

# LA CONVERSACIÓN COMO VEHÍCULO DE LAS MEMORIAS A PARTIR DE LAS EXPERIENCIAS CREATIVAS: LA MAYOR MENTIROSA DEL MUNDO Y CONFERENCIA PERFORMATIVA EL TERCER PEDRO

Máximo Gómez<sup>1</sup>  
Nerina Dip<sup>2</sup>

**Resumen:** El artículo reflexiona sobre dos experiencias creativas: *Conferencia performativa El tercer Pedro* y *La mayor mentirosa del mundo*, que se desarrollaron en condiciones de grupalidad, donde se promovieron relaciones horizontales y colaborativas entre sus integrantes. Esto permitió intercambios que transformaron a las personas que las llevaron a cabo. Se analizan dos aspectos importantes, tanto para la creación, como para la construcción de conocimiento: la conversación y los trabajos de las memorias. Ambos revalorizados como herramientas metodológicas para el intercambio y la resistencia política. Una manera de que el silencio no promueva la impunidad de ciertos discursos hegemónicos.

**Palabras claves:** Experiencias creativas; Conversación; Memorias.

## Conversation as a vehicle of memories from creative experiences: the world's greatest liar and performative conference the third Pedro

**Abstract:** The article reflects on two creative experiences: *Conferencia performativa El tercer Pedro* y *La mayor mentirosa del mundo*, Which developed in group conditions where horizontal and collaborative relationships between their members were promoted. This allowed exchanges that transformed the people who made them. Two important aspects were analysed both for creation and for the construction of knowledge: conversation and memories work. Both revalued as methodological tools for exchange and political resistance. A way that silence does not promote impunity for certain hegemonic discourses.

**Keywords:** Creative experiences ; Conversation ; Memories.

## LA CONVERSACIÓN COMO VEHÍCULO DE LAS MEMORIAS

Desde el punto de vista formal, hay dos enunciados que develan dos formas de ver al hecho teatral. Cuando afirmamos que el teatro es acontecimiento estamos jerarquizando tanto la escena como la platea. Eso refuerza la idea de que ambos son partes fundantes de ese acontecimiento. Sin embargo cuando se abordan estudios sobre el teatro, la mayoría de ellos da más relevancia a la escena

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Tucumán, AR. ([maximogomez66@hotmail.com](mailto:maximogomez66@hotmail.com))

<sup>2</sup> Universidad Nacional de Tucumán, AR. ([nerinadip66@hotmail.com](mailto:nerinadip66@hotmail.com))

que al estudio holístico del acontecimiento. Algo similar sucede cuando pensamos el acto de educar, ya que se enuncia que el sujeto del aprendizaje es fundamental pero se estudian más las herramientas que muchas veces devienen en instrumentos de verticalidades.

Nuestra práctica profesional<sup>3</sup> habita tanto las artes escénicas como la docencia universitaria. Las experiencias en ambos campos se mezclan y una práctica contamina a la otra. Esta posibilidad de conexión también se debe al hecho que buena parte de los procesos artísticos, en el marco de la grupalidad, implican un acto de aprendizaje sin la mediación institucional. En este sentido, los intercambios de todo tipo que se llevan a cabo en los procesos creativos grupales, implican una reacomodación constante de las estructuras cognitivas. Estos modos de producción generalmente no constituyen relaciones verticales donde cada sujeto se ocupa de una función, en la que se desempeña poniendo en juego sus conocimientos adquiridos y en grados de jerarquías. Hablamos en cambio de estados de empatía y flexibilidad, en la que todos los miembros construyen en condición de pares. Esta reflexión se aloja en ese lugar hibridado. Territorio conceptual que geográficamente acontece en San Miguel de Tucumán, norte de Argentina en 2020, el año de la pandemia.

Las prácticas sobre las que trabajaremos son experiencias que si bien podrían ser entendidas como artísticas, están impregnadas de nuestro hacer como profesores. Las abordaremos con un pensamiento integral que abraza a todos los protagonistas del acontecimiento teatral. El análisis hará foco en dos prácticas/campos conceptuales: la conversación y los trabajos de las memorias, todo ello desde dos experiencias artísticas puntuales: La mayor mentirosa del mundo y Conferencia performativa El tercer Pedro.

## **LA MAYOR MENTIROSA DEL MUNDO**

Esta experiencia escénica reúne a un grupo de tres personas que venían trabajando juntas durante ocho años. Dos de ellas, Rosita Ávila y Alberto Díaz, de 82 y 76 años respectivamente, pertenecían a la vieja generación de actores que crearon el movimiento teatral independiente en Tucumán, miembros del reconocido grupo Nuestro Teatro que fue parte de la escena tucumana desde 1954 a 1986. El tercer miembro -y que cubría el rol de director- Máximo Gómez,

---

<sup>3</sup> Nerina Dip y Máximo Gómez son docentes de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán hace más de treinta años. Ambos se desempeñan en el campo de la producción artística. En referencia al artículo se desempeñaron como actriz-performer y director respectivamente.

pertenece a otra generación, con otra escuela de formación y paradigmas estéticos divergentes, característica que marca una de las potencias educativas de la experiencia. Los ensayos se realizaron durante un año y sus presentaciones se llevaron a cabo durante el 2016 y el 2017.

