



La palabra y el cuerpo olvidado en la dramaturgia de

Diego Aramburo y Rodrigo García

Recibido: 20-11-2020
Aceptado: 29-12-2020

José Ramón Castillo¹
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
josecas99@gmail.com

Resumen: Diego Aramburo (Bolivia) y Rodrigo García (Argentina/España) reconstruyen con palabras casi inconexas la memoria violenta de un pasado marcado por el militarismo en sus países y de esta forma se exponen el cuerpo olvidado de las víctimas de estos periodos históricos. El objetivo fundamental se basa en revisar la relación de escritura entre las palabras que emplean los dos dramaturgos para marcar la memoria y el olvido del cuerpo dentro de un proceso violento. La metodología consiste en realizar una comparación de sus producciones teatrales donde resalta la idea de la palabra que expone el cuerpo olvidado, desde la memoria que emerge en imágenes violentas, lo que nos lleva develar la repetitiva estructura poética caracterizada por la exacerbación del discurso. Podemos decir que Diego Aramburo y Rodrigo García buscan desde sus propuestas dramáticas, la exposición de una memoria silenciada en sus contextos culturales, por medio de una estética caracterizada por palabras agresivas, polifónicas y vacías como representación de un pasado reciente.

Palabras claves: Memoria; Olvido; Cuerpo; Dramaturgia Latinoamericana.

1. Licenciado en Educación, mención Sociales (UCAT), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Fue profesor en la UNET. Director del Teatro Universitario y del Grupo Incinerador. Co- fundador de los Seminarios Bordes. Actualmente trabaja en Brasil y dirige proyectos teatrales.

A palavra e o corpo esquecido na dramaturgia de Diego Aramburo e Rodrigo García

Resumen: Diego Aramburo (Bolivia) e Rodrigo Garcia (Argentina Espanha) expõem com palavras quase desconexas a memória violenta de um passado marcado pelo militarismo em seus países e desta maneira expor o corpo esquecido das vítimas. O objetivo fundamental é baseado na revisão das palavras que usam os dramaturgos para reconstruir a memória e o corpo esquecido dentro de um processo violento. A metodologia consiste em fazer uma comparativa do suas produções teatrais onde ressaltam a ideia da palavra que visibiliza o corpo desde a memória que emerge de imagens violentas, o que nos leva desvelar a repetitiva estrutura poética caracterizada pela exacerbação do discurso. Podemos dizer que Diego Aramburo e Rodrigo Garcia buscam a exposição de a memória silenciada em seus contextos culturais por médio de palavras agressivas, polifonias e vazios violentos de um passado recente.

Palvras-chave: Memoria; Esquecimento; Corpo; Dramaturgia Latino-americana.

*O passado não pode nos dar
o que o futuro não conseguiu.*
Andreas Huyssen

Diego Aramburo² (Cochabamba, 1971) y Rodrigo García³ (Buenos Aires, 1962) poseen una poética violenta basada en la utilización de palabras casi inconexas, que permiten desarrollar una polifonía que marca la construcción de un cuerpo representado desde los vacíos del discurso, convirtiéndose en autores de piezas absurdas, irónicas, grotescas, violentas, de saltos vertiginosos casi indetenibles, para resaltar estos cuerpos que han sido olvidados por diferentes circunstancias temporales y en diversos contextos culturales latinoamericanos. Con esta idea no vamos entrar en el universo exclusivo del autor y su contexto, pues cada uno de los casos proviene de circunstancias muy violentas donde acontecieron revueltas militares y dictaduras férreas que diezmaron parte de la población. Sin embargo, estos sucesos les permiten entrar en el campo de la exploración de la palabra como herramienta que reafirma la existencia de un cuerpo olvidado que retorna de manera polifónica y estruendosa.

2. Dramaturgo boliviano nacido en Cochabamba fundador de Kikinteatro, ha desarrollado su trabajo teatral basándose en los contextos de su país, aspecto que le ha llevado a una proyección internacional con una estética de la violencia y la representación del imaginario andino contemporáneo.

3. Dramaturgo argentino nacionalizado español, fundador de La Carnicería Teatro, ha desarrollado una poética de transgresión y del discurso violento que cuestiona el imaginario europeo constantemente.

Y sé que esa historia no es nada. Es tan chica, es una enana blanca frente a la historia de antes, la de varios siglos y culturas y civilizaciones e imperios, pero luego están los otros, y Kant y Voltaire y “los indios no son aptos para la civilización y están predestinados al exterminio”, “los indios tienen la piel más gruesa, por eso hay que pegarles con palo más duro”, y el “Memorial de Remedios para las Indias” y la “Conquista del Desierto” o 'solución final' de estas partes del mundo y sesenta y cinco millones de muertos en la colonia, más de mil por día, uno por minuto, y todo en un instante de evangelización... Pero tampoco ese momento es mío. (Aramburo, 2016, p. 11)

Diego Aramburo, desde este enunciado en la pieza *Ukhupacha. Monólogo de mierda de un enano de mierda* (2016) y Rodrigo García en su pieza *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2009) vienen a construir una poética donde resemantizan la palabra y le dan valor de memoria a este cuerpo olvidado que ha sido despojado de su capacidad de enunciarse en el contexto intercultural. En otro sentido, las piezas buscan remarcar el cuerpo literario con la hipérbole de imágenes, la violencia de lo grotesco y la reconstrucción de discursos polifónicos que tienden a ser inconexos.

