

Cuerpo, territorio y memorias en *Light Years Away* de Edurne Rubio

Body, territory and memories in *Light Years Away* by Edurne Rubio



Diana Delgado-Ureña Diez

Universidad de Zaragoza

Madrid, España

dianadelgadou@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado: 22/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/nvg32itsh>

Resumen

Frente a una noción de *territorio* como mero espacio a ser cartografiado y catalogado, *Light Years Away* (Rubio Barredo, 2016) propone un territorio imaginario que remite a un espacio físico, las cuevas de Ojo Guareña en Burgos, como contenedor de construcciones materiales y simbólicas. Esta pieza desarrolla la conexión entre cuerpo, territorio y memoria a partir de los testimonios de un grupo de espeleólogos que más de cuarenta años después de sus primeras exploraciones, visitan juntos las cuevas y recuerdan sus días de juventud que coinciden con el final de la dictadura en España. El análisis señala los procedimientos estéticos con los que está construida la obra, al tiempo que dialoga con algunas de las discusiones actuales en el ámbito de la historia y la geografía crítica. Por un lado, destaca la oralidad como recurso

Palabras claves

Escena, Cuerpo, Territorio, Memoria.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



para recuperar un relato polifónico de la historia siguiendo las aportaciones de Silvia Rivera Cusicanqui; y por otro, a partir del marco teórico de la geografía feminista latinoamericana, pone en valor el territorio encarnado y la validez del conocimiento de la experiencia vivida. El estudio, de manera más general, señala la capacidad de las prácticas artísticas para contribuir a la reflexión y la difusión de conocimiento, en diálogo con cuestiones políticas que nos afectan como personas en relación.

Abstract

Faced with a notion of territory as a mere space to be mapped and cataloged, *Light Years Away* (Rubio Barredo, 2016) proposes an imaginary territory that refers to a physical space, the Ojo Guareña caves in Burgos, as a contender for material and symbolic constructions. This piece develops the connection between body, territory and memory from the testimonies of a group of speleologists, who more than forty years after their first explorations, visit the caves together and remember their youthful days, coinciding with the end of the dictatorship in Spain. The analysis points out the aesthetic procedures with which the work is constructed, at the same time that it dialogues with some of the current discussions in the field of history and critical geography. On the one hand, orality stands out as a resource to recover a polyphonic account of history following the contributions of Silvia Rivera Cusicanqui; and on the other, from the theoretical framework of Latin American feminist geography, it values the embodied territory and validates the knowledge of lived experience. The study, more generally, points out the capacity of artistic practices to contribute to reflection and the dissemination of knowledge, in dialogue with political issues that contemporary affect us.

Key words

Scene, Body, Territory, Memory.

Light Years Away se estrenó el 29 de abril de 2016 en el Centro Cultural Beursschouwburg en Bruselas (Bélgica). Edurne Rubio llevaba un tiempo trabajando en la recuperación de la memoria de espacios públicos cuyo uso se había transformado con el paso del tiempo. Como resultado de su interés por vincular cuerpo, territorio y memoria creó una serie de piezas sonoras, la mayor parte comisionadas por instituciones culturales y centros de arte, que funcionan como guías auditivas para ser escuchadas mientras se visitan los espacios sobre los que trabaja.

En *Light Years Away*, el trabajo de Edurne Rubio sale del formato de audio para experimentar con los recursos de la *performance* y con la singularidad del espacio físico del teatro. Igual que en sus piezas sonoras, el punto de partida son entrevistas y conversaciones grabadas que recogen los testimonios orales de personas en vínculo con un territorio concreto.

En este artículo analizaré cómo *Light Years Away* hace uso de la oralidad como potencia hacedora de la historia en la estela de la investigación-acción que propone Silvia Rivera Cusicanqui al confrontar los métodos de validación de los relatos hegemónicos de la historia. Para completar la perspectiva del estudio de esta obra, traigo a primer plano una de las discusiones centrales de la geografía crítica feminista latinoamericana al reivindicar la encarnación del territorio a partir de la dimensión corporal y afectiva de las experiencias vividas. En este sentido, *Light Years Away* realiza un trabajo de restitución de la memoria haciendo uso de la oralidad y también de los

recursos propios del espacio teatral, al que por convención reconocemos la capacidad de evocar cualquier espacio imaginario.