*La mayor mentirosa del mundo*, es una experiencia creativa en la que se ponen en juego procesos de cuestionamiento y de afirmación de modelos técnicos, éticos, conceptuales, que se activan en las dinámicas grupales y en las acciones creativas. Estos procesos, cuando están atravesados por condiciones que superan la funcionalidad utilitaria de una puesta en escena -lo que generalmente sucede en el Teatro de Grupo y en el Teatro Independiente- constituyen en sí mismos, situaciones de aprendizaje.

El formato de la experiencia no corresponde al del teatro tradicional, en el que la actriz desarrolló casi la totalidad de su vida profesional, sino que combina ficción y realidad en una estructura con espacios abiertos que permitía un desarrollo un tanto azaroso de la acción, a partir de la comunicación que la actriz establecía, en cada función, con los espectadores. El texto o guión se construyó a partir de trechos de viejos espectáculos, con relatos autobiográficos, alejados del esquema representacional y junto al público, con la intención de crear un ambiente de encuentro más que de expectación. Con indicaciones de títulos marcados en un papel que reposaba en la mesita del centro de su estudio, en su propia casa, la actriz encara los relatos que constituyen el texto, sin una preocupación por el orden lógico de palabras y párrafos y sin afligirse por la aparición de nuevos órdenes y lógicas en la construcción del relato. El énfasis es la historia en sí misma, que se construirá de acuerdo a la recepción particular que cada público genera en cada encuentro y se formateará según las motivaciones, sensaciones y estado personal de la actriz, ese día y con ese público. Con la consigna de no representar, el espectáculo es una excusa para presentar, o presentarse, con todo el peso de la realidad: una vieja actriz, con sus más de sesenta años de vida teatral y su potente vejez a cuestas, abriendo canales para compartir su pasión profesional y sus convicciones personales, su vida, sueños y valores.

El espectáculo es una experiencia que no se reduce a los minutos de duración del evento escénico sino que se inicia para el espectador en el momento que atraviesa el portón de entrada de su hogar y se vincula con el jardín, la casa, continúa con el encuentro en el estudio y se prolonga con un agasajo festivo en la cocina, en la que se sirven empanadas y vinos. Allí el juego de interacciones se

genera de manera espontánea como una continuidad que se estuvo construyendo: el público es esperado e invitado a pasar, mientras ella espera en su habitación el momento del encuentro. El espectador desarrolla un proceso vivencial, donde la ficción funciona como señuelo para el encuentro con la casa de la actriz, la artista, sus sueños, miedos y vejez. El lugar donde se hace la experiencia es la casa de Rosita, lugar histórico ya que fue el primer teatro independiente que funcionó en Tucumán. Por todo esto, la potencia del cuerpo viejo, la fragilidad de sus movimientos, la piel arrugada y el andar lento de Rosita, son un texto en sí mismo, que se sobrepone a todo y corre el velo de la ficción para propiciar un encuentro en otro registro diferente al que propicia el teatro convencional. El público se encuentra con una mujer y su historia, que no claudica en su ideal de militar el Teatro Independiente, que la fue forjando como artista y como persona comprometida con su realidad social.

## CONFERENCIA PERFORMATIVA EL TERCER PEDRO

Esta experiencia artística es el resultado del vínculo entre Nerina Dip y Violeta Luna <sup>4</sup> que se inició en 2010 y que fue tomando forma a través de diferentes encuentros: algunos de corta duración, en Brasil (2010, 2012 y 2018), Chile (2013), Buenos Aires, Argentina (2016) y Estados Unidos (2017) y otros más dilatados como las dos residencias intensivas, de 45 días cada una, realizadas en Tucumán, Argentina, en 2014 y 2016.

La *Conferencia performativa El tercer Pedro* está compuesta de una serie de acontecimientos escénicos y de imágenes que se instalan en el cruce entre aspectos históricos, biográficos y artísticos. Los créditos artísticos finales son:

Performer, concepto y objetos: Nerina Dip  
 Dirección y concepto: Violeta Luna  
 Fotografía: Cecilia Melnik  
 Edición de videos: Jeremías Ramírez  
 Realización y mantenimiento de objetos: Patricia Mariscal y Nerina Dip

Se trata de una producción que tiene el propósito de ser activadora de otras memorias y de visibilizar los lazos entre la biografía y la Historia. Pretende

---

<sup>4</sup> Violeta Luna es actriz, performer y activista. Mexicana radicada en los Estados Unidos, desarrolla su trabajo activando la relación entre teatro, performance art y compromiso comunitario. Ha realizado su trabajo artístico y pedagógico en Rwanda, Egipto, India, Nueva Zelanda, Japón, Canadá, España, Chile, Brasil, Argentina, Colombia, Ecuador y Estados Unidos.

establecer un espacio creativo que potencie el vínculo entre las historias individuales y las políticas globales; situar la creación en un espacio en el que lo individual resuene en lo colectivo para posibilitar que podamos reconocer cómo lo macro, permea nuestra biografía.

A lo largo de las residencias se fueron entrelazando poéticamente y con sutileza, las vivencias y memorias familiares con hechos históricos y contra poniéndolos a la historia oficial. Sobre este punto el trabajo se sustentó en aspectos políticos con la idea de dar una voz disonante en relación a cómo el mundo árabe, tan presente en las memorias familiares, es maltratado o invisibilizado por las narrativas oficiales.

Durante el proceso se trabajaron materiales de diversas extracciones y tesituras. Ésta es una característica del trabajo de Violeta. El lenguaje en el que se mueve es llamado, por ella misma, Teatro Performativo<sup>5</sup>.