Es el destino, joder.

¿Para qué tuvimos Auschwitz

¿Para nada?

¿Para qué tuvimos las Islas Malvinas?

¿Para nada?

¿Y Afganistán?

¿Para nada?

Tuvimos Malvinas, tuvimos Afganistán, tuvimos Auschwitz para aprender de una puñetera vez que alguien tiene que poner la otra mejilla, esto no avanza, joder. (García, 2009, p. 401)

La palabra violenta que señala el cuerpo olvidado

La palabra es el medio más simple para semantizar el contexto en el que se ubica quien la emplea, ella se usa para denominar el objeto en sí mismo, y este a su vez, se expande en la construcción del imaginario cultural. Por tal razón, la palabra es una derivación de lo que significa y de su significante, capaz de nombrar al cuerpo olvidado en espacio y tiempo para permitir que este se represente y tenga un lugar de enunciación. Pero aquí es donde tendremos este conflicto, entre lo que el cuerpo es en sí –en caso que se logre desentrañar esta gran premisa- y lo que el contexto cultural le asigna para su representación. Tal vez sea un laberinto donde el camino siempre lleve a una repetición interminable, pero el recorrido es este discurso fracturado por el olvido constante.

De acuerdo con Huyssen, la imposición de olvido sobre hechos que sucedieron de manera violenta en contextos culturales acarrea una huella en la memoria, pues será siempre sesgada desde el mismo instante en que se sufre el acontecimiento, caso de bombardeos, terrorismo, masacres o genocidios, las imágenes de las víctimas, testimonios y narrativas son ajustadas adrede por sistemas de coerción, generando múltiples formas del olvido, ya sea colectivo o público (Huyssen, 2014, p. 163 y siguientes).

Es un mecanismo de apropiación del olvido transformado en espacio mediático para exaltar la imagen específica de la víctima o del victimario en una dialéctica constante sobre oprimidos y opresores, lo que nos lleva a la mirada sesgada de los hechos; claro ejemplo, los medios de comunicación y su incesante bombardeo de memorias avasallantes, donde un bando relata una versión con respecto al otro. Esto no sólo ocurre con la espectacularización de la violencia, como el caso de Alemania, Argentina, Iraq o Palestina, sino que responde a un contexto donde la historia es reconstruida con el beneficio del centro de poder que allí prevalece: *“E claro que os debates sobre a memoria nacional estão sempre imbricados com os efeitos das mídias globais e seu foco em temas tais como genocídio e limpeza étnica, migrações e direitos das minorias, vitimização e responsabilidade”* (Huysen, 2000 p. 17).

Siguiendo en esta misma línea, Huysen nos plantea un proceso de exacerbación de la memoria desde el capitalismo, donde la estruendosa campaña de imágenes mediáticas nos conduce a una emancipación del olvido, pero ¿hasta qué punto esto es peligroso? En medio de la reacentuación de la memoria sesgada, se cae en el conflicto de la industria cultural, que es la paridad planteada por Theodor Adorno y su banalización inminente sin control. Y es que en esta paridad, Huysen sabe llevar bien el destino último de la memoria que puede convertirse en industria cultural, en el intento de emanciparse del olvido, y en consecuencia, ha sido llevado a cubrirse de palabras transformadas en imágenes que tratan de ilustrar algunos aspectos de los hechos violentos. Pero las palabras siempre estarán supeditadas a una línea conceptual específica; ejemplo, la mitificación del holocausto nazi, la banalización mediática de las guerras en el medio oriente, caso Iraq, Palestina y recientemente Siria o la grandilocuencia del 11 de septiembre de 2001⁴.

Esto lo vamos a encontrar de manera recurrente en Diego Aramburo y Rodrigo García, es ese juego entre la enunciación de la palabra como fragmento casi inconexa que busca la correlación entre las partes del texto para llegar a exponer esta memoria con lugares comunes, situaciones históricas de dudosa credibilidad o caricaturización de los hechos, donde la memoria nacional y la ironía ante los sucesos que generan en los medios gran interés público, terminan siendo un fuerte basamento narrativo.

