

Objetos en devenir como artefactos de memoria y potencia testimonial de la ficción en *Los ahogados*, por el Teatro de Ilusiones Animadas (Córdoba, Argentina)

Objects becoming as memory artifacts and testimonial potency of fiction in *Los ahogados*, by Teatro de Ilusiones Animadas (Córdoba, Argentina)

Leticia Paz Sena ¹

letipazsena@unc.edu.ar

Resumen

Los ahogados es una traducción escénica del relato homónimo de María Teresa Andruetto a cargo del Teatro de Ilusiones Animadas, grupo de teatro de objetos de la escena independiente y autogestiva de la ciudad de Córdoba. La obra reconstruye el contexto de la última dictadura militar argentina y reelabora los horrores de los vuelos de la muerte como práctica de exterminio. En este trabajo nos proponemos, a partir de un acercamiento al proceso creativo de *Los ahogados*, observar cómo los objetos, en devenir, se constituyen como artefactos que permiten visualizar la memoria como un trabajo de permanente elaboración y transformación. La propuesta teatral relee y reescribe escénicamente el texto literario y, en el tránsito hacia la escena, pone en evidencia el carácter testimonial de la ficción y su enorme potencia para construir y disputar memorias e identidades colectivas.

Palabras clave: Memoria; Teatro de objetos; Teatro de Ilusiones Animadas; Andruetto; Argentina.

Abstract

Los ahogados is a scenic translation of María Teresa Andruetto's homonym short story by Teatro de Ilusiones Animadas, a group of object theatre from the off stage in Córdoba city, Argentina. The play reconstructs the context of the argentinian last military dictatorship and elaborates the horror that means «the death flights» as a practice of extermination. In this work we are interested in the creative process of *Los ahogados* to observe how the objects, in their becoming, turn to memory artifacts, in a permanent elaboration and transformation of collective memory. This theatrical work reeds and rewrites the literary text in a scenic way and the staging allows to note the testimonial character of fiction and also the political potency to elaborate and dispute collective memories and identities.

Keywords: Collective memory; Object theatre; Teatro de Ilusiones Animadas; Andruetto; Argentina.

Recibido: 16/09/2022. Aceptado: 29/11/2022.

¹ Becaria Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, radicada en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

«Los ahogados» es un relato de María Teresa Andruetto que fue publicado en 2015 en la colección Verano/12 del diario argentino Página 12 y, en 2017, fue editado en Bogotá por Babel Libros, en una versión ilustrada por Daniel Rabanal. La historia, situada en el contexto de la última dictadura militar argentina, se centra en una pareja y su hijo que, debido a la persecución que sufren, buscan esconderse en la zona de la costa bonaerense, donde el agua devuelve, cada vez con mayor frecuencia, cuerpos ahogados. Con el miedo constante a la captura, ocupan una casa deshabitada cercana a la playa y conviven con estas apariciones, cuyas causas en principio desconocen. Pero quienes aparecen en la orilla no se ahogaron: esta ficción reconstruye tácitamente los horrores de los vuelos de la muerte, práctica de exterminio perpetrada por el terrorismo de Estado entre 1976 y 1983.

La autora acercó el manuscrito de este relato al Teatro de Ilusiones Animadas, compañía de teatro de objetos de la escena independiente de la ciudad de Córdoba, Argentina. Este grupo tiene una trayectoria ya reconocida en exploraciones estéticas con títeres y objetos en escena y llevan adelante hace diez años el proyecto «Microanimaciones de relatos literarios» que, como se lee en su página de Facebook, uno de sus sitios web de difusión, «tiene la intención de cristalizar en lenguaje escénico con objetos el lenguaje literario que no ha sido pensado para ser llevado a escena» (Teatro de Ilusiones Animadas, 2019, p. 1). En el marco de este proyecto, en 2015 se estrena *Andruetto objeto de estudio*, puesta en escena con objetos del poemario *Sueño americano* (Caballo Negro Editora, 2009). Esta es la semilla del vínculo entre la escritora y las y los teatristas, quienes, ante el gesto del envío del manuscrito, toman el texto y comienzan el proceso de su montaje, al que se dedican de lleno durante 2020 y en el que contaron con devoluciones de Andruetto. Se elabora, así, *Los ahogados*, una traducción escénica del relato literario que se expande con la intervención dramática de objetos. Se trata de un unipersonal a cargo del actor Santiago San Paulo y dirigido por Carlos Piñero, junto a un equipo de trabajo que integran Sofía Piñero Gallo en asistencia de dirección, Diego Trejo en escenografía e iluminación, Cruz Zorrilla en la música original, Fada Falú y Florencia Besso en producción, Santiago Rocchietti en la fotografía y la productora Surcos del Viento en el registro audiovisual (Martina Faux Marambio en cámara y Santiago Rocchietti en montaje)². El estreno de la obra fue en agosto de 2021 en la sala de teatro independiente La Chacarita, ubicada en la ciudad de Córdoba. Durante 2022, el grupo ofreció funciones en otras salas y espacios culturales de Córdoba y realizó giras por varios puntos del país.

