

Teatro, memoria y prácticas del recuerdo en el ámbito hispánico

David Rodríguez-Solás¹

Cómo citar: Rodríguez-Solás, D. (2022) *Teatro, memoria y prácticas del recuerdo en el ámbito hispánico*, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 1-3.

Recordar en el siglo XXI es recrear a través de otros medios. Los discursos fílmicos y literarios, el teatro, la performance y otras prácticas culturales han suplido el déficit o la erosión de las políticas de la memoria en el ámbito hispánico. En ocasiones, la distancia temporal y generacional del hecho recordado hace que los afectos estén tan presentes como las propias experiencias de los protagonistas. Quizás por esa razón la postmemoria haya sido un término tan sugerente como cuestionado por los estudios de memoria. Marianne Hirsch explica que la postmemoria se hereda a nivel individual, grupal y cultural, y señala que el prefijo *post-* se refiere a la distancia temporal que separa a una generación de la otra que vivió un evento traumático [2008: 106]. Esta carencia de una experiencia directa con los hechos recordados es la que usan sus críticos para cuestionar su uso de la memoria. No obstante, Hirsch destaca que la postmemoria tiene un carácter imaginativo, prospectivo y creativo. Beatriz Sarlo, que analiza las políticas de la memoria en Latinoamérica, destaca que estos relatos de relatos que componen la postmemoria deben entenderse en base a las mediaciones de fotografías, de otras representaciones audiovisuales, y de relatos públicos del pasado, y por tanto la postmemoria “no puede sino provenir de lo conocido a través de las mediaciones” [2005: 128]. El riesgo, pues, está en la subjetividad que se proyecta sobre estas mediaciones. Una tendencia que Sebastiaan Faber encuentra en los estudios literarios y culturales españoles, que asumen la correlación “entre el objeto analizado y los fenómenos más generales que informan el análisis” [2014: 141]. Las preocupaciones de Faber son legítimas y deberían hacernos pensar en nuestra labor como críticos culturales más allá de la academia. En el caso del teatro, no asumo su sobredeterminación en la esfera pública, al fin y al cabo la influencia y circulación del teatro es escasa si lo comparamos con otros medios. Sin embargo, su capacidad para evocar situaciones y experiencias traumáticas sitúan al teatro en un lugar privilegiado como práctica del recuerdo.

Los artículos que componen esta sección monográfica, “Teatro, memoria y prácticas del recuerdo en el ámbito hispánico”, reflejan las diversas perspectivas desde las que se han abordado las problemáticas de la memoria, “marcada por las pasiones dominantes de su

época” [Samuel 2008: 12]. Aunque el teatro ha facilitado la conservación y circulación de la memoria cultural [Carlson 2001: 8], también es cierto que ha sido espacio de resistencia y, por tanto, asumir que existe un teatro de la memoria o llamar así a cualquier práctica escénica del recuerdo podría normalizar las tensiones que existen entre el pasado y las implicaciones presentes de la memoria, que encontramos enunciadas en los análisis de este monográfico. Algunos de los recursos que los autores de los artículos de este volumen han señalado como constitutivos de las prácticas escénicas que analizan son una muestra de un giro hacia el análisis de la memoria encarnada (en inglés, *embodied memory*) en los estudios teatrales. Estos recursos son la multiplicidad de voces, los silencios, el olvido, el delirio y la simultaneidad de espacios y tiempos, además de la fragmentariedad. Como apunta Sarlo, “la rememoración opera sobre lo que no está presente” [2005: 138], de ahí que las reconstrucciones del pasado se articulen en fragmentos, un recurso bastante común con el que se interpela al espectador en la práctica escénica contemporánea. No es casual, pues, que Hans-Thies Lehmann haga participe al espectador de la experiencia sensorial en la que coinciden el teatro y la memoria. Una particularidad que supone que “el asistente al teatro comparte y concilia continuamente la participación imaginativa (comparable a la del lector) con la participación real y corporal mediante el testimonio que extrae el sentido de la existencia de las cosas” [Lehmann 2013: 188]. La experiencia encarnada que existe en la recepción teatral ha merecido la atención de los estudios de memoria y teatro. Sin ánimo de ser exhaustivo, me referiré a aquellos que han marcado los estudios teatrales de memoria.

