos pensar las rupturas y continuidades de los vínculos de dependencia entre las metrópolis y las periferias en términos políticos, culturales y epistemológicos?; y ¿cómo podemos pensar las potencias específicas de lo teatral a partir de las teorizaciones referidas a la relación entre arte y emancipación?

presentamos un espacio de reflexión y documentación sobre dos Talleres de dramaturgia con una metodología construida a partir de la escritura comunitaria y la escritura colectiva que culminaron con la edición y puesta de ocho obras dramáticas: Taller de escritura comunitaria “¿Cómo documentar el acontecimiento? La Noche del apagón –Jujuy– 1976”¹ y Taller de escritura colectiva “Repeticiones, versiones y perversiones. Las troyanas + Sarah Kane = esclavitud + desamor”.²

En ambos la propuesta fue trabajar en la liminidad poesía/teatro y en la construcción del propio archivo como espacio de memoria organizador de los relatos. Poetización y resignificación de los relatos épicos comunitarios a través del propio archivo y la experiencia singular.

Desde la transmisión de nuestra caja de herramientas, la propuesta es trabajar desde la materialidad de la palabra y del texto, donde contenido y ritmo se yuxtaponen, superponen e imbrican para producir, señalar sentidos. Nos introducimos en cuestiones inherentes a una textualidad caracterizada por ser escrita para ser representada; y entramada, por tanto, en la oralidad y la vocalidad (González, 2011). En relación al abordaje de las dramaturgias, adherimos, como preconiza Patrice Pavis, a un pluralismo metodológico antes que a un eclecticismo (1996: 290-291); y a la coexistencia de concepciones de teatro diversas las que darían lugar al estudio de poéticas comparadas, como propone Dubatti en su *Filosofía del Teatro II* (2010).

¹ Taller que propició el Instituto Nacional del Teatro y asociaciones de Derechos Humanos en San Salvador de Jujuy, en noviembre de 2013 y mayo de 2014.

² Taller que se generó en la Facultad de Artes, de la UNC, en marco del Proyecto MAGA de la Secretaría de Cultura de la Nación, julio de 2015.

En la escritura, asumimos la ambigüedad del texto horadado que necesita ser activado y completado; proponemos la imagen de autor-*médium* de un universo múltívoco que se configura en un proceso complejo, en donde ideas y estructuras son parte de la cultura y el trabajo del dramaturgo-poeta es encontrar las junturas entre contenidos-ritmos; se trata de un trabajo artesanal sobre las propias reglas del “habla”, más allá de las reglas de la lengua.

Este proceso toma el cuerpo de quien escribe como un virus donde los síntomas son campo de batalla y de resonancias entre procedimientos escriturales y escénicos que se caracterizan, en un sentido, por el auto-relato y la auto-ficción-operaciones que abrevan en el mundo real, sentimental, poético y mítico del dramaturgo; y, en otro sentido, por el archivo, que el dramaturgo construye y que abrevia en la trama social. El escribir entendido como proceso orgánico de intercambio experiencial y mediación.

Estas escrituras, al igual que las dramaturgias surgidas de la escena, promueven la incursión en nociones más flexibles como la de *poiesis* que abarcaría la dimensión poiética-convivial-expectatorial (Dubatti, 2010: 57-59). Tanto unas como otras, en el paisaje dramático del siglo XXI, nos permiten visualizar a la figura del dramaturgo como sujeto de teatro ligado orgánicamente al trabajo de la escena.

La dramaturgia, entonces, se ocuparía de pensar la escritura escénica, para ensayar una visión del texto que interroge el sentido desde la forma (véase Danan, 2010).