Este interés es contemporáneo a la búsqueda de nietas y bisnietas de sirios y libaneses que pretenden posicionarse y ofrecer otras miradas como respuesta al lugar que ocupa lo “árabe” después del 11 de septiembre de 2001 en el discurso de políticos y medios neoliberales. Estas historias de inmigrantes del siglo pasado se conectan con las de las migraciones contemporáneas, porque la experiencia de migrar es de carácter humano, no simplemente geográfico o histórico.

En las acciones de la *Conferencia performativa El tercer Pedro* se materializan algunas de las imágenes que resultaron una síntesis de los estudios iniciales sobre los recorridos realizados por los abuelos inmigrantes sirios, los conceptos de memorias de Jelín (2002) y las imágenes que surgen de este relato.

## TRABAJOS DE LAS MEMORIAS

En las dos experiencias estudiadas aquí se evidencia un trabajo con y sobre las memorias. Las mismas son vertebradoras del proceso creativo, de la dramaturgia y de la vivencia de la presentación. Memoria, memorias y olvidos serán parte de esta reflexión.

Rosita inicia el trabajo con ochenta y dos años y ese detalle será importante en el proceso creativo. Sus fallas de memoria nos llevaron a plantear

---

<sup>5</sup> Josette Féral (2016) emplea la noción de Teatro Performativo desde 1980. Sus estudios se centran en el teatro contemporáneo y en la zona híbrida en que teatro, performance y performatividad se encuentran.

los textos de manera que la construcción dramática pudiera contemplar tanto la memoria como el olvido. Este punto generó acuerdos previos sobre los que se negociarían algunas elecciones y conceptos del trabajo.

Se creó un texto-guion con algunas particularidades: estimular la memoria con trechos de viejas obras de las que ella fue protagonista y poesías de su niñez y juventud, que al estar incorporadas en su cuerpo y consciencia afectiva, no oponían resistencias al recuerdo. El otro aspecto fue la inclusión de hechos cotidianos que a la actriz le habían provocado una fuerte impresión. Las historias, atravesadas por condiciones subjetivas y éticas, fluían sin el esfuerzo de la memorización al estar ligadas a una carga emocional e inclusive, ser parte de su relación profunda con la vida.

Estos presupuestos memotécnicos fueron metodológicos pero también conceptuales. Mientras la actriz decidía que los aspectos importantes del trabajo eran los trechos de sus viejos espectáculos, las historias cotidianas cobraron peso y terminaron siendo una presentación de sus valores éticos, una forma de ver el mundo y entender el arte y la vida. Estas escenas cotidianas potenciaron contenidos vinculados a la vejez, los miedos, las convicciones humanas, y ella las exponía con la sabiduría y la fragilidad que el tiempo deja en los cuerpos, imagen contundente de su ancianidad.

El montaje de *La mayor mentirosa del mundo* se inicia en condiciones de intimidad y amistad. Rosita Ávila, Máximo Gómez y Alberto Díaz reunidos en la cocina de la casa de la actriz ensayan mientras se hace la cena que corona cada encuentro sobre su mesa de marmol. La dramaturgia se teje en esa atmósfera de confianza, dándole tiempos y condiciones para que la memoria vuelva. ¿Cuáles son los miedos de la vejez? La pregunta se inserta. El silencio también. Silencios seguidos por miradas pacientes que dan cuenta de la naturalidad del momento y después de unos segundos, la voz vuelve y la palabra de Alberto se aúna con la de su compañera

Las historias, a veces de carácter público y otras veces del dominio de lo privado, iban surgiendo de los dos integrantes de Nuestro Teatro; no obstante, todo se registraba como material en crudo, para su posterior reelaboración y montaje. Se escribieron de esa manera una serie de relatos, que no tenían correspondencia entre sí, pero que estaban enhebrados por un eje: la fragilidad de la vida, del cuerpo y el misterio que sostiene y nos impulsa a continuar. El proceso de escritura fue la constatación de que Nuestro Teatro no se había disuelto. Entre la memoria, el archivo que quedaba registrado en la computadora

y el instante vivo del encuentro, se abrían espacios para la aparición del repertorio (TAYLOR, 2013)<sup>6</sup>. Una cantidad de rituales, viejos textos, gestos, complicidades, guiños de compañeros, interferían sin orden ni lógica, para traer al presente sus códigos de grupo: de repente como dos adolescentes, Rosita y Alberto comenzaban a jugar, interpretando los personajes de una vieja obra, recordando los textos y las circunstancias, hasta que el olvido interponía su espacio intersticial y la vida surgía nuevamente, iluminada por un pasado que emergía en torrente.

Con los relatos reunidos apareció la novela *Leite derramado* de Chico Buarque (2009) cuya propuesta narrativa nos ayudaba a unir fragmentos que no se encadenaban temporalmente. El personaje en la novela de Buarque es un anciano aristócrata de un siglo de vida que hilvana historias con saltos temporales. La estrategia del autor es el uso de giros inesperados de la narración con plena correspondencia con la fragilidad del personaje, su memoria, sus cien confusos años de historia y sus volteretas implacables.

Con esa lógica se reescribieron los relatos y apareció una dificultad que marcó el rumbo definitivo: la actriz no conseguía ligar una historia con la otra, porque no existía lógica de agrupación entre ellas. La fragmentación le creaba una dificultad para memorizar los textos. Los saltos dificultaban la memorización y por ello se abandonó el criterio inicial. Posteriormente se identificaron las historias más significativas y que tenían afinidades de sentido y se las intercaló con viejos trozos de textos teatrales interpretados por la actriz en el pasado. De este modo, la dramaturgia se construyó con sus dos memorias: la del pasado remoto, que no necesita esfuerzo para presentarse y la de su presente sensible, que al estar impregnadas de valores, ideales, temores, misterios, fueron importantes en la vida de Rosita, lo que facilitaba su recuerdo, aunque se ordenaban según lo que dictaba el encuentro con el público.

