

## **Lo que puede el arte frente al documento: sobre *La cama* como intervención política desde la metáfora en el problema aberrante de la trata de mujeres**

**Ana Contursi (LabIAL/IPEAL/FBA y CIEFI/IdIHCS/FaHCE – UNLP)**

La trata de mujeres con fines de explotación sexual es uno de los conflictos sociales más antiguos, complicado por sus vericuetos legales y jurídicos y también por la naturalización de patrones de comportamiento y dominación históricos que alimentan en ciertos campos la idea y la posibilidad de que un cuerpo de mujer “puede pertenecerle a cualquiera” más allá de la voluntad y el deseo de su dueña. Esta noción generalizada ha ido introduciéndose en el subconsciente colectivo de tal manera que hoy el problema de la trata no solo representa el tercer negocio económico más grande a nivel mundial luego del narcotráfico y el tráfico de armas (UNODC, 2010), sino que es uno de los conflictos más subterráneos en la agenda política de las comunidades, aún en tiempos del Ni Una Menos. La tensión al interior del fenómeno de la prostitución, con la actual lucha sindical por parte de las trabajadoras sexuales en franca oposición con las líneas abolicionistas (en general vinculadas a las víctimas de trata que luchan buscando la erradicación de tal actividad por considerarla el origen y la causa de las redes), no ayuda a la puesta al día del problema en las agendas sociales. Dilucidar los pormenores de esta disputa particular entre abolicionistas y no abolicionistas (dicotomía reduccionista desde la que se confunden en los imaginarios las luchas, pues por un lado se trata de prostitución, derecho al trabajo y disponibilidad del propio cuerpo y por el otro de esclavitud, explotación sexual y femicidio) no es nuestra tarea en esta oportunidad. Aunque sí podemos relacionar la llamativa invisibilización de la trata, aun siendo uno de los focos más grandes de femicidio y reproducción del machismo, con aquella naturalización involuntaria en torno a los posibles que se ciernen sobre las mujeres y con el egoísmo social. El paradigma del “sálvese quien pueda”, corazón del capitalismo liberal y su ritmo individualista, tiene gran responsabilidad en la pervivencia de la ignorancia, el miedo y la indiferencia en torno a esta aberrante forma de esclavitud contemporánea.

Luego de estas reflexiones, nos atrevemos a pensar y discutir el problema de la trata de mujeres desde nuestro lugar, desde la ínfima coordenada de la experiencia estética y epistémica promovida desde el arte. Nos permitimos indagar en las posibilidades y las limitaciones que las acciones poéticas pueden ofrecer a la experiencia y al (re) conocimiento social acerca de este delicado tema, que implica en primer lugar la vida y el sufrimiento de sus víctimas, pero también de sus familiares y allegados, de sus comunidades y ciudades. No pretendemos un estudio sociológico o comunicacional, ni siquiera antropológico o historiográfico del fenómeno. Nos interesa, sobre todo, realizar desde la historia del arte un acercamiento estético y filosófico al problema de la

representación y las políticas artísticas, por lo que nos serviremos tanto de nociones semióticas y de las ciencias del lenguaje como de conceptos de teoría literaria y gnoseología, entramando consideraciones en torno de posibles fenómenos de significación y sentido con el ámbito de las experiencias más primarias de lo corporo-afectivo. Todo esto respecto del funcionamiento de una obra artística.

Daremos un lugar importante a los procesos metafóricos operados en la construcción de cualquier sentido, procesos que se vuelven materia de experimentación en la práctica artística ¿De qué manera las metáforas del arte pueden contribuir a activar, transformar y producir sentidos sobre el mundo en general y en torno de la trata en particular? También nos interesará vincular a esto la capacidad de la experiencia estética, presente en innumerables prácticas y actividades humanas pero vuelta centro en la práctica y la expectación artísticas, para cruzar y poner en relación los niveles afectivos, corporales e intelectuales que intervienen en los procesos cognitivos, conceptuales y éticos de los artistas y espectadores ¿Mediante qué vías el arte interpela y pulsa aspectos claves de la construcción de valores e imaginarios socio-culturales? Y por último, buscaremos dilucidar algo de los juegos ambiguos y contingentes de lo real y lo ficcional ¿Cómo se las arregla el arte para realizar sus invenciones transformadoras sobre los documentos de lo real y cómo para volver reales y tangibles sus ficciones? ¿Cuáles son los efectos experimentables de esta, su tensión permanente?

A través del abordaje de una de las obras presentadas en la muestra colectiva e itinerante *Visible Invisible*, ideada por la artista argentina Mariana Gabor, montada por primera vez en el Centro Cultural Paco Urondo (dependiente de la FFyL/UBA) en Junio del 2016 y cuyo tema convocante es la trata de mujeres con fines de explotación sexual, intentaremos comenzar a recorrer y quizás responder algo de nuestros interrogantes.

