

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Nombre y Apellido: Maximiliano Ignacio de la Puente

Afiliación institucional: Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico: maxidelapuente@yahoo.com.ar

Eje problemático propuesto: Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Título de la ponencia: “El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente, a través del análisis de *ÁRBOLES* de Ana Longoni y María Morales Miy”.

Introducción:

ÁRBOLES. Sonata para viola y mujer realizó funciones durante los años 2006 y 2007 en los teatros “Anfitrión” y “Del Abasto” de la Ciudad de Buenos Aires, respectivamente. Es una breve pieza teatral, de menos de una hora de duración, que encarna formas de representación de una memoria fragmentada sobre la orfandad y que al hacerlo, reenvía elíptica y tangencialmente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar. Lo predominante en la obra es entonces el fragmento, la condensación, el juego de silencios e implícitos que se busca establecer permanentemente con el espectador. Una reflexión estética que ahonda en la pérdida irreversible que provoca la orfandad, entendida esta última no sólo en lo que atañe específicamente a experiencias relacionadas con el terrorismo de Estado de los años setenta, sino a partir de la búsqueda de universalización de esa condición. Como sus propias autoras la definen, “*ÁRBOLES* es una composición fragmentaria sobre la vida en orfandad. Una mujer transita sin padre ni madre diferentes edades y estados, a la vez que elabora con estrategias diversas las ausencias que porta y que la constituyen. Dos presencias dialogan con ella con códigos propios: la del músico-padre que se abstrae en su instrumento – una viola ejecutada en escena–, y la de una criatura volátil que sabe mucho más de lo que la protagonista puede decir de su propia historia” (Programa de mano de *ÁRBOLES*: 2006). Quienes toman la palabra en algunas obras del teatro argentino contemporáneo de la última década son, literalmente, los hijos de los militantes, encarnados aquí por la experiencia

biográfica de María Morales Miy, una de las autoras y la principal generadora del proyecto. Son ellos quienes escriben en su cuerpo desde la distancia que les da no haber vivido y haber vivido de algún modo lo que acontecía, lo que posibilita una capacidad de reelaboración, resignificación y crítica sobre la experiencia de esa generación que no vivió directamente esos años, pero sí sus consecuencias más inmediatas, lo cual señala una de las características distintivas de esta elusiva e inquietante obra, un trabajo netamente experimental que se articula como una partitura quebrada, repleta de claroscuros, texturas y situaciones cambiantes.

La obra:

En su origen, *ÁRBOLES* se inicia a partir del trabajo de entrenamiento de la actriz y autora María Morales Miy, quien integraba en aquel momento el GTL (Grupo Teatro Libre), que coordina el director e iluminador Omar Pacheco. Durante uno de los ejercicios de entrenamiento llevados a cabo en el ámbito del grupo, surge un trabajo que fue del interés de la actriz y que decidió continuarlo por fuera del grupo. Tal como afirma Cintia Miraglia, quien se convertiría más tarde en codirectora de la obra, (luego de ser convocada por Morales Miy para tal fin): “María tenía trabajada una secuencia de unos treinta minutos, filmada en video, que le interesaba seguir desarrollando. Buscaba a alguien que la ayudara a construir la dramaturgia, que pudiera articular el material que tenía, y que la orientara en cuanto a la columna vertebral del proyecto. Ella sentía que el material era potente, pero no tenía un hilo conductor” (Miraglia, 2011). María Morales Miy se vincula en ese momento con la directora teatral Ana Alvarado, quien a su vez la deriva a la escritora Ana Longoni, encargada finalmente de la dramaturgia del material y de la codirección de la obra. “Era un trabajo que partía de su cuerpo. Casi no había texto. Era un noventa por ciento físico. Partía de sus raíces, sus intereses y su entrenamiento. No tenía una temática ni una pretensión de contar nada. Era una secuencia desmembrada, que tenía que ver con acciones físicas, en donde una acción conducía a otra. Uno la veía y no sabía muy bien qué pasaba”. (Miraglia, 2011). A partir de esta suerte de improvisación, basada en un entrenamiento físico personal, surge entonces la materia prima de la que se nutrirá *ÁRBOLES*. Un trabajo que tiene la particularidad de haber nacido acotado, (y potenciado creativamente a partir de esa restricción), desde su mismo origen, porque, como afirma Morales Miy, “como en ese momento yo estaba quebrada en el hombro y me habían enyesado, fue, en un principio, un trabajo desde las piernas. Así nació el personaje del bicho que está actualmente en el espectáculo” (Morales Miy, 2006). Sobre este

último punto, el de la criatura que compone la actriz en su desdoblamiento de personajes en esta obra, ahondaremos más adelante.