El espacio de trabajo también se eligió con eje en la memoria. Era necesario emplazarlo en un ambiente íntimo, con significaciones que resonaran con la historia que se contaba. La historia de Nuestro Teatro y en particular, la de la actriz, debían gravitar, desplazando la ficción, por lo que su casa y más específicamente, su estudio, aquel lugar cargado de fantasmas, con cuadros de sus

---

<sup>6</sup> Taylor introduce los términos archivo y repertorio como un modo de comprender y valorar el paso de la cultura “escrita” a la cultura incorporada. El concepto de repertorio sale del viejo formato de expresar patrones culturales en términos de textos y narrativas permitiendo a los gestos, las prácticas y a los ritos sociales no quedar reducidos a la descripción del fenómeno.

puestas, fotos, pinturas de sus seres queridos, objetos personales y libros, casi organizado como un museo, resultó el elegido.

El estudio de Rosita emana aroma a madera y está en sintonía con la arquitectura de su casa, una de las pocas que en Tucumán conserva el estilo de las construcciones antiguas y resguarda con orgullo la condición de ser pionera en dos rubros: fue la primera fábrica de dulces regionales y allí se implantó la primera sala “propia” de teatro independiente.

La casa en su totalidad se convierte en un sistema significativo ya que cada rincón dialoga a través de su arquitectura y de objetos de fuerte valor simbólico: el trapiche de madera usado para procesar la caña en la fábrica de dulces, las pailas de bronce, las esculturas de hojalata y un jardín cuidado por la actriz en el que se destacan lapachos, limoneros y papayas y al que el espectáculo, a través de la palabra de Rosita, referenciaba. El pasado histórico de Tucumán y el sitio donde se emplazó su primer teatro independiente están presentes a través de objetos que acercan con potencia el pasado cultural de nuestra provincia, tales como las fotos de algunos compañeros actores, directores, escenógrafos y puestas en escena.

Después de los aplausos, la ceremonia continúa en su cocina. Las empanadas, agradecidas por el público, movilizan un diálogo cálido y allí su compañero Alberto Díaz toma la iniciativa: como un anfitrión cordial, invita a los interesados a una pequeña guía por la casa en la que explicará con orgullo, dónde estuvo el teatro, dónde esperaba la gente y algunas anécdotas. La charla continúa de manera espontánea hasta que la gente decide que es momento de abandonar el lugar.

Rosita siempre proponía lecturas paralelas, aportaba poesías y textos, vinculados al espectáculo y realizaba en soledad, por propia iniciativa, un ejercicio de memoria, pasando letra mientras realizaba sus tareas cotidianas. El cuidado de su cuerpo fue también una preocupación y mientras su salud le permitió, tomó clases de Tai Chi. El trabajo significó un nuevo encuentro con sus espectadores y amigos y mostró lo que más se resistía a mostrar: las aristas de su cotidianidad, el vínculo con su barrio, el encuentro con otros viejos personajes de la calle, su propia visión de la vejez y reflexiones sobre su oficio de actriz.

Rosita fue rigurosa en la construcción de su dramaturgia, que se convirtió en punto de partida para lo que ella llamaba el estudio de las escenas: cada espectáculo se refuerza con sus lecturas paralelas, que son el alimento que

consolidan la subjetividad. Durante el proceso no perdió oportunidad de participar de charlas académicas a las que era invitada, como un ejercicio de aquí y ahora; allí conversaba sobre su rol de actriz y revivía sus viejos personajes, entrenando su memoria y consciencia ética.

Los personajes de otros espectáculos, que envejecieron con ella, no iluminan la obra de la que son originarios sino a la actriz. Lo épico dialoga con lo cotidiano mostrando que son planos que pueden intercambiarse y potenciarse en cruces transversales que rompen nuestros propios estereotipos y esquemas. En esta condición, que abre paso a lo presencial por encima de lo representativo trabajó Rosita, superando sus propios modelos construidos y enfrentando la condición contemporánea de la escena, construyéndola al tiempo que se construía y reconstruía a sí misma.

En la *Conferencia performativa El tercer Pedro* la memoria también cumple un rol fundamental. Existen muchos autores que trabajaron sobre ella, y un número importante lo hizo en relación al genocidio alemán de la 2ª Guerra Mundial. Sin embargo, en este estudio, nos centraremos especialmente en las reflexiones de Jelín (2002), ya que es la autora que piensa la memoria en los marcos contextuales contemporáneos en el cono sur. Los conceptos que más nos interesan son la memoria como trabajo y pensar las memorias en plural. El pensamiento de esta autora gira en torno a las memorias de la represión en América Latina. Sin embargo sus avances teóricos y los conceptos que desarrolla sirven para reelaborar otras memorias.