La dramaturgia como movimiento de pasaje entre la escritura, la representación y la crítica fue el norte del taller “¿Cómo documentar el acontecimiento? La noche del apagón, Jujuy, 1976”, que comenzó en noviembre de 2013 en San Salvador de Jujuy. Allí se encontraron una pluralidad de escrituras antes que un punto de vista común que pueda servir de receta y el deseo de poder generar el archivo de cada escribiente –en una operación de rescate y rehabilitación de huellas– y la puesta en crisis necesaria para poder encontrar la forma singular de traducir dramáticamente aquello tan cercano, doloroso y cuya elevación a juicio oral aún seguía demorada en la justicia argentina: La noche del apagón de 1976.³

3 Fundamentación y objetivos. La capacitación se propone en cinco jornadas, con modalidad de taller. En este tiempo y según esta modalidad se buscará generar los insumos, particulares de cada tallerista, para generar una dramaturgia textual/escénica centrada en el acontecimiento histórico recordado como “La noche del apagón”. Acontecimiento cuyas marcas político-sociales siguen siendo de gran contemporaneidad y están siendo revisadas desde la justicia. En este taller, nos proponemos trabajar sobre la memoria para producir un acontecimiento de orden artístico que busque dar una respuesta tan compleja como la realidad de los hechos que nos convocan.

Metodología y Contenidos. El punto de partida son los materiales acopiados por los talleristas: material de archivos de prensa, personales, fotos, audios, etcétera. Se sumará a esto algunos textos y videos propuestos por el docente (que están siendo seleccionados). La gradación de los temas/contenidos propuestos ayudan a visualizar la estructura del taller. Sin embargo, los tópicos de desarrollo no son aislados, sino que se retoman y entrecruzan desde el primer encuentro:

Documentos de archivo: textos. Memoria individual y colectiva. Los relatos. Los secretos y los testimonios. Nociones de voces de un mismo relato, personajes, fuerzas en pugna y polifonía.

Documentos de archivo: fotos. La sensorialidad: visualidad, corporalidad. El punctum y el fuera de campo. La atención y la imaginación. El personaje desde el monólogo y el diálogo. Polifonía y encantamiento a varias voces o el relato construido con fragmentos.

Proponemos dos fragmentos de *Abrazando el cañaveral* de Patricia Noemí Alarcón:

Poema 1

Afiladas manos marcan tu destino,
cortan tu voz en vilo:
te maldicen.
Queda el aire acribillado de lamentos.
Hijos de incompleta infancia.
Voces enteras de mujer
que cargan,
 que inician
 y te claman.
(te vas con el rastro de la noche,
abrazando el cañaveral)
Convertido en hojas,
Vuelto preguntas
 búsqueda,
 historia.

(...)

Un dormitorio, Madre e hija preparan un bolso con ropa del abuelo.

Madre Apurate, Lila, vamos a llegar sobre la hora.

Lila Más de un mes yendo y viniendo de la clínica. Y el abuelo más chinchudo.

Madre Hija, hija, más respeto. Está enfermo.

Lila Sí, más respeto. Como el tuyo.

Madre ¿Qué querés decir? Siempre lo respeté, como un hombre bien derecho.

Lila ¿Y entonces porqué es mi abuelo si vos te acostás con él?

Madre ¡Pero Lila!

Lila ¿Te lleva mucho? ¿El doble? Muchas parejas tienen esa diferencia.

Madre Antes era antes. Yo, la hija, él, el abuelo. Así nomás.

Lila No para mí. En la escuela la Chichita me dijo que vos eras “la otra”.

(...) (Alarcón et al., 2014).

En estos fragmentos encontramos procedimientos de las escrituras ligadas a un “Teatro poético del ceremonial y también del cotidiano” (Vinaver, 2010): se yuxtaponen y dialogan el lenguaje coloquial, atravesado por la oralidad, con el recurso a iteraciones, la falta de puntuación y el uso de los paréntesis

Documentos de archivo: audio. El mundo sonoro, sensorialidad y espesor de la sonoridad en la escena. Música, registros, testimonios grabados, canciones, coplas que remitan al acontecimiento histórico. Territorio de la sonoridad. Ritmo y textura de la dramaturgia en proceso.

La narración oral dentro del teatro: decidores y performers.

Puesta en espacio de los materiales. Reflexión sobre el relato, las voces, lo dicho, lo no dicho, la sensorialidad, el tiempo y el ritmo, las metáforas, la estructura de la obra en actos y/o en fragmentos y las Voces o Personajes en la configuración de situaciones dramáticas, urgencias y vínculos.

