

La memoria en el cuerpo

Paula Frejdkes

Si algo resulta difícil de decir es aquello mudo instalado en el cuerpo. El cuerpo en escena se halla con toda su densidad ante nosotros, territorio que es al mismo tiempo tangible e inabarcable. El cuerpo no precisa de sortilegio ni magia, ni de alma ni de muerte “para que sea a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa; para que sea utopía basta que sea un cuerpo”¹.

Darle voz a la memoria corporal, hacerla memoria visible en escena nos sumerge en un viaje en el tiempo. Postergaremos por un momento los contenidos de la memoria para focalizar nuestra mirada en la memoria misma. Al adentrarnos en la escena contemporánea para seguir sus huellas tenemos por resultado un viaje en el tiempo que arrastra consigo lo material. Pues el tiempo, para hacerse visible, “busca cuerpos y, en todas partes, donde los encuentra, se los apropia para mostrar en ellos su linterna mágica”². Nos proponemos trabajar la memoria no por lo que puede emerger de ella sino como material donde sumergirnos para visitarla ante la presencia física y material del territorio del teatro. Resultante de ello: una paradójica condición del teatro: ser presente y, al mismo tiempo, presentar el pasado.

Henri Bergson nos brinda un punto de apoyo para abordar la memoria en el cuerpo al referirse a la materia como aquello que “(...) está en el presente, y si es cierto que el pasado deja en ella vestigios, no son vestigios de pasado más que para una conciencia que los percibe y los interpreta a la luz de lo que rememora: la conciencia tiene por función especial retener este pasado, enrollarlo sobre sí mismo al compás que el tiempo se desenvuelve y preparar con él un porvenir que va a crear”³. “Pero no recordamos el pasado sino porque nuestro cuerpo conserva de él la traza todavía presente”⁴. No es que en el cuerpo se conserve el recuerdo, ni que el cuerpo sea depósito de éste, sino que es más bien que desde el cuerpo “volvemos a llamar” al recuerdo, tejemos la memoria desde los vestigios dejados en él.

Encontramos también en la figura de la memoria que expone Gilles Deleuze en su *Estudio sobre cine 2. La imagen-tiempo* una dimensión física que no podemos soslayar y nos permite encontrar líneas del entramado de cuerpo y memoria. Dice en ese texto: “... la memoria ya no es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que de los modos más diversos (continuidad, pero también discontinuidad, envoltura, etc.) hace corresponder las capas del pasado y los estratos de la realidad, unos

emanando de un adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que no es más que su encuentro”. La memoria es así una piel de presente que pone en contacto el pasado con la realidad siempre por venir. El entramado de materia y memoria se teje en el tiempo: en un presente que va vinculando pasado y futuro. La escena en su tratamiento de la memoria vincula el pasado con una realidad que es siempre por venir desde la materialidad y presencia física que comparten actor/actores y espectador/espectadores.

La memoria es un tópico que el teatro contemporáneo argentino sigue explorando en consonancia con las reflexiones de la sociedad en la posdictadura. Y ello pone en juego no sólo el tiempo cronológico (lineal, secuencial y medible) sino el tiempo en tanto duración y devenir, el tiempo de la experiencia (en el que coexisten los estratos de pasado, presente y futuro).

Darle voz a lo mudo en el cuerpo, al pasado instalado en él, a la memoria corporal, es lo que propone Claudio Tolcachir en *Emilia*,⁵ estrenada en el 2013 y que continúa actualmente en cartel. Encontramos en esta obra elementos que nos permiten investigar el cuerpo en escena entramado con la memoria junto con algunas pistas que desnudan la relación cuerpo y memoria. Claudio Tolcachir es uno de los autores y directores de relevancia en el actual teatro nacional. Este autor ha tratado el tema de la familia y los vínculos familiares en diversas obras. También lo hace en *Emilia*. Aunque en esta obra la dimensión de la temporalidad tiene su particular impronta y sustenta la posibilidad de investigar en esa dirección en una obra nacional.