4. Sobre este punto Rocco Mangieri en su trabajo *Ipsa-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers* de 2012, nos indica que la caída de las Torres Gemelas y su espectacular transmisión en vivo permite la construcción performática al mejor estilo del *reality show*, y vemos un cuerpo exacerbado e hiperbólico que se va narrando de manera rápida, logrando construir una memoria sesgada que se inclina hacia un objetivo claro de victimización. Esto permite generar una serie de imposiciones de fechas, lugares y hechos como en una especie de filme preconcebido. Además, nos habla de una forma nueva de ver los hechos bélicos como escenarios que grafican la necesidad de transmitir en vivo, y establecer el guión en una suerte de agredidos y justicieros desde CNN, por ejemplo, y demás cadenas privadas financiadas desde el departamento de estado de los EE.UU. Pero no sólo queda allí, sino que se establece el olvido, invisibilizando las víctimas y enaltecendo el hecho violento del agresor, señalándolo con la palabra *terrorista* como nomenclatura mediática hacia los contrarios. Lo que nos va haciendo la idea de una construcción de memoria sesgada y sin posibilidad de contrastar hechos.

Para Diego Aramburo la palabra construye este cuerpo olvidado en listados de acciones que repercuten en su entorno, pero al mismo tiempo busca esta carga de violencia irónica colmada de humor e ironía que genera el personaje principal. Desde el mismo instante en que se señala el título de obra ya inicia el conflicto de esta memoria irónica; por ejemplo *Ukhupacha*⁵, pese a tener una connotación ritual del mundo subterráneo Inca, va acompañada de la frase “enano de mierda”, lo que nos refiere a esta conexión de la historia oficial reciente cargada más de palabras que de hechos, según lo explica el mismo autor, que se extienden a lo largo de la pieza y se repiten al final, donde hay un retorno de todo el recorrido narrativo. Este ir y venir de imágenes casi similares es una herramienta que se aplica adrede para crear la narrativa caótica con un final estruendoso. Para esto revisemos la didascalia del inicio del monólogo:

La única indicación previa, para este monólogo, es sobre la expresión infantil que se sugiere para el enunciante –suerte de “enano”, lo que aludiría al 'dios de la abundancia' andino, el Ekheko, que es un pequeño ser mitológico mezcla de humano mezquino con dios bondadoso y que regenta los tesoros materiales del mundo y la naturaleza. 'Ukhupacha' precisamente significa 'el reino de abajo', que es donde residen dichas riquezas –en la Y, al ser éste ser/personaje el detentor de la riqueza, fácilmente uno asume que es también el detentor de la historia (al menos la oficial), quien la escribe a capricho... (Aramburo, 2016, p.1)

Rodrigo García por su parte reconstruye este cuerpo olvidado desde la palabra en un discurso frontal e hiperrealista, que lleva de manera violenta relatos de genocidios hacia espacios comunes del consumo capitalista, desde la elaboración de su personaje *Ronald el Payaso de Mc Donald* que planea envenenar los niños que compran la *Happy Meals* en una especie de acto reivindicador para salvarlos de la masacre capitalista desde la muerte.

Sólo estudio la relación de los gases y de la comunicación de los gases con el cerebro por medio de los eructos. Y las deformaciones del pensamiento y las deformaciones de la conducta. He pensado seriamente en envenenar los Happy Meals de los niños. Con matarratas. Porque mejor que mueran rápido, ese domingo, a que anden toda la vida con la cabeza hecha una peste y echando pestes, o sea, echando pensamientos que apestan, joder. Y las cosas que yo pienso, ojo... las hago. Lo común es que una persona piense muchas cosas y que no haga nada. O que piense cosas terribles y al final siempre acabe haciendo cosas más o menos correctas. (García, 2009, p. 404)

Este fragmento del personaje se construye en un cuerpo literario representado que transforma lo polifónico en horror y humor, pero más adelante la página se va atosigando de palabras, listados, frases que desembocan en las torturas de Argentina durante las

5. *Ukhu Pacha* es un vocablo Inca proveniente del quechua que se puede interpretar como el submundo, inframundo o el mundo de los Muertos, sobre este tema Verónica Cereceda nos indica que es el “universo simbólico conocido, en el pensamiento de los Andes, como Ukhu pacha o «mundo de adentro, mundo de abajo». (Cereceda 2012 p. 313)

dictaduras militares. Allí encontramos la posibilidad de desempolvar este cuerpo olvidado, para seguir a Huyssen, y vemos que se reconstruye una memoria por medio del objeto mencionado, de personajes y situaciones que fueron selladas por el capitalismo en una especie de atmósfera exclusiva de tratados de paz, por ejemplo el “Nunca más”⁶, pero este cuerpo olvidado surge de nuevo, en modo de enunciación directa como posible metáfora que se contradice. Esta idea contradictoria entre la enunciación directa y la metáfora, genera un cuerpo que se reforma y se oculta por palabras agresivas que transitan en lo violento, lo irónico y lo grotesco, dejando ver su trasfondo de esa memoria escondida.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay. Sólo que están bien guardados. Pues que los pongan cada tarde junto a los dibujos animados; antes y después de los Picapiedras, porque es infinitamente más sano, esclarecedor y realista que tus hijos vean vídeos de torturas reales que putos dibujos animados de mierda. (García, 2009, p. 402)

Cuerpo Olvidado

La representación del cuerpo en el contexto intercultural que lo expone, nos indica que tanto la palabra como el cuerpo van a construirse de acuerdo a los contextos en los que se interrelacionan, y de esta forma su función intercultural estará supeditada a las relaciones temporo-espaciales que los presionan a coexistir.