Lo que queda presentado, lo que queda por desarrollar, los relatos contruidos, las metáforas textuales y escénicas en juego. Reflexiones sobre la puesta en escena, representación o presentación: códigos de actuación, necesidades técnicas, lenguajes, mediaciones, hibridaciones.

abriendo el distanciamiento de una reflexión poética; en el “Teatro del ceremonial” la voz dramáticase asimila a la poesía, adopta la forma del soliloquio sin principio ni fin (véase Sarrazac, 2010) de un ser dislocado que se acerca a la confesión, al autorretrato y al acto de recordar.

¿Qué buscamos en estos talleres de transmisión y construcción colectiva de estrategias poéticas destinadas a la escena?

Privilegiamos el oído y la hibridación genérica; adoptamos la noción de “texto destinado a la escena” ya que implica la idea de mediación. Impulsamos la búsqueda de un proyecto dramático/poético; practicamos la “puesta en boca” y la escucha, discutimos la idea de ritmo, tonos y texturas de las voces. Tratamos pragmática y poéticamente el problema de cómo se da la información, promoviendo la acción/función interrelativa (ligada al teatro del cotidiano) y expresiva (ligada al teatro del ceremonial) antes que la función informativa con intención didáctica.

Lo que buscamos en la tensión poesía/escena/archivo es un tono, cierta sencillez en la enunciación, que sin embargo no deje de lado, en los intersticios de lo no dicho, una cantidad de enigmas que muchas veces son irresolubles para la semántica normativa como el cambio lexical, de los niveles de lengua y ciertas marcaciones que sugiere un uso artesanal de la puntuación o bien su suspensión. Se trata de develar, afinar, repetir, versionar y pervertir procedimientos y operaciones para dramatizar, administrando la acción textual desde el soplo y la respiración.

Esta reflexión también se inscribe en el taller de escritura colectiva sobre *Las Troyanas* de Eurípides y *Crave* de Sarah Kane, cuyo eje temático fue “esclavitud y desamor”.⁴ Este se desarrolló de manera presencial y virtual de julio a septiembre de 2015, y desembocó en el texto colectivo *Arde Troia*, y su puesta en escena en el Observatorio Astronómico de Córdoba, en noviembre 2015, un día antes de las elecciones presidenciales.

Proponemos dos fragmentos donde concebimos a los hijos muertos por el gatillo fácil como víctimas contemporáneas equivalentes a los jóvenes y niños asesinados en Troya. La propuesta rítmica es retratar en un párrafo –que inicie con “nací” y termine con “morí”– la épica de una vida; la propuesta procedimental es ir al material de archivo de noticias policiales de diarios:

4 El punto de partida: la indagación poética a partir de las obras de Eurípides y Sarah Kane; analizar la estructura trágica y distinguir los fragmentos de habla solitaria; relevar las metáforas que aluden al cuerpo; ensayar hipótesis de sentido; indagar la matriz sensual desde el ritmo. El objetivo no es escribir una adaptación de la tragedia a un lenguaje contemporáneo sino crear una versión que abra otros sentidos. En *Las Troyanas*, Hécula, Casandra y Andrómaca, son tres destinos trágicos. La anciana Hécula cuya voz suena de principio a fin, lo perdió todo: amor y poder; y es pura melancolía y vacío; Casandra, una voz visionaria que augura la misma suerte trágica para el imperio que la esclaviza y aparece sólo al comienzo de la obra, portadora de ira, venganza y maldiciones; y Andrómaca que pierde a su propio hijo, el sacrificio que nos conmueve durante el desarrollo de la acción trágica. El coro juega un contrapunto con el habla solitaria. Se dice que los personajes clásicos ya no dialogan, sino que monologan inmersos en la desgracia que los separa del género humano. El coro es como una voz social que permite contextualizar la locura de la heroína solitaria. Sara Kane aparece como esta heroína solitaria, con una voz contemporánea femenina, que lleva la tragedia a la propia vida: se suicida a los 28 años, lanzando piedras contra el imperio y el desamor. Una primera indagación sería: esclavitud y desamor –*Las troyanas* y *Crave*–, habla solitaria y coro.