En *Emilia* se formula un ensayo sobre la memoria, poniéndola en escena y de ese modo en el cuerpo de los actores. En la obra se vuelve visible aquello que persiste en el cuerpo a través del tiempo. Hay además en la obra otra apelación a la memoria corporal que incluye al espectador (en su cuerpo con memoria) desde el andamiaje de la obra a partir de los recursos del dispositivo escenográfico y del uso de un flash-forward, que remite a una forma de narración cinematográfica, se va incluyendo al espectador en un terreno onírico, en un modo de fluir interno de la conciencia. Al recuperar los procesos perceptivos del espectador para torcerlos y generar un recurso se pone de manifiesto la incorporación de su cuerpo. Hacer el montaje en la percepción del espectador: eso es el teatro. Durante los monólogos de Emilia, la iluminación desliza la atención del espectador para ubicarlo en un tiempo futuro que se va intercalando en la trama del presente. Entreverado en la trama, asistimos a las pistas de un futuro que se vuelve inevitable. La obra recurre a estos monólogos que intercalan indicios de un tiempo

futuro y allí la iluminación es fundamental cuando, al modo de un flash-forward de una narración cinematográfica, permite diferenciar esta otra dimensión temporal que junto con el aspecto gestual de la actriz Elena Boggan que permaneciendo sentada y hablando lentamente nos sumerge en un clima de resignación. En cambio, como modo de denotar la diferencia, en el territorio temporal del presente la actriz se expresa con una gestualidad más activa con movimientos más veloces y realizando recorridos cortos en el espacio acercándose y alejándose de los otros personajes.

Emilia se inscribe, aunque no esté mencionado en la obra, en los recuerdos de los años 90 y de la crisis del 2001 en la que desemboca la década, en momentos donde la disolución social se aloja en los cuerpos, en los vínculos, en los que quedan afuera sin protección de ningún tipo. Momentos además de desmemoria y olvido: en las leyes de indulto, en las fraudulentas ventas de los recursos del país, en la pérdida de las fuentes laborales. En los cuerpos queda grabada la memoria del despojo sufrido. Emilia, el personaje, relata qué fue de ella en aquellos años: sobreviviendo en la calle junto a un perro. Este perro es el recuerdo que conserva quién ella fue y cuál es su propio sentido, pues le pertenecía a Walter, el personaje a quien reencuentra en la obra. Walter es un adulto que de niño Emilia había cuidado. El pasado de Emilia se sostiene presente en ese perro: ella lo sostiene hasta en su último hilo de vida, como compañero de su memoria, de lo que fue. El presente de Emilia encarna el despojo, la soledad, la marginación y la falta de referencias en su recorrido vital.

En la trama de la obra, Emilia se encuentra casualmente con Walter, un hombre a quien había criado/cuidado de chico mientras trabajaba como empleada doméstica en la casa familiar y con quien había perdido todo contacto. Walter la hace pasar a su nueva casa. Él se está mudando con su familia y lo que allí se da, junto con los objetos necesarios que no se encuentran, es el desorden, la confusión y la provisoriedad ante el cambio. En esa atmósfera se desarrolla la obra. Walter es Carlos Portaluppi que con su gran tamaño físico va pasando de la ternura al desconcierto, de la firmeza al extravío. Se aprecia el esfuerzo físico del personaje por sostener esta familia o a una forma del amor que se va diluyendo.

En el momento que Emilia queda dentro de la casa ya no vuelve a salir. La puerta, que sólo se entreabre con las dudas de Walter, marca un límite difícil de franquear y le da a la obra un carácter interno, como si transitara en la psiquis de los personajes. Los cuerpos de los actores nos ubican, de pronto, en un tiempo pasado, aquel tiempo compartido de la infancia de Walter. Un hombre adulto y una mujer mayor se

reencuentran y se hace presente en la cercanía de sus cuerpos ese tiempo de la infancia cuando las palabras eran pocas y los cuerpos ofrecían el sostén de lo que se vendría. En el cuerpo adulto se vuelve visible el del niño y la gestualidad propia de un vínculo muy cercano donde el rostro es acariciado, hay espacio para cosquillas y abrazos y resuenan los diminutivos, las formas de nombrarse de los niños y los apodos de entonces. Lo que habitaba parcialmente oculto en el cuerpo adulto se revela y se hace presente en lo recordado. En el cuerpo se dibuja, por un lado, el tiempo recobrado pero, a la misma vez, la distancia que separa pasado y presente: una cierta extrañeza se perfila con los pasajes por los diferentes estratos del tiempo que va transitando Walter. Hay un salto, una distancia que se expresa en la corporalidad del actor Carlos Portaluppi, y que señala un corte entre el pasado y el presente. Ese salto, que produce un efecto de extrañeza, aporta el indicio del olvido. Como un camino sin retorno, a lo largo de la obra hay un denodado intento de Walter por estructurar una familia y el afán de integrar el pasado en su presente.