[...] se puede hablar de interculturalidad como tal. Lo intercultural supone previamente el reconocimiento del otro, “la otredad como valor, como objeto de valor”, incluso como “significante enigmático y seductor” del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos “atrapa” en la red de su producción significativa. (Mangieri, 2013, p. 2)

¿Pero qué ocurre cuando esta relación de “reconocimiento en el otro” funciona como definición de vacíos que prevalecen en los imaginarios colectivos? Estos son provocados a su vez por dos categorías como son la memoria y el olvido, y es donde entran en conflicto las poéticas de Diego Aramburo y de Rodrigo García cuando intentamos buscar la razón de existencia de sus excesos de palabras casi inconexas en cada una de las obras.

6. Sólo es una referencia al “Nunca más” firmado por los argentinos durante el gobierno de Menem ante las atrocidades de los militares, pero es una fiel copia de los mecanismos de olvido aplicados por los alemanes ante el Holocausto, permitiendo así una nueva estructura de imaginarios que logren reafirmar una renaciente y manipulada “identidad nacional”, que de seguro va tener asidero en monumentos físicos que empiezan a invisibilizarse con el paso del tiempo. Aquí es donde Huyssen etiqueta este olvido como “obligatorio” que sólo será silenciado por la cotidianidad del mercado, los impulsos capitalistas y toda una cultura superflua de compra-venta de frases, objetos y edificios que se van difuminando.

Entrar en estas estructuras nos permite encontrar las líneas interculturales que se conectan en corrientes narrativas, el sentido conceptual y cómo desembocan en una extensión polifónica de palabras que tratan de señalar un elemento que les son comunes, pero que fue olvidado.

El cuerpo se resignifica de forma polisémica, es decir, de él sobresale el contexto que va generar un significado específico, y se responde con una representación escrita de manera abrumadora, de allí el resultado de su proceso intercultural, por esto el cuerpo olvidado, para los dos dramaturgos estará ceñido por la polifonía que remarca el absurdo y se impone, pero el texto en sí trata de mantener a flote los giros que dan los excesos de palabras. Aquí el aspecto dramático simplemente va armando una serie de listados para componer un cuerpo en su totalidad al final de la pieza, las formas narrativas son cuerpos que se nombran, y se remarcan de manera reiterativa, pero al unir cada una de las partes vemos la construcción no sólo del personaje, sino que se visualiza por completo el cuerpo olvidado y envía toda su carga semántica.

Podemos buscar en cada una de las piezas seleccionadas estas estructuras y encontrar que hay una diversidad de elementos que bien podrían ser una respuesta al contexto sociopolítico en el que conviven los autores. En este caso nos limitaremos a la construcción de este cuerpo olvidado compuesto por palabras que no dejan de fluir y que son el resultado de un proceso de escritura que ha sido forjado desde los escenarios y la manipulación de sus elencos. Sin embargo, es necesario definir bien el contexto del cuerpo que va a tratar de sobrevivir en el tiempo y empieza a desempolvar los vestigios de una memoria que bien pudo ser olvidada de manera voluntaria por estructuras de poder, y permite que los vacíos narrativos aparezcan de manera estrepitosa o violenta desde las frases y estructuras lingüísticas.

Gustavo Geirola, basado en la idea de Lacan y la construcción del reflejo del otro, plantea que en los vacíos de un suceso traumático, como el caso de una desaparición, represión o violación, el cuerpo representa en sí mismo un proceso de olvido⁷ voluntario (Geirola, 2018, p. 235); o peor aún, obligatorio, que lo conduce a una exacerbación del discurso donde los vacíos se reconstruyen con discursos hiperbólicos.

Y entonces soy de los afortunados que ven “Barnaby Jones”, y en la radio está “Kalimán”; se construyen las Torres Gemelas, China suspende la prohibición de Shakespeare y en Argentina Mafalda y Sui Géneris dicen 'adiós'; en Estados Unidos un error humano alerta la guerra termonuclear final; Irak invade Irán y en todo el continente reina la CIA: veo morir o desaparecer a mitad de mi generación; pero por suerte están “Dallas”, “Chiquitita” de Abba, y el recuerdo de mi amor –la del concurso que vi cuando chico, en televisión. (Aramburo, 2016, p. 5)

7. Esta especulación se inserta en función de los patrones que utiliza el psicoanalista francés para definir los vacíos dejado por el centro de poder, sobre todo, al revisar el texto de Lacan sobre la lectura que logra hacer de Foulcault y su imagen del Otro que se mira al espejo y se distorsiona. *Punto*, que Gustavo Geirola (2018) destaca con mucha insistencia en función de la literatura del norte de México que se interna en las desapariciones en la frontera y los retornos de este imaginario cargados de violencia verbal.