### **La cama: sobre los modos ficcionales de conocer a través del arte cuando la imagen toca lo real**

*“El arte solo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro.”*

(Adorno)<sup>1</sup>

*“La ideología impregna el lenguaje de muchas maneras, y no es lo menos la elaboración metafórica: todo el discurso económico y sociológico dibuja un universo de causalidades, de fluidos y circuitos de reparto que conviene desbrozar para comprender, primero, que la existente no es la única forma de hablar de las cosas, y segundo, que en cuanto hablamos “de otra forma” gran parte de las categorías, de las acusas y efectos que manejamos de forma natural se diluirán hasta la desaparición.”*

(Millán y Narotsky)<sup>2</sup>

---

1 Adorno, {1970} 2004: 12

Desarrollamos ya en otro parte<sup>3</sup> y en términos generales, la manera en que las metáforas contribuyen a activar, transformar y producir sentidos sobre el mundo. Vimos allí cómo pueden diferenciarse desde la teoría los procedimientos metafóricos de la vida cotidiana de las metáforas en el arte. El formalismo nos legó una perspectiva valiosa en torno a ello a través de la valoración de conceptos como “procedimiento”, “singularización”, “extrañamiento”, “impresión/visión” y “desautomatización” para hablar del trabajo de lo artístico. Luego, pudimos llegar a la conclusión de que el arte no se diferencia de lo que no es arte por los objetos (cosas, temas, referentes, etc.) de los que habla o sobre los que trabaja, sino por la manera en que lo hace. Allí su particularidad, ya que mediante sus estrategias poéticas, lo artístico promueve una forma de experiencia en la que los sentidos naturalizados y las formas perceptuales habituales son suspendidas, interrumpidas y puestas en cuestión. Ese tipo de experiencia, aunque no es absolutamente exclusiva del arte (piénsese en la desautomatización o extrañamiento que puede provocar la visión de un paisaje, o la vivencia de un hecho traumático) es la que concebimos como “estética”, ya que la esfera racional-lógica acostumbrada, en la mayoría de los casos automatizada, deja espacio a pulsiones afectivas y a una vivencia más bien corporal y material (en relación con las formas perceptibles), que involucra la prolongación de la percepción y abre o ensancha las posibilidades del sentido. A continuación, intentaremos dilucidar a partir de estos presupuestos el funcionamiento de una obra; pero antes, porque creemos que está en relación con esto, con este “funcionar”, nos interesa introducir algo de la discusión en torno al estatuto de realidad y/o de ficción que puede atribuirse al arte, ya que muchas veces se le ha quitado valor epistémico por su relegación al campo de la invención, la ilusión o el engaño y sustrayéndole lo que puede tener de verdad y realidad. Entonces ¿cómo se las arregla el arte para realizar sus invenciones transformadoras sobre los documentos de lo real y cómo para volver reales y tangibles sus ficciones? ¿Cuáles son los efectos experimentables de esta, su tensión permanente?

---

2 Millán y Narotsky en Lakoff y Johnson, {1980} 1998: 25

3 Cfr: Contursi, Ana, “De la metáfora como forma política: sobre el mostrar/decir del arte en torno de la trata de mujeres”, Artes La Revista, N° 24, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Colombia. ISSN 1642-3242 Sitio web: <http://arteslarevistaudea.blogspot.com.ar/> (en prensa)



*La cama*, instalación sonora de Mariana Gabor: En un cuarto oscuro y pequeño, se corre la cortina para pasar a “la cama”. Allí se escucha la voz de dos mujeres compartiendo los relatos de sí mismas, testimonios de la experiencia inabordable de sus cuerpos víctimas de trata, de sus supervivencias. Sonia Sánchez y Alike Kinan vuelven pronunciable y audible una verdad que oscila entre su aparición y su ocultamiento público. Audio documental de pequeños extractos de testimonio. Duración: 3 minutos.

Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, llamaron la atención a propósito de “El discurso de la ficción” y decían que “Investigar la “verdad” de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario.” ({1972} 2014:301). Habría que ver cuál es la noción de verdad que manejaban los autores, aunque podemos intuir que lo que buscaban con esa reflexión era desligar los procedimientos literarios de la exigencia objetiva de razón que puede endilgársele a un discurso científico. Sin embargo, si por “verdad” queremos referirnos a “lo real” contenido o constituido por las obras, resulta interesante la siguiente reflexión de Adorno:

El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad, el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento, ni su verdad es el reflejo de un objeto. (Ibídem, op. cit.: 373)

Es muy interesante este enfoque del filósofo, ya que nos deja advertir que el arte produce su real al permitir que la verdad “aparezca”; pero esa verdad, según se nos informa, no es un contenido predeterminado discursivamente, no está apresado en una fórmula enunciable y repetible, como sucede en las informaciones propias de lo comunicacional, ya que la imagen proporcionada por el arte no constituye un reflejo de ningún objeto (“real”). Lo que el arte permite, según su estructura interna, según su “montaje” (Didi-Huberman, 2010: 2) es que surjan verdades aún no dichas. Y como dice Daniel Belinche, es “real porque renuncia a la copia literal” (2011: 52). Es en este

sentido en que se distancia de lo documental, del documento que ilustra y certifica una existencia previa. Sin embargo, en algunos tipos de obra (piénsese en la fotografía contemporánea como caso paradigmático de esta impropiedad, la serie de Cecilia Antón, “Esclavas 2.0”, que forma parte de la muestra es un caso interesante que cabría analizar) la tensión entre ese costado informativo del documento y la capacidad de apertura e indeterminación del arte es patente. Como ya venimos adelantando, el artificio (la ficción, la ilusión) permite una lejanía de la que puede devenir una aurática suspensión del sentido, y será esa incursión de “lo real” la que implique cierta “atrofia del misterio” y el despliegue de la mirada (Entel, {1999} 2005:164). En nuestro caso, es por demás relevante esta relación del trabajo del arte con lo que llamamos “realidad”, ya que hay un tema claro y definido que convoca a los artistas a trabajar sobre o a partir de él. La muestra en general es muy heterogénea en este sentido, ya que incluye obras absolutamente “ficciones”, como las pinturas, esculturas y actuaciones teatrales clásicas, junto a una serie fotográfica documental, *performances* y *La cama*, que hemos elegido como nuestro caso de análisis justamente por su estatuto marcadamente ambiguo y por su eficacia estética.