El encuentro entre quienes a la postre serían las autoras del espectáculo, no pudo ser más fructífero: Ana Longoni le comentó a María Morales Miy que su material trataba la problemática del estado de orfandad de una persona, esto es, del abandono que trae como consecuencia. “María coincidió con esa mirada: ella es huérfana de padre y madre, ambos están desaparecidos desde la época del proceso militar. Había algo no consciente que había puesto en ese material que Ana Longoni interpreta, y que posteriormente se manifiesta claramente en el material, porque Ana lo hizo consciente, y porque María al hablarlo, hizo otro tanto” (Miraglia, 2011). Ambas comenzaron a trabajar juntas en esa línea: el estado de orfandad, sin la idea de pretender remitirlo clara y unívocamente a la última dictadura militar, sino que les interesaba problematizar más bien el sentir y el padecer de una niña que transita por la vida sin padre y sin madre, indagar en ese estado, esto es: qué implicancias conlleva, cuáles son los sentimientos y las experiencias de tener que verse obligada a atravesar ese estado. Una condición de orfandad que no obstante estaba enmarcada en una situación violenta, que permitía vincular, por asociaciones y vivencias eminentemente biográficas, el material con la experiencia de la desaparición durante la dictadura. Es decir, la obra tomaba como situación de base y en tanto presupuesto de trabajo interno, esa instancia coercitivamente disruptiva, y no la orfandad como hecho “natural” de la vida. En ese momento entra en escena la otra directora del proyecto, Cintia Miraglia: “Ellas se ponen a trabajar y me convocan a mí, porque necesitaban a alguien que les ofreciera una mirada desde la dirección actoral. Ana Longoni viene de las letras y no se sentía segura en la dirección. Yo ya era amiga de María, habíamos trabajado juntas antes en otros proyectos. Venía a ofrecerles una mirada externa, las ayudaba desde ahí” (Miraglia, 2011). El proyecto demandó más de un año de trabajo, a partir de los ensayos y de las instancias de escritura y reescritura de los diversos textos que traían Longoni y Morales Miy. En cierto punto del proceso, las creadoras percibieron que era necesario convocar a un integrante más: “empezó a aparecer con mucha fuerza la idea de un instrumento de cuerdas poderoso. A mí me aparecía un violonchelo, pero el violín le aportó movilidad al músico, quien, de otra manera, hubiera estado estático, sentado” (Longoni, 2006). Daniel Quintás se convertiría a partir de ese momento en una presencia escénica fundamental, en la medida en que su ejecución musical-actoral generó un fuerte contrapunto formal con la propuesta escénica de la actriz, por momentos acompañando sus estados y desbordes emotivos, y en otros limitándolos y conteniéndolos. La intervención

del músico posibilitó también que el material se despegara del monólogo teatral. Como afirma Cintia Miraglia, “nos interesaba más la figura del soliloquio que la del monólogo. Nos interesaba que hubiera otra presencia. Especialmente que fuera un hombre, al que podíamos transformar en padre, en hombre-amante, es decir que podía jugar diversos roles. Nos interesaba que quien se incorporara fuera un músico, porque desde el comienzo participó desde un lugar mucho más pasivo en la actuación, pero más activo en la música. Casi se generaba un diálogo entre la música en vivo, porque interpretaba una viola, y los textos de la actriz” (Miraglia, 2011).