La operación estética inaugural de la pieza es asimilar la oscuridad de la caja negra del teatro con la oscuridad de la cueva. A partir de este momento lo que plantea la artista en escena es un recorrido imaginario por un territorio físico, las cuevas de Ojo Guareña en la provincia de Burgos, y un territorio afectivo, configurado a partir de los testimonios de las voces en *off* de un grupo de espeleólogos que hace más de cincuenta años compartieron la exploración de las cuevas y el despertar de la experiencia política en sus años de juventud.

El público concurre a la proyección de un documental audiovisual creado específicamente para ser proyectado en un teatro al que la artista asiste en la oscuridad del escenario. Todos los procedimientos artísticos en esta pieza están orientados a mantener la verosimilitud de la propuesta que sugiere una experiencia inmersiva por el interior de un complejo de galerías subterráneas. El recorrido imaginario que ofrece la obra nos conduce por un territorio físico, las cuevas, y un territorio afectivo, las memorias del grupo de espeleólogos que estuvieron explorándolas durante años. La artista acompaña a la proyección de las imágenes documentales de pie en la oscuridad del escenario y en los pocos momentos en los que interviene, ilumina su figura con una linterna de leds que enfoca hacia el suelo; como si efectivamente estuviéramos en el interior de una cueva sin luz artificial. No hay más intérpretes en

escena que la artista, sin embargo las voces en *off* de cinco personas distintas se convierten en las verdaderas protagonistas de la pieza. Durante poco más de una hora, las imágenes en semioscuridad grabadas durante la visita a las cuevas se entrelazan con la edición de una banda sonora donde los testimonios sobre las experiencias de vida se combinan con los sonidos de las cuevas, en un baile entre el silencio y la oscuridad.

En el estudio de esta pieza pongo en relación el recurso a la oscuridad y las pequeñas luces relampagueantes de los cascos de los espeleólogos, con las luciérnagas de las que habla Didi-Huberman, recuperando un texto de Paolo Passolini, para reivindicar la existencia de esas pequeñas *luciole*, espacios de resistencia contrahegemónica que de manera intermitente y efímera ensayan modos de emancipación y entrenan formas de práctica política. Las voces en *off* componen el relato polifónico de una juventud que buscaba modos de expresión de su libertad ideológica y política con la misma intensidad con la que se entregaba a la exploración física de las cuevas. La dimensión corporal, afectiva y política de estos ensayos de emancipación hacia el final de la dictadura franquista aparece inextricablemente unida a un territorio físico concreto, un territorio encarnado en los cuerpos y en las memorias de este grupo de amigos y compañeros de espeleología.

En el estudio de esta obra intento recuperar la dimensión de lo vivido en el teatro como parte del análisis, de ahí el relato que sigue desde mi posición de espectadora que quiere llamar

la atención sobre el modo en que las prácticas artísticas producen sentidos al activar las dimensiones imaginarias y sensoriales en el público.

EN LA OSCURIDAD DEL TEATRO

Es una mujer. Está en una de las esquinas del cubo negro del escenario de un teatro completamente a oscuras. Su silueta en penumbra aparece detrás de un pequeño círculo de luz. Da la bienvenida al público y anuncia que estamos a punto de empezar una excursión por el complejo de cuevas calizas más extenso de España, al norte de la provincia de Burgos. Nos informa que el recorrido por la cueva durará aproximadamente una hora.

La artista, a quien apenas vemos en la oscuridad, nos dice: “Bienvenidos a Ojo Guareña. Estamos en una de las cuevas más grandes de Europa”. La operación estética de asimilar la oscuridad del teatro a la oscuridad de la cueva a partir de un enunciado performativo, hace emerger una ficción que nos lleva como espectadores al interior de un espacio imaginario desconocido. Este enunciado es eficaz en el contexto de un teatro y activa una dimensión imaginaria que permite habitar un lugar compartido entre la artista y el público.

Siguiendo sus palabras en la oscuridad, imagino que estoy en algún punto de este laberinto de oquedades, lagunas, entradas y salidas del que habla. La narración de la artista en pri-

mera persona establece un vínculo afectivo con el territorio imaginario de las cuevas y nos convierte en testigos de su historia personal cuando explica que su padre fue uno de los miembros del grupo de espeleólogos Edelweis que hace más de cuarenta años estuvieron explorando las cuevas.