Morales obra de Diego Aramburo / Foto: Siim Vahur / Tomada de: www.diegoaramburo.com

La palabra entra en juego de nuevo y el resultado es la polifonía semántica que está allí emergiendo para cuestionar el contexto, las posibilidades de una desaparición del cuerpo terminan siendo renombrado al aparecer de manera inconexa, pero son herramientas narrativas para recordar un período específico. En este caso de Aramburo, la referencia al contexto político de Bolivia donde la desarticulación del estado ante los embates de la economía llevó al país a enfrentamientos crueles durante el siglo XX como el caso de la Guerra del Chaco, las incursiones guerrilleras del Che Guevara, el movimiento indígena y campesino, la masacre de los mineros, que a fin de cuentas, los culpables que desataron los sucesos fueron absueltos y se transformaron, posteriormente, en partidos políticos que no se orientan ideológicamente, sino que se someten a las líneas que el poder se plantee. Es evidente esta conexión de Aramburo con la historia boliviana y la herramienta que desarrolla, es este monólogo colmado de palabras y frases que parecieran inconexas, pero al unificarlas están creando un cuerpo que se resignifica, que sale del olvido y ahora regresa con más fuerza en rechazo a los sucesos traumáticos del colectivo.

Es la era de la Guerra de las Malvinas, la guerra de las galaxias de Ronald Reagan, el rey de la cocaína Roberto Suárez, que ofrece pagar la deuda externa de Bolivia; las colas y el salario mínimo en costales y más del 600% de hiperinflación, “Bolivia se nos muere” y viene la relocalización. Es “La Familia Ingalls”, “Colorina” y “Los Ricos También Lloran” en la televisión. (Aramburo, 2016, p. 6)

En este punto el vacío del cuerpo olvidado sale a flote desde un relato irónico que cuestiona su contexto, además de renombrar y denunciar que detrás de los olvidos están las palabras ocultas en sombras de lo que aconteció. Estas formas de agresividad discursiva están presentes en la dramaturgia del escritor boliviano y se manifiestan constantemente.

Por su lado Rodrigo García en una compleja red de relatos va creando una paridad entre lo que acontece en la Argentina de los setenta, hace hincapié en las desapariciones y su metáfora se empieza a hilar desde las tiras cómicas o dibujos animados de la *Warner Brothers* con el personaje del Gallo Claudio, que va a representar la violencia por la violencia, por ello en la obra *La historia de Ronald...* se llena de imágenes hiperbólicas que se entrecruzan unas a otras en una suerte polifónica semántica de lugares comunes que en conjunto señalan a los culpables de las torturas y desapariciones.

Los americanos dibujaban sus dibujos animados y financiaban la tortura en Chile, en la Argentina y en África. Dibujaban resurrecciones ficticias en los dibujos animados y la memoria de tus muertos en Santiago y en Buenos Aires. Exportaban por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en forma de dibujo animado. Cada mañana, millones de niños frente a la tele aprendían esto del gallo Claudio: aprendían a aguantar y a estarse callados. Pero con el paso de los años, no consiguieron que ninguno olvide (García, 2009, p. 402).



Gólgota Picnic de Rodrigo García / Tomada de: www.eltelegrafo.com.ec

Sin embargo, para llegar a este punto volvemos a Lacan en su necesidad de revisar un discurso que lacera para poder encontrar esta memoria que fue olvidada, y para regresar debe estar en conexión con aquello que la obligó a olvidar, pero antes de entrar en este laberinto de vacíos generados por la memoria apagada, consideramos que es justo seguir el enunciado de Huyssen (2014, p. 157) al decir, que el olvido tiende a marcar silencios, desarticulación, evasión, apagamiento, desgaste, represión, cuando hace referencia a las formas en que la memoria fue impedida, manipulada y obligatoriamente olvidada, porque tanto Lacan como Huyssen coinciden en un discurso que se aferra a la reconstrucción del torturador o del opresor, pero que regresa de manera violenta, definiendo un cuerpo olvidado en un cuerpo resignificado donde cada uno de sus fragmentos muestran las cicatrices dejadas en el camino.