En el presente trabajo nos interesa, por un lado, observar la experimentación escénica y dramática que se despliega en *Los ahogados* y advertir cómo los objetos, en devenir, se constituyen como artefactos de memoria que permiten visualizar la memoria como un trabajo de permanente elaboración y transformación. Por otro lado, nos detenemos en cómo la propuesta teatral relea y reescribe escénicamente el texto literario y, en el tránsito hacia la escena, pone en evidencia el carácter testimonial de la ficción y su enorme potencia para construir y disputar memorias e identidades colectivas.

En consonancia con estos objetivos, el diseño metodológico para identificar los procedimientos compositivos y las exploraciones con objetos contempla la reconstrucción del proceso creativo, cuyo insumo clave son los discursos metapoéticos de los y las artistas –desplegados en una entrevista que realizamos al director, al actor y la asistente de dirección tres meses antes del estreno y en notas de prensa–. Consideramos la discursividad

2 El trailer de *Los ahogados* está disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=USHFoVldJ5A>.

metapoética como un laboratorio de pensamiento en el que quienes asumen la creación reflexionan sobre su práctica, la nombran y ofrecen información valiosa para dilucidar las complejas configuraciones poéticas y políticas del quehacer teatral. Para observar las particularidades de la ficción, acudimos al análisis de producción performativa de materialidades en la puesta en escena, a partir de un registro en video de la obra teatral cedido por el grupo y de nuestra experiencia de expectación –asistimos a un ensayo abierto, al estreno y a una función durante 2022–.

Objetos en devenir: artefactos de memoria

El Teatro de Ilusiones Animadas se concibe a sí mismo como un colectivo de experimentación con títeres y objetos en el espacio escénico, exploración a partir de la cual configura su poética. En la propuesta de *Los ahogados*, a diferencia de obras anteriores, no hay muñecos ni títeres y la atención está puesta en la relación entre el cuerpo que actúa y los objetos: dos ventiladores, una lata de galletas antigua (cúbica, con un visor circular en uno de sus lados), una jarra y vaso con agua, un libro viejo, algunas páginas sueltas de ese libro, un vestido, una camisa, una cuchara de almacén, una mochila, unos binoculares, arena.



El teatro de objetos es sin duda un territorio complejo de la creación teatral que lleva muchos años de exploración y teorizaciones (Ferreyra, 2007; Alvarado, 2015; Larios, 2018). Aquí los objetos no son meros accesorios reemplazables ni son metonímicos respecto de un espacio o tiempo, sino que se convierten en el centro de las experimentaciones compositivas. Ferreyra (2007) señala, entre sus particularidades, la creación de un universo escénico en el que se da «un replanteo de la figura del actor y sus formas de trabajo más tradicionales» (p. 6), la investigación de la dimensión plástica y visual de la escena y la apertura de «las posibilidades expresivas de los objetos» (p. 6).

En *Teatro de objetos. Manual dramático*, Ana Alvarado (2015), fundadora de *El Periférico de objetos* y referente fundamental del teatro de objetos, sostiene:

Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado «manipulador». Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias dissociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto. La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. (pp. 8-9)