Cinco minutos después del comienzo de la obra, el teatro es una cueva y nuestra guía, la hija de uno de los espeleólogos que la estudió. Ella lo cuenta así: “Todo lo que sé sobre esta cueva me lo ha contado mi padre, de hecho, yo estuve aquí en la tripa de mi madre”. Cierro los ojos en la oscuridad y el espacio se expande: es teatro, es útero, es cueva.

La artista nos da unas indicaciones sencillas y señala con la linterna hacia el suelo para que no resbalemos con las piedras. Asume que el público somos un grupo de excursionistas que estamos siguiéndola; sin embargo, como audiencia seguimos muy quietos en las butacas. Edurne Rubio apaga la linterna, vuelve la oscuridad y se escucha levemente amplificado el sonido apagado de gotas de agua cayendo. Me doy cuenta de que hace un poco de frío y de que están apagadas las luces de emergencia del teatro. Veo un par de luces aparecer y desaparecer. Vienen de una proyección que ocupa todo el fondo del escenario. La intermitencia de los haces de luz de las linternas deja ver fragmentos de las paredes de la cueva. No puedo distinguir dónde acaba la pantalla y dónde empiezan las paredes del teatro. Las figuras en la imagen caminan decididas como si supieran por dónde andan. En un momento la cavidad entera se deja ver, tiene una forma ova-

lada y pienso que esas tres luces intermitentes de los cascos de los espeleólogos podrían ser las luciérnagas que llevan el tenue resplandor de la resistencia de las que habla Didi-Huberman leyendo a Passolini. La imagen de la cueva se desvanece con el movimiento de los haces de luz y tres personas pasan por delante de la cámara sin prestarle atención. Vuelve la oscuridad. En primer plano, un sonido de piedras resbalando y cayendo, un estruendo inquietante, un silencio y después, la voz en *off* de un hombre:

¡Vamos! Cuando la cosa es muy difícil, te vas fijando en detalles, siempre encuentras algún detalle que después te sirve para volver. Hombre... si es una galería recta como “la del aburrimiento”, entonces no tienes pierda, es como una autovía, pero si es una zona laberíntica; ahí sí que tienes que andar con muchísimo ojo y buscar detalles, retener detalles. (Rubio Barredo, 2016, 8 min. 0 seg.)¹.

Describo minuciosamente el comienzo de la obra para dar cuenta de la manera en que Edurne Rubio despliega sus recursos estéticos en escena. La sencillez y precisión de sus estrategias artísticas es efectiva en tanto que apelación a las dimensiones sensoriales e imaginativas de la audiencia.

La poética de Rubio destaca por la austeridad de recursos y el rechazo a la primacía de lo visible. En esta pieza vincula cuerpo, territorio y memoria tomando la forma de una pieza escénica de carácter documental que trabaja con material audiovisual para activar un dispositivo de memoria. La artista en escena “pone el

1 Transcripción del video de la pieza cedido por Edurne Rubio.

cuerpo” para dar relevancia a las voces en *off* de los protagonistas del relato, y su presencia funciona como nexo de unión en el tránsito entre tiempos y espacios, entre el presente y el pasado, entre el espacio de la cueva y el del teatro que se despliega para crear un espacio imaginario que funciona como un dispositivo de memoria.

Los procedimientos estéticos y la temática de la obra permiten inscribirla dentro del auge de las prácticas documentales en el teatro del siglo XXI, tal y como lo desarrolla José A. Sánchez (2012) en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*:

La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. El realismo escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han planteado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación (p. 317).

Esta pieza se organiza a partir de la superposición de elementos: imágenes audiovisuales del recorrido por el interior de las cuevas, una banda sonora que recrea el ambiente sonoro de una cueva sobre el que escuchamos los testimonios de los protagonistas, acciones en escena y también en el patio de butacas. El público está dispuesto de manera convencional a la italiana frente al patio de butacas de modo que acceden a la proyección de imágenes de manera frontal,

el sonido sin embargo está dispuesto siguiendo los principios de la tecnología *dolby surround* que genera una sensación envolvente en el público.

