

Teatro x la Memoria desde una obra Mendocina: *Después del agua* de Sonia de Monte

Patricia De La Torre*

Daiana Calabrese*

Universidad de Cuyo – Universidad Nacional de San Luis

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 18-09-2021

RESUMEN

Este trabajo surge de la interpelación a la que se vio sometida la teatrología argentina para construir una categoría que se valiese de una mirada historiográfica y de recuerdos aún muy frescos de la dictadura militar del 76 como solo requisito de existencia. Es Teatro x la Memoria, también denominado de la Identidad – conformado por dramaturgos, directores, actores, actrices y todo el colectivo de gente del espectáculo y del universo audiovisual– uno de los espacios en los cuales, a través de sus producciones, se ha puesto a operar al Nunca Más desde sus oficinas. Nuestro trabajo tiene como objetivo examinar a una de las mujeres de este grupo que se propuso “teatrar”, en términos de Kartun, para contribuir al Arte y a la conformación futura de la sociedad, haciendo presente lo sucedido durante la dictadura para que justamente nunca se olvide. Delimitamos el territorio en Mendoza y nos focalizamos en realizar un análisis de *Después el Agua* de Sonia de Monte, dramaturga mendocina, docente, directora teatral, exiliada dentro del país. En su obra, observamos un diálogo en un espacio liminar entre el lenguaje teatral y la sociedad, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los espectadores, entre la ficción y la realidad.

PALABRAS CLAVE

Dictadura; desaparecidos; Mendoza; liminalidad; memoria

Teatro x la Memoria in a play: Después del agua by Sonia de Monte

ABSTRACT

We approached this paper, realizing about the interpellation in which Argentine theater was put through, in order to construct a category that required a historiographic look, to grasp and read the still very fresh memories of the times of the military dictatorship of '76 as the only testimony of existence. Thus *Teatro x la memoria* was created, also called *Theater for identity*, in which, through their productions, playwrights, directors, actors, and the audiovisual universe, have put the *Nunca Más* to operate in this particular aesthetic. Regarding our work, it is about a playwright who began to *teatrar*, (Mauricio Kartun definition) as an

intention to contribute to Art and to the future conformation of society, bringing to the present what had happened during the military dictatorship, so that precisely, it would never be forgotten. We delimited the territory in Mendoza and we focused on carrying out an analysis from the text *Después del Agua* by Sonia de Monte, mendocinan playwright, teacher, theater director, exiled within the country. She proposes a dialogue in a liminal space between theatrical language and society, between the living and the disappeared, between the actors and the spectators, between fiction and reality.

KEYWORDS

Dictatorship; Missing; Mendoza; Liminality; Memory

“El dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro Postdictadura respecto de las experiencias y presentaciones del pasado; en general, la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos –artistas, técnicos, espectadores y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral. La memoria del teatro de los muertos se hace presente en cada nuevo acontecimiento” (Jorge Dubatti, 2014).

“La experiencia del dolor que produce la violencia en Latinoamérica es asumida tanto por ritos sociales como por el arte a través de sus representaciones” (Jorge Dubatti, 2014).

Dado que observar una obra artística implica tomar partido, y que tomar partido implica enfrentarse a nuestras decisiones de vida, gustos estéticos, sensibilidad humana, crianza y opciones para disentir entre tantas otras, es que también elegiremos un camino de lectura y de interpretación que se adecue a dicha conformación. Invitamos a los lectores a situarse en el ángulo de nuestra mirada y, así, compartir las líneas epistemológicas que hemos seguido para construir este artículo, surgidas a partir de las producciones teóricas desde nuevas perspectivas que encontramos en el camino de lectura frente a fenómenos tan particulares. Necesitábamos herramientas para ubicar esta producción –que intuimos– no se sostenía desde ningún lugar ya enunciado.

Afortunadamente, la Filosofía del Teatro y los nuevos investigadores latinoamericanos nos proporcionaron las ansiadas herramientas: “La perspectiva sociocultural se presenta como un rasgo transdisciplinar en la Teatrológica 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, olores, sabores, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etcétera). 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), resulta operativo para nuestro trabajo en tanto propone 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, al igual que le sucede al actor o performer; y, 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 que 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, de modo que la decodificación es un *fluir* continuo, sin obstáculos. Kent habla de una reverberación, un feedback en el espacio de todas las energías, entre teatristas y espectadores. Dicho concepto no puede ser más apropiado para este tipo de teatro, que como ya explicamos, se produjo mientras aún estaban frescas las sensaciones del momento y perduran, ya que se han transformado en huellas para los que a posteriori han seguido este derrotero teórico.