Teniendo en mente el segundo punto que nos interesó de la leyenda inicial que se encontraba el espectador al ingresar a la muestra<sup>1</sup>, el de hacer presente y poner en escena *el cuerpo* como el elemento silenciado del que se busca la emergencia, diremos, en primer lugar, que se trata de una instalación sonora. Como explica el epígrafe de la imagen, en un cuarto oscuro y pequeño, se corre la cortina para pasar a “la cama”. Allí, el/la espectador/a debe recostarse y colocarse unos audífonos donde se oyen las voces alternadas de dos mujeres que relatan su propia experiencia como víctimas de trata. Sonia Sánchez y Alike Kinan aluden al calvario casi impronunciado que les forzaron a vivir y a las devastaciones de sus supervivencias: “El cuerpo de esa persona prostituida queda ahí, pero la mente se separa, dispara a cualquier cosa... Una niña de diecisiete años hasta veinte, veintiuno, es traficada para ser puta.”<sup>2</sup> Alusiones al alcoholismo y las adicciones en las que caen las víctimas para poder soportar, relatos de las violencias múltiples, no solo sexuales, a las que son sometidas, referencias concretas al borde de la locura y el extravío de la razón, mención de las numerosas, numerosísimas veces que deben tener sexo en una jornada, a la separación mente – cuerpo, etc. etc.; los tres minutos de los testimonios en primera persona son como agujas en el oído

---

1

La leyenda completa decía: “Diferentes modos de representar abordan una realidad cuyo relato hegemónico despoja al cuerpo del centro de la escena. El cuerpo, el ser, el sujeto, constituyen el verdadero e inaccesible eje de un tema profundo de nuestro cotidiano. Inaccesible, en tanto resulta imposible abarcarlo de frente, de lleno, nombrado, comprendido, como vector de la cosificación y la usurpación.” Cfr. Contursi, Ana, op. cit. “De la metáfora como forma...”.

2 Fragmento del audio de la instalación extraído textualmente de: <https://vimeo.com/179457949>

y punzones en el pecho. Pero, entonces y en función de todo lo dicho ¿qué diferencia puede encontrarse entre estos testimonios y los que podríamos escuchar en una entrevista de la tv, o leer en una nota del diario? Y aquí vamos directamente a los procedimientos que Gabor decidió utilizar para construir su obra, su montaje, su puesta en escena y, aunque parece sencilla a simple vista (y lo es), su funcionamiento puede resultar bastante complejo. En términos de realización metafórica, podemos pensar que estamos frente a una o varias metonimias; y pensemos en el tercer punto que destacábamos de la leyenda inicial<sup>3</sup>, la del rodeo y la lateralidad por la que lxs artistas decidieron encarar una cuestión difícil de abordar. Primero, la parte por el todo: la instalación en general intenta hacer presente el fenómeno de la trata a través de una cama; luego, los efectos por las causas: los testimonios que dicen el destrozo y las consecuencias del desastre introducen como flotando el universo que los produce. A este carácter metonímico de la obra, que ya llama la atención y produce cierto extrañamiento, se le suma la decisión de hacerla “habitabile”, es decir, necesariamente quien quiera oír lo que los audífonos reproducen debe entrar en la instalación y acostarse en la cama (los audífonos están a la altura del suelo, lo cual impide que se puedan usar desde afuera, a lo sumo, los cuerpos espectadores más reticentes, hacen un esfuerzo por permanecer sentados). Este invitar a los cuerpos a habitar esa cama como encarnación de toda una red de perversiones y flagelos lleva, casi inevitablemente, a un intercambio de lugares. En términos formales, en relación a la estructura de la obra, podemos ver en esa operación la producción de la posibilidad del intercambio de las figuras y de una reversibilidad de las mismas con el fondo. Dice, Belinche: “Una de las distinciones elementales en el campo perceptual es la de figura fondo. Todo pensamiento descansa en un centro explícito que se recorta sobre algún tipo de horizonte.” (Ibídem, op. cit.: 55). Si seguimos a Jean Chateau (1972), podemos considerar las relaciones entre figura y fondo como una cuestión de grado que no es para nada unívoca, sino ambigua, móvil e intercambiable, es decir, “el fondo es una figura posible” y “la figura se sitúa en el presente” (citado en Belinche, ibídem, op. cit.). Por un lado, el fondo/horizonte de la trata y la figura de las víctimas, hechas presentes por sus voces y sus relatos; por el otro, el intercambio de figuras entre las víctimas reales y las “posibles” víctimas (el espectador puesto en el lugar de les otros). Este juego de reversibilidad permite el ir y venir entre el centro de la individualidad presente (de les espectadores) y otras individualidades, ajenas, pasadas, presentes y futuras (de las víctimas). Podemos pensar el efecto de esta experiencia como un “salir de sí”. Eso ya es algo que, podríamos conjeturar, favorece la reflexión crítica respecto de lo que la escena ofrece. Pero hay algo con el fondo (el horizonte temático de la trata) que también lo vuelve móvil, como pensaba Chateau, lo figura, lo hace