EL PASADO EN CONSTRUCCIÓN

La superposición de memorias y miradas parciales plantea el acceso al pasado como un proceso en construcción. Las memorias inacabadas que comparte la pieza contienen el destello de lo inasible, la imposibilidad de comunicar la totalidad de una experiencia. La pieza se articula así como una polifonía descentralizada de recuerdos, como una colección de fragmentos, de memorias de vida. Estas memorias compartidas en el espacio público del teatro como reflexiones personales, pero también en forma de diálogo entre los protagonistas del relato y en algunos momentos como parte de una conversación con la artista, tienen la capacidad de poner en tensión, al menos de manera parcial y situada, la operación hegemónica de la construcción historiográfica de la transición en España.

La obra remite a 1969, año en que coincide la expansión de las exploraciones en las cuevas de Ojo Guareña, el brillo cegador del avance de la carrera espacial representado por la llegada del hombre a la luna y la estela del Mayo francés. En España, estos hechos tienen como paisaje de fondo los estertores del régimen franquista que seguía imponiendo un control de los cuerpos y las subjetividades sometidos a la

estrecha vigilancia de la Iglesia y el Estado que impedían la libre expresión de ideas y opiniones.

La pieza juega con este paisaje de fondo y nos descubre el conmovedor despertar a la experiencia micropolítica de unos jóvenes espeleólogos que durante sus expediciones por el interior de las cuevas generaron un espacio de confianza y diversidad donde expresar sus ideas políticas. Un lugar donde opinar al margen de la vigilancia y la censura, un sitio para conversar, cantar, bromear y también para imaginar el futuro.

El delicado trabajo de Edurne Rubio entrelaza los testimonios de los espeleólogos amigos de su padre y de sus propios padres, multiplicando los recuerdos y creando un lugar para esas voces. El relato permite ver lo que la construcción historiográfica ha dejado fuera de la historia como prácticas relegadas al ámbito privado de las relaciones interpersonales. Así lo cuentan los protagonistas en una conversación hacia el final de la obra:

Voz 1. Es una gran ilusión entrar en Ojo Guareña después de treinta años, pero entrar con el grupo que éramos, eso es una alegría doble. Las cuevas nos han unido, date cuenta que llevamos cincuenta años juntos. Hay pocas cuadrillas que nos seguimos viendo todos los viernes, que salimos juntos los domingos. Y eso ha sido gracias a la espeleología.

Voz 2. Hasta políticamente nos ha unido. Yo casi me hago de izquierdas...

Voz 1. Este que ha sido más de derechas del grupo, fíjate lo que ha aguantado.

Voz 3. Predominaba el izquierdismo revolucionario. Una vez felicitamos a Castro, a Fidel Castro, unas navidades, estábamos haciendo

felicitaciones de Navidad, que sí, que no, presidente de la república pa allá, y pensamos, esto no sale ni pa dios, pues salió porque él nos contestó.

Voz 2. La verdad que la policía nos debía tener bastante fichados...

Voz 1. Nuestro tiempo en la cueva fue en una época de represión que no conocíamos, no sabíamos que estábamos reprimidos realmente, porque fuimos creciendo en época del franquismo sin conocer ninguna otra posibilidad de vida. Cuando estábamos en las cuevas, allí, hablábamos lo que no se hablaba en la escuela, o en la calle o en los paseos. Y en las cuevas conocimos muchas cosas que ignorábamos de la vida política. Cosas de las que no teníamos ni idea porque habíamos crecido entre las cuatro paredes de un colegio de frailes (Rubio Barredo, 2016, 44 min. 05 seg.).

Esta pieza, leída como un dispositivo de memoria, permite ver cómo la elaboración subjetiva de sentido se genera en diálogo y en colaboración, pero también en fricción con otros sentidos. Esos otros sentidos frente a los que la pieza ejerce resistencia tienen que ver con el relato uniforme de la historia de la transición. Lo triunfal de la historia oficial atiende al consenso político y la renovación institucional como fuerzas motoras del cambio, pero como toda construcción hegemónica deja fuera la pluralidad de modos en los que la ciudadanía en España imaginaba, inventaba y ensayaba formas de relación democrática. *Light Years Away* en el acto de reescribir la historia huyendo de los relatos impersonales, incorpora cuerpos y afectos, experiencias de vida y de relación con el territorio que complejizan y profundizan en las relaciones entre democracia y ciudadanía.