La especialista en performance latinoamericana Diana Taylor llamaba la atención en *The Archive and the Repertoire* sobre la interdependencia de ambos, que se han estudiado con frecuencia como una dicotomía. Si el archivo representa el tipo de cultura que supuestamente permanece inalterada, el repertorio es el ámbito de la memoria en los gestos, en los movimientos y en la presencia de los cuerpos. Durante años se mantuvo la idea de que estas prácticas encarnadas del repertorio (gestos, movimientos, corporeidad) no se podían documentar y cuando se reproducía por medios audiovisuales se

¹ University of Massachusetts Amherst, dsolas@umass.edu

convertía en otra cosa, esto es, en un texto, en un documento de archivo. Es un razonamiento defendible y respetable si pensamos que una performance acaba cuando concluye el acto performativo. Sin embargo, el repertorio de gestos y comportamientos se reactivan sin que seamos conscientes de ello [Taylor 2016: 10]. El repertorio, apunta Diana Taylor, necesita que “people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there,’ being a part of the transmission” [2003: 20]. En la práctica escénica contemporánea en la que coinciden todos los estudios de este volumen, la presencia del cuerpo en escena “se manifiesta como lugar de inscripción de la historia colectiva” [Lehmann 2013: 168]. Si la memoria se reproduce de forma colectiva, el conocimiento que genera el repertorio también se activa con la presencia colectiva de la audiencia.

Teatro y memoria comparten la forma residual en la que se conservan los trazos del hecho recordado. En *Cities of the Dead*, Joseph Roach estudia la circulación de prácticas performativas en los intercambios culturales entre Europa, África y América. Roach sostiene que, aunque dichas prácticas pueden haber caído en el olvido, no desaparecen del todo [1996: 31]. En esos casos, se produce lo que Roach llama “imaginación kinestética”, un término que toma de los estudios de danza y que expresa “a way of thinking through movements—at once remembered and reinvented—the otherwise unthinkable, just as dance is often said to be a way of expressing the unspeakable” [1996: 27]. Se produce una curiosa coincidencia con la recuperación del pasado, que siempre se recrea de forma indirecta, salvo cuando intervienen los sujetos que lo han experimentado con sus cuerpos [Sarlo 2005: 129].

El foco en el proceso artístico ha ganado terreno en la producción escénica de los últimos años en diferentes ámbitos hispánicos. No es extraño, pues, que las prácticas del recuerdo en el teatro contemporáneo hayan elegido esa opción artística. La investigación teatral también es consciente del limitado alcance del análisis centrado exclusivamente en los productos teatrales, de ahí que la reflexión sobre el proceso artístico sea también perceptible en los estudios teatrales. Sostiene Óscar Cornago que “una práctica implica abrir un espacio intermedio entre lo que ya se conoce y lo que todavía no se sabe” [2015: 92]. Algunos de los autores de este volumen muestran este cambio epistemológico al situarse como observadores de las prácticas que analizan, en su circulación y recepción, cuando entrevistan a los participantes del proceso artístico y contextualizan estos casos de estudio en las sociedades en las que se producen y consumen. Los estudios de memoria no han sido ajenos al influjo de la teoría de los afectos, que Elizabeth Jelin trató de ensayar en *La lucha por el pasado*. En su libro, Jelin se propuso “encontrar un registro en el que el lenguaje académico objetivo no oculte a la autora como persona y sus sentimientos, que permita articular lo personal, lo político y lo académico —con sus experiencias, ideas, afectos y sentimientos” [2020: 290].

La diversidad de enfoques teóricos de este volumen se refleja también en los ámbitos geográficos representados, con ejemplos que provienen de Cataluña, Chile,

España y Perú. De la interacción de estas perspectivas críticas se extrae que las prácticas teatrales conforman una memoria encarnada susceptible de ser negociada en la sociedad y el tiempo en el que circulan. Se invita al lector a trazar líneas temáticas e itinerarios y a encontrar puntos de confluencia más allá de las coincidencias geográficas de algunos de los ensayos del volumen.

