



Granos de uva en el paladar o un espacio como posibilidad de memoria anticipada.

Valeria Rellán
(Universidad de Buenos Aires)

"(...) lo real, tal como se concibe en su absolutidad contingente, nunca es lo bastante real para que no se sospeche su condición de semblante. La pasión de lo real también es necesariamente la sospecha. Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real."¹

El día que Baltasar Garzón es condenado a once años de inhabilitación para ejercer su profesión, acusado de investigar los crímenes del franquismo *desconociendo* los efectos de la amnistía sancionada en 1977, en Buenos Aires, un grupo de actrices españolas, presentan *Granos de uva en el paladar* (2012), en la Sala "González Tuñón" del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. La obra surge, como explican en el programa de mano sus realizadoras, de la necesidad de: "(...) querer saber más acerca de nuestro pasado reciente (...)", y cómo el presente actual argentino les permitió enfrentarse a las voces que por España decían: "*pa' que remover*" – una frase conocida también en el Río de La Plata-, aunque no ciertamente en el ámbito teatral de Buenos Aires².



Foto de Akira Patiño
Gentileza Duche&Zarate

¹ Alain Badiou, *El Siglo*, Buenos Aires, Manatíal, 2011; p. 75.

² Beatriz Trastoy, "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires", En *telondefondo. Revista de crítica y teoría teatral*, año 6, Nº 11, Universidad de Buenos Aires, julio 2010. ISSN: 1669-6301.



Nos interesa investigar en este artículo cómo la construcción del espacio, en tensión con la acción dramática, ponen de manifiesto la tensión entre memoria y olvido, como así también la tensión entre memoria y negación. Y en qué medida, la reivindicación del teatro como un espacio de *memoria anticipada* es: "(...) la búsqueda de una perfección futura, de una reconciliación con la totalidad de lo real, que la obra de arte ofrece en el presente. Esta es para Bloch –y para Benjamin- la función utópica, es decir política, del arte".³

La complejidad de la obra se plantea en relación con el *espacio*, en su doble dimensión de real/ficcional, España/Argentina (y viceversa); con la relación con la *historia* –como cuento que se nos está contando y como proceso vivido por un país- devenida de una(s) historia(s) real(es) sobre España, desde los finales de la II República Española hasta la actualidad; y con el *espacio ficcional* como espacio de memoria, también en correlación con nuestra propia historia.



Foto de Akira Patiño - Gentileza Duche&Zarate

³ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2006; p. 53.



Como se anuncia en el programa de mano, el trabajo partió de una búsqueda de reflexión sobre la historia de España; sin embargo, es inevitable no establecer un parangón con la propia historia argentina. Lo podríamos tomar como un *distanciamiento* de *lugar*, pero esta operación de *distanciamiento* no está puesta en el nivel de la historia –sus hacedoras, como ya se dijo, partieron de una necesidad de reflexionar sobre la historia de su país-, sino a nivel de la producción total del espectáculo. El distanciamiento:

(e)s una puesta en evidencia, en la actuación misma, de la brecha entre ésta y lo real. Pero en un nivel más profundo es una técnica de desmontaje de los lazos íntimos y necesarios que unen lo real al semblante, lazos resultantes del hecho de que esta última es el verdadero principio de situación de lo real, lo que localiza y hace visibles los brutales efectos de la contingencia de lo real.⁴

Esta operación compleja que se da entre un *espacio ficcional* -que yuxtapone distintos discursos, sobre un mismo hecho-, y la operación que le implica al espectador -argentino- poner en juego tanto su memoria como sus *olvidos* –como represión del trauma-.

El semblante y su condición de memoria anticipada

Desde que el espectador entra en la sala, con luz clara, y se acomoda en su butaca, la presencia de un cuerpo –pareciera inerte- se visualiza en el escenario; suena “Al alba”⁵ en versión flamenco. La música irá disminuyendo, se oirá el audio de bienvenida y la solicitud de apagar los celulares, la iluminación baja, y la puerta de la sala –aún- abierta. Se escucha un canto a coro -fuera de escena-, sube el volumen, irrumpe en la sala y llega al escenario, se cierra una cortina y comienza a desarrollarse la acción, mientras que el cuerpo que estaba en el escenario sigue ahí, y seguirá inerte, hasta avanzado el espectáculo. Presencia incómoda; es inevitable interrogarse: ¿qué hace ahí? ¿Cuándo comenzará a intervenir en la

⁴ Alain Badiou, ob. cit.; p. 69.

⁵ La versión utilizada no corresponde a su autor, el cantautor Luis Eduardo Aute.



historia? Como espectadores necesitamos en algún momento anularlo, naturalizarlo, dejarlo como fondo, para poder seguir la(s) historia(s) que se nos está(n) contando. Que luego, cuando cambie la acción dramática, y pase de *estar* oculto a visibilizarse, quedará instituido su estatuto de personaje, descubriremos que es la presencia, o mejor siguiendo a Badiou⁶, el *semblante* de la muerte - presencia de un muerto/desaparecido- como *semblante* de los asesinados por el franquismo.