Los testimonios que recoge la artista rescatan el valor de prácticas subalternas activadas en la periferia de las grandes ciudades alejadas de los espacios de visibilidad institucional, política y cultural. En los relatos que trae *Light Years Away* se deja ver lo que George Perec (2008) llama *infraordinario*: esa colección de cosas triviales y cotidianas que son parte determinante en nuestras vidas, pero a las que pocas veces prestamos atención. Las preguntas de Perec en relación a lo infraordinario resuenan con la poética de esta pieza a partir de la siguiente reflexión:

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que no estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuera portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿Dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio? Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos (p. 10).

Edurne Rubio activa el teatro como espacio público de relación y encuentro proponiendo un tránsito entre afectos y recuerdos, entre cuerpos y voces, entre memorias e historias, entre tiempos y espacios, entre acontecimiento y experiencia.

HISTORIA ORAL

Light Years Away se puede leer como una práctica de memoria instituyente que ejerce tensión frente a las construcciones totalizadoras de la historia porque abre un lugar de enunciación donde los protagonistas de los hechos son los mismos que piensan e interpretan los acontecimientos del pasado.

La socióloga Elizabeth Jelin (2007) explica cómo “los procesos de construcción de memorias son siempre abiertos y nunca ‘acabados’” puesto que “el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Esto ubica directamente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (p. 308.)

Propongo atender a la potencia de los testimonios que articulan este documental escénico a partir de la noción de *historia oral* que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (1897) “como un intento de poner en práctica las exigencias de recuperación histórica” (p. 56), planteando la oralidad como práctica crítica para la articulación colectiva de la historia y para el restablecimiento de los vínculos intergeneracionales que conectan el pasado con el presente. Desde la perspectiva de Rivera Cusicanqui, las historias orales, más allá de su validez como fuentes, ejercen una resistencia frente a los modos con los que se teje el relato hegemónico de la historia y las formas en las que se transmite y propaga. En este sentido, tal y como señala Walter Mignolo (2002) a propósito del pensamiento de Cusicanqui, las prác-

ticas de historia oral se configuran como “una contribución al pensamiento crítico” (p. 251). La aportación de la oralidad se despliega en dos direcciones; por un lado levantando la cuestión de qué metodologías se asumen como válidas en las ciencias sociales; y por otro, abriendo un espacio de enunciación colectiva donde cuerpos, memorias y territorios se vinculan a partir de los relatos orales de los protagonistas de la historia.

En *Light Years Away*, sin apelar a la radicalidad de la historia oral como práctica decolonizadora frente al relato hegemónico colonial, sí se puede rastrear la potencia de la oralidad para abrir un espacio de enunciación colectiva que se constituye como un dispositivo de memoria anclado a un territorio, las cuevas, un acontecimiento, el desarrollo de las exploraciones en 1969 y un vínculo afectivo, el de la creadora con el espacio a través de sus padres y del colectivo de espeleólogos Edelweiss, aún en activo.

La aportación crítica que trae la oralidad, según la desarrolla Rivera Cusicanqui desde la perspectiva de Walter Mignolo, se inscribe en la crítica a la Modernidad “esa problemática es, por un lado, la de señalar los límites de la epistemología y las disciplinas de la modernidad. Y por otro, construir e implementar nuevas formas de conocimiento” (p. 260).

La legitimidad de lo imaginario en el contexto de la práctica artística permite un acceso a lo real que ejerce una fricción frente a los modos de conocimiento racional validado. Si se lee esta pieza como un dispositivo de memoria que ensaya una práctica de historia oral, el ejercicio de

recordar, de volver a pasar por el corazón, es una acción que genera un afecto, y ese ser afectado por el recuerdo nutre el vínculo entre cuerpo, territorio y memoria.

CUERPO, TERRITORIO, MEMORIAS

El nexo de unión que cruza entre lo imaginario y lo real, entre el teatro-cueva y la cueva-memoria es el cuerpo de la artista en escena que ejerce de guía entre esos dos espacios imaginarios; su voz está en el documental audiovisual y en escena dirigiéndose al público con su presencia en el escenario. La pieza progresa siguiendo el hilo de las imágenes de la pantalla en una alternancia entre penumbra y oscuridad que nos va guiando a lugares cada vez más profundos y desconocidos al hilo de diferentes historias sobre el pasado de las cuevas y sus usos. Las imágenes en penumbra muestran la dimensión de la espeleología como práctica corporal y se cuentan muchas y variadas historias, algunas de ellas referidas a la transformación de la sensorialidad y del sentido del tiempo debido a la exposición prolongada a la oscuridad.