El teatro objetual investiga los límites entre sujeto y objeto en la composición escénica, explorando formas expandidas de la corporalidad que, a partir de la posibilidad del «montaje de cuerpos», en palabras de Alvarado, amplían los límites del cuerpo en escena. En simultáneo, la indagación del vínculo sujeto/objeto invita a poner en cuestión las formas culturales de relación con las cosas. En una entrevista en el marco del IV Festival Internacional de Teatro Independiente de Tilcara, Santiago San Paulo expresa: «los objetos van a ser los últimos en irse de este mundo» (San Paulo en Festival Internacional Teatro Independiente, 2020, 23:16). Aquí, el actor alude a la vinculación que los sujetos entablamos con los objetos y esa afirmación, a su vez, resuena para pensar su carácter documental (Larios, 2018), los cuales permiten, en una dimensión colectiva, referir momentos históricos y conflictos sociales y logran convertirse en reservorio de afectos y en activadores de ausencias, en un plano subjetivo. Siguiendo la propuesta de Shaday Larios (2018), teatrística e investigadora mexicana, la potencialidad de los objetos en escena se debe a que la situación de ponerse frente al objeto -lanzar deliberadamente la cosa frente al sujeto- pone en evidencia nuestro vínculo vital con lo inanimado. En el teatro de objetos, estos se descontextualizan: los objetos cotidianos se aíslan de su entorno habitual y sus funciones utilitarias quedan suspendidas, desviadas. Este gesto hace del objeto un enigma: desligado de sus funciones previstas, ¿qué potencialidades expresivas puede desplegar? Aquí, entonces, cobra un carácter poético que se superpone a su significación primera: el objeto cotidiano no deja de serlo y de constituir, en simultáneo, una metáfora. De esta manera, quienes, como los y las integrantes del Teatro de Ilusiones Animadas, exploran el lenguaje del teatro de objetos, hacen ingresar el juego, el azar y la imprevisibilidad como elementos fundamentales en la composición.

Como vemos, las problemáticas que habilita el tratamiento escénico de los objetos son múltiples y, de un modo general, podemos señalar algunas, que apuntan al vínculo que tenemos con las cosas: ¿manipulamos los objetos o nos manipulan?, ¿pueden convertirse en archivos subjetivos y colectivos?, ¿qué relaciones habilita el vínculo entre lo animado y lo inanimado?, ¿de qué modo dan testimonio de la historia común y construyen identidades? Entre estas zonas de interrogantes que se abren, nos interesa adentrarnos particularmente en la última problemática apuntada, a fin de advertir los procedimientos específicos que el Teatro de Ilusiones Animadas despliega para poner en relación objetos, memoria y ficción en su experimentación compositiva.



Al comentar el proceso creativo de *Los ahogados*, los y las teatristas resaltan que la tarea que desarrollaron fue la intervención dramaturgica del texto literario de Andruetto a partir de objetos y que incluso estos guiaron las decisiones relacionadas con la materialidad textual: qué pasajes del relato podían traducirse objetualmente, qué fragmentos debían quedar y cómo se resignificaban o amplificaban con la manipulación de algún objeto, qué segmentos podían recortarse o sintetizarse a partir de la presencia de objetos. En ese sentido, la intervención dramaturgica objetual más importante es aquella elaborada con objetos que aluden a un elemento absolutamente tácito en el relato de Andruetto: los aviones. Los ventiladores, el papel y la cuchara de almacén se convierten en configuradores de imágenes –los vuelos– y de sonoridades –la atmósfera amenazante que genera escuchar a lo lejos la turbina de un avión– que configuran sin explicitación verbal el acontecimiento histórico traumático de las prácticas de exterminio de la dictadura militar y proponen una evocación perceptiva, dado que instalan el hecho en los cuerpos de las, les y los espectadores: la zona sensible de la visión y la audición.

No todos los objetos utilizados en los ensayos finalmente forman parte de la propuesta escénica, pero su exploración es fundamental para el trabajo compositivo y hasta la memoria de ese vínculo queda alojada en el cuerpo que actúa. En este sentido, los objetos no son accesorios, sino el centro de una experimentación poética con lo material, una búsqueda de sus posibilidades expresivas. Durante la entrevista realizada, los y las artistas del grupo comentan sus lecturas de Shaday Larios y expresan que, como esta autora, conciben a los objetos en su potencial para activar la memoria, en tanto dan testimonio de épocas y lugares, evocan asociaciones imprevistas y son indóciles, se rebelan en su contundencia, pueden dar cuenta de traumas o incluso testimoniar lo que no queremos escuchar o ver.

En el desarrollo de su pensamiento, Larios (2016) conceptualiza el teatro de objetos documental en su interés por «nombrar e identificar, a partir de interrogarnos dentro de nuestra propia práctica, sobre los vínculos específicos entre memoria, historia, comunidad, objeto cotidiano y escena» (p.1).³ Entendemos que es potente tomar algunos de sus planteos para advertir las singularidades del teatro objetual que experimenta el Teatro de Ilusiones Animadas en *Los ahogados*. En esta obra teatral los objetos se presentan en su devenir⁴: sus significaciones no son estables y adoptan, en su forma siempre estática, formas otras, múltiples. Así, una cuchara de almacén se antropomorfiza y pasa a ser el rostro de la dueña de la despensa que, inquisidora, interroga la procedencia del recién llegado y luego vuelve a ser un objeto: un arma amenazante; inmediatamente es, de nuevo, un rostro y, segundos después, construye una espacialidad siniestra: un avión en el cielo sobre las aguas de la Argentina del pasado, signada por el terror.