Un cruce entre materia y memoria queda constituido en esta mención a la memoria corporal. El cuerpo, ya no considerado como una materialidad estanca, hace visibles su permeabilidad, vulnerabilidad y resonancia en el tiempo. El presente corporal es la contracción del espesor de un pasado que emerge en el recuerdo. El pasado se actualiza en los cuerpos de los actores que remiten a los personajes que encarnan.

Componen la familia adulta de Walter: Leo, el hijo que interpreta Francisco Lumerman, que aporta un ritmo diferente, de explosiva energía, caminando por los bordes del dispositivo escénico que demarca un adentro y un afuera, y es quien permanentemente propone salir de ese encierro y Caro, su mujer, que encarna Adriana Ferrer con movimientos lentos, mirada que se pierde, que transita también por los bordes de ese espacio pero con extrema pesadez. El quinto personaje, Gabriel, que interpreta Gabo Correa, es quien incluye el afuera, el mundo exterior, en ese espacio tan cerrado y que inicia, al presentarse, el desencadenamiento de los hechos.

El trabajo actoral permite atisbar los cuerpos del pasado junto con los vínculos que existieron, por debajo de las nuevas formas de la adultez y de las convenciones sociales acerca de la proximidad entre los cuerpos. De modo que podemos percibir el cuerpo actual pero también el que hubo, dejando ver que ha variado, sobre una base reconocible. En la dimensión teatral es la presencia corporal la que instaaura sentidos que son abordados en el trabajo de los actores. El despliegue de las capas temporales cobra

sentido, a su vez, en los gestos de sus cuerpos, de modo que para el espectador se vuelve perceptible el desdoblamiento del tiempo en un presente que se pierde y un pasado que se reencuentra. Este trabajo es de gran intensidad física. Los cuerpos se transforman dando vida al pasado de los personajes.

En los recuerdos fracturados que van apareciendo en la obra se reconocen los fracasos de la ilusión de una memoria transparente. En el intento de recordar emergen piezas del pasado que no son por completo accesibles para el personaje de Walter. Una memoria fragmentaria se va impregnando con algún reconocimiento en el nombre de un perro o en los gustos del niño que había sido. Emilia va aportando en pequeñas dosis los datos que revelan estos recuerdos. En la obra el tiempo se presenta en el trabajo actoral, en los intentos de los personajes por recordar. El tiempo aparece en este ejercicio corporal del recordar: el ceño se frunce, los ojos se entrecierran, el torso se pliega. El cuerpo se compromete en una búsqueda por las huellas que permitan recobrar el tiempo que aparece como perdido. Hallamos en ese tránsito por los estratos temporales un cuerpo afectado que al recobrar el tiempo siente una intensa alegría. Aquí la obra parecería acercarse al camino que explora Gilles Deleuze en la lectura que realiza sobre los signos materiales y la memoria involuntaria en *En busca del tiempo perdido*. El presente en *Emilia* contrae la estela del pasado. Se trata de un pasado que se despliega en el encuentro de los personajes de Walter y de Emilia. En ese encuentro reaparecen los estallidos de una memoria que intenta expresarse en recuerdos y construirse a partir de lo compartido. Los espectadores presenciamos los fallidos intentos de recordar y también la posibilidad de la memoria de reencontrar los recuerdos en los indicios que aportan otros.

Cuando analizamos la memoria nos preguntamos por la conservación del pasado en el tiempo y en esta obra nos hallamos frente a esa cuestión, conducidos también por el dispositivo escenográfico que presenta una imagen onírica del espacio, es decir, que nos conduce a un terreno más mental. En la obra se compone este abordaje del espacio con almohadones dispuestos en un cuadrado y una puerta que delimitan el adentro y el afuera. Se crea un territorio vago, poco asequible, donde los personajes se mueven de modo no convencional, como cuando Leo y Caro se trasladan por los bordes del dispositivo escenográfico creando una imagen proveniente de los sueños. Encontramos en los sueños la temporalidad como una dimensión que no es cronológica, secuencial ni medible. Tanto en ellos como en el arte el tiempo se presenta en su dimensión de duración y devenir. La coexistencia de los diferentes estratos temporales también la

descubre la memoria involuntaria. Tal como plantea Deleuze, a partir de Proust, la memoria involuntaria, ilustrada en la descripción que transita desde el té y la magdalena a los veranos de la infancia, produce el resonar de dos momentos: uno actual y otro anterior, y da cuenta de la coexistencia de los diferentes estratos temporales. En la obra, el sueño se hace presente a partir del diseño escenográfico y de la gestualidad de los actores. Por otra parte el pasado emerge, en la obra, al modo de la memoria involuntaria. Estos aspectos instalan al espectador en una experiencia del tiempo en tanto devenir y duración.