4. Memorias de los vencidos

(...)

— Nací, viví 17 años en Villa Revol. Era el segundo de seis hermanos. Viví con mi abuela. Trabajé de albañil. Me gustaba bailar regatón. Me gustaba juntar cosas de la basura. Hice una alacena y la puerta de entrada de mi casa con unas maderas que encontré. Vivía en un basural. Comía basura. Morí en medio de un desalojo, en la puerta de la casa donde me crié. Nadie me vio.

— Nací, viví 15 años en el Alto. Me gustaba mirar los partidos de Argentina con mis amigos y fumar hasta olvidarme de los goles y los jugadores. Me gustaba sentarme en la plaza y mirar a mi viejo arreglar los autos. Morí a las tres de la mañana de un viernes. Cuando volvía a mi casa. Morí con ganas de hacer pis.

Presentamos, a continuación, otro fragmento que da cuenta de un trabajo de intertextualidad, mediación y traducción, entre los dos textos de partida, *Las Troyanas* y *Crave*. Se enfatizaron las metáforas que aluden al cuerpo en ambos textos.

5. Ansias de ansias

HÉCUBA

Levanta Tu cabeza

Levanta tu cuello

Reclino mis miembros

¡Ay de mi cabeza!

¡Ay de mi pecho!

¡Cuánto deseo de revolverme, revolverme para dar descanso a mi cuerpo!

Soy partes revueltas

Lúgubre rasura me ha despojado de mis cabellos

¿Dónde quedaron mis partes sueltas?

CORO

Ya no existe Troya

El mundo es un duro lecho

Para tu pobre cabeza blanca y averiada

Pobre Hécuba.

Tus partes sueltas son tus hijos muertos y tu hija muerta.

Aquí llega Casandra, la perdida.

CASANDRA

Los conquistadores son vencidos.

HÉCUBA

No tengo cabellos, no tengo patria, ni tengo a mis muertos, no tengo pasado, no tengo tumbas, ni ciudad para hablar con mis muertos, no tengo futuro, ni tengo nietos. No tengo un lugar blando donde apoyar mi cabeza.

CASANDRA

Un dardo arrancó mis ojos.

HÉCUBA

¡Claro que eso podía pasar! No debiste mirar el futuro.

CASANDRA

Ya es tarde. Un dardo arrancó mis ojos.

HÉCUBA

¡Claro que eso podía pasar! Te lo dije. No debiste mirar el futuro.

CASANDRA

Ya es tarde. Hécuba, quiero arrancarme la lengua.

HÉCUBA

Ni ojos ni lengua, hija.

CASANDRA

Mañana será la noche y estará el frío con ella. Las piedras de este lugar olvidarán pronto nuestros nombres, todo quedará en silencio. Veo el futuro y es algo incierto. Mi maldición está maldita. Desde el fondo de mis ojos sólo se ve el grito de la mujer violada, de los niños muertos, de los guerreros que caminan entre huesos de tumbas. Madre, llevo tu sangre en mis venas y me las llevo hacia el mar, hacia lo profundo del mar.

MENELAO

¿Quién llora en esta hora del destierro? Silencien sus torpes lamentos. De esta tierra los vencedores nos vamos. Quiero llevarme un hueso de recuerdo que diga: ardió Troya. Un hueso y a las mujeres. ¿Tendrán algún imán para la heladera?

HÉCUBA

Un hueso para un perro.

CASANDRA

Escucho a los muertos, escucho y veo el futuro, mamá. Mataron un taxista. Saquearon un supermercado. Escupieron las iglesias. Hoy quise ir al cajero, pero no había plata se lamenta una mujer en la calle mientras busca a su hijo. El hombre y su instinto de posesión marchan juntos hacia el abismo donde nada pertenece a nada porque no hay nadie.