Aunque los objetos en escena en *Los ahogados* no sean estrictamente documentales -esto es, no son *bio-objetos* (cfr. Larios, 2018), no poseen un vínculo biográfico explicitado que, en tanto archivo, tenga pertenencia identificada y habilite el ingreso de una historia individual en la escena-, resultan igualmente *artefactos de memoria*, capaces de, en sus transformaciones y devenires, interrogar la historia desde la ficción y proponer un acercamiento sensible a nuestro pasado común. Como tal, un artefacto es una maquinaria fabricada con un fin. Los artefactos suponen entonces un trabajo técnico sobre la materia que, dispuesta en engranajes y vínculos específicos, se active en pos de alcanzar un objetivo. En *Los ahogados*, los objetos resultan *artefactos de memoria* puesto que sobre ellos opera el cuerpo del actor en escena -y, a la vez, el artefacto opera sobre él expandiendo su corporalidad- para activar el proceso de la memoria colectiva: estos *artefactos de memoria* funcionan para trasladar a las, les y los espectadores hacia el territorio de disputa por la interpretación de

3 La artista-investigadora Larios (2018) ofrece nociones que se desprenden de su praxis crítica y creativa en torno a la documentalidad de los objetos en escena. Una de ellas es la de dispositivos cooperativos objetuales (p. 288), la cual alude a prácticas en las que el trabajo con los objetos documentales puede traspasar los límites de la representación y situarse en un nivel performático, al apelar a construcciones cooperativas con comunidades en espacios públicos. Estos dispositivos proponen otras dinámicas objetuales comunitarias que detengan la mirada sobre el objeto cotidiano para tornarlo «un resonante centro de informaciones socioafectivas» (p. 290) y que permitan detectar los flujos intersubjetivos que se generan en torno a un acontecimiento que involucre a la comunidad. Consideramos potente la noción dado que moviliza las posibilidades del teatro de objetos que, en el caso de *Los ahogados*, sería pertinente para observar algunas de las funciones que se hicieron en 2022 en espacios públicos como escuelas secundarias o plazas, teniendo en cuenta especialmente una práctica habitual del grupo: realizar conversaciones con el público luego de cada función. Esta deriva es potente y queda abierta a futuras indagaciones; en este trabajo, delimitamos la reflexión hacia el funcionamiento de los artefactos de memoria, comprendiéndolos como engranajes de lo que podría ser un dispositivo mayor: el teatro objetual. Entendemos el concepto de dispositivo según lo trabaja Agamben (2014) en su lectura de Foucault, como un proceso de subjetivación que supone todo aquello que capture, modele, controle y asegure enunciados y conductas pero que, a la vez, aloja en sí su posibilidad de profanación.

4 Recuperamos la noción de Deleuze y Guattari (1978), entendiendo el devenir como un movimiento hacia lo informe, hacia lo inacabado que, más que alcanzar una forma, supone entrar en una zona de transformación y vecindad tal que implique la indistinción, la indiscernibilidad, la indiferenciación. Entender los objetos en devenir es observar su estado de experimentación, en instancias de inacabamiento de las formas.

los acontecimientos de un pasado común, que se da en el presente compartido. Por estar imbuidos en la ficción y trabajados en su amplificación poética, los objetos, en la propuesta del Teatro de Ilusiones Animadas, constituyen *artefactos de memoria* que adquieren un grado de vitalidad documental, en términos de Larios (2018): «El objeto se convierte en documento del contexto en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones sociales, políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse *multi-temporal*: el pasado es puro presente» (p. 250). Podríamos decir que, a su modo, funcionan como los *mnemobjetos*, concepto que designa «una contracción entre objeto y memoria» (Larios, 2021, p.8), que involucra a quien lo mira y que se convierte en un «cofre de afectos» (Larios, 2021, p.9).