Nerina Dip es nieta de inmigrantes sirios, católicos y musulmanes, y desde esa posición se mantiene atenta a la islamofobia que se observa desde el 11 de septiembre de 2001 y que recrudeció en los últimos años, con la guerra en Siria. No podría decirse que los árabes que llegaron a Argentina en los anteriores flujos migratorios fueron víctimas de ese virulento rechazo que hoy Europa manifiesta hacia sirios, libaneses, iraníes, iraquíes, palestinos, marroquíes, egipcios, etc. Sin embargo ya se observaban en 1914 (año de la llegada de sus abuelos), un incipiente intento de invisibilizar la presencia de la inmigración árabe en Argentina. Desde el punto de vista histórico esta manera de mirar a los árabes ya está presente en los inicios de la Nación Argentina. Noufour (2009, p.117) se refiere a este punto y emplea, como ejemplo, un fragmento de una de las obras literarias argentinas clásicas, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), escritas por Domingo Faustino Sarmiento, quien fuera el segundo presidente del país (1868 - 1874):

Según Sarmiento, la consustancialidad del moro y el gaucho - denominación española mediante- indica la continuidad de un atraso. El rancho es la tienda. El gaucho es el beduino. El caballo es el camello. La Rioja es Palestina. La Argentina es Asia y su caudillo el Mahoma de las pampas. Todo eso reunido es la barbarie rosista, condensado local de la bárbara mentalidad arábiga. (NOUFOURI, 2009, p. 115)

Este marcado sentimiento anti árabe se mantuvo en las dos oleadas migratorias que vivió Argentina, impregnando las narrativas históricas que dieron un papel preponderante al componente europeo en desmedro del árabe y el africano. La *Conferencia performativa El tercer Pedro* aborda el tema como una manera de mantener viva la discusión sobre las contribuciones que esas corrientes migratorias realizaron en los lugares en los que se instalaron y al mismo tiempo dar testimonio, a través de narrativas familiares y de memoria personal, de los exilios, las renunciadas y los olvidos. Apelar a la memoria familiar como una narración de lo micro, que da cuenta de una versión histórica que es por lo menos incompleta, con sus huecos y sus ausencias. Entendemos, como sostiene Noufour, que:

...esa ausencia de reconocimiento implica un tipo de negación simbólica que bloquea la posibilidad de que los datos registrados por la historiografía inmigratoria sean empleados para una reconstrucción de la imagen del pasado argentino acorde con su diversidad cultural y religiosa y, por tanto, inclusiva de un retrato diferente de los argentinoárabes. (NOUFOURI, 2009, p.115)

No resolver algunas cuestiones en el pasado hace que éstas se reiteren, más allá del paso del tiempo. Han pasado más de 100 años de la segunda oleada inmigratoria y se presentan discursos de nietas que buscan aportar nuevas narrativas y testimonios a contracorriente de las historias oficiales. Es oportuno citar algunos ejemplos: el film *Beirut - Buenos Aires - Beirut*, documental argentino que narra la historia de una bisnieta que busca conocer el camino que su bisabuelo libanés hizo al regresar a Beirut, luego de haber vivido casi toda su vida adulta en Buenos Aires; el texto para niños *Meu avô árabe* (ZAKZUK, 2012), en el que la autora cuenta a través del personaje de la niña Yasmin, como le fue transmitida la historia del pueblo sirio de donde vino su abuelo Amín; y el libro *Nomeolvides Armenuhi, la historia de mi abuela armenia* (TAGTACHIAN, 2016) en el que una nieta reelabora la memoria del genocidio armenio que le fue contado por sus protagonistas. Estas búsquedas tienen lugar porque cuando en el pasado hubo injusticia, ese pasado no pasa, siempre retorna.

No se transforma en olvido sino en un silencio tenso que espera los contextos favorables, para regresar. El “pasado que no pasa” (expresión que Jelín toma prestada del título del libro de Eric Conan y Henry Rousso *Vichy, un passé qui ne passe pas*) (CONAN; ROUSSO, Apud JELÍN, 2002, p.13) toma diferentes formas de quedarse. Se queda en la nostalgia, en los relatos familiares, en el cine, en la literatura, en el arte en general. Puede parecernos a simple vista, o leyendo las narrativas históricas oficiales, que ese pasado ya pasó. Y sin embargo ante la presencia de nuevos marcos contextuales, ese pasado retorna. Pareciera que cuanto mayor es el grado de invisibilización de ese pasado en la versión oficial, mayor es su presencia en el campo poético.

¿A qué nuevos marcos contextuales nos referimos? Hicimos mención a una creciente “islamofobia”, pero no se detiene ahí, porque el flanco de las agresiones no son sólo los musulmanes, sino el mundo árabe en general. Obviamente que hay un componente religioso en ese rechazo, pero no es sólo ese el factor que impulsa las actitudes de violencia hacia las nuevas oleadas inmigratorias. *La Conferencia performativa El tercer Pedro* responde a ese contexto. Y también responde a contextos locales, como son las actitudes discriminatorias de las que son objeto hoy en Argentina las comunidades de inmigrantes bolivianos, paraguayos y peruanos. Estos nuevos marcos hacen que las luchas, que parecían silenciadas, retomen. A la luz de los nuevos estudios sobre nuevas migraciones, es posible reinterpretar la historia, porque ésta es un relato siempre actualizado. Los sentidos que le otorgamos al pasado cambian permanentemente.

*La Conferencia performativa El tercer Pedro* pretende ser un discurso sobre la memoria familiar que alcanza y se conecta con luchas contemporáneas pero que tal vez son parte de disputas inconclusas del pasado. Actualmente hay una proliferación de discursos y reflexiones sobre la memoria que van desde las narraciones íntimas hasta las públicas.