Una nación cree que puede desollar Hiroshima y quedar impune. Que puede destrozarse económicamente Argentina y quedar impune. Que puede bombardear cualquier pedazo de tierra y quedar impune. Y hace propaganda del discurso opuesto: dicen que son un pueblo herido. (García, 2009, p. 405)

Rodrigo García, en una especie de discurso caricaturesco empieza a erigir palabras que señalan este cuerpo enviado al olvido, posiblemente llega al punto de su inexistencia, pero es renombrado para no dejarse ahogar en las formas manipuladas del relato oficial. Ante esto Miguel Rubio (2010, p. 273) nos indica que el olvido regresa en fragmentos y trata de incorporar su carga violenta en las conciencias de quienes han sido víctimas de una desaparición, y esta imagen que se deconstruye vuelve de nuevo en forma desarticulada, donde cada uno de los elementos está siendo renombrados de acuerdo al espacio donde son referidos⁸.

Aquí retornamos una y otra vez a Lacan y la imagen del Otro en el espejo que él mismo indaga, pero que es la representación de su cuerpo al mirarse en el vacío del reflejo, entonces, sólo regresa por medio de una imagen distorsionada, colmada de señales violentas que intentan unir estos fragmentos. Sin embargo, al llevar esta idea del cuerpo

8. Miguel Rubio junto con Yuyachkani Teatro en Perú desarrolla una poética de construcción de personajes, basado en relatos de desaparecidos durante la dictadura de Alberto Fujimori y la reyerta contra Sendero Luminoso, que dejó un saldo sangriento en las comunidades indígenas y campesinas. Uno de los trabajos más representativos ha sido *Adiós Ayacucho*, basado en el cuento homónimo de Julio Ortega, donde el personaje regresa de la muerte para buscar su cuerpo fragmentado y olvidado en una fosa común, diciendo este parlamento: "Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No, señor, la violencia se origina en el Sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leerá esto mío." (Rubio, 2010, p. 273).

fragmentado a las palabras, estas se recrean en formas, frases, gramática agresiva, ritmo sin pausas para el lector, o para el espectador en caso de su representación teatral. Me permito citar a Geirola con referencia a este caso que plantea Lacan:

[...] el otro como individuo, el objeto amado al que podemos alcanzar, sino solo su imagen, su sombra, la ilusión y ficción que lo mantienen en la prisión de la fantasía, del fantasma. Y esa imagen está hecha, obviamente, a la medida del yo, que divide el mundo entre lo que le es afín y ama, y lo que no le resulta idéntico, lo que no calza en su propia imagen y a la que dirige su agresividad. Esta tensión se da en el yo mismo (Geirola, 2018, p.135).

El cuerpo olvidado retorna con esa carga simbólica que genera la hipérbole, lo que nos lleva a convivir con imágenes grotescas que se niegan al silencio y a la soledad del vacío, es decir, hace que el cuerpo se resignifique, y al hacerlo, se niega a sí mismo en una idea nueva. Tal vez resulte paradójico, pero si seguimos a Geirola, esta imagen que nace ahora, será una visión desde los fragmentos para negarse al olvido y lo lleva a transformarse en una versión de sí que niega su desaparición.

Y aparece un último proceso que es la imagen carente de aceptación, que está claramente escrita en los dramaturgos Aramburo y García en todas sus piezas, lo que nos lleva a reafirmar que buscan su retorno en el otro y no hay respuesta posible dando paso a la “imagen violenta” en la incertidumbre de su propia versión.

Una revolución cultural. Un centro socio cultural con folklore, con fiesta, con chicha, macramé, artes marciales, pilates y jardín de infantes [nada de producción intelectual porque ser intelectual es pretencioso y agranda el ego y uno debe organizar horas cívicas y mantener el perfil popular.] (Aramburo, 2016, p.13)



Camila Rocha en *Romeo y Julieta* de Aramburo en Colombia / Foto: Sandra Zea / Tomada de: <https://kiknteatr.com>



Puesta en escena de Rodrigo García / Foto tomada de: www.proyectoduas.com

O en el caso de Rodrigo García:

Que aprendan. Que aprendan del perro del gallo Claudio, joder. A curar las heridas... ¡Y a olvidar! Mientras que el dibujo animado olvida y se prepara para la siguiente entrega, como si nada hubiera pasado, el torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado, física y psicológicamente. Un tipo de 35 años o una mujer embarazada no aguanta diez sesiones de electricidad sin que el cuerpo y el cerebro se queden marcados para toda la vida... Y ojo con la frase «toda la vida». (García, 2016, p. 401)

En el caso del imaginario colectivo, la memoria es una herramienta simbólica para renombrar el olvido, y el cuerpo resalta como movimientos totalmente performáticos, tales como Madres de mayo (Argentina), Cásate con la verdad⁹ (Perú), Ni una menos (México) o los museos de la memoria (Chile o México), entre muchos otros diseminados en cada uno de los países Latinoamericanos, transformados en organizaciones que recogen estos “cuerpos olvidados” de memorias y logran armar una polifonía de relatos, imágenes y crónicas, dejándonos una visión agresiva del vacío generado por la desaparición o por el secuestro. Para la investigadora y artista mexicana Diana Taylor (2011, p.8) esta representación es un acto político que camina por la censura, y el cuerpo empieza a sufrir deformación por parte de sus espectadores cuando intentan buscar los puntos vacíos que

9. Performance de apropiación de espacios en Lima Perú el 28 de mayo de 2011, hecho que es parte de un movimiento por visibilizar los desaparecidos por el conflicto armado. Video en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzH8yRXXcaA>

cubre todo el relato, lo que desencadena una amalgama de imágenes violentas desde las palabras escritas e interpretadas en voz alta, en performance o en teatro. Por esta razón, el cuerpo olvidado no sólo es renombrado por las letras que de él se desprenden, sino que en sí mismo está tratando de representarse consciente e inconsciente.