---

3 Cfr. Contursi, Ana, op. cit. “De la metáfora como forma...”.

presente. Esta ambigüedad entre varios centros y fondos vuelve dialéctica y para nada dogmática la obra. No nos ofrece sentencias ni elucubraciones acabadas, sino singularización (una cama, dos testimonios, nuestro cuerpo allí) y extrañamiento (no estamos acostumbrados a la intimidad de esas voces que nos transfieren su dolor), desautomatización e interrogantes. Les espectadores llevamos con nosotros nuestros propios fondos, que insoslayablemente se activan como elemento dialéctico que nos vincula y nos distancia al mismo tiempo de la aberración de las que somos testigos. Nosotrxs volvemos a nuestras casas, no somos víctimas de trata, pero ¿podríamos serlo? ¿Se trata de un problema que nos involucra o del que somos ajenos? Con Foucault, podemos intuir que lo que se pone en funcionamiento aquí es una de las modalidades de la episteme moderna y su carácter analógico basado en el establecimiento de semejanzas y diferencias: la *simpatía* como forma empática que nos vincula y acerca a las otredades. Para el autor de *Las palabras y las cosas* esta forma del pensamiento y la acción “(...) al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior, un desplazamiento de cualidades que se relevan unas a otras.” (Foucault, {1966} 1985: 32). Es patente la coincidencia con la reversibilidad que advertíamos hace un momento. Además, el filósofo nos permite advertir hasta qué punto se encuentran intrincadas en la construcción del pensamiento las facetas del intelecto con las afectivas y materiales en nuestras experiencias. El conocer, en ocasiones, tiene en su base procedimientos complejos motivados por inclinaciones afectivas en combinación con esquemas cognoscitivos. Llama la atención la correlación que puede establecerse entre la descripción que Foucault hace de la *simpatía* con la manera en la *La cama* actúa sobre los espectadores:

Su poder es tan grande que no se contenta con surgir de un contacto único y con recorrer los espacios; suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. (...) La simpatía es un ejemplo de Lo Mismo tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad -así pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma. (Ibídem, op. cit.)--

Por ese movimiento de asimilación, entonces, cuyo contrapunto es la propia individualidad, se despliega la oscilación entre yo y ellas (entre el/la espectador/a y las víctimas) y se hace posible la relación que, vemos, ya no es solo racional. Luego de visitar *Visible Invisible* ya no somos los mismos. La muestra en general, con esta obra de Gabor como centro simbólico, se nos presenta como un valioso caso de los que Didi-Huberman refería cuando distinguía las “imágenes que toman partido” de las “que toman posición” (Ibídem op. cit.: 3). Desde una *posición* ya adelantada en la leyenda del inicio, esta exposición de arte nos ofrece un itinerario lleno de escenas y hechos que en lugar de decirnos lo que debemos pensar y hacer, nos interpelan en nuestra propia individualidad y a

través de nuestro propio horizonte de vida, al permitirnos formar parte de una coreografía colectiva en la que estamos, afortunada o fatalmente, inmersos. Hablando de política artística y de la relación que el arte y sus imágenes puede tener con “lo real”, Didi-Huberman llama la atención, en consonancia con los dichos de Adorno que hemos visitado, sobre el hecho de que si un artista consigue que la obra sea una *aparición*, en lugar de una simple apariencia, “en ese momento la imagen toca lo real” (Ibídem, op. cit.) y, en todo lo que tiene de experiencia, se hace verdadera.----

### **Bibliografía:**

ADORNO, Th. W: (1970) *Teoría estética. Obra completa*, 7, Madrid, Akal, 2004.

BELINCHE, Daniel: *Arte, poética y educación*, La Plata, Secretaría de Posgrado y publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, 2011.

CHATEAU, Jean (1972) *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges: Entrevista: *Las imágenes son un espacio de lucha*. En blog Público. Es/Fuera de lugar/ 183.

DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1972) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

ENTEL, Alicia: “Capítulo IV. Mirada, “aura” y fotografía”, en *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

FOUCAULT, Michel: (1966) “Capítulo II. La prosa del mundo”, en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1998.

MILLÁN, José Antonio y Susana NAROTSKY (1998) “Introducción”, en LAKOFF, George y Mark JOHNSON, *Metáforas de la vida...* Ibídem, op. cit.

UNODC: (2010) “Algunos datos relevantes sobre la trata de personas”, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, Informe oficial. Disponible en línea: [https://www.unodc.org/documents/lpo-brazil/sobre-unodc/Fact\\_Sheet\\_Dados\\_Trafico\\_de\\_Pessoas\\_geral\\_ESP.p](https://www.unodc.org/documents/lpo-brazil/sobre-unodc/Fact_Sheet_Dados_Trafico_de_Pessoas_geral_ESP.p)



## **Cuando la metáfora escénica se asoma para contar historias en la postdictadura**

**Pilar de León (UdelaR- Montevideo/GETEA- UBA)**

Fundo mis reflexiones en la compleja trama que la historia nos cuenta de lo que fue la herida social y familiar, partiendo de la conciencia en la década de los noventa de qué escribir y desde dónde escribir para colaborar en la curación de esa herida.

*Cuentos de Hadas* fue escrita por Raquel Diana en 1997 en un Taller de Dramaturgia dirigido por Luis Masci en El Galpón, institución a la que pertenecía la autora desde 1985. Fue estrenada en octubre de 1998 en la Sala Cero de dicha Institución, dirigida por Juan Carlos Moretti. Tuvo mucho éxito de público y excelente recepción de la crítica. Cuando se despidió a fines de noviembre por razones de programación, lo hizo a sala llena. Y regresa al año siguiente permaneciendo cinco años en cartel.

En 1998 ganó el Florencio<sup>1</sup> a la mejor obra de autor nacional y una de las actrices (Sara Larocca en el papel de Carmen) fue galardonada como mejor actriz de reparto. Asimismo la actriz que tiene el rol protagónico de Blanca (Alicia Alfonso) fue nominada en el rubro mejor actriz.

Según Myriam Caprile, en una Entrevista que le hace a la autora poco después del estreno publicada en *Últimas noticias*, el 18 de octubre:

Raquel Diana como artista que es, es una mujer sensible [...] Puntualizó que ella tiene muy pocos postulados a la hora de hacer teatro pero es fundamental 'que el teatro abrace al público, no me gusta el que lo golpea. La gente está muy golpeada por otras cosas, la estética de la agresividad entra en los hogares todos los días por la televisión. Por otra parte, creo que hay pocas cosas para transgredir hoy en día. Ya está todo transgredido. La vida está transgredida. Por eso no me gusta transgredir, ni tampoco encontrar formas muy novedosas. Creo que la estructura de *Cuentos de Hadas* es original, pero no es la novedad lo que me preocupa, porque, en esta vida posmoderna lo nuevo es viejo al segundo. Esta es una carrera que no se puede correr' (Caprile, 1998: s/d)

Lo interesante es la percepción de Diana de que las mujeres comunes de la época de la dictadura necesitan ser homenajeadas porque fueron verdaderas heroínas. Y el hecho de que se reconozcan en el escenario las pone en un lugar de cierta esperanza en momentos en los cuales los postulados ideológicos por los cuales se había luchado tanto, estaban en crisis.

En este sentido creemos que:

Nos afectamos nosotros mismos por la historia que hacemos. Y como en la época

---

<sup>1</sup> El premio Florencio es el premio otorgado por la Asociación de Críticos del Uruguay

moderna, la tensión entre el horizonte de espera y el espacio de experiencia se vuelve aceleradamente mayor a medida que pasa el tiempo, la posibilidad de la confesión y la palabra explícita en un momento en que la ucronía y la utopía imperan, preserva esa relación dialéctica y permite traer a la memoria acontecimientos históricos que no pueden ser olvidados, aunque en los hechos ya hayan sido superados (de León, Pilar, 2009:123)

En esa necesidad de curar heridas que pertenecen a un contexto histórico se enuncia un tiempo que es común a todos los tiempos del mundo: el del amor. Y desde esa perspectiva se teje el relato: “Los relatos gracias a los cuales se enriqueció la infancia de Blanca-como Blancanieves -, la protagonista, la impulsaron a tejer sus propios sueños, los cuales se entremezclan con una realidad en la que, con el correr del tiempo y los acontecimientos, comprueba lo difícil y a la vez necesario que resulta mantener en alto la capacidad de ilusionarse.” (Loureiro, Álvaro, *Brecha*, 30 de octubre de 1998)

En marzo de 1999, la obra fue publicada y además representada en Washington por un grupo denominado “Teatro de la Luna”, en ese mismo año dirigida por el argentino Mario Marcel.

Los personajes son Blanca, que está embarazada y dialoga con la hija que espera, recordando momentos vividos con su padre, su madrastra Maruja y una vecina de ambas: Carmen. En sus recuerdos surgen otros personajes que en realidad son latentes pues se espera que aparezcan en algún momento en escena.

A partir de la escena 2 hasta la penúltima, la obra teje una vinculación entre el amor que tiene Blanca por los cuentos de hadas que le contaba su padre, un obrero de la construcción, y la propia historia de su vida plagada de encantos, desilusiones, magia, sufrimiento y amor. Cuando hace referencia a la muerte de su padre, que falleció de golpe, de un infarto, dice: “No me puedo acordar si alguna vez le dije que me encantaba que me leyera cuentos de hadas y que quería que me los siguiera leyendo hasta que yo fuera ancianita.” En ese proceso donde el tiempo pasa a ser utópico ella se cuestiona: “No me acuerdo si alguna vez le dije: ‘gracias por todo lo que hacés por mí’ .No me acuerdo si alguna vez le dije: ‘te quiero’” Como si ahora de golpe volviera a su mente la necesidad de decir, decir lo que se espera, lo que se siente y lo que se sintió, como ese público que perdió tanto en ese proceso histórico y quizás calló, no se atrevió. El personaje relaciona la muerte del padre con el cuento de un rey moribundo que si bebía el agua de la vida sanaría. Ella se plantea: “Yo ni siquiera tuve oportunidad de salir a buscarla” .Como cuando el destino no depende de nosotros.