Es posible profundizar en la idea de “trabajos de la memoria”, agregando que Jelín (2002) sostiene que es necesario distinguir entre los efectos involuntarios que el pasado tiene en nuestra vida contemporánea y la necesidad de trabajar para la recuperación de aquello que puede ser olvidado o silenciado. Muchas veces el pasado se manifiesta involuntariamente en el presente, ya sea en forma de silencio o de repeticiones, tanto en el campo individual como en el social. Se trata de un pasado que es escurridizo y que irrumpe en la vida personal y/o social. Pero hay también un pasado sobre el que podemos “trabajar”, sobre el que podemos ser

más activos. Un pasado que se quiere recuperar y reinterpretar. Trabajos en plural que necesitan de personas dispuestas a llevarlos a cabo. Trabajar sobre el pasado implica la elaboración de un duelo y también implica mirar al pasado más allá de la muerte, o sea reconocer la vida del pasado, sus vicisitudes y trabajar para reivindicar el dolor, la invisibilización y las negociaciones que fueron necesarias en la nueva patria.

La comprensión de los trabajos de la memoria como proceso nos lleva a ponderar algunos conceptos que intervienen en este procedimiento. Uno de ellos es el olvido y sobre este quisiera detenerme. Augé (1998) entiende que el olvido se relaciona a dos parejas de términos: vida y muerte y memoria y olvido. Son parejas metafóricas que podríamos vincular a la mayoría de los sucesos de nuestra vida, aunque muchos ven en ellas más que simples alegorías, ya que podríamos entender al olvido como una forma de muerte y en contraposición la vida estaría en los recuerdos. Sin embargo el olvido es necesario, porque sin él no hay recuerdo, no hay memoria. Porque si quisiéramos recordar todo, la memoria se saturaría. Sin embargo, quedan rastros de algunos recuerdos. Huellas, que son resultado de “una erosión provocada por el olvido. Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla.” (AUGE, 1998, p.12). Sostiene el autor que “La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria.” (1998, p.10) Si no hay olvido, no hay memoria, ya que tanto memoria total como olvido total son imposibles. Por eso Jelín (2002) habla de trabajos, de batallas, de confrontaciones en las que el verdadero opuesto de la memoria no es el olvido sino el silencio.

## LA CONVERSACIÓN

Tal vez la denominación “conversación” podría llevarnos a pensar en una práctica coloquial propia de la vida social y no de la artística. Sin embargo este procedimiento es empleado por muchos creadores que optan por llamarlo de otro modo o, en algunos casos, por no reconocerle el lugar de procedimiento. En la tradición del Teatro Independiente existe una metodología empleada de manera recurrente por numerosos grupos de generaciones anteriores, denominada “trabajo de mesa”, donde la conversación entre actores, directores y técnicos constituye una manera de profundizar aspectos relativos a los diferentes planos del discurso, que tienen que verse reflejados en una construcción de unidad. Esta tradición fue dejándose de lado en las generaciones más jóvenes, dando paso a la acción como herramienta constructiva y analítica. El trabajo de

mesa era en sí mismo una conversación grupal, donde el intercambio dialógico creaba las condiciones de comprensión que facilitaba, a los diferentes sujetos de la escena, las herramientas de conocimiento, que daban el marco para direccionar sus acciones, improvisaciones y propuestas.

Consideramos apropiado aclarar que las prácticas aquí analizadas se enmarcan en lo que Peter Burke (1995) entiende como conversación. El autor sostiene que por raíz latina podríamos afirmar que ... *conversatio significava alguma coisa como intimidade. ....* (BURKE, 1995, p. 127). Esta observación no es simplemente acerca de cómo denominar la práctica dentro del trabajo, sino de entender que el material que resultó fue muy diferente al que podríamos haber obtenido por medio de otras estrategias.

Una vez que los avances del trabajo evidenciaron la cercanía del estreno de *La mayor mentirosa del mundo* (09 de abril de 2016), Rosita comenzó a desconfiar. La convicción de que la obra se direccionaba indefectiblemente a ser presentada al público la hace tomar consciencia de ser protagonista de un formato que no se adapta a sus modelos. Aparece la primera confrontación que funciona en ella como una forma de consolidar viejas convicciones y alinear aspectos conceptuales que, aunque fueron conversados en los respectivos encuentros, necesitan re-asimilarse. Su manera de expresarlo es directa, sin rodeos. Ella dice: “Esto no va a funcionar. No es teatro”. Frente a este tipo de provocaciones -que no eran nuevas y que acompañan los conflictos generacionales y formativos- el director contesta también de manera simple y directa: “Tenés razón. No es teatro. Es una Performance. Por eso vamos a llamar a nuestro trabajo experiencia teatral y no teatro”. La respuesta la hizo reflexionar y tal vez la dejó más tranquila al saber que no se iba a “engañar” al público publicitando una obra de teatro que en definitiva, no lo era, en el sentido convencional del término. Pero enseguida contraatacó sin ninguna inocencia en la pregunta: “¿Y qué es una performance?” Lo dice con un tono un tanto irónico, dejando en claro sus sospechas. Pero Rosita estaba más interesada en actualizar acuerdos que en teorizar. El diálogo transcrito muestra con elocuencia su necesidad de poner en claro los aspectos que se alinean con el teatro contemporáneo y no pertenecen a sus viejas estructuras representacionales.

Nuevamente el componente dialógico aparece como una herramienta eficaz para recomponer racionalmente fundamentos y conceptos que la actriz, proveniente del Teatro Independiente, necesita tener claros para la comprensión absoluta del proceso creativo. El teatro es para los independientes, ante todo, un

instrumento político, por lo que la actriz no debe permitirse trabajar alienada, dejando en manos del director soluciones estéticas incomprendidas por ella. Esto la coloca en protagonista comprometida, con derecho a disidencia, y con plena voluntad de decisión y entrega. La actriz necesita saber y cuestionar, porque de esta forma se refuerzan los argumentos y se reconstruyen, como una manera de consolidar también al propio espectáculo.