Esta operación que realizamos para poder *ver*, se emparenta con la operación de *olvidar*, entendiendo este olvido como: "(...) la constitución del objeto-fetiché [que] es posible (e incluso necesaria) por una operación que conserva la huella inconsciente de la percepción (...) pero borra de la memoria ese recuerdo 'traumático'⁷, para seguir adelante; pero distinto de la imposición del olvido. Grüner se plantea:

El poder, el verdadero poder, ¿no consistirá precisamente en recordarnos que lo que sucedió una vez puede repetirse y volver a quedar impune? ¿En que, como explicó Hobbes hace ya trescientos cincuenta años, el "contrato" (también el "democrático") funciona porque está garantizado por la Espada? ¿No consistirá precisamente en no dejarnos olvidar lo que queremos y como queremos, en no dejarnos protestar, a lo Gombrowicz, contra el mozo de café que nos sirve lo que no hemos pedido?⁸

Así, el espectáculo, nos enfrenta con el horror, -producido por el franquismo en España, por la última dictadura militar en Argentina-, los muertos/desaparecidos, son parte de nuestra historia individual, que es, en realidad, social e ideológica. Adorno hace referencia en "La educación después de Auschwitz": "(...) que la barbarie persiste mientras perduren en lo esencial las condiciones que hicieron madurar esa recaída.⁹" Uno de los personajes dice en un momento -situado

⁶ Alain Badiou, ob. cit.; p. 69-81.

⁷ Eduardo Grüner, ob. cit.; p. 49-50.

⁸ Eduardo Grüner, ob. cit.; p. 48-49.

⁹ Theodor Adorno, "La educación después de Auschwitz", Conferencia difundida por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966.



históricamente durante la guerra civil- que los problemas venían “desde 1492 y el origen del marxismo”.

La presencia de ese cuerpo, *semblante* de la muerte, genera una tensión con el resto de las acciones que allí han sucedido, y sobre todo, se resignifica brutalmente en ese momento en que se nos enfrenta a la operación que realizamos en lo cotidiano, como ahora hacemos en el teatro. Anular en la vida cotidiana la idea de que los muertos *están* nos permite seguir viviendo, pero nuestra vida está ligada a esos cuerpos que nos ocultan, que no nos dicen donde están.

De ahí la importancia de espectáculos como *Granos de uva en el paladar*, que nos permitan tener presente y reflexionar sobre el por qué de los hechos, de su negación o su recuerdo.

Espacio ¿despojada?

Como ya se dijo, el espectáculo comienza sin que la puerta de la sala se haya cerrado; el coro que viene de *afuera* nos sorprende. De este modo, quedan conectados, aquí y ahora, los dos espacios; el espacio *real* de afuera, ligado al espacio cotidiano; y el espacio ficcional.

El espacio escénico con el que se enfrenta el espectador al entrar en la sala, está conformado por una tela roja sostenida por unas cuerdas que cubre la totalidad de la superficie del escenario y se levanta sobre el fondo. También varios tubos que cubren la parte superior de la escena, con unas luces de color cálido; y una actriz en el piso inmóvil. Si dejamos de lado todo lo que representa el color rojo y como así también la presencia de ese cuerpo inerte, esta puesta en escena, aparentemente despojada, irá adquiriendo densidad durante el desarrollo del espectáculo.

Los *espacios ficcionales* (plaza de toros, las tierras y la casa de los Lagos de la Fuente, la cárcel, etc.), que por momentos aparecen casi en simultáneo, están constituidos, en primer lugar por la actuación a partir de un importante trabajo expresivo del cuerpo.

Los elementos principales en la obra son la utilización de un poncho de modal –gris-, que se vuelve fusil, manto u otro tipo de elemento para caracterizar a



algún personaje, colabora en la constitución del espacio que estos habitan; por ejemplo en la escena que transcurre en la cárcel, las mismas actrices son presas y monjas, y es este elemento el que les permite pasar de uno a otro personaje sin necesidad de salir de escena. Por otro lado, el cambio de iluminación dinamiza la simultaneidad de los espacios o bien vincula un mismo espacio con situaciones transcurridas en distintos momentos históricos.

Así, la construcción del espacio/tiempo conformado a partir de la presencia de ese cuerpo inerte que atraviesa y resignifica todas las temporalidades, permite entender el espacio escénico como posibilidad de *memoria anticipada*.

Ficha Técnica

Autor: Susana Hornos / Adaptación dramaturgica: Susana Hornos, Zaida Rico.

Actrices: Arantza Alonzo, Lucía Andreotta, Marta Cuenca, Clara Díaz, Sauce Ena, Ruth Palleja.

Diseño y caracterización de Vestuario: Néstor Burgos.

Iluminación: Mariano Arrigoni.

Diseño escenográfico: Alejandro Mateo.

Realización escenográfica: Cinthia Chomsky.

Banda sonora original: Gonzalo Morales.

Coreografía "Paco y Rosa": Antonio Luppi.

Fotografía: Akira Patiño.

Diseño gráfico: Sergio Calvo.

Producción ejecutiva: Cooperativa Granos de uva en el paladar.

Asistencia en gira: Morgane Amalia

Dirección: Susana Hornos y Zaida Rico.

valerellan@gmail.com

Palabras claves: *Granos de uva en el paladar*, semblante, memoria anticipada, espacio escénico y ficcional, distanciamiento.

Key words: *Granos de uva en el paladar expression, anticipated memory, performance and fictional space, distancing effect.*