Mientras exista este vacío del hecho ocurrido la palabra será la herramienta para devolver su significado desde una perspectiva caótica. He allí donde se resume este método que hemos tomado de Geirola (2018) para tratar de explicar las categorías de la violencia y sus variables en el teatro de Diego Aramburo y Rodrigo García, que como consecuencia vemos que las piezas se mueven en espacios casi atemporales con múltiples aristas que las convierten en laberintos de palabras polifónicas, pero que develan ese cuerpo que fue olvidado.

La palabra jugará un papel fundamental en la construcción de esta representación del cuerpo olvidado, para establecer una relación de tiempo y espacio en los elementos que le son propios, colmados de estos vacíos de la memoria que fue olvidada oficialmente.

Para Miguel Rubio esta relación de espacio-tiempo es lo que nos lleva a una persistencia de la memoria, donde el discurso es causante de una imposible conciliación de cada una de las partes involucradas, por el contrario, es el momento para mostrar este conflicto que igualmente quedará en el olvido por fragmentos. Por ello retornamos una y otra vez a Geirola (2018), quien nos indica que el discurso violento estará allí donde el cuerpo no se reconoce, pues no ha tenido la oportunidad de reconstruirse a sí mismo, y el reflejo del otro es una idea de construirse en sí, porque este reflejo regresa en una imagen distorsionada que aparece en detalles y termina siendo un discurso deformado que va a concluir, en el caso de la dramaturgia, en la violencia de la palabra como herramienta para imaginar este cuerpo olvidado.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay. Sólo que están bien guardados. (García, 2009, p. 402).

Palabras en los cuerpos, cuerpos en las palabras

Víctor Fuenmayor (2007, p.168) define el cuerpo como el espacio de los significantes, es el territorio de representación de esa amalgama de símbolos culturales que se manifiestan constantemente de manera consciente e inconsciente, y en este punto introduce el término de “descongelamiento del cuerpo” donde él siempre tendrá las señas de su contexto que incluye los vacíos de la memoria. Entonces, el cuerpo se convierte en ese depositario de carga simbólica de experiencias, pero cuando esta memoria es obligada al olvido involuntario, es el mismo cuerpo quien empieza a buscar sus referentes en el vacío, pero en un vacío que le es incierto. Aquí se deja un cuerpo a la deriva colmado de preguntas

sin respuestas, que en el caso de los dramaturgos en estudio se transforma en palabras que caen como grandes avalanchas polifónicas que intentan descongelar este cuerpo y sus significantes en medio de un contexto caótico.

Este descongelamiento del cuerpo, será representado por palabras repletas de letras, al parecer inconexas, pero que llevan una carga simbólica específica en formas discursivas que rescatan una memoria trastocada de un olvido difuso.

Nos remitimos a Huyssen (2011), “el olvido es necesario para esta reconstrucción de la memoria”, y es que el olvido es este vacío que el cuerpo no puede encontrar, que es parte de lo que le fue arrebatado, pero el mismo cuerpo trata de resignificarse para entrar en medio de una hecatombe de relaciones interculturales. Por ejemplo, en medio de las acciones del teatro en todo el continente latinoamericano encontramos que las piezas llevan gran parte de esta relación de procesos traumáticos que han sido despojados de la memoria, llámese el teatro del norte de México con las mujeres y los migrantes desaparecidos en la frontera, el conflicto armado de Colombia y la desaparición de la población civil en los últimos sesenta años, caso similar en Perú con hechos mencionados o en Bolivia con las dictaduras que le acompañaron en los setenta y ochenta desde Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay donde los saldos son descomunales, y las recientes muertes en Venezuela por el conflicto político del cual salen cifras y datos muy alarmantes. Entonces, en medio de este largo inventario de dictaduras, genocidios, guerras y enfrentamientos civiles, sólo prevalecen las palabras con una carga más política que emocional, para señalar este cuerpo que pretende ser olvidado pero que siempre retorna de su congelamiento una y otra vez.



Puesta en escena de Rodrigo García / Foto tomada de: www.proyectoduas.com

Ahora bien, Rodrigo García recrea estos cuerpos de manera polifónica con elementos literarios que transitan en lo absurdo, lo irónico, lo grotesco y lo obscuro, de manera que trae a referencia formas en que el olvido se mantiene en el cuerpo maltratado. Esta propuesta nos trae de nuevo a Huysen (2011), y es que la memoria nace del olvido que se instaló como mecanismo para sobrevivir, de manera que la memoria persiste en la hecatombe de sonidos que genera el vacío del olvido.

Aproximación para concluir

Tal vez es la necesidad de instalarnos en la palabra desde su estructura poética para modificar la morfología del texto, las imágenes hiperbólicas y las referencias a la violencia lo que permita avanzar hacia la aplicación de símbolos culturales, demarcando espacios aun incomprensibles que surgen como mecanismos de memoria.

Vemos que en los casos de Diego Aramburo y su mundo subterráneo de *Ukhupacha*, y de Rodrigo García con *La Historia de Ronald el payaso de Mc Donald* como el concepto y la estructura literaria reconstruye las voces de los silenciados de manera polifónica, por ello consideramos que sus poéticas dramáticas son una especie de espiral retórica que reclama la reconstrucción de una memoria histórica callada oficialmente y que es parte de ese pasado reciente de Latinoamérica.

[...] y entonces uno critica qué, ¡nada!, otras cosas de mierda, las inventadas, y entonces uno está contra y a favor, y de tanto revolcarse en la mierda, uno está muriendo en la mierda cuando en realidad uno debiera haber tenido el cielo en las manos, porque estaba escrito hasta en la mierda ¡que uno no es cualquier mierda! (Aramburo, 2016, p.14)

Finalmente, los dos autores tienen esta necesidad de representar el cuerpo olvidado con palabras y las palabras regresan como cuerpos violentos que se resisten al olvido, y de igual manera van a denunciar los grandes vacíos que aún quedan en los contextos en los que se mueven, de esta manera exploran en una dramaturgia agresiva que resalta el cuerpo del olvido, y la memoria estará emergiendo de las fuerzas violentas que la ocultaron.



Camila Rocha en
Romeo y Julieta de Aramburo.
Foto: Ignacio Prudencio
Tomada de: <https://kiknteatr.com>

Referencias

- Aramburo, Diego (2016). *UKHUPACHA. Monólogo de mierda de un enano de mierda* (Inédita). Cochabamba.
- Cereceda, Verónica (2012). Mito e imágenes andinas del infierno. En: *Mitologías Amerindias*. Editorial Trotta. Madrid. Pag.313.
- Fuenmayor, Víctor (2010). Corporeidad, semiosis y memoria. *Revista Situarte*. Volumen 5, N.º9. Disponible en:
<http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997/15970> Fecha de acceso: 12 sep. 2020.
- Fuenmayor, Víctor (2007). *El Cuerpo de la Obra*. Maracaibo: Universidad del Zulia. 2007, p. 485.
- García, Rodrigo (2015). “En Madrid me han despreciado siempre”. Madrid, Diario *El País*. Entrevista realizada el 29 de mayo de 2015.
- García, Rodrigo (2009). *Cenizas Escogidas*. Segovia: La Uña Rota.
- Geirola, Gustavo. (2018) *Dramaturgia de frontera/dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México*. Argus-a Vol. VII Edición N° 28 / Junio 2018 California - U.S.A. / Bs. As.- Argentina. Libro en línea:<http://www.argus-a.com.ar/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html> Fecha de acceso: 20 agosto. 2020.
- Huysen, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*(coordenação Tadeu Capistrano) Tradução Vera Ribeiro. 1 ed. Río de Janeiro: Contraponto Museu de Arte do Río.
- Huysen, Andreas (2011). “El olvido es siempre la sombra de la memoria”.Diario *El País*. Entrevista realizada el 23 de abril de 2011. Madrid.
https://elpais.com/diario/2011/04/23/babelia/1303517581_850215.html Fecha de acceso: 23 agosto. 2020
- Huysen, Andreas (2000). *Seduzidos pela memoria: arquitetura, monumentos, mídia*. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Lacan, Jacques (1998). *Aún. El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Bs As: Paidós.
- Mangieri, Rocco (2013). Corpos em ação, artes vivas e interculturalidade. *PesquisAtor*, [S.l.], n. 2, may 2013. ISSN 2238-7838. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/56403/59521>. Acesso em: 20 apr. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7838..pesquisator.2013.56403>.

- Mangieri, Rocco (2012). Ipso-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers. Revista *Actual Investigación*. N° 72, año 45, n° 01 (2012). Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/4630/4400F>
Fecha de acceso: 03 nov. 2020
- Mangieri, Rocco (2011). Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad. *Actual Divulgación*, [S.l.], n. 71, p. 104-111, oct. 2011. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393/3294>.
Fecha de acceso: 14 feb. 2020
- Rubio, Miguel (2010). Persistencia de la Memoria. En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica I* coord. por Oscar Cornago Bernal, ISBN 978-84-8427-686-9, págs. 265-287.
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.) (2011). *Estudios avanzados de performance I* ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011