Cabe recordar que estas “marcas” que se encuentran en la memoria aparecen ya inscriptas en el cuerpo latinoamericano. Bubnova refiere al dolor latinoamericano y reconoce, 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” (2016: 127). Apoyándonos en los estudios de la cubana/mexicana Ileana Diéguez (2014) decimos que la obra se desarrolla en tanto van habitando un estado liminal entre el arte y lo social, una liminalidad entre los actores y los expectantes, una liminalidad entre esa historia pasada y la historia presente, entre los vivos y los muertos. Resulta pertinente señalar que el término liminalidad fue utilizado por primera vez por el antropólogo Víctor Turner (1964) para estudiar fenómenos sociales como rituales y lo explicó como una la relación entre el fenómeno –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, “adelanto mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas” (Diéguez 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. Diéguez focaliza este concepto desde otra perspectiva; ubica lo liminal en 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, en otras palabras, aquella de procurar que el teatro se comprometió 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 contribuyeran a que esta acción se transformara en comunicación y producción escénica.

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 valiese de una mirada historiográfica y de recuerdos aún muy frescos de la dictadura como solo requisito de existencia. Y se presentó la categoría de Teatro x la Memoria, también denominado de la Identidad, en la cual dramaturgos, directores, actores, actrices, en fin, teatristas, han dado lugar al Nunca Más desde su oficio de “teatrar”, para contribuir al Arte y a la conformación futura de la sociedad, haciendo presente lo sucedido durante la dictadura militar para que justamente se transforme en un dispositivo que mantenga viva la memoria, es decir, que no permita el olvido.¹ Cabe aclarar que seguro existe un Teatro x la Memoria en toda Latinoamérica, pero que, ya sea por omisión (como el caso de Chile, Uruguay y Brasil), ya sea por la proximidad de los acontecimientos, no se ha instalado como tal.

Pronto advertimos que el fenómeno no era privativo ni de la postdictadura ni del teatro argentino, sino universal y de todos los tiempos. Marvin Carlson nos aclara:

Todas las culturas teatrales han reconocido, de una u otra forma, esta cualidad fantasmal, esta sensación de algo que retorna en el teatro, y así las relaciones entre teatro y memoria cultural son profundas y complejas. Así como uno podría decir que toda obra puede ser llamada Espectros [como la obra de Henrik Ibsen], con igual fundamento, uno podría argumentar que toda obra es una obra de la memoria (Dubatti 2018: 4).

Sin embargo, la figura del desaparecido corresponde a la territorialidad Argentina, ya que fue el mismísimo genocida Jorge Rafael Videla quien le puso nombre, en tanto, en los otros países latinoamericanos donde acontecieron hechos similares, las desapariciones como tales quedaron desdibujadas a través del mecanismo de “anécdota” de dato policial.

En cambio, y como estadística oscura y dolorosa el Desaparecido para los argentinos y argentinas tiene entidad. Esto ha permitido que se pueda reflejar en las artes y en la dramaturgia, el horror tiene nombre y sabemos de lo que hablamos y de qué se habla. Dice Dubatti: “en el caso argentino, el teatro de la Postdictadura está poblado de muertos y de alguna manera

¹ Se refiere a una denominación de Mauricio Kartun que define de la siguiente manera: “El teatro no piensa obras: obra pensamiento. Que cuando está vivo –no siempre- el teatro sabe. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos y eso es teatrar” (2020: 4).

la asistencia al convivio y la relación con el teatro como cultura viviente ayuda a asumir la experiencia del duelo y a transformar la relación con la muerte” (2018: 42). Es por esto que tomamos la obra de esta autora, que nos recordará y describirá su vida, su cartografía y mantendrá viva la memoria.

Hacemos breve biografía de la autora, no a modo enciclopédico, sino a modo de presentar el cuerpo de la dramaturga y de cómo ella lo va haciendo transitar por los lugares que la obra menciona. Sonia De Monte (1956) es escritora, docente, dramaturga, directora teatral, militante política y cuerpo protagonista de la dictadura militar que comenzó en 1976. Ella se considera culpable por no haber “acompañado” a esos jóvenes en su desaparecer. Y también entiende que debe volverse, al menos que debe hablar por o ser voz de aquellos que dejaron sin voz, que se convertirá en aquellos vivos que sufrieron el exilio interno pero que, sin embargo, serán las memorias de quienes no están. Al haber nacido en el interior del interior de Mendoza, en una zona rural, territorio de productores de uva, vino y frutales, esta geografía se constituirá en motivo y en su estilo literario, necesario para que las “almas” que protagonizan su obra se expresen a través de los poéticos diálogos de *Después del agua*.²

Esta obra conmueve desde cualquier lugar corporal que los espectadores pongan a reverberar: 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.