En el trabajo de relación entre la materialidad objetual y la materialidad textual, entendemos que es relevante recuperar una de las valoraciones que María Teresa Andruetto realizó al participar de algunas instancias de ensayo: para la escritora, lo que sucede con el texto literario en escena es una «pirueta»: «Trabajando letra por letra lograron hacer una pirueta sobre la letra para llegar a cosas que yo imaginaba y que en la escritura se pierden» (Andruetto en Teatro de Ilusiones Animadas, 2020, 0:34). En la entrevista realizada al grupo, Carlos Piñero interpreta que las piruetas se dan con respecto al sentido y resalta el aspecto corporal al que refiere esta palabra: los objetos, el cuerpo del actor y las relaciones entre estos intervienen y amplifican el sentido. Además, en una pirueta hay juego: el disfrute radica más en el puro hacer que en el resultado y es a través de su devenir que el Teatro de Ilusiones Animadas propone releer e intervenir el relato «Los ahogados». Los y las integrantes del grupo comentan que en el trabajo con objetos se recuperan los saberes en torno a los objetos y las trayectorias de exploraciones anteriores, por lo que en el ensayo hay cuestiones de algún modo calculadas (por ejemplo, las posibilidades expresivas que se experimentaron en otros procesos con determinado objeto), pero también hay otros elementos que emergen del azar y de la intersección de quienes participan desde la dirección, la actuación, la escenografía, la música. La resignificación de los objetos se da por lo inesperado, porque es imprevisible el lugar al que arribará el transporte veloz que ellos generan hacia la zona poética. Esa misma velocidad de traslado evocativo y metafórico también se proyecta en el público y la experimentan los, les y las espectadoras.



La identidad de los objetos en escena, en su devenir, está desdoblada en una permanente intermitencia. El vestido es una prenda de vestir pero, a la vez, no lo es: no es mera evocación de la mujer, es el cuerpo de la mujer, pero también es el agua barrosa de un río que se arremolina, así como el cuerpo que intenta no ahogarse en ese río, el delantal que construye el personaje de la almacenera y, además, es parte de un abrazo. Lo que es y lo que no es también se juegan, en simultáneo, en el relato de Andruetto, cuyas líneas finales transcribimos aquí:

Anoche tuve un sueño... (...) abría la boca y quería decir algo, pero me habían cortado la lengua (...).

Nos salía agua por los ojos y por la boca... después me hundía, tenía la cabeza y el cuerpo debajo del agua (...) yo te quería decir sobre los ahogados, de dónde venían esos ahogados... (...) tenía cortada la lengua, por eso no podía hablar, pero quería decirte..., decirte... que ellos no son ahogados... (Andruetto, 2015a, pp. 46-48)

Los ahogados no son ahogados. Los trae el agua, pero también el aire. Vienen, como la pareja y el niño, «desde lo profundo de la noche» (Andruetto, 2017, p. 25). Restituir esa identidad es tarea de los, les y las espectadoras, al tiempo que conforma una responsabilidad ciudadana conjunta en tanto partícipes de un pasado común. Por su parte, el teatro de objetos que propone el Teatro de Ilusiones Animadas interpela, desde la potencia de la identidad no idéntica de las cosas, el vínculo que establecemos con ellas, así como nos convoca a comprometernos con los trabajos de la memoria, en la expresión de Jelin (2002):

¿Por qué hablar de trabajos de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social. (p. 14)

La ficción, entonces, interpela a iniciar esos *trabajos de la memoria* recuperando los silencios, reconstruyendo los tácitos, habitando el vaivén de la identidad no idéntica de las cosas, participando del devenir de los objetos en escena en tanto *artefactos de memoria*. La ficción, en su rodeo por lo real, nos compromete con una tarea activa: apropiarse de las metáforas, expandirlas, habitar los no dichos y, finalmente, disputar los sentidos de la historia.

La potencia política del teatro: ficción, testimonio, memoria e identidad

Los ahogados no solo explicita el trabajo de pasaje escénico del texto literario en los paratextos de la puesta, sino que se incluye esta explicitación en la propia escena. En el comienzo de la obra, vemos al actor con un libro abierto, en el que lee el título, la autoría del relato y anuncia que a continuación se desarrollará la versión a cargo del Teatro de Ilusiones Animadas. Así, la escena vuelve permeables los códigos de diferentes prácticas culturales: la narración oral, la lectura compartida y en voz alta, el teatro de títeres (desde la figura del anunciador) y el teatro de caja negra contemporáneo. Este gesto, que también implica un develamiento del artificio, resulta una invitación a los, les y las espectadoras a saberse también en situación de lectura: de hecho, la presencia reiterada y por momentos protagónica del objeto libro y sus páginas evocan el acto de leer y postula al libro como objeto cultural cargado de memoria. En la entrevista realizada al grupo, Santiago San Paulo expresa que el gesto de poner en escena la práctica de la lectura es una forma de generar accesibilidad para

audiencias heterogéneas y, así, habilitar la escucha, dar «pistas» e invitar al juego. En efecto, el Teatro de Ilusiones Animadas tiene un compromiso con la ampliación del público teatral y en ese sentido diversifica las estrategias para atraer a la experiencia a sujetos con distintas relaciones con el arte teatral.