Comprendiendo que el resultado no sigue el azar sino que se conforma sobre criterios de orden político y estético, la actriz se siente más cómoda en su rol y con capacidad de aportar sus acciones creativas, de direccionarlas, en función del plan general. La atenta escucha a la pregunta sobre la performance pone en alerta un campo cognitivo que ella se encargará de reforzar, preparándose de esa manera para los ensayos. Sistematiza el estudio en soledad, leyendo, comprendiendo, investigando y abriendo el campo de lo no dicho, de aquella información que no se dice, pero que refuerza cada texto, lo contextualiza, lo carga de sentidos tonales, matizando y manejando las intenciones con solvencia.

La conversación con el director, por más disidencia que exista, nunca llega a un punto muerto para Rosita. No se dialoga para poner fin a algún asunto, sino para realizar procesamientos sucesivos que se reacomodan desde la condición performativa de la palabra. La conversación aproxima los discursos y hace comprender los intereses de cada sujeto sin el deseo de ruptura. El límite, como barrera que no se cruza, que separa, no existe y lo que aparecen son espacios liminares con nuestras propias diferencias. Las voces de cada uno no se apagan, sino que suenan polifónicamente mostrando la confluencia de múltiples discursos en un proyecto común.

Volver a conversar los acuerdos, no pone en crisis la continuidad del espectáculo, ya que la decisión del trabajo grupal trasciende las circunstancias, al contener el sentido ético de los pactos colectivos, que la actriz sostiene de manera indeclinable y que forjó en su vida de grupo. Lo que acontece con la exposición de los puntos de vista tiene el carácter de funcionamiento metodológico, donde se espera que los vacíos, que forman parte de todo proceso creativo y que afectan la disposición activa cuando son percibidos, se transformen, mediante el esclarecimiento dialógico.

El diálogo contiene así principios generativos que refuerzan la acción y enriquecen el trabajo. Inmediatamente la actriz asoció la conversación sobre el teatro contemporáneo, con aspectos que su grupo trabajó durante los años setenta en el ciclo que denominaron “Café

Teatral” con formato *café concert*, donde aparecieron personajes que se presentaban al público fuera de una estructura dramática que los contuviera. En esos “shows”, los actores y actrices se vinculaban con el público de manera más espontánea, rompiendo aspectos formales de la representación y permitiendo una fusión entre lo planificado y lo espontáneo. Cuando la actriz termina de acomodar en su interior las piezas sueltas que le causan incomodidad, el trabajo en ella se naturaliza y se concentra en otros aspectos del proceso creativo.

En la *Conferencia performativa El tercer Pedro* la conversación es una dinámica que Violeta Luna propone desde el primer encuentro. Este procedimiento se da en el rastreo de las memorias que hace Nerina Dip con su familia y en el análisis de los materiales, textos y acciones que hacen ambas. Así conversar ha permitido establecer el terreno fértil de creación y acompañar y cuestionar la obra en distintos momentos. Inicialmente Violeta Luna crea este espacio para reconocer el bagaje artístico-personal de quien trabaja con ella. Ese espacio se construye fuera de un marco técnico, aunque podría decirse que en sí mismo es una técnica.

La conversación y la observación requieren de Violeta Luna no sólo la actitud atenta en el momento en que la conversación se mantiene, sino que implica al mismo tiempo una preparación en los temas en que cada artista mueve su trabajo. Ella se convierte en una compañera en los momentos creativos y con su actitud sostiene que no hay trabajo de performance si las personas que intervienen no están franca y sensiblemente involucradas. Eso implica para ella posicionarse dialógica y políticamente con los temas sobre los cuales se trabaja y por esta razón sólo interviene en producciones cuyos contenidos se conecten con su propuesta artística. Por ello su rol es designado por ella misma como el de “facilitadora” y no directora. Nuestras conversaciones fueron señalando la necesidad de enfocarnos en trabajar biografía e inmigración. Sin embargo quiero resaltar que no se trata de las temáticas abordadas, sino del compromiso político puesto en juego, que es el que finalmente garantiza el proceso creativo y el desarrollo de las imágenes biográficas.

La conversación como procedimiento cumple un papel importante ya que es el momento en el que, según Violeta, “se valora la fisicalización de la teoría”. Es el momento de rastrear “el pensamiento de las acciones” (LUNA, 17/06/2017). Ella apuesta por estas expresiones para definir cuál es la función de

la conversación, ya que le parece que ese diálogo nos permite conceptualizar sobre las imágenes, los objetos y las acciones propuestas.