En este sentido el teatrólogo vive haciendo duelo: el sentimiento y la conciencia de pérdida irremisible forman parte de las condiciones epistemológicas del conocimiento del teatro, tanto para el artista y el espectador como para el científico. Estudiamos un objeto irremediamente perdido: el teatro como acontecimiento. Ya no podremos volver a él sino a través de mediaciones incompletas que no son el acontecimiento y que por su cristalización traicionan su entidad efímera. El teatro, como ha señalado Ricardo Bartís, verticaliza la experiencia de la muerte (Dubatti 2018: 6).

Después del Agua se desarrolla a partir de tres espacios. Los jóvenes “haciéndose el aguante” entre ellos, una mujer que busca, que espera un cuerpo / cuerpa. Aquel espacio es habitado por un grupo de jóvenes que dialogan no sólo para saberse “ahí” y en ese tránsito entre vida y muerte, sino para no olvidar ese lugar donde nacieron, donde crecieron, donde dejaron amores.

² De la Torre, P. y Calabrese, D. (2021). “Teatro por la memoria en dos obras cuyanas: Después del agua y Un poeta recién llegado”. En María Natacha Koss (editora y compiladora). Actas V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. CABA: Instituto de Artes del Espectáculo. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/viewFile/5556/3351>

La permanente necesidad de saberse “estando” viene por una suerte de proceso de metacognición, de repaso de los sentidos por parte de los hablantes. Se preguntan, se revisan, se aseguran que el otro sabe de qué hablan, esto funciona como un “dispositivo de vida” para ellos a fin de recordar sus orígenes, su espacio de vida. Todo esto en ellos está expresado a través de referencia a olores, gustos, palabras particulares del lugar, algo expresamente requerido por Sonia De Monte, pues ella está denunciando a sus desaparecidos, a aquellos con quienes compartía cuerpos, cartografía, su territorialidad. La autora anticipa:

Alguna vez para mí
Los aromos florecieron un julio
De dos siete dolorosos
Y nunca más aromaron en otro julio.
Se quedaron ahí,
Bajo el mismo sol y
Libados por las mismas abejas
Detenidas en el tiempo.
Nunca más aromaron en otro julio.
Se quedaron ahí,
Bajo el mismo sol y
Libados por las mismas abejas
Detenidas en el tiempo.
Nunca más murieron esperando un regreso.
Se han llenado de tanta miel
Construidos tantos pañales,
Que me han hecho descubrir
Los miles de hexágonos abiertos
Que tengo entre las costillas (11: 1998).

Mientras que en otra zona, ambigua –simbólica en cuanto a las desapariciones de jóvenes o laberinto del Minotauro y geográfica, General Alvear, Mendoza–, hay una mujer, viva: María, que queda esperando, buscando a sus amados. La autora recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual el personaje María desafía a la Minotauro, en un cuasi monólogo: le avisa que “sabe” a partir de una suerte de saber oculto o intuitivo, y que si bien no sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto, y que intuye –no sin culpa– que Teseo no viene porque que ella perdió el ovillo.

Esos modos de escribir están definidos por Jorge Dubatti: “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]” (2018: 42). 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 es nada menos que un cuerpo, protagonista, no solo de la obra, sino de la época. Este personaje – cuerpo que cae– se estrella contra el suelo, o queda colgado, cada tanto, entre diálogo y diálogo, en medio del cuasi monólogo. Cada vez que aparece está desnudo, mojado y salpica agua, momento en el cual los cuerpos de los espectadores, espectadores y de los asistentes acontecen, vibran, resuenan y se apoderan del discurso “vuelos de la muerte” de una manera vivencial.

Se hace imposible el no saber de qué hablamos 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. Dice De Monte en el prólogo de su obra:

Algunos vuelven de la muerte para hablarnos sobre los tiempos, sobre los dolores, sobre el amor. Pero si algunos han muerto y otros siguen vivos, la pregunta es ¿después de la muerte hay nada? No. Después de la muerte hay memoria y continuidad de vidas que respiran por aquellos que ya no caminan al lado, sino en el recuerdo. Presentes. Como su historia misma (1998: 9).