Por otra parte, la presencia del objeto libro da cuenta de una poética -en las restantes microanimaciones de relatos literarios siempre aparece de algún modo el libro trabajado- y de un interés por convocar a la literatura desde el ritual del teatro. Esto también va en relación con el trabajo particular que el grupo se planteó con respecto a la palabra como materialidad. Durante los procesos de ensayos, Andruetto manifestó que llamó su atención el trabajo «letra por letra» con el texto: la dramaturgia se basa en la intervención objetual y en la selección de pasajes sobre la base de la misma materialidad textual del relato. Esta selección justamente se realiza sin criterio previo, a través de un trabajo de exhaustiva escucha del texto en su vínculo con los objetos y con el cuerpo, en una consideración del aspecto sonoro del lenguaje y de la capacidad de síntesis que a veces los objetos mismos proporcionan (y la selección de pasajes tampoco fue definida de una vez, sino sometida a prueba escénica). Esta forma de vinculación con el relato de Andruetto no responde a una mirada textocentrista, que supone una subordinación del arte teatral a la literatura; por el contrario, la decisión de trabajar con la materialidad del lenguaje literario radica en la concepción de la palabra literaria como materia con peso, densidad, musicalidad y significatividad simbólica, en búsqueda de experimentar una relación compleja entre palabra y cuerpo: palabra hecha materia en el espacio con la cual el cuerpo se vincula, palabra hecha cuerpo en el oficio de la actuación, que en la repetición y la memorización, inscribe, a su vez, la palabra en el cuerpo. Además, y en otro orden de cosas, para el Teatro de Ilusiones Animadas, traer la literatura al teatro es también una forma de promoción a la lectura, de acercar textos a diversas subjetividades y proponer encuentros culturales: de aquí que sea una práctica muy asidua, para el grupo, hacer funciones en instituciones educativas y abrir debates con el público al finalizar la obra.

Existen, sí, algunas intervenciones muy específicas que deliberadamente los y las creadoras realizan sobre el texto literario, en calidad de agregados. En el final se agrega «decirles» y «ellos» a continuación de las palabras «decirte» y «ellos», respectivamente, en la oración final ya citada del relato de Andruetto. El ingreso del lenguaje no binario logra que el texto amalgame pasado y presente y dé un salto hacia los debates de la contemporaneidad acerca de la identidad de género: la necesidad de reconocer la diversidad y darle entidad a través del lenguaje como herramienta potente. A la vez, también esta intervención podría leerse como un posicionamiento en torno al reconocimiento de las 30.400 personas desaparecidas, disputa por una deconstrucción en las políticas de memoria que las comunidades LGTB+ argentinas vienen hace años militando e instalando en la agenda.

En cuanto al agregado de la segunda persona plural en «decirles», consideramos que va en consonancia con otra intervención fundamental, que deja ver con contundencia la relectura que el Teatro de Ilusiones Animadas realiza del texto literario: se trata de un «sí, juro» en el inicio, luego de la mención del título del cuento, la autoría y el carácter de versión de la puesta. Estas dos palabras constituyen un enunciado realizativo que reconfigura todo el relato como un testimonio. Resulta interesante que la función testimonial de la ficción sea también una preocupación de Andruetto, en su práctica artística y en sus reflexiones teóricas. La escritora se pregunta qué puede hacer la ficción ante testimonios de sobrevivientes de acontecimientos traumáticos, tanto en lo particular como en lo colectivo, en tanto conforman heridas profundas en el tejido social, como lo es en la historia argentina la persecución, la tortura, el exterminio y la violación sistemática de los derechos humanos durante la última dictadura militar.