Volvemos a Henri Bergson para considerar el vínculo entre materia y memoria. Este filósofo afirma que “nuestro pasado entero está allí (...) presente a la conciencia de tal modo que esta conciencia, para tener su revelación no necesita salir de sí misma, ni añadirse nada”⁶. Lo que se aloja aún presente en el cuerpo es la huella del recuerdo que permite “volver a llamarlo”, la posibilidad de convocarlo. El recuerdo no queda almacenado y archivado, por el contrario su aspecto vivo se asemeja a la escenificación teatral donde se lo convoca cada vez, actualizándolo. Si la memoria es descubrimiento e inicio de nuevas relaciones con la temporalidad, se acerca en ese aspecto a la invención y la imaginación y se vuelve al mismo tiempo cuestión política pues muestra nuevos mundos posibles y la potencia de lo por venir. Habitamos un entramado temporal: “La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria”⁷.

La memoria encarnada de los personajes se asoma con el trabajo actoral. Los abrazos de un niño y de quien amorosamente lo crió se entremezclan y se hacen presentes en los nuevos cuerpos de adulto uno y de mujer mayor el otro. El vínculo se complejiza pues, en una relación de cuidado y afecto, se cuelean las diferencias de clase en el hecho de que se pagó por aquel cuidado.

El espacio interior en la obra se vuelve asfixiante, es prácticamente imposible salir de allí. La disposición escenográfica es expresión de los vínculos simbióticos entre los personajes donde prevalece el encierro. Hay un circuito que ahoga y se convierte, literalmente, en asfixia. Los monólogos de Emilia nos dan a entender que este encierro se repite en un futuro, pero ahora en la cárcel. El encierro y del cuidado de un niño ajeno terminan resultando un destino. En los personajes se manifiesta una falta y una extrema necesidad del otro, pero el modo de cuidado que resulta, agobia, inmoviliza o mata. El encierro y la asfixia son, en la obra, las fases que vinculan mundo y subjetividad, espacios y cuerpos reproducen la contrapartida de la falta de aire.

La eficacia actoral se contacta con la receptividad del espectador. Marco De Marinis analiza la eficacia actoral tomando un texto de Artaud que dice: “(...) propongo actuar sobre los espectadores como los encantadores con las serpientes y hacerles encontrar a través del organismo las sensaciones más sutiles”⁸. En el teatro, la narración encarnada nos ubica en la particularidad de la presencia compartida de actores y espectadores. Narrar un pasado, narrar la memoria en la escena teatral conlleva un cuerpo presente y a la vez vibrante, despierto al pensamiento, a una conciencia que lo solicita y lo invoca. Y de ello participan cuerpo del actor y cuerpo del espectador: cuerpos inmersos en la memoria, cuerpos con huellas y vestigios del tiempo.

¹ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”(conferencia, 1966). En: Foucault, M., *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

²Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972, p.27

³ Henri Bergson, “El alma y el cuerpo”. En: *Espíritu y materia*, 1947, Buenos Aires, Ed. Renacimiento, p.14

⁴Ibidem, p.17

⁵ De Claudio Tolcachir, se estrenó en Timbre 4 en el 2013 y sigue actualmente.

⁶ Henri Bergson, “El alma y el cuerpo”. En AA. VV.: *Espíritu y materia*, 1947, Buenos Aires, Ed. Renacimiento, p.42

⁷Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2009 , p.136

⁸Marco, De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p.72

Referencias bibliográficas

Bergson, H. (1947): “El alma y el cuerpo”. En AA. VV.: *Espíritu y materia*, Buenos Aires, Ed. Renacimiento

Deleuze, G. (1972): *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama

————— (2009): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós

De Marinis, M. (2005):*En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna

Emilia:

Ficha técnica:

Autoría: Claudio Tolcachir

Actúan: Elena Boggan, Gabo Correa, Adriana Ferrer, Francisco

Lumerman, Carlos Portaluppi

Diseño de escenografía: Gonzalo CordobaEstevez

Diseño de luces: Ricardo Sica

Asistencia de dirección: Gonzalo CordobaEstevez

Prensa: María Laura Lucini Monti

Producción general: MaximeSeugé, Jonathan Zak

Dirección: Claudio Tolcachir

Timbre 4 (Buenos Aires- Argentina)