La conversación fue detonadora en la búsqueda de los objetos, de las acciones y de las imágenes. Mientras que en el campo teatral, el ensayo ocupa un lugar importante, en este caso este espacio se destina a discutir los caminos creativos. Violeta Luna lo argumenta así: “En el terreno teatral está el ensayo por encima de la conceptualización de la acción. Muchas de las acciones fueron trabajadas en esta línea.” (LUNA, 06/02/2018). Esta afirmación se sustenta en que las acciones no eran ensayadas ni repetidas, sino discutidas, desmenuzadas y cuestionadas en el diálogo. Era el momento de mapearlas en el pensamiento para que, al llevarlas al espacio, sucedan por primera y única vez. Cada vez que el concepto se retoma se trabaja en función de lo que, a nuestro entender, funciona o no. Entonces el concepto se fisicaliza bajo la forma de un nuevo estudio. Violeta Luna emplea el verbo *fisicalizar* para denominar a ese momento en que el pensamiento se hace efectivo en la acción, en el estudio propuesto. Lo expresa así: “Cuando yo hablo de fisicalización de la teoría me refiero a poner el pensamiento en todos los elementos que estamos utilizando para llevar a cabo la acción.” (LUNA, 06/02/2018). De manera análoga, la conversación atravesaba el análisis de las acciones presentadas, servía para *disecionarlas* (LUNA, 08/02/2018) e indagar cuáles eran las conexiones de esta imagen con otras imágenes, con autores, films, libros, teorías.

De esta forma Violeta Luna entiende que se trata de un procedimiento que puede ser reversible, “Son dimensiones que se alimentan unas a otras. La imagen está ahí, para buscar otras conexiones, y su inverso” (LUNA, 08/02/2018). La conversación también opera como un espacio para deconstruir algunas obviedades que se presentan en las acciones. Hasta aquí he destacado el papel que ha cumplido el procedimiento de la conversación que podría resumirse en: una forma diferenciada de ensayo, un espacio que permite proponer y estudiar acciones y materiales, un lugar de deconstrucción de las obviedades, un momento de apertura y análisis crítico de la obra.

La conversación es el ensayo que salvaguarda a la acción de su mecanización, nos abre otro pensamiento posible sobre el tiempo y los objetos. Nos evidencia las conexiones temporales e históricas que se activan ante determinadas decisiones.

## CONSIDERACIONES PROVISORIAS

Las dos experiencias analizadas describen procesos creativos en los que se genera una negociación constante de saberes. En el caso especial de los trabajos citados, la conversación se constituyó en un recurso metodológico que permitió a las partes flexibilizar sus saberes en función del hecho creativo, modificando los puntos de vista.

Aquella afirmación de Foucault (2015) de que la obra realizada por el autor muestra también al autor realizado por la obra, nos hace pensar en la importancia del concepto de gobierno de sí mismo, que se ejerce en cada acto creativo. Esto da batalla a la entropía que nos induce a la parálisis. Ir contra el desorden, contra el tiempo, contra el silencio, es también bucear en la memoria y redefinirla en el presente de la acción. En este recorrido los intercambios simbólicos y relacionales que se crean, no sólo construyen el resultado de la experiencia artística, sino que modifican los puntos de vista de los sujetos intervinientes, modificándoles. Al final de una experiencia creativa, no somos los mismos. Se construye la obra, pero también somos construides por ella. El espacio personal contiene a la obra y viceversa, puesto que las imágenes, memorias y postulados éticos que se hacen presentes en el acto performativo se realimentan continuamente con nuestras vivencias, en procesos de intercambio constante.

Enfatizamos que la conversación es fundamental para elaborar y realizar los trabajos de la memoria. A través de esta herramienta los relatos biográficos encuentran espacio y se multiplican. No se trata de reproducir historias de vida que repliquen la versión más divulgada de la Historia, sino de indagar sensiblemente en esos relatos para encontrar las conexiones y las rupturas con los discursos que pretenciosamente incluirían nuestras vidas.

La performance, como trabajo de conocimiento, apela al esfuerzo de la memoria y necesita de un contexto para que esas memorias sean reinterpretadas. De ahí su carácter político. La conversación es el terreno fértil para que esas memorias florezcan y la performance es vehículo de las memorias silenciadas. Aunque el pasado no puede ser cambiado, siempre podemos reinterpretarlo y reinterpretarnos.

Este análisis sobre experiencias pasadas se realizó en el marco de aislamiento social por COVID. Expresa nuestra voluntad política de fortalecer esta discusión en un marco cultural amplio, en el que las relaciones humanas

horizontales sean una condición imprescindible en todos los aspectos de la vida cultural y social.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ Marc. **Las formas del olvido**. Madrid: Editorial Gedisa, 1998.

BUARQUE, Chico; **Leite derramado**. São Paulo. Companhia das Letras 2009

BURKE, Peter. **A arte da conversação**. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

DIP, Nerina y LUNA, Violeta: **Notas de registro inédito del proceso creativo de la Conferencia performativa El tercer Pedro**. San Francisco, 2018

FÉRAL, Josette. **Por una poética de la performatividad. El teatro performativo**. Revista Investigación Teatral Vols. 6-7, Nums. 10-11. Agosto 2016 - Julio 2017

FOUCAULT, Michel. Álvarez Yágüez editor. **La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos** - Madrid. Editora Biblioteca Nueva. 2015

JELIN, E: **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

NOUFORI, H.; AGAR, L; CAGNI, H; EURAQUE, D; FAYAD, L y otros. **Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas**. España: Edición de Karim Hauser y Gil, 2009. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/casara0511.pdf> Acceso en: 10 May. 2014.

TAYLOR, Diana, **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZAKZUK, Maísa. **Meu avô árabe**. São Paulo: Panda Books, 2012.

TAGTACHIAN, Magdalena. **Nomeolvides armenuhi. La historia de mi abuela armenia**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

## FILM

**Beirut- Buenos Aires - Beirut** de Hernan Belon con la participación de Grace Spinelli para Al Jazeera Documentary Channel. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ig-y4lgnyNE>

*Recebido em 31 de outubro de 2020.*

*Aprovado em 08 de março de 2021.*