Me pregunto qué podría agregar a esto la literatura, qué herramientas tiene la ficción para narrar hechos tan difíciles de asimilar, de tan alto voltaje emotivo, si para el relato del horror y para la intensidad del dolor, la palabra del sobreviviente no puede ser superada. La literatura «de memoria», como toda la literatura, necesita construir con las palabras un plus de sentido, una distorsión o un corrimiento de lo conocido o de lo sucedido, una incomodidad radicalizada, que nos saque de toda certeza. (...) ¿Cómo narrar «eso» -trauma, dictadura, horror, exilio, insilio-, diciendo siempre más y siempre otra cosa, un plus o un desvío respecto de la palabra de los testigos? En cada escritor hay ideas, posturas, posiciones tomadas, pero a la obra de ficción no vamos a buscar una respuesta, sino más bien a generar un estado de interrogación sobre nuestra sociedad y nuestro pasado, y sobre nuestra inserción y nuestra relación con esa sociedad y ese pasado (...). Formas, giros, torsiones a la lengua para construir ese estado de interrogación, siempre en busca de *otra cosa, otras cosas, algo más*. Desplazamientos y disfuncionalidad del lenguaje. Capas y capas de veladuras, intentando incomodarnos hasta ver lo que todavía desconocemos. Eso es algo que sí puede hacer la ficción: entrar, carente de toda certeza, a nuestros puntos ciegos, con la sola lengua de todos -pero forzada, torzada-, como herramienta para construir un no saber que nos lleve hacia nosotros mismos. (Andruetto, 2015b, pp. 160-162)

La ficción, como terreno de interrogantes, estuvo presente en el proceso creativo a partir de una apertura a toda una constelación textual inaugurada: lecturas que, desde el trabajo con lo testimonial, elaboraron el acontecimiento de prácticas de exterminio en contextos dictatoriales, algunas de ellas, precisamente, a través de vuelos de la muerte -*Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán; *Estrella distante*, de Roberto Bolaño; *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia; *Skyvan*, de Miriam Lewin (en este caso, desde la no ficción)-. Ese *plus de sentido* que la ficción aporta multiplica, como ha planteado Saer

(2014), las posibilidades de tratamiento de la verdad, sin la intención de tergiversarla; por el contrario, que la ficción adquiriera un carácter testimonial implica comprometerse con la verdad, con un tratamiento específico del mundo.

El «sí, juro» del inicio de *Los ahogados* interpela y se constituye como ese *plus de sentido*, el corrimiento que ensaya la versión del Teatro de Ilusiones Animadas al convertir el relato en testimonio. Pero, ¿quién testimonia?, ¿ante quiénes?, ¿qué voz se construye desde la actuación? Las preguntas quedan alojadas en la experiencia de los y las hacedoras, así como de los, les y las espectadoras.

En Argentina, los juicios por los vuelos de la muerte afortunadamente comenzaron en 2017. Durante 2020 se desarrolló el juicio por el asesinato de Rosa Novillo Corvalán, Juan Carlos Rosace, Adrián Accrescimbeni y Ramón Arancibia, cuyos cuerpos fueron encontrados a 150 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, en la costa Atlántica entre 1976 y 1978. Los vuelos habían partido de Campo de Mayo (que funcionó como un centro clandestino de detención) y el proceso judicial contó con testimonios de ex soldados y testigos e incluso fue posible una visita judicial en el aeródromo del predio militar. En 2022, el Tribunal Oral Federal 2 de San Martín condenó a prisión perpetua en cárcel común a Santiago Omar Rivero, Luis del Valle Arce, Delsis Ángel Malacalza y Eduardo María Lance por los crímenes de allanamiento ilegal, secuestro, tormentos y homicidio. Estos juicios, complejos como todos los que buscan condena por los crímenes de lesa humanidad, constituyen enormes pasos en los trabajos de memoria que tenemos como sociedad, en el fortalecimiento de la democracia y en las condenas a genocidas que todavía tenemos pendientes.

El teatro suma también su decir, especialmente cuando todavía quedan deudas y heridas abiertas. Allí radica la importancia de seguir ampliando y diversificando públicos: el teatro, como experiencia subjetivante, instala la pregunta por la identidad y da testimonio del pasado.

Entre lo público y lo anónimo

Desde la experimentación con los objetos y el compromiso con la ficción como un modo de testimonio, *Los ahogados*, del Teatro de Ilusiones Animadas, habilita en la escena formas de encuentro sensible e íntimo con la memoria colectiva y la identidad, a través de historias de personajes singulares que no tienen nombre y apellido referencial, espacialidades y atmósferas específicas sin localización concreta y una voz testimonial que es a la vez pública y anónima.

Esta elección constituye un eco de la apuesta que la propia poética de Andruetto asume en torno a la relación entre lo singular y lo colectivo: sus ficciones ahondan en el plano micro de la subjetividad, haciendo foco en el detalle, en lo pequeño, en las historias individuales a partir de las cuales reverbera una trama colectiva. Si bien en «Los ahogados» no hay precisiones de fechas, tampoco nombres propios con referencia histórica, ni lugares datados, la información tácita interpela a la historia compartida. Además, en la reivindicación de lo anónimo radica la posibilidad de apropiarse de lo narrado, y esto funciona a partir de la insistencia por lo particular y lo íntimo.