Cada uno de los siete trabajos de esta sección monográfica examina con acercamientos diferentes las tensiones entre el pasado y las prácticas escénicas del recuerdo. En “Jo no ravalejo: Cartografías afectivas y memoria cultural de barrio en la *Trilogía del Raval*, de Josep Maria Benet i Jornet (1964–2000)”, Elisabet Pallàs aborda la resistencia a los procesos de gentrificación y desmemorialización en el barrio del Raval. Su artículo contextualiza el estreno en 2000 de la última obra de la trilogía, *Olors*, en el Teatre Nacional de Catalunya con la apertura de la controvertida Rambla del Raval. La reposición en el mismo teatro en 2011 de la primera obra, *Una vella, coneguda olor*, se produce en un momento en el que los movimientos vecinales usaban protestas performativas para denunciar la asfixia a la que se sometía al barrio. Como certeramente señala Pallàs, la puesta en escena de estas dos obras opera a la vez como denuncia del borrado de la memoria del Raval a la vez que como surrogación de esa memoria—como apuntaba Roach [1996]. El uso del espacio en estas obras conecta con el valor afectivo y simbólico del espacio vivido o de representación del barrio [Lefebvre, 1992: 38-39]; son sus sonidos y ruidos, pero también sus olores, los que activan su memoria.

Isaias Fanlo comienza su artículo con una reflexión epistemológica sobre el uso de la terminología de los *memory studies* en el contexto de los estudios culturales. Ante las limitaciones de términos como *postmemoria*, que describían la experiencia vicaria de los familiares de las víctimas del Holocausto, Fanlo propone usar el término *postolvido* para señalar la distancia temporal entre los hechos que se recuerdan y su posterior memorialización. En su artículo, “El teatro del postolvido: *No parlis amb estranys*, de Helena Tornero (2013)”, Fanlo señala que el *postolvido* en la obra de Tornero se encuentra en la fragmentariedad de historias y voces. Los protagonistas de los testimonios son personajes que la autora agrupa en primera, segunda y tercera generación, para subrayar la distancia de las voces con los hechos, pero la memoria también deja huella en los objetos, como el armario protagonista de una de las escenas que Fanlo analiza. *No parlis amb estranys* es además un relato familiar: la última escena utiliza dos fotografías del abuelo de Tornero, del que nos cuenta que sufrió prisión, servicio militar forzoso y pérdida de un hermano en el frente.

La representación del trauma de abusos sexuales y su relación con la dictadura chilena de Augusto Pinochet es el enfoque del análisis de Coca Duarte en “*La ciudad de la fruta*, de Leyla Selman: representar el trauma”. Duarte señala que los abusos en el seno familiar, como ocurre en esta obra autobiográfica, fueron posibles por la impunidad de la dictadura. *La ciudad de la fruta* recurre a la simultaneidad de planos temporales y de ficción para requerir al espectador un papel activo en la representación

de lo abyecto. Quizás, se pregunta Duarte, la fragmentariedad del relato que imponen estos recursos teatrales sea una forma eficaz de representar el trauma de Selman.

Elena Cueto se adentra en la función del teatro en las conmemoraciones culturales en su artículo “Galdós en el escenario conmemorativo: el recuerdo delirante como construcción de memoria pública”. Las dos obras que analiza fueron producidas en 2020 para el centenario del fallecimiento de Benito Pérez Galdós: *El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad*. Ambas se centran en descubrir una imagen del personaje a través de su vida sentimental con recursos de la biografía novelada. Las dos obras también parten de la imaginación del propio autor como perspectiva de la narración escénica. Se trata de un Galdós que delira y activa la supuesta memoria de los personajes femeninos de su vida y su obra. Son obras corales que hacen participe al espectador del propio proceso conmemorativo, que huyen de mostrar una visión monumental de Galdós, más bien su biografía se construye a través de las voces de los personajes, con referencias históricas o ficticias, que pueblan estas obras.