La historia de la muerte de la madre se vincula con el cuento de Blancanieves cuya madre muere al

nacer. Blanca dice: “Mi mamá es una foto”.

El diálogo entre Maruja y Blanca- niña es un diálogo que, aunque sea en un tono “subido” de rezongos, está lleno de amor. Blanca es feliz en su familia de tres.

Después de la muerte del padre hay silencio, tristeza y la primera Navidad la pasan mal, hasta que aparece la vecina Carmen que para Blanca es su hada madrina (“Una tía vieja de esas que son tías de todos y parientes de nadie”)

Los recursos de vinculación con el público empleados por Diana son los apartes y el Apagón que se produce en doce oportunidades antes de la terminación de la obra. En la penúltima oportunidad abre la escena 17 (última) una Blanca embarazada como en la escena 1 que le habla a su panza. En ese diálogo final se cierra el concepto de que la obra es un salpición de recuerdos entre el año 1972 y algún momento de la década del 90. Esta aclaración hecha en la primera didascalia se complementa con: “En la Escena 2 Blanca tiene 12 años y Maruja 36. Carmen siempre es ‘vieja’. Los parlamentos *en cursiva* son ‘apartes”

El Apagón tiene diversos significados: el paso del tiempo, tanto hacia atrás como hacia adelante; los hilos de la memoria dispersos; los cambios de lugar o de tema; los diversos climas. A veces se habla con tristeza, otras veces se hacen planes, otros se oculta la verdad, otras se mezcla la convivencia de “las tres”, con el pensamiento de Blanca.

El Apagón previo a la Escena 10, es un Apagón que nos prepara para la tristeza, la depresión, la desilusión amorosa de Blanca. Es el comienzo del conflicto más intenso de la obra: el momento en el cual la dictadura hace desaparecer al Negro, la pareja más amada de Blanca, los Apagones son para marcar retazos de memoria, intensos momentos de tensión y de cierta forma miedos y silencios. Antes de un Apagón, Carmen dice: “No te miento, disimulo” y en el siguiente Maruja aclara “Estoy contenta...aunque tenga miedo” porque Blanca le ha confesado que está muy enamorada del Negro. Las últimas escenas son como “arrugas en el alma”, desgarradoras. Se surca el dolor, la Dictadura que deja el trauma y la valentía de tres mujeres que no pierden la capacidad de amar, de celebrar cumpleaños.

Es un discurso referencial, como ya hemos dicho, al momento político 72-90, pero también al momento en el cual se estrena la obra: 1998, momento en el cual recién empiezan a explicitarse los miedos, los sufrimientos. A su vez es un discurso que provoca al lector- espectador con el universal sentimiento de amor que trasciende momentos históricos porque apela a lo humanitariamente posible: la necesidad compulsiva del Otro en la vida, la pulsión de vida y la supervivencia

178

simbolizada en esa beba que está en el vientre de la protagonista: “Te cuento todo esto, nena, porque después quien sabe si voy a tener tiempo de contártelo o si vos vas a tener ganas de escucharme”.

Diana, en su obra, le da la voz a la “palabra”, al “propio diálogo”, a los modismos y sobre todo a recursos y figuras poéticas escuchadas de la voz de personajes comunes que hacen creíbles los discursos. Valgan como ejemplos: “el alma del tilo hace que la suya se entibie y se ponga blandita y espanta a los nervios que son hormigas negras de las que pican” o “Ahora no tengo trabajo, porque parece que el trabajo se murió, no existe más” o “Esta soy yo, con mis arrugas de la cara y mis arrugas del alma”.

Sintetizando, *Cuentos de Hadas* juega con el sentido del propio título que, por un lado remite a las leyendas conocidas o los cuentos tradicionales de la cultura europea, y por otro juega con el sarcasmo ideológico de saber que hubo demasiada muerte, demasiado sufrimiento por una sociedad nueva que no pudo ser posible. Como si el universo político real fuera un relato de ficción. Remite a la infancia que siempre regresa y remite a la vida como círculo permanente de supervivencia. Hace referencia a los rituales de construcción de anhelos, deseos e ilusiones pero también converge en el universo conocido del “príncipe azul” como salvador de las “princesitas”. Habla del desamparo de los personajes de ficción y de la orfandad de los personajes reales. Juega con la ilusión y la desilusión y profundiza en las pequeñas cosas sencillas que hacen plena una vida.

Lo que es justamente interesante es el caudal simbólico que se manifiesta en los mensajes teatrales por medio de los cuales los miembros de una sociedad se piensan y se representan, no solamente a sí mismos sino al mundo que los rodea.