La dramaturga propone 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 en las zonas de frontera, de cruces entre el teatro y otras disciplinas, como una antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías teatrales establecidas universalmente.

Para concluir, afirmamos que el fenómeno artístico por la dictadura se transformó en una poética, una forma, un modelo de expresión, un movimiento, una teatralidad que requería de una denominación que finalmente se le dio: Teatro x la Memoria. En el trabajo nos propusimos rescatar la obra teatral *Después del Agua* de una autora mendocina, Sonia De Monte, en la cual se recuerda a los que están vivos y también a los que no están, particularidad que transforma a los artistas en mediadores y voz de aquellos a quienes les fue negado el derecho a contar.

El arte argentino entiende que el rescate de la memoria e identidad es un trabajo que se volverá imprescindible, no sólo como un modo de reafirmar el Nunca Más, sino como homenaje y memoria de los que fueron privados de voz. Si bien el fenómeno atraviesa a toda Latinoamérica, las producciones particulares de los argentinos y argentinas llevaron a los estudiosos del teatro a descubrir este movimiento, este modo que sólo podría darse en una territorialidad y una historiografía latinoamericana y Argentina. Dentro de la Argentina, las expresiones tuvieron también un color local que es preciso dar a conocer, porque los dolores también se expresan en las cartografías radicantes y sus determinados territorios. Entendemos, entonces, que se le da entidad a un hecho político y social, se lo hace existir a través de formas particulares de abordar los fenómenos de percepción y de expresión, formas liminales y voces encarnadas en escritos, casi como los fantasmas que algo nos quieren contar; y en la obra de Sonia De Monte, en

lugares que reconocemos, como para que no haya duda de que quienes “hablan” son, en este caso, las víctimas cuyanas.

* **Patricia de la Torre** es Magíster en Arte Latinoamericano (FAD, UNCUYO), Especialista en Docencia de Nivel Superior (UJAM), Lic. en Arte Dramático (FAD UNCUYO), docente e investigadora. Prof. adjunta en la cátedra de Historia Universal de la cultura y el Teatro universales III (FAD, UNCUYO) desde el 2011. Desde 2019, Directora de la Maestría en Arte Latinoamericano (FAD-UNCUYO), Codirectora el proyecto de investigación denominado *Prácticas contemporáneas vinculadas al teatro en Mendoza desde el año 2013 hasta la actualidad. Reconexiones con los fundamentos de las mismas como forma de recuperar sus funciones transformadoras en lo social y cultural*. Directora del proyecto de investigación independiente *De la memoria a la identidad. Miradas y rescates transdisciplinarios en mapeos territoriales de diversas producciones culturales (2018-)*. Es coreuta.

* **Daiana Calabrese** es Licenciada en Gestión y Producción Teatral (FAD-UNCUYO), profesora de Teatro del IFDC, San Luis, e investigadora del proyecto *Comunicación y Teatro: Deconstrucción del acontecimiento teatral argentino y su devenir político* (PROICO 04-0418, FCH, UNSL). Codirectora del proyecto de investigación *De la memoria a la identidad. Miradas y rescates transdisciplinarios en mapeos territoriales de diversas producciones culturales* desde el 2018. Organizadora general del *Festival Internacional de la Palabra en Escena-UNSL* y de las Jornadas de Teatro Comparado y Jornadas Latinoamericanas de Investigación Teatral (FCH, UNSL). Editora en la revista *La Palabra en Escena*. Es actriz y directora teatral.

Bibliografía

- Bubnova, T. (2016). “Reseña. Ileana Diéguez. Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor”. *Acta Poética*, Vol. 37, Núm. 2, julio-diciembre. 127-134.
- De Monte, S. (1998). *Después del Agua*. Mendoza: Ediciones Culturales.
- Diéguez, I. (2006). *Escenarios Liminares*. México DF: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2014). “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”. *Cena. Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Núm. 15. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.49709>
- Dubatti, J. (2018). “Teatrología latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos en el teatro”. *Papel Escena. Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas*. Núm. 16. 32-52. Disponible en https://bellasartes.edu.co/images/teatro/papel_escena16.pdf
- Kent, D. [Cultura en directo UNAM 2] (2019). “Seminario FITU XXVII. Jorge Dubatti y Didanwy Kent” <https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s>
- T. Víctor. (1964). *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. in: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. Melford E. Spiro; Seattle, American Ethnological Society.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons