

Imágenes de la Argentina liminal.

Práctica de la memoria, construcción de Identidad y Performance.

Felipe Hirschfeldt¹

Soledad García²

Patricia Oehrens³

Paula Fainstein⁴

Jorgelina Alioto⁵

Sabrina Cardozo⁶

Benjamín Bazan⁷

Virginia Falcón⁸

Guillermina Zalba⁹

Sandra Della Giustina¹⁰

Resumen

Dos elencos, uno en Bahía Blanca y otro en CABA, ponen en juego Imágenes de la Argentina liminal, una obra que propone, mediante los cuerpos en movimiento, materializar la experiencia traumática en torno a los 30.000 desaparecidos por la última dictadura militar en Argentina. Nos interesa, especialmente, indagar sobre las interrelaciones subjetivas que se construyen entre los performers y el público, que participan en una puesta en escena que los involucra.

Este trabajo de análisis lo abordaremos desde el concepto de liminalidad (Turner, 1988), entendido como construcción teórica y como metodología para la composición escénica (Diéguez, 2007).

La incertidumbre como motor en el quehacer, la idea de dialogicidad en tanto palabra y acción que nos acerca a lo educativo, nos permitirán abordar la construcción teatral liminal hasta el punto de preguntarnos ¿Quién es público y quién es actor de esta obra? ¿Dónde y cuándo comienza y termina la performance? ¿Cuáles son las reacciones, las emociones y

¹ Director de Escena (ISATC). Abogado (UNLP). Coordinador del Taller de Composición Escénica del Teatro Municipal de Bahía Blanca. hirschfeldt.f@gmail.com

² Actriz- Psicóloga SPB- Docente USAL- soledad_garcia80@yahoo.com.ar

³ Estudiante de Letras y Teatro, docente patinok@hotmail.com

⁴ Profesora en Letras fainstein.p@gmail.com

⁵ Actriz -somostodosjuntos@yahoo.com

⁶ Fotógrafa y docente - sabrimcardozo@gmail.com

⁷ Estudiante de Teatro benjaminduckardt@outlook.es

⁸ Estudiante Lic. en Letras, Actriz y docente – virfalcon@gmail.com

⁹ Actriz, estudiante Lic. en Arte , UBA – tamina-z@hotmail.com

¹⁰ Licenciada en Educación - Docente Universidad Nacional del Sur –UNS – sandydg@gmail.com

decisiones que se ponen en juego antes, durante y después de Imágenes de la Argentina
liminal?

Introducción

Este trabajo de producción colectiva, propone una indagación teórica en torno a la performance *Imágenes de la Argentina liminal*. La particularidad del mismo reside en que quienes hemos abordado el desarrollo teórico de este análisis, somos a su vez integrantes del colectivo artístico que realiza la obra.

El análisis gira alrededor del concepto de *liminalidad* (Turner, 1988), entendida como construcción teórica y como metodología para la composición escénica (Diéguez, 2007).

Si bien como afirma Gadamer (1984) en la obra de arte se experimenta una verdad que no se logra por otros medios, y es lo que hace el significado filosófico del arte que se afirma frente a todo razonamiento, intentaremos en este trabajo un abordaje transdisciplinario, en un intento por «ecologizar» Morín (2010) las disciplinas, es decir, “tomar en cuenta todo lo que es contextual comprendiendo las condiciones e implicancias culturales, sociales, psicológicas, educativas y escópicas para abordar el análisis de *Imágenes de Argentina Liminal*.”

Esta ponencia expresa, además, una síntesis de los distintos intercambios que se produjeron entre los autores y a partir del diálogo fluido con los demás compañeros del colectivo artístico y con el público.

Entre los temas que se plantean aparece la incertidumbre como motor en el quehacer, la idea de dialogicidad en tanto palabra y acción que nos acerca a lo educativo, nos permitirán abordar la construcción teatral liminal hasta el punto de preguntarnos ¿Quién es público y quién es actor de esta obra? ¿Dónde y cuándo comienza y termina la performance? ¿Cuáles son las reacciones, las emociones y decisiones que se ponen en juego antes, durante y después de *Imágenes de la Argentina liminal*?

Encuadre artístico / La mirada del autor

El Taller de Composición Escénica del Teatro Municipal de Bahía Blanca es un espacio destinado a la práctica de la puesta en escena. Está comprendido dentro de la política artística de la Dirección del Teatro cuyo interés es promover las prácticas escénicas contemporáneas. El Taller inició sus actividades en el 2012 continuándolas actualmente. Cada año se investiga una problemática vinculada a la práctica de la puesta en escena. Particularmente, el trabajo está focalizado en el desarrollo de las potencialidades de la

corporalidad como sistema escénico predominante. La carga horaria es de dos horas semanales entre los meses de mayo y diciembre receso invernal mediante. El Taller es gratuito y está destinado a todo interesado en la teatralidad expandida.

Imágenes de la Argentina liminal es la cuarta y última composición escénica de un proyecto pedagógico inicial que consiste en seleccionar determinados materiales disciplinares a los fines de investigar el proceso de la puesta en escena. En el año 2012, partiendo de las artes visuales, se compuso *Proyecto Guernica* tomando la obra de Pablo Picasso y articulándola con la problemática planteada por el licenciado en psicología y periodista argentino Raúl García al preguntarse cuáles son las potencialidades del cuerpo que generan el desarrollo de saberes y técnicas destinadas a su aniquilamiento. En el año 2013, partimos de la danza para componer *Proyecto Pericón* articulando las problemáticas planteadas por el historiador y sociólogo francés Georges Vigarello y el antropólogo argentino Gustavo Blázquez, en este sentido, nos cuestionamos la construcción de la identidad nacional a través del disciplinamiento de los cuerpos en las performances patrióticas escolares.

En el año 2015 compusimos *Loss Lear* partiendo del teatro y articulando la tragedia El Rey Lear de William Shakespeare con la hipótesis planteada por Friedrich Engels problematizando el origen de la institución familia a partir de relaciones materiales y la no mediación de vínculos afectivos.

En el año 2016 la música fue la disciplina que originó el proyecto de *Imágenes de la Argentina liminal*. Partimos del material *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky para articularlo con el relato etnográfico de la antropóloga argentina Laura Panizo, es decir, el estado de liminalidad a partir de la figura del desaparecido generada por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar en Argentina.

Estos cuatro proyectos están atravesados por una concepción de la composición escénica en tanto construcción que implica un tejido de relaciones axiológicas entre la práctica artística y su contexto.

En el caso concreto de *Imágenes de la Argentina liminal* establecemos un diálogo con las siguientes temáticas: dictadura, terrorismo de Estado, memoria, desaparición de personas, ritualidad, liminalidad y teatralidad expandida. Conforme a los objetivos propuestos, nos preguntamos qué sentido tiene actualizar el material de Stravinsky en nuestro presente y contexto. A los fines de responder a esta pregunta hacemos interactuar tres temporalidades: la

ritualidad en la música de Stravinsky, es decir, Europa en el advenimiento de la Primera Guerra Mundial; la dictadura militar en Argentina; y nuestro presente -Bahía Blanca, CABA, Argentina, 2016/7. En esta interacción nos proponemos hallar un relato posible -una relectura- que articule la obra con nuestra historia, nuestro presente y nuestra identidad.

La Consagración de la Primavera está estructurada en una secuencia de imágenes rituales que, en su conjunto, conforman un ritual de paso que conduce al sacrificio propiciatorio de la víctima elegida. Indagando en nuestros rituales hallamos como relato pasible de articulación el estado de liminalidad a partir de la interrupción del ritual de paso a causa de la desaparición forzada de personas por el terrorismo de Estado, las víctimas directas del genocidio, y la generación de una *communitas* espontánea que construye identidad. La metodología del terrorismo de Estado que consistió en el secuestro de personas, la no comunicación de las muertes a sus familiares y la no aparición de los cuerpos, provocó la interrupción del ritual de paso y el estado de liminalidad forzada.

Los términos teatrales que Víctor Turner (1988) utiliza al analizar los dramas sociales y describir la manera de resolverlos nos condujeron a la formulación conceptual de la composición escénica: la cuestión liminal en tanto memoria colectiva codificada en acciones ante la figura del desaparecido y asociadas a situaciones de margen, limen o umbral. Como una situación de límite o frontera entre dos campos y que permanece de manera ambigua. La noción de drama social también nos facilitó la construcción de momentos inarmónicos en la composición escénica que surgen de situaciones conflictivas entre las corporalidades involucradas.

Imágenes de la Argentina liminal es una experiencia situada en los intersticios de dos mundos. Los performers nos mostramos y mostramos a otros lo que estamos haciendo, las acciones adquieren un aspecto reflexivo y colectivo al ser compartidas con el público. Como pauta compositiva espacial recurrimos a las consideraciones de Ervin Goffman respecto a la escenificación de las interacciones sociales y su performatividad a través del teatro y el ritual. Los performers empezamos a movernos a un nuevo lugar, este movimiento es permitido o bloqueado y, en cualquiera de los dos casos, ocurre una crisis porque cualquier cambio compromete un reajuste de todos los involucrados en la experiencia.

En nuestra propuesta, la liminalidad es concepto que fundamenta el proyecto y, a su vez, es metodología de la composición. A través de la liminalidad nos permitimos vivenciar y

reflexionar sobre las situaciones escénicas políticas insertas en la vida social: una práctica artística busca construir identidad y ejercitar la memoria.

Las primeras preguntas orientadoras para la construcción poética fueron inspiradas en las que formulara Diana Taylor (2008) a fin de plantearnos la posibilidad de construcción de un estado de liminalidad en los performers y las eventuales respuestas del público: ¿Es el cuerpo un eje central de transmisión de memoria e identidad? ¿Es transmisible la experiencia traumática? ¿Qué relación guarda la experiencia traumática con la persona que la padece? ¿Cómo comprendemos quienes no la padecemos directamente? ¿De qué manera una construcción poética puede transmitir una memoria traumática?

Las respuestas a tales preguntas se construyen en cada presentación. La recepción de nuestra propuesta por parte del público en los contextos en que ha sido y es presentada nos habilita a considerarla como una práctica transformadora. Como acción orientada a dar sentido al pasado, interpretándolo, trayéndolo al escenario del drama presente. En la interacción con el público es donde cobra actualidad la construcción de la identidad y la práctica de la memoria.

En cada función los performers transitamos experiencias liminales a través de pautas, improvisaciones y acciones que dialogan con las particularidades rítmicas del discurso musical. Los performers somos el soporte de discursos colectivos y visuales, vestidos de manera uniforme y acromática, negro para prenda inferior, blanco para prenda superior, para imprimir identidad. El espacio se transforma en imágenes compuestas a través de los cuerpos en función de una concepción tripartita propia del estado de liminalidad. El diálogo entre las tres temporalidades referidas al inicio hace que la temporalidad sea fluctuante. Toda la propuesta resulta un flujo constante de imágenes en movimiento que discurren entre el presente y el pasado. El relato se construye de fragmentos de imágenes que aparecen y desaparecen como las rítmicas que identifican cada número de la partitura.

En el siguiente cuadro detallamos el esquema básico de acciones e imágenes a construir que constituyen el acuerdo sobre el cual los performers improvisamos. Para que el lector pueda hacer su propia construcción evitamos referenciar cualquier tipo de representación que opere la clausura de sentido.

IMÁGENES DE ARGENTINA LIMINAL

- **Imagen 1.** El público ingresa al espacio rectangular -en el cual los performers preludiamos- iluminado en sus vértices por la evocación de las luminarias de un Ford Falcon.
- **Imagen 2.** Se escucha el audio del genocida Jorge Rafael Videla que ofrece el contexto para que el público inicie su construcción.
- **Imagen 3.** Una breve pausa separa el discurso de Videla del sonido del fagot con el cual inicia la obra de Stravinsky. Los cuerpos empiezan a desplazarse ...
- **Imagen 4.** Súbitamente las cuerdas marcan un contraste rítmico. Los cuerpos marchan sobre las líneas dominantes del rectángulo marcando a tierra el paso rítmicamente apretado.
- **Imagen 5.** Las melodías del como y las flautas más el motivo del oboe llevan a los cuerpos a ordenarse espacialmente y al unísono de tiempos, direcciones, retrocesos y avances.
- **Imagen 6.** El cambio súbito de sección está indicado por la fricción en las cuerdas sobre el colchón armónico de los metales. La fuerza acumulada de los cuerpos está dispersándose espacialmente.
- **Imagen 7.** Las cuerdas y los timbres graves de la orquesta marcan el ritmo de una nueva ronda con marchas y contramarchas que dialoga con la estructura irregular de la partitura.
- **Imagen 8.** Tres nuevos eventos musicales irrumpen súbita y reiteradamente para que los cuerpos corran hacia el público que se convierte en principio y sostén de cadenas de tensión.
- **Imagen 9.** Los cuerpos avanzan de rodillas al pulso de los timbres graves de la orquesta.
- **Imagen 10.** Una atmósfera inestable a cargo de flautas y clarinetes es el marco de cuerpos que se desarticulan en su organicidad.
- **Imagen 11.** El clarinete piccolo repite nueve veces un motivo ascendente y suspensivo. Los cuerpos recuperan la verticalidad e intentan desplazarse a ciegas a través del espacio.
- **Imagen 12.** Las cuerdas retoman el tema de los cornos cuando los cuerpos son trasladados de un encuadre a otro. Súbita detención y registro del público. Cuerpos que trasladan cuerpos-público que se transforman en material plástico de composiciones de imágenes.
- **Imagen 13.** Los cuerpos se reorganizan en dos grupos enfrentados. Cuerdas y timbales marcan a tierra once saltos de alto impacto.
- **Imagen 14.** Nueva crisis en el centro del espacio. Los cuerpos marchan inexorablemente hacia él.
- **Imagen 15.** Sobre el dibujo melódico de la flauta los cuerpos se distribuyen en tres líneas paralelas que delimitan el espacio. La marcación de la línea está establecida por el juego kinético que improvisan los cuerpos entre sí.
- **Imagen 16.** Las combinaciones rítmicas, las masas sonoras y las dinámicas llevan a los cuerpos a un juego macabro. Los cuerpos se persiguen, se desconfían, se acorralan, se atrapan, se escapan, se evitan, se esquivan, se corren, se denuncian. La música finaliza.
- **Imagen 17.** Los performers invitan al público-coautor a seguir marchando en la ronda por los 30000 desaparecidos, por Santiago Maldonado, para evitar que prospere el 2x1, para que no se re-instale la teoría de los dos demonios, etc. El público queda marchando mientras los performers desaparecen.
- **Imagen 18.** El debate posterior entre el público y los performers.

Imágenes de la Argentina Liminal una performance en la que los cuerpos son el eje de la transmisión de la memoria y la identidad. Visibilizan el estado de liminalidad forzada provocada por el poder desaparecedor de la última dictadura militar en la Argentina. Imágenes de la Argentina liminal es un posible diálogo entre la ritualidad en Stravinsky y nuestro contexto. En este intercambio, los cuerpos son el eje central de la transmisión de la memoria y la identidad.

(Felipe Hirschfeldt)

Tomamos el análisis de Víctor Turner (1988) sobre los dramas sociales, quien utiliza términos teatrales para describir cómo se resuelven situaciones críticas o inarmónicas (en este caso específico: la desaparición de personas). Estas situaciones de conflicto, como los rituales de pasaje, son inherentemente dramáticas porque los participantes se muestran y muestran a otros lo que están haciendo; las acciones adquieren un aspecto reflexivo y la característica de ser actuadas para un público.

El argumento humano básico es siempre el mismo: alguien o algún grupo empieza a moverse a un nuevo lugar en el orden social. Esta movida se permite o se bloquea y, en cualquiera de los dos casos, ocurre una crisis porque cualquier cambio de status compromete una reorganización del esquema total. Este reajuste se efectúa performativamente, es decir, por medio del teatro y el ritual.

Es posible abordar ciertos aspectos de esta propuesta partiendo de conceptos como: trauma, traumatismo social, memoria social, lo perverso en el discurso.

Freud definió *altrauma* como el acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica¹¹.

Teorizaciones más modernas han ampliado la conceptualización a una idea de *trauma social*. Aquí podríamos situar a los resabios que dejó la última dictadura militar, en tanto generadora de efectos patógenos a nivel social. Según la psicoanalista Janine Puget, un traumatismo es social cuando un evento (en este caso la dictadura desaparecedora), afecta a un conjunto e introduce imperativamente una interrupción en las modalidades de intercambio, proponiendo modalidades subjetivas que sólo cobran significado en función de tal evento. (...) El evento traumático exige nuevas prácticas e impone “un hacer” en función de algo que tiene que ver con lo imprevisto. (...) En el caso de un traumatismo social el conjunto pierde una determinada potencialidad vinculante y sólo la recupera cuando puede inventar nuevas maneras de pensar y nombrar lo sucedido y hacer algo a partir de dicho evento”¹².

Según Turner (1988), el teatro tiene sus raíces en el drama social, y observa una estructura dramática al interior de las crisis, en directa analogía con la forma procesual que ha caracterizado al teatro dramático occidental. También considera que en estos dramas operan cuatro fases: la brecha, la crisis, la acción reparadora, la integración. En el ámbito de la

¹¹Laplanche, J. y Pontalis, J. Diccionario de Psicoanálisis. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1996.

¹² Puget, Janine. traumatismo social: memoria social y sentimiento de pertenencia. Memoria social- Memoria singular. Psicoanálisis APdeBA. Vol. XXII. N° 2. 2000.

segunda fase ubica la emergencia de la liminalidad, como umbral entre las etapas más estables del proceso, como el foro mismo de la sociedad retando a sus representantes.

La liminalidad permite entonces, reflexionar sobre las situaciones escénicas políticas insertas en la vida social, propiciadoras de tránsitos efímeros pero a la vez trascendentes.

A partir de estas ideas consideramos la construcción escénica como práctica transformadora. Como acción orientada a dar sentido al pasado, interpretándose, trayéndolo al escenario del drama presente, que en directa interacción con el público, cobrará actualidad en tanto sostén de la memoria y la identidad, pero también como “aproximaciones metafóricas” (Diéguez, 2014:40). La metáfora, como forma de conocimiento, desautomatiza la percepción, deteniéndose más en las diferencias que en las esencias.

En otro orden, es posible pensar lo performativo como asimilación de lo contingente, (Sahlins, 1988:113)¹³ contrariamente a lo que ocurre en las obras tradicionales, en las que los sucesos se valoran por su similitud con lo instituido negándoseles su carácter circunstancial.

Las prácticas, representaciones y actitudes frente al desaparecido que propone nuestra obra, constituirían órdenes performativos en los que, como se ha subrayado, la falta del cuerpo ha puesto en riesgo las categorías sociales, alejándolas de lo que los familiares mismos consideraban “normal” antes de la desaparición. (Panizo, 2011:32).

En nuestra historia social argentina emergieron nuevos modos de pensar y nombrar a los acontecimientos, pero particularmente se instaura un nuevo concepto, propio de la dictadura: el desaparecido. “El genocidio sistemático que planearon los militares puso en evidencia la materialidad semiótica de los cuerpos e hizo de ellos su principal objetivo”¹⁴. Si específicamente pensamos en la figura del desaparecido, esta construcción nos remite a una herida social. La indefinición que propone el significante, ese eterno retorno, aquello que no cicatriza, no cierra, no permite ser duelado, sigue irrumpiendo con la misma intensidad y necesidad de ser elaborado. Laura Panizo desde un enfoque antropológico habla de ‘muertes desatendidas’ en tanto la falta de cuerpo obtura y coarta la posibilidad de realizar ritos de pasaje a un estado diferente y concreto: la muerte. “El desaparecido que es a la vez un muerto, un vivo o no es ni muerto ni vivo, nunca llegará a integrarse en el mundo de los muertos”. La autora desarrolla el concepto de liminalidad forzada, remitiendo a ese espacio

¹³Citado por Laura Panizo en *Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida* – Capítulo I en *Etnografías de la Muerte*, Clacso, Ediciones Siccus. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20110329105313/hidalgo.pdf#page=11> (Última vez consultado 10 de septiembre 2017)

¹⁴García, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar. Más allá y más acá del infierno: todo la muerte*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2000.

en el cual han quedado suspendidas miles de víctimas, en un estado que Panizo define como de ‘transición permanente’¹⁵.

Ante estas construcciones perversas de la mano de la dictadura, como sociedad ha sido necesario ir hallando nuevos modos de crear *memoria*, a fin de recobrar algo de lo perdido y construir a partir de aquel arrasamiento subjetivo con claras consecuencias aún al presente.

Puget describe una memoria traumática, definiéndola como aquellas construcciones de memoria a nivel social, que han quedado adheridas a un pasado sin elaboración, siendo pura fijación. En contraposición a ésta, alude a la necesidad de una memoria activa, la cual sería transformadora, propia de un contexto que no se queda en la mera denuncia y repetición, sino que evoluciona hacia trabajos más creativos: “estas modalidades, pese a conservar la marca del trauma sufrido, abren al trabajo del pensamiento que llevará a que la historia no se repita”¹⁶.

Es así como la fuerza de esta performance teatral, que incluye al público como eje de la deconstrucción posterior y recreación a partir del diálogo, permite el ejercicio de la memoria activa. El público crea y recrea experiencias personales, realiza análisis respecto de su participación concreta en la historia que propone la performance, así como también podrá hacerse preguntas respecto de cuál fue su participación concreta en la porción de la historia argentina a la que alude la propuesta.

Creemos que estas nuevas construcciones resultan fundamentales ante el arrasamiento antes descrito y como un modo nuevo de protesta contra los discursos perversos instituidos por la dictadura, que pugnan por sostenerse, por retornar, a manera de un síntoma. El público se verá forzado a oír parte de aquel discurso emblemático de 1979, en el que se hace patente el goce propio de quien ostenta un poder perverso, desmintiendo de manera manifiesta y obscena la existencia de las víctimas. El público necesariamente tomará posición, quedando en ese ‘entre’ que lo demanda activamente en ese tiempo y espacio presente.

Imágenes de la Argentina liminal plantea la necesidad de reconstruir un entramado social destruido, denunciar las huellas del poder desaparecedor. Se trata de un trabajo que ofrece corporeidad a una historia de cuerpos desaparecidos, liminales. Su poética favorece a

¹⁵Panizo, Laura. *Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida*. Etnografías de la muerte. CLACSO Ediciones. 2011.

¹⁶ Puget, Janine. *Traumatismo social: memoria social y sentimiento de pertenencia*. Memoria social, memoria singular. Psicoanálisis APdeBA. Vol. XXII. N° 2. 2000.

la construcción de esa memoria activa, superadora. Habilita de manera creativa a la construcción de identidad social, revisando la historia a partir del puro presente con otros (el público), quienes conviven con los performers en un espacio y tiempo escénico y social, *liminal*. Ese ritual poético está compuesto por metáforas en donde la relación con el público se genera a través de lo sensorial; a partir de una improvisación en la que se evidencia la construcción, buscando romper con la idea de *ilusión*: ronda, evitar; tomar del brazo; correr; salir de escena antes del aplauso; acciones coreografiadas; no danza; no-coreografía; no-estatismo; foco presente en público y actores, fuera y dentro de la escena; construcción colectiva del espacio; no-virtuosismo; mirada. Los movimientos, de extracción cotidiana, carecen de filiación a una técnica, y evidencian las particularidades de tono, habitus y formaciones técnicas de sus intérpretes, así como de su público.

En este sentido, en *Imágenes de la Argentina liminal* no hay una historia que contar, sino que se suceden, justamente, imágenes y se propone al público que intervenga con sus interpretaciones pero, principalmente, con su cuerpo y con sus propias sensaciones. Pensamos en un público autoral, siendo el principal constructor de múltiples sentidos y así, *performance* y *experiencia*,¹⁷ se fusionan en una vivencia profunda que escapan a la posibilidad de una reflexión inmediata.

Turner considera que una de las cuatro condiciones de la liminalidad es la “experimentación de prácticas de inversión” (Diéguez, 2014: 41), en donde las categorías se modifican temporalmente, dando a la situación el carácter de imprevisible y riesgosa, ya que la performance plantea una alteración de los roles, en donde el público es invitado a participar, casi obligadamente, o bien decide intervenir de alguna manera. El público se encuentra en un estado de liminalidad constante, ya que es potencialmente performer, sin abandonar su condición de público. Siguiendo a Jacques Ranciere, “en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva” (2010; 15).

El público no está *frente a*, sino que está *en* una obra, siendo él mismo parte integrante de esa energía creadora de un *mundo otro*. A su vez, es importante destacar que los performers interpelan al público con la mirada convirtiéndolo, en repetidas ocasiones, protagonista de la puesta. Performers y público, en tanto capaz de intervenir en la

¹⁷ Ileana Dieguez

performance, establecen tensión entre momentos de jerarquía y momentos de igualdad asumidos corporalmente.

Asimismo, el público ingresa a la sala y, automáticamente, se incorpora al escenario. Esto da cuenta de una espacialidad distinta: el escenario carece de un límite claro. Haciendo nuestras las palabras de Turner, durante la performance se revela una experiencia entre dos mundos, siendo otra de las condiciones de estas vivencias como intersticio social.

Jorge Dubatti afirma que “el teatro liminal mezcla ficción y no-ficción, borra los límites del teatro y la vida, desdibuja el salto ontológico que la *poiesis* marca respecto de la realidad cotidiana” (2016: 19).

Así, la performance recorre liminalmente dos espacios: el mundo del que proviene el público, y en el cual permanecerá precariamente, y ese mundo ontológico *otro* que se construye en el tiempo y espacio de la performance, difuminando las fronteras en pos de una puesta no representativa, en la que no se busca imposter una corporalidad distinta a la del público, ni recurrir a ninguna memoria emotiva para llevar a cabo la performance. Al aproximarse los dos mundos, se establece una tensión entre un “afuera” y un “adentro”, entre el rol de performer y el rol de público.

Cuando la pieza musical acaba, el público queda marchando en círculo y, eventualmente, se dispersa y queda el espacio vacío. La convención indica que la performance terminó; ya no hay performers, o sí, ya que el público asumió ese rol. Acto seguido comienza el debate que puede entenderse, en principio, parte de la obra.

Si nos detenemos en un análisis macroestructural, podemos entender a los cuerpos en movimiento -tanto de performers como del público- como un pasaje o un puente entre dos dimensiones: una histórica, como especificamos al comienzo de nuestro trabajo, al actualizar una pieza musical clásica; como así también, entre la última dictadura militar, caracterizada en la voz autoritaria del dictador que se escucha al inicio, y nuestra actualidad. Y otra dimensión a nivel discursivo, donde los cuerpos son el vehículo en el que dialogan distintas concepciones político-sociales: la de Videla, la del público y performers. De esta manera, el ritual de los cuerpos en movimiento que acaba de acontecer es liminal entre la verticalidad de Videla y la horizontalidad del debate. Este último se abre entre los presentes, luego del pasaje poético-corporal, generando así una *communitas* (Diéguez, 2014), es decir, es una forma de interacción social que rompe la verticalidad, al mismo tiempo que las relaciones entre pares se dan de manera espontánea y sin subordinación. Público y performers participan en el debate sin una voz que jerarquice sus intervenciones.

De la misma manera, durante toda la performance, se ponen en tensión lo individual y lo colectivo como formas de construcción social. Nicolás Bourriaud plantea “el arte como un estado de encuentro (...) como sitio de una socialidad específica, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de microcomunidades y microencuentros”. (Diéguez, 2014:53). En este sentido, podemos entender que *Imágenes de Argentina liminal* abre un tiempo y un espacio de microexperiencia horizontal que pone de manifiesto una discusión histórica y política. Matías González en su reseña nos dice que esta performance “activa la conciencia corporal, en tanto somos sujetos históricos y políticos, discutiendo y disputándonos, de modo, casi, diría, violento, fundamentalmente eso: el significado de la historia: la obra decanta en las preguntas sobre cómo nos pensamos o configuramos el yo, el otro y el nosotros.” (2017). *Imágenes de la Argentina liminales* un rito, pero no sagrado, sino político, que propone cuerpos que intervienen el espacio público, construyendo una experiencia horizontal como proyecto político y pedagógico alternativo, es decir, como un dispositivo pedagógico¹⁸ anclado en la *dialogicidad*. Entendido el diálogo como fenómeno humano a partir del cual se nos revela la palabra que refiere a algo más que un medio para que éste se produzca, se nos impone buscar, también, sus elementos constitutivos¹⁹. Esta búsqueda, dice Freire, nos lleva a sorprender en ella dos dimensiones – acción y reflexión– en tal forma solidarias, y en una interacción tan radical que sacrificada, aunque en parte, una de ellas se resiente inmediatamente la otra. No hay palabra verdadera que no sea una unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que no sea praxis. De ahí que decir la palabra verdadera sea transformar el mundo.

A partir de un diálogo horizontal, que como en una habitación revestida de espejos, permite encontrarse y encontrarnos en el otro, con el público. Imágenes vivientes cuyo montaje crean su significado moral y al mismo tiempo lo representan. Van de lo personal a lo político, de lo local a lo histórico cultural. Se trata de un encuentro dialógico, una relación con el *otro* no cosificado, no como espectador pasivo sino como partícipe activo de una experiencia irrepetible, pero también un diálogo entre nosotros mismos como performers,

¹⁸Consideramos al dispositivo pedagógico como construcción social y técnica. Construcción social en tanto articula el poder y el saber, posibilita la producción de sentidos y de sujeciones y responde a las necesidades de un momento histórico. (Souto. 1999). Es una construcción técnica al ser una herramienta que se sitúa como analizador. Constituida por diversidad de componentes como son la finalidad, los espacios, los tiempos, las personas los significados a nivel imaginario, simbólico, real, las estrategias entre otros. (Souto. 1999)

En tanto artificio o creación compleja, el dispositivo pedagógico, supone interacciones entre las personas que lo componen en distintas dimensiones: temporales, recursivas, enunciativas, entre otros), con los que se crean las condiciones para la producción de transformaciones subjetivas.

¹⁹-FREIRE, P. (1970), *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores, México. Cap. II.

como sujetos entre dos acciones: la de *ser* performer que deviene de aquel que ejecuta, y la de *estar* en estado liminal. Son los cuerpos los que hablan en nombre de los presentes y los ausentes a la vez, de los vivos y los muertos al mismo tiempo. En este encuentro dialogal como forma, también, de construcción de identidad, retomamos y ampliamos las preguntas formuladas al comienzo de este trabajo: ¿Qué lugar tiene un arte de cuerpos en un país de cuerpos desaparecidos? ¿Es un objetivo que nace de la incapacidad de vivenciar la desaparición propia o el dolor de la desaparición del otro? ¿Cómo librarse del cuerpo que nos da presencia absoluta, cómo llegar al entendimiento de un cuerpo que no nos pertenece? ¿Nuestro cuerpo es nuestro si pueden desaparecerlo? ¿Cómo se siente el no estar, cómo se presenta “el no estar”? Videla habla de “cubrirlo” al familiar. ¿Se tapa? ¿Con qué? Tapan, con tierra, con agua, con mentiras, con incertidumbre.

En laperformance cada cuerpo sale al vacío de la escena a practicar un ritual que, aunque sabemos cómo concluye, no sabemos a dónde nos depara. Nuestro umbral buscado, y la mayor de las veces alcanzado, es el agotamiento físico, el dolor y la falta de aire. Y es en ese repertorio corporal es donde el límite se corre cada vez un poco más como la memoria traumática, en términos de Diana Taylor, se invierte para convertirse en un hecho de todos, político: “Estos cuerpos están conectados de manera genética, filiativa y ahora también política” (Taylor, 2008) pues es menester mencionar que contamos con la presencia de familiares de desaparecidos en el cuadrilátero performático.

Estos cuerpos ejecutantes, son cuerpos pesados frente a sonidos de una lírica opuesta. Somos al sonido de finos instrumentos, ya que no encontramos belleza en el camino, vamos perdiéndola en cada salto y agitación; arrastramos la inconsistencia al rolar que la recomponemos en algún abrazo, la estallamos en el espejo sin reflejo de nuestra mirada. A través del agotamiento de nuestras fuerzas descubrimos que solo allí comienza el verdadero posible. En la falta de control nace la idea de verdad, la sincera enunciación, el gesto propio, no sobran más fuerzas y se dice lo imprescindible. Pues este estado crudo del cuerpo es un constante generador de datos que a su vez evoca a repertorio\ archivo que, como diría Richard Dawkins, *memes* (término acuñado para evocar la imitación, la memoria) que requieren que se representen en público. Cada presentación es una reactualización de estos archivos- memoria. En este caso, el ritual toma forma de balsa de salvación, pues es una manera de conectarse con lo colectivo, de recordar y reconstruir un mítico pasado, de construir la solidaridad social y de sostener o fomentar una comunidad, y en *Imágenes de la Argentina liminal* estos propósitos son un hecho.

En el mientras tanto aparece el cuerpo atravesado por ese punto de equilibrio, sostenido, precario, que se mueve, al borde de, a espera de, a expensas de. Se respira, agitadamente, en lugares que no se conocían, se mueve un animal dentro que sacude y tira, una cría de bestia que estira las extremidades, abre la coyuntura, hace camino por la espina, asoma en el aliento, nos toma del pescuezo. No nos guía, galopa adentro al salto de los latidos. Entonces, no queda más que hacer lo que hay que hacer, lo que dijimos que haríamos, lo que recordamos que haríamos, lo que vemos que hacemos, lo que sabemos que dijimos íbamos a hacer: todas son acciones de iguales acuerdos que nos mueven y conmueven en ese grupo humano animal. Esta *communitas* de antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, una especie de “humilde hermandad general” espontánea, que se sostiene a través de prácticas rituales. (Turner, 1988), como aclaramos en páginas anteriores de nuestro trabajo.

Quedamos modificados porque hemos sido circuito de descarga de las tensiones de la memoria, hemos puesto luz sobre lo oscuro, de un período como lo fue la última dictadura cívico, eclesiástica y militar. Haciendo nuestras las palabras de Roy A Rappaport, la eficacia del ritual deriva de lo oculto, puesto que esto difiere de lo patente (1979, 95), y nuestra pieza performática pretende la visibilización de prácticas represivas como espacio reflexión crítica para abrimos a una sociedad emancipada.

No hay tiempo de particulares manifestaciones. No nos queda más que ser atravesados por lo que nuestra memoria casual, espontánea, rítmica nos dicta. Decimos nuestra, sí, de todas las personas, dentro y fuera de escena, dentro y fuera del edificio, arriba y debajo de la tierra. Ese pasado que pisamos y ese en el que no podemos pararnos porque nos lo han arrebatado, tiene un lugar en nuestro cuerpo galopante. Tiene un dibujo en nuestro gesto, una comba en el diagrama del movimiento de nuestros brazos. La memoria salta, aparece, se manifiesta y conmociona ver de lo que somos capaces. Sólo cuando abandonamos la convención artera de las ideas, para dar paso al imaginario visceral, sin censura. Aquel que construimos en lo más profundo de nuestra convicción. Sabemos lo que hace daño, sabemos ancestralmente lo que enloquece, lo que revela. Somos en el ritual, el tamiz de lo que no queremos ver, cada piedra de imagen que queda en estas composiciones, es el pequeño peso que cargamos de mentira y ocultamientos, aparece como viruta maloliente. Se muestra y en un pase de magia desaparece, para no olvidarse más.

“Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos).”

Didi-Huberman, George, s/f, El gesto fantasma

Cuando alguien falta nos quedan las imágenes de buenos momentos compartidos. Las fotos que portan en las marchas los familiares y amigos de los desaparecidos seguramente fueron fotos que estaban en portarretratos y en álbumes que guardan momentos felices, vacaciones, cumpleaños.

Al menos 30.000 imágenes que son memoria. El recuerdo latente de esta o aquella persona, la última vez visto, tan cotidiano quizá y lo que no podemos ver, pero sí sospechar, que en el imaginario colectivo muy lejos está de aquella foto. Lo liminal que late fuerte en este sentido.

En la performance, las imágenes que formamos y que nos forman son collages: nos organizamos, nos presentamos, nos representamos, ocupamos el espacio y lo rechazamos, hacemos desde varios lugares y con diferentes técnicas y con diversas herramientas físicas, generamos imágenes en movimiento.

El público percibe formas tradicionales como la ronda, algo que se traduce al ritual desde que el hombre es hombre. Los performers tenemos una alta conciencia sobre cómo movernos: hay un orden en el espacio y consignas para realizarlo, sin buscar lo conceptualmente bello y/o canónico. La consigna es mostrar cómo cada uno de nosotros presenta y representa las dificultades, certezas e incertidumbres del quehacer físico en estado liminal constante.

En los registros fotográficos es posible detectar cuerpos pegados, superpuestos, amorfos e irreconocibles. La iluminación, como aclaramos al comienzo de este trabajo, está pensada como si proviniera de las ópticas de un Ford Falcón, efecto que contribuye a profundizar la visibilidad de los cuerpos casi como espectros.

IMPLICACIONES Y RESONANCIAS

Este trabajo de escritura ha sido el primer desafío teórico de este colectivo. Nos hemos implicado de manera particular: primero como performers y ahora con la producción teórica. Y esta sola idea nos habilita a continuar pensando posibles derroteros para este trabajo.

Hemos puesto en juego nuestros saberes, experiencias, trayectorias, dudas y, de alguna manera, hemos reconstruido nuestra subjetividad a partir de este texto conjugado en la acción artística.

Cortar, pegar, escribir, rehacer, borrar, volver a escribir, levantarnos, mirarnos, tocarnos, correr, tirarnos, levantarnos. Siempre volver a empezar.

Durante todo el proceso de escritura y en las últimas funciones de *Imágenes de la Argentina liminal*, rondó una pregunta que aún no tiene respuesta y por la cual seguiremos girando en una sola voz y una sola pregunta: **¿Dónde está Santiago Maldonado?**

Septiembre, 2017

Bibliografía

DIÉGUEZ, Ileana (2007) *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Ed. Atuel.

DIÉGUEZ, Ileana (2014) *Articulaciones liminales/metáforas teóricas*, en *Escenarios liminales. Teatralidades performatividades, política*, México D.F., Toma Ediciones Escénicas y Cinematográficas.

DUBATTI, Jorge (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada, Bs As, Ed. Atuel.

FREIRE, P. (1970) *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores, México. Cap. II.
Turner, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

GADAMER H.G (1984) *Verdad y Método*. Fundamento de una hermenéutica filosófica. Salamanca. Sigueme.

GARCÍA FANLO, Luis (2011) *¿Qué es un dispositivo?* Foucault, Deleuze, Agamben, publicado en la revista de Filosofía A parte reí, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf> Última vez consultado 14/7/2017

GARCÍA, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar*. “Más allá y más acá del infierno: todo la muerte”. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2000-

GONZÁLEZ, Matías (2017), *Imágenes de la Argentina liminal*, en *Nexo de Luxe*, disponible en http://agenda.nexodeluxe.com.ar/2017/04/imagenes-de-la-argentina-liminal-24-de_8.html (última consulta: septiembre de 2017)

LAPLANCHE Y PONTALIS. (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

MORIN, Edgar. (2010) *Sobre la interdisciplinariedad*. Publicaciones Icesi, , no 62.

SOUTO, Marta. (1999) *Grupos y dispositivos de formación*. Ediciones Novedades Educativas. Buenos Aires.

PANIZO, Laura. (2011). *Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida*. En: *Etnografías de la Muerte*, Hidalgo, C. (compiladora). CLACSO Coediciones. CLACSO-CICCUS,

PAVIS, P. (1980). *Definiciones de Cuerpo, Percepción y Gesto*. Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Ed. Alianza, Buenos Aires. (P)

PUGET, Janine. (2000) *Traumatismo social: memoria social y sentimiento de pertenencia. Memoria social-memoria singular*. Psicoanálisis APdeBA - Vol. XXII - Nº 2 -

RANCIERE, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*, Bs As, Manantial

TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (2008) *Estudios avanzados de la performances*, México. Fondo Cultura Económica .Instituto Hemisférico de performance y Política.

TURNER, Víctor. 1988 (1969), *El proceso ritual*, Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.