Casi una década antes, en el mes de octubre de 1990 la Institución Teatral El Galpón estrenó *El silencio fue casi una virtud*, trabajo conjunto con texto definitivo de María Azambuya. El trabajo colectivo queda definido en el programa del espectáculo, en el cual se lee que se trata de:

Una obra en ocho escenas, prólogo y epílogo, que nos cuenta la historia de dos familias que pasan juntas un triste período de sus vidas. Se trata de un viaje hacia el pasado. Hacia los abismos de nuestra memoria. Hacia la falta de libertad. Hacia el tiempo que se ha ido y no cesa de atraparnos (?) Hacia el tiempo que se acumula en alguna parte. Por eso el presente se encuentra también allí, aunque no tengamos intención de describirlo

La palabra escrita en el programa es prácticamente la única palabra. O por lo menos la única que intenta definir una forma prevista en el lenguaje verbal. Todo el resto del espectáculo alude a otras formas de contacto humano. Y es específicamente interesante señalarla por tratarse de una palabra

silenciosa, la gráfica. La observación de este contexto de enunciación a cinco años de recomenzada la democracia en el Uruguay me permite declarar la especial vinculación entre el sistema teatral y ese campo magnético de fuerzas sociales. Había comenzado para la Institución Teatral El Galpón, un tiempo de cambio, de cambio estético. El teatro El Galpón venía de un exilio prolongado, había sido silenciado, pero sobre todo promovía un espacio diferente.

En esa puesta todo era silencio. El caminar descalzos, los almohadones, los cantos susurrados, la búsqueda de identidades. Y sobre todo las comunicaciones. El gesto, el cuerpo, la mirada, hasta la presencia del personaje de Lucía entre los espectadores, que no se advierte hasta el final. Los colores oscuros y las luces tenues también hablaban de silencios.

Por lo tanto me parece interesante, hacer un estudio de la crítica y del lenguaje empleado por los críticos frente a los íconos, índices y símbolos que orquestaron la puesta y que provocaron formas muy dispares de interpretación. Y en esta particularidad signica baso mi trabajo de hoy

Me interesa dar cuenta de cómo los actos de percepción y de comprensión del texto espectacular se vinculan con el lugar que la cultura les proporciona.

Porque más allá de los aspectos estéticos que evidentemente influyen en la mirada crítica había una mirada política que surgía de una intensa ausencia del grupo y de un silencio atroz que había mantenido alejada la voz estética de la relación política y social. Justamente uno de los puntos coincidentes de los receptores fue que el público que iba a El Galpón estaba acostumbrado a un estilo convencional, brechtiano o didáctico, con una enorme sala fría, separadora del público y de los actores, frontal, donde el distanciamiento convivía reflexivamente con la moraleja política, que no llegaba a ser panfletaria pero sí didáctica, politizada en el buen sentido de la palabra, en cambio, en ese momento proponía que el público se subiera al escenario, se sentara en gradas, estuviera por encima de las luces y observara desde las alturas un mundo subterráneo, silencioso, con una bicicleta en el aire, que parecía buscar su camino sin saber adónde ir. Dirá Rodríguez Barilari (*El País*):

Quien pretenda una aproximación intelectual o lineal a este espectáculo, puede verse en dificultades. Puede, por ejemplo, salir del teatro pensando que no entendió nada. Creo que esa óptica pasa por el acto de consumir cierto teatro: queremos una historia, un texto, actores que lo representen, y si es posible, un mensaje claro, casi una moraleja. Tampoco habría que negar que El Galpón colaboró bastante en afianzar esta rutina, no pocas veces derivada de un teatro de tesis.

La ruptura, “el rupturismo sustancial” como diría Cristina Landó (*Guía del Ocio*), lograda por la

institución en esta puesta, evocaba a lo sensible, a la emoción alusiva a tiempos no queridos, pero frescos, recientes, que hacían sentir más que reflexionar. Y entonces el hecho estético sugería, en lugar de tiempos relativamente distantes como la Segunda Guerra Mundial (fuente que sirvió de inspiración para la creación), tiempos de guerra reciente, la guerra entre hermanos que siempre alude a la memoria emocional. Quizás por ello, esos receptores entrenados escribieron en los periódicos uruguayos titulares como: “Material sensible” (Elbio Rodríguez Barilari, El País); “La intensidad anti-solemne” (Roger Mirza, Brecha); “La belleza también es una virtud” (Mariana Percovich, Semanario Búsqueda); “La virtud del silencio” (Cristina Landó, Guía del ocio), entre otros.

Y en esta particularidad del lenguaje baso mi trabajo de hoy: la mediación de fuerzas del campo intelectual en el siglo XXI dejaron este espectáculo perdido en las órbitas de la memoria como un satélite casi olvidado. El silencio fue como un alarido esteticista silenciado por el tiempo.

“Para que haya historia toda la humanidad debe ser el SUJETO de ella a título de singular colectivo” (Ricoeur 84)

Pero no se es sujeto en la misma medida cuando las heridas están recientemente realizadas a cuando ya comienzan a cicatrizar. Si basamos nuestra hipótesis en la idea de que toda la sociedad uruguaya, de un modo colectivo interviene en la historia reciente, la producción, lo que Gadamer llama “la conciencia de la historia efectual”, promueve sobre el discurso un cambio, un proceso.

En *El silencio fue casi una virtud* el universo sonoro, la manipulación de objetos y las traslaciones corporales, adquieren una envergadura y una potencialidad de dimensiones importantes. La música de cuerdas y percusiones de Sylvia Meyer, es parte fundamental de la puesta, al punto de constituirse prácticamente en otro personaje. En el Prólogo y en La escena primera, denominada “Nos pusimos en camino”, los trenes, los vientos y los ritmos rituales de los cuerpos suenan en un todo coherente. Es un andar donde la palabra sobra, donde el encierro y la oscuridad sólo pueden sonar en el latido, en las cuerdas vitales, en el universo del calzado cuidadoso y de ojos tapados. Los más jóvenes traen valijas y sonrían. Los más viejos se abrazan y danzan en parejas. Llevan guantes. Forman filas. Se ponen sombreros.