Según la tipología que propone Dubatti en *Cartografía Teatral* (2008), basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto, nos encontramos frente a textos de ficción, que trabajan problematizando las acotaciones o matrices de representación, con una preocupación formal y musical; con presencia del habla de los personajes o enunciación mediata; en una relación temporal anterior al texto de la escena; donde el sujeto creador del texto y de la notación del texto dramático es el propio autor; donde se hace inteligible el detalle o la diferencia en la multiplicidad; con la autonomía literaria de un texto concluido; con los textos fuentes y los textos destino traducidos; donde el código de fijación es verbal y la obra abierta ya que deja margen para el llenado de lugares de indeterminación.

En esta experiencia particular, la preocupación formal y musical es un trabajo colectivo: todos los autores pueden reversionar fragmentos propios y ajenos a partir de ciertos lineamientos formales-musicales compartidos. La materialidad misma de la lengua en acción, que más tarde resolverán el director y el ac-

tor con su cuerpo y respiración (González, 2003: 21-23), se pone a prueba en el mismo grupo que escribe. El tono y “la puesta en página” –término que acuñamos de una traducción literal del francés *mise en page*– nos parecen nociones productivas a la hora de analizar las propuestas escriturales que nos convocan. Tonos que fluctúan entre una oralidad banal, cotidiana, seca, entramada con pensamientos filosóficos que proponen una reflexión sobre la condición humana; tonos que oscilan entre la miseria y la ternura en cada personaje/portavoz, pero sin perder el horizonte de una distancia reflexiva.

La complejidad de esta acción poética-procedimental en el dramaturgo contemporáneo ha alcanzado un estatuto susceptible de ser problematizado y analizado según miradas históricas y filosóficas contemporáneas que permitan describir el acto de lectura de estas escrituras dramáticas, sus procedimientos y concepción de teatro. El canon se manifiesta en un estado de apertura que requiere de conceptivas precisas, aunque flexibles y de un pluralismo metodológico. Es en esta dirección que se revela necesario substituir la noción de canon por la de paisaje: descentrado, liberado de las dicotomías centro-periferia y librado a la poesía de cada región con sus resonancias, históricas, culturales y míticas. Los “relatos estallados” pero también las “voces encontradas” con sus ritmos y rugosidades propias de cada paisaje.

Bibliografía

- Danan, Joseph. 2010. Le Collège du Théâtre du CnT. 1ère rencontre “Qu’est-ce que la dramaturgie?” par Joseph Danan, en dialogue avec Sophie Joubert. 20 septembre 2010 au Centre National du Théâtre. Disponible en: <http://vimeo.com/15959205>
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I, Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- 2008. “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- 2010. *Filosofía del teatro II, Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- González, Soledad, 2003. “Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos. Sobre las obras de Philippe Minyana y Christian Boltanski”, *Revista El Apuntador* N° 6, Córdoba.
- 2011. “Dramaturgia: vocalidad y oralidad”. *Revista virtual Analecta Literaria*. Disponible en: <http://prosofonteatroyartesescenicas.blogspot.com.ar/2010/05/soledad-gonzalez.html>
- Pavis, Patrice. 1996. *L’Analyse des Spectacles*. Paris, Editions Nathan.
- 2002. *Le théâtre Contemporain, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris, Nathan.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2010. "Colloque/Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre". Disponible en: http://www.theatre-contemporain.net/evenements/detail-evenement/id/1443?from_page=/biographies/Michel-Vinaver/

Vinaver, Michel. 2010. "Conférence de Prague", *Agôn* [En ligne]. Points de vue, mis à jour le: 19/10/2010. Disponible en: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>

Textos dramáticos y espectaculares

Alarcón, Patricia Noemí et al. 2014. *La Noche del Apagón*. 1º Edición del Instituto Nacional de Teatro, San Salvador de Jujuy.

Almuzara, Jorge; Fernández, Juliana; Flores, Mónica; Gianola, Tomás; González, Soledad. 2015. *Arde Troia*. Observatorio Astronómico de Córdoba, 20/11/15.