En relación al monólogo como forma teatral, hay varias cuestiones para pensar no sólo a partir de la obra, sino en lo que se refiere al teatro contemporáneo. El monólogo es, desde mediados del siglo XX, con la emergencia de nuevas dramaturgias que rompen el canon clásico, absolutamente cuestionado por su carácter inverosímil. En la escena contemporánea, como sucede específicamente en *ÁRBOLES*, el monólogo teatral asume un carácter “dialógico y hasta polifónico” (López: 2007), en la medida en que “la concepción del personaje teatral desborda las categorías que lo asimilan a una “persona”, con una identidad definida y sostenida, y la palabra acompaña esta disolución, deshaciendo aquel carácter aparentemente monofónico del discurso” (López: 2007). En *ÁRBOLES*, la mujer protagonista del relato, Isolina, (“una mujer que atraviesa distintas edades”), se desdobra simultáneamente en su madre, Matilde, y en una criatura extraña, quien “se mueve siempre cerca del suelo aunque parece un pájaro o un insecto volador”: una suerte de representación de su inconsciente quien se encarga de expresar el horror que ella no se atreve a nombrar. Este carácter irreal y artificial del monólogo, que pone en primer plano la convención lúdica del lenguaje teatral, se transforma en el teatro íntimo, (del que *ÁRBOLES* es un claro ejemplo, con su marcada cercanía y la fuerte sensación de complicidad que establece entre la escena y los espectadores), “en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica” (Pavis, 1998: 297). Precisamente puede definirse a esta obra como una suerte de “collage poético”, en el que las texturas sonoras, visuales y corporales potencian el hermetismo, la sugestión y la musicalidad del propio texto. El fluir del discurso de Isolina/Matilde/Criatura constituye un monólogo interior, el cual se caracteriza por ser un discurso fragmentario, en el que “el desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado” (Pavis, 1998: 298). Más allá de este efecto de multiplicación de la actriz en distintos personajes, la situación de complicidad e intimidad con el público era absolutamente tangible en la obra, teniendo en cuenta que “el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y

como voyeur-auditor” (Pavis, 1998: 298). Una estructura que, en el caso de *ÁRBOLES*, no dejaba de poseer un fuerte componente de interpelación a los espectadores, especialmente claro en la situación de espera que afrontaba Isolina tanto hacia el comienzo como en el final de la obra. Como afirma Cintia Miraglia: “*ÁRBOLES* comienza en el momento de la espera por parte de Isolina, en un hospital o en una sala de primeros auxilios, a un médico que nunca llega. Nos interesaba potenciar esta situación, porque nos parecía que la significación de la espera tenía mucho que ver con esperar el regreso de los desaparecidos. La figura del desaparecido tiene mucho que ver con eso: uno no termina nunca de enterrarlo, uno espera eternamente. Esta mujer seguía esperando. Que esté esperando en esa situación de hospital, nos parecía que daba cuenta de esa otra espera más profunda” (Miraglia: 2011). Aún cuando el personaje aparente dirigirse o interactuar sólo consigo mismo, la presencia implícita del espectador, que se ve obligado por las exigencias de la puesta a esperar junto con Isolina, convierte a esa espera en una acción dialógica, vale decir, en una experiencia compartida. Si en el monólogo el intérprete se comunica con el conjunto de la sociedad, y en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante (Pavis, 1998: 298), entonces en la obra Isolina comparte la desesperación, el dolor y la tristeza por su condición de orfandad, y por la desaparición violenta de sus padres, con el cuerpo social como totalidad.

ÁRBOLES se inscribe dentro de las formas renovadoras que propone la dramaturgia contemporánea con respecto a las estructuras clásicas de escritura, puesto que “los textos contemporáneos no sólo son dirigidos al público en su globalidad, sino brutalmente arrojados a este público (...) Esta escritura se caracteriza así por una “destrucción de la dramaturgia dialógica”, y una “inmersión suicida en el soliloquio” (Pavis, 1998: 299). El componente lírico y épico que caracteriza a su vez al soliloquio se encuentra también presente en la obra, teniendo en cuenta que éste puede pensarse como el discurso que un personaje se dirige a sí mismo y/o a un interlocutor mudo, recurso al que Isolina recurre permanentemente. Dentro de esta estructura de soliloquio, en *ÁRBOLES* la interacción entre el músico y la actriz es compleja, llena de pliegues y matices: como mencionamos antes, el vínculo que se establece entre ambos remite por momentos a una relación padre-hija, y en otros al de amantes, además de que existen diversas instancias de intensificación y de contrapunto formales entre el cuerpo, la voz y la música, la cual acompaña el clímax dramático de ciertas secuencias, pero también fija límites e impone condicionamientos. La obra también se asimila a la estructura de soliloquio, ya que en éste, más aún que en el monólogo, el personaje se encuentra inserto

en una situación que le permite meditar sobre su situación psicológica y moral. “La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí, su dimensión épica y lírica” (Pavis, 1998: 430). Así, a lo largo de la obra, Isolina no hace más que exteriorizar, a través de la convención del lenguaje teatral, expresada en la situación de espera, sus pasiones, temores y represiones rabiosamente contenidas.