Paul Ricoeur afirma que es importante desechar la idea de que el pasado es algo “acabado”, “inmutable”, “caduco”, por lo tanto, los agentes de la historia, aquellos que la hemos padecido tenemos la obligación de pensar sobre el pasado para generar un efecto retroactivo que nos permita meditar críticamente el futuro. “Es importante volver a abrir el pasado, reavivar en él las

potencialidades incumplidas, impedidas e incluso masacradas” (Ricoeur 85) La palabra se vuelve cuerpo cada vez más en estos textos espectaculares porque se trata de una voz largamente silenciada. Si se es agente de la historia porque se la padece, se es un ser irremediamente afectado por el pasado, entonces es evidente que no necesariamente quienes la padecen hacen la historia, sino que la testimonian. La conceptualización generalizada en momentos de profundas vigilancias, el anonimato, el borrón de lo privado en nombre de lo colectivo. La palabra se transfigura, se desemantiza para cambiar la referencia.

Y el uso de la metáfora es parte sustancial de estas puestas que han sido tomadas de ejemplo pero que se multiplican en el difícil entramado de obras escritas después de la dictadura militar

El recurso metafórico es un refugio más que un estilo, la sustitución y la asociación de imágenes redundan en una nueva forma de decir, no para callar o silenciar sino para expresar lo que entreteje el entramado psíquico, social y lingüístico de una comunidad que clama por sus muertos y porque la justicia se produzca

### **Bibliografía consultada**

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. México: F.C.E., 1965.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió Barcelona: Ed Crítica., Biblioteca de Bolsillo, 2001.

.de Azevedo, Andrés. *El lugar de la metáfora*. Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1997.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos, 1989.

Díaz, Silvina y Adriana Libonati. *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones, 2013.

Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine : Ediciones de Gestos, 2000

Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

\_\_\_\_\_ y Morris Halle. *Fundamentos del lenguaje* Madrid: Editorial Ayuso, 1974.

Kristeva, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995.

Mannoni, Octave. *La otra escena: claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

Mirza, Roger. "Transgresión y diversidad de voces en la dramaturgia femenina uruguaya" en Revista Latinoamericana *Teatro al Sur*; Dirección de Halima Tahan, Buenos Aires –Argentina, número 24, junio 2003

-----."Un teatro de la disolución en la generación emergente de dramaturgos- directores uruguayos de la última década. Refuncionalización del mito y la tragedia en la escena uruguaya" en *Teatro XXI*. Revista del GETEA. Facultad de Filosofía y Letras: UBA. Año XIII, n° 24, Otoño, 2007.

Orenstein, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Trad. Castellana: Luis Noriega. Barcelona: Ed. Crítica (Ares y Mares), 2003

Ricoeur, Paul "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica" (de "Tiempo y relato", de Ricoeur, tomado de *Historia y literatura* de Françoise Perus, compiladora, 70-122. [Apareció publicado como Cap. 7, Parte II, de *Temps et récit*, París: Seuil, 1985, Vol. III, "Le temps raconté", 300-346].

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia. Ediciones Cátedra, S.A., 1989

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Colección Telón. Dirigida por Miguel Ángel Giella y Peter Roster. Primera Edición, 1982 Otawa: Girol 1991 2ª edición revisada, ampliada y actualizada

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981.

### **Bibliografía sobre historia y crítica del teatro**

Caprile, Myriam."Raquel Diana comparte sus sueños más íntimos con el público. El Galpón tiene su 'Cuento de Hadas'" en *Últimas Noticias*, 18 de octubre ,1998.

-----."Magnífico trabajo de tres actrices sobre un logrado texto sobre el amor" en *Últimas Noticias*, Montevideo: 27 de octubre al 2 de noviembre, p.21,1998.

de León, Pilar. "Retorno del silencio y de los cuentos de hadas" en *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.



Friedler, Egon. “Hadas bilingües” en *Revista 3*, Montevideo, 8 de octubre, 1999.

Landó, Cristina. “La virtud del silencio” en *Guía del Ocio*, Montevideo: 5 de noviembre, s/p.1990.

Loureiro, Álvaro. “Los sueños, a pesar de todo” en *Brecha*, 30 de octubre, 1998.

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de Banda Oriental/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007.

Mirza, Roger y Gustavo Remedi (ed.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.

Pellettieri, Osvaldo (Director). *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires*, editado por GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano): Volumen V. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 2001.

------. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

Percovich, Mariana. “La belleza también es una virtud” en *Búsqueda*, Montevideo: 1º de noviembre, s/p., 1990.

Rodríguez Barilari, Elbio. “Material sensible” en *El País*, Montevideo, 28 de octubre, s/p.1990.

## **Fuentes**

Diana, Raquel. *Cuentos de Hadas*. Texto inédito cedido por la actriz Graciela Escuder

*El silencio fue casi una virtud*. Texto inédito cedido por la Directora María Azambuya

*Entrevista por internet* a Raquel Diana, 13-05-2014