En sintonía con esa apuesta, la versión escénica opta por una espacialidad pequeña y un único actor, lo que genera una intimidad con respecto a la historia particular que permite evocar la historia colectiva desde las marcas individuales que cada cual posee. A esto se agrega la potencia que tienen los objetos como lenguaje escénico, basada en la construcción de una suerte de territorio común que desborda el lenguaje, en tanto el vínculo entre cuerpo y objeto es profundamente material. Al traspasar lo verbal y los datos referenciales, las evocaciones históricas se amplifican sin por ello abandonar algunos ineludibles anclajes referenciales, que transportan a épocas determinadas: por ejemplo, la lata de galletas de la escena de la despensa lleva a una temporalidad identificable aunque imprecisa y, a la vez, en tanto objeto en devenir, resulta en algunas ocasiones el mar y, en otras, la dimensión onírica. Las poéticas objetuales, al suspender por algunos instantes dichos anclajes, generan una zona de afección que, aun sin referencias precisas de la historia argentina, puede movilizar, sensibilizar y dar a conocer la historia particular en otras latitudes. De este modo, la ficción habilita un territorio de borde entre lo privado y lo público, entre lo individual y lo colectivo, donde la memoria es devenir y la identidad, intermitencia. Allí, en esos bordes, se encuentra el desafío por habitar lo común.

El relato de Andruetto tiene un epígrafe (que es leído en la traducción escénica del Teatro de Ilusiones Animadas): un fragmento del primer párrafo del cuento «El ahogado más hermoso del mundo», de Gabriel García Márquez. Para cerrar este trabajo, quisiéramos tomar la otra punta del hilo, parte del final de ese cuento:

No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás. Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes... (García Márquez, 2014, p. 54)

En el relato, el ahogado, al principio ignoto, tiene, al final, nombre, familiares y un recuerdo sostenido colectivamente. Análogamente, podríamos pensarnos como responsables de cuidar los nombres de las víctimas del terrorismo de Estado, y gritar, junto a la mujer del relato de Andruetto, que «los ahogados» no se ahogaron, gritar y reclamar políticas de justicia que condenen a quienes torturaron y desaparecieron sus cuerpos. Los *trabajos de la memoria* nos convocan a una tarea mancomunada, de yuxtaposición y de disputa por los modos del recuerdo, por las actualizaciones del pasado. En este ejercicio, la ficción se zambulle en la verdad -no la anula ni se le opone- y así se convierte en el territorio para desplegar las preguntas sobre cuál es nuestro pasado y, por tanto, quiénes somos hoy.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Disponible en <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/74/2016%20objetosWEB.pdf>
- Andruetto, M. T. (2015a). «Los ahogados». Colección Verano/12 en Página 12. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-266412-2015-02-19.html>
- Andruetto, M. T. (2015b). *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Andruetto, M. T. y Rabanal, D. (2017). *Los ahogados*. Babel Libros: Bogotá.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kakfa. Por una literatura menor*. México: Era.
- Ferreyra, M. (2007). Del objeto a la escena: Poesía y superficie, Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, 12(4). <http://www.inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-12-21>
- Festival Internacional Teatro Independiente (2020, 23 de octubre). *Vivo - con Teatro de Ilusiones Animadas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sx9Sb1sAj30>
- García Márquez, G. (2014). El ahogado más hermoso del mundo. En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, pp. 45-54. Buenos Aires: Debolsillo.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larios, S. (2016). Teatro de objetos documentales. Derivación del teatro de objetos hacia lo documental. *Titiresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*. <http://www.titiresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/>
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato.
- Larios, S. (2021). Diario de Memoria Material. 83 voces reunidas para comprender objetos. Oligor y Microscopía. Teatro de objetos documentales. *Objetos. Memoria. Miniaturas. Mecanismos. Materia. Comunidad*. https://www.oligorymicroscopia.org/2021/01/22/diario_memoria_virtual/
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Teatro de Ilusiones Animadas (2019, 10 de mayo). *Microanimaciones de relatos literarios*. [Publicación]. Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02jCZtU7fweKaxzG4y5BYsx2u4hpoFmjzvETHPXt7P7HX7bh7TJJ6WnXn5AVKtM3Ahl&id=1566001243640910
- Teatro de Ilusiones Animadas (2020, 30 de diciembre). *Los ahogados, de María Teresa Andruetto - Teatro Córdoba* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jkan7XZzC7U&t=3s>