A modo de cierre:

En la medida en que la figura del desaparecido se constituye desde la ausencia, y a partir del peso de la misma sobre quienes la padecen, *ÁRBOLES* asume una estrategia narrativa elíptica, indirecta, distanciada. La obra abreva en la tradición instaurada en el campo artístico durante el siglo XX, que “sostuvo la necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y de la experiencia para que éstas puedan ser representadas” (Sarlo, 2007: 53). Una obra que afirma su condición de politicidad y de iluminación profana sobre el mundo cotidiano, “a condición de que produzca un corte por extrañamiento, que desvíe a la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común” (Sarlo, 2007: 53). El pasado reciente es representado a la luz de otro prisma, asume facetas contrastantes, inquietantes y alusivas, alejadas de cualquier tipo de referencia explícita en relación a la desaparición y a la dictadura. Como sostiene Longoni: “*ÁRBOLES* habla de la orfandad en un sentido más universal. Si bien hay un montón de citas para los que conocen la historia de María o la mía, éstas son secretas, no públicas, están ahí pero no son una pancarta. El espectáculo tiene que ver con otra forma de entender la política, la cual no tiene por qué ser solamente una pancarta, sino una manera de reconstituir vínculos y narrar historias, no enmudecerse” (Longoni, 2006). Una obra que nos invita a “pensar con la mente abierta”, con el fin de “entrenar a la imaginación para que salga de visita”, como sostiene Hannah Arendt. (Sarlo, 2007: 53). *ÁRBOLES* entrega así una representación del horror del pasado reciente de nuestro país que, por las estrategias y recursos narrativos que despliega, pone en cuestión las aproximaciones estéticas más convencionales, las cuales se apoyan fuertemente en lo testimonial, en las experiencias narradas directamente en primera persona, en lo explícitamente político y panfletario. Este cuestionamiento a las formas estéticas fosilizadas, en relación a las representaciones del pasado reciente, se constituye como “la condición de un conocimiento de los objetos más próximos, a los que ignoramos precisamente porque permanecen ocultos por la familiaridad que los vela. Esto rige también para el pasado. (Sarlo, 2007: 53). La experiencia en primera persona sufre una transformación profunda en la obra,

es resignificada a la luz de procedimientos propios del lenguaje teatral que, al generar operaciones reflexivas de recuperación estética de la dimensión biográfica, le brinda nuevas condiciones de decibilidad, y la aleja del aletargamiento de la rutina y el hábito que imponen las convenciones estéticas arquetípicas a la hora de dar cuenta del pasado reciente. *ÁRBOLES* brinda nuevos sentidos en la representación del horror de las desapariciones, porque permite “que la imaginación cumpla su trabajo de externalización y de distancia” (Sarlo, 2007: 54). La obra abandona las posiciones próximas, familiares y conocidas en relación al pasado reciente, para internarse en un territorio desconocido y por tal motivo enormemente inquietante, “donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado” (Sarlo, 2007: 54).

El horror de la desaparición opera en *ÁRBOLES* como sustrato, es la condición de base que permite el despliegue de las situaciones que recorre Isolina, un personaje intensa, secreta y elípticamente atravesado por una condición biográfica que remite al pasado dictatorial. De la misma manera que en muchas obras del teatro argentino contemporáneo, en *ÁRBOLES* la figura del desaparecido, por definición un sujeto ausente, alguien “del que no hay representación vicaria” (Sarlo, 2007: 43), es representada a partir de la sugestión, desde la enorme potencia dramática que es capaz de brindar el lenguaje teatral cuando opta por aludir antes que por mostrar directamente, por cifrar antes que por decirlo y explicitarlo todo.

Bibliografía:

López, Liliana. “Monólogos para calmar la espera ¿Una sola o varias voces? (Sobre Sueñe, Carmelinda y Árboles)”. *Territorio teatral-Revista digital*. Sección Información y críticas.

Número 1, mayo de 2007. Disponible en:

http://territorioteatral.org.ar/html.2/informacion_y_criticas/pdf/03.pdf

Longoni, Ana y Morales Miy, María (2006). “Transitar la ausencia”, reportaje realizado por Sonia Jaroslavsky. *Alternativa Teatral*, 26 de mayo de 2006, Disponible en:

<http://www.alternatiivateatral.com/nota93-transitar-la-ausencia>

Miraglia, Cintia. Entrevista inédita realizada por el autor, 2011.

Morales Miy, María. Entrevista inédita realizada por el autor, 2011.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.