En su artículo “Recordar en escena. *Alaejos*: teatro, memoria y creación colectiva”, Carlota Gaviño y Sergio Colina Martín comparan la construcción intergeneracional de relatos de memoria con el trabajo colectivo de la compañía Producciones Kepler en una pieza de 2021 que cuenta las historias de la generación de jóvenes que vivió la guerra civil española. La obra se convierte en un ejercicio de postmemoria, en el que los cuatro actores veinteañeros desvelan ante el público las historias familiares fragmentarias que fueron investigando a lo largo de un año. Los autores del artículo entrevistan a la directora de la compañía, Itxaso Larrinaga, y consiguen reconstruir el proceso teatral y analizar la confluencia de los testimonios y archivos familiares con la práctica de creación colectiva que desarrolla la compañía. *Alaejos* pone el foco en el proceso de investigación histórica y artística, el que conforman la memoria de sus abuelos y la construcción escénica de los actores. Se trata de una práctica escénica que hace participe al espectador del compromiso colectivo de recuperar la memoria y que le invita a hacerse preguntas sobre sus propias familias.

Gino Luque analiza la problemática memoria del terrorismo de Sendero Luminoso en “Duelos prohibidos y memorias incómodas en el teatro peruano posconflicto armado interno: Un análisis de *La hija de Marcial* de Héctor Gálvez”. La obra logra mostrar la complejidad de la construcción de la memoria del conflicto partiendo del punto de vista de la hija de un terrorista, quien descubre la identidad de su padre cuando aparecen sus restos óseos y confirma que su padre fue víctima de una desaparición forzosa. La protagonista debe confrontar la controvertida memoria de las víctimas del conflicto al tratar de dar sepultura a los restos de su padre. Estas tres circunstancias coinciden con la memoria nacional peruana y su necesidad de proporcionar respuestas que conduzcan a la reconciliación. Luque propone analizar cómo esta obra muestra las contradicciones del recuerdo en la sociedad peruana postconflicto armado.

El artículo de Milena Grass que cierra esta sección monográfica también estudia la represión del estado en el contexto de la construcción plurinacional que se está llevando a cabo en Chile y que condujo a la celebración del plebiscito constitucional el 4 de septiembre de 2022. En “*TREWA. Estado – Nación o el Espectro de la Traición*. El ensayo de un teatro plurinacional”, Grass analiza el complejo proceso escénico de contar la historia de la exhumación de la activista medioambiental mapuche Macarena Valdés. La autora se centra en los recursos que se utilizan en *Trewa* para que la cultura mapuche pueble la escena a través de testimonios grabados, proyecciones audiovisuales y textuales, sobretítulos y trajes autóctonos, además del ambiente sensorial que crean la música y la comida—preparada y consumida en directo. Algunos de estos elementos son propios del teatro documental; sin embargo, Grass explica que *Trewa* va más allá de la denuncia propia de este género. La obra, estrenada en 2019 y repuesta en 2021, es un hito en el teatro chileno, que tradicionalmente ha empujado la cultura mapuche a los márgenes. Su producción en el contexto de reconocimiento colectivo del pueblo mapuche es una invitación a reflexionar sobre los silencios y olvidos de la escena y la necesidad de construir un nuevo teatro plurinacional acorde con los cambios sociales.

Bibliografía

- Carlson, Marvin (2001): *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press.
- Cornago, Óscar (2015): “Contra el método (académico): aproximaciones prácticas al conocimiento teórico”, *Gestos*, 60: 86-94.
- Faber, Sebastiaan (2014): “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento*, 2.1: 137-155.
- Hirsch, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29.1: 104-128.
- Jelin, Elizabeth (2020): “La historicidad de las memorias”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50.1: 285-290. <http://journals.openedition.org/mcv/12902>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.12902>, Fecha de consulta: 4 de junio de 2022.
- . (2017): *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lefebvre, Henri (1992): *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro Posdramático*, tr. Diana González, Murcia, CENDEAC.
- Roach, Joseph (1996): *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press.
- Samuel, Raphael (2008): *Teatros de la memoria. Volumen I. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, tr. Francisco López, et al., Valencia, Universidad de Valencia.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- . (2016): *Performance*, Durham, Duke University Press.