Igual yo me oriento mejor en una cueva que en Madrid, ahora no lo sé, pero en aquella época, sí, porque estaba habituado a la oscuridad. No solo yo, sino todos mis compañeros. Y más de un despiste pues claro que sufrimos, ¿cómo no íbamos a sufrir algún despiste? Pero a lo mejor esos despistes te llevaban a encontrar una cosa espectacular (Rubio Barredo, 2016, 8 min. 12 seg.).

Los cuerpos y las voces que aparecen en el documental y el cuerpo y la voz de Eburne Rubio en escena encarnan el espacio de las cuevas en una invitación a que el público lo habite de manera imaginaria. En este sentido, como señala el Colectivo de Geografía Crítica de Ecuador, la noción de cuerpo-territorio “prioriza la experiencia vivida y los vínculos emocionales con el lugar” (Zaragocín y Caretta, 2020, p.11).

La idea de generar territorialidad desde la experiencia corporal es una de las aportaciones feministas a la geografía crítica desde América Latina. El pensamiento feminista pone a girar esta disciplina de las ciencias sociales en torno al eje cuerpo-territorio con el objetivo de integrar la dimensión corporal-afectiva-sensorial, es decir, la de la experiencia vivida, como generadora de conocimiento. En el mismo sentido que Rivera Cusicanqui reivindica la oralidad en el relato de la historia, la íntima relación entre cuerpo-territorio que señala Sofía Zaragocín apunta a lo ilusorio de la neutralidad científica y a cómo, desde posiciones hegemónicas, se naturaliza la exclusión de cuerpos y afectos en un ejercicio insistentemente repetido.

La idea de *territorio* que subyace en la espeleología a la búsqueda de conocimiento científico se orienta al estudio de “la morfología y las formaciones geológicas en las cavidades naturales del subsuelo” (Espeleología, 2021), es decir, que en su definición la espeleología está alineada con las epistemologías científicas modernas. Sin embargo, en el recorrido imaginario por las cuevas que plantea este trabajo artístico,

lo que emerge es el territorio de la experiencia vivida, un espacio encarnado a través del cual asistimos a otras dimensiones del espacio a partir de las memorias encarnadas. El territorio vivido aporta un conocimiento sensible contribuyendo a multiplicar los relatos sobre la transición y complejizando la transmisión de la historia.

Considero que este trabajo ejerce una resistencia a la noción de *territorio* como mero espacio a ser cartografiado y catalogado, al abordarlo desde una perspectiva más amplia donde se explora como espacio contenedor de construcciones materiales y simbólicas. La posición de la obra en relación al territorio como algo vivido se entronca con el pensamiento de la geografía crítica que desde finales de los años setenta reconoce en el territorio, además de los usos, su carácter de espacio construido donde se pueden rastrear las dinámicas de las tramas de poder en la sociedad². En línea con este pensamiento crítico, el geógrafo Claude Raffestin (en Montaña, et al., 2005) plantea la cuestión del poder desde el punto de vista de Michel Foucault al señalar cómo en los territorios, en tanto que espacios producidos por la tensión entre los usos y las relaciones, el poder se ejerce de manera intencional, es decir, con el objetivo de dominar a otros; al tiempo que señala su carácter dinámico, es decir, que donde existe el poder también es posible rastrear las maneras de resistirlo y confrontarlo.

2 Henri Lefevre (1974) trae el materialismo histórico marxista a la geografía con su obra *La producción del espacio* aportando un enfoque determinante desde donde pensar los territorios y sus usos.

(...) el territorio [en tanto espacio en el cual se ha proyectado trabajo humano] aparece como un lugar de relaciones marcadas por el poder construido por actores que, [que] partiendo del espacio como materia prima, lo reproducen en territorializaciones y reterritorializaciones sucesivas que expresan permanentemente relaciones de poder dinámicas (Montaña, et al., 2005, pp. 6-7).

Siguiendo esta noción de territorio como espacio producido en la tensión entre usos y relaciones, *Light Years Away*, en el contexto de la creación artística, reproduce y reterritorializa el espacio, y para hacerlo, revive la experiencia física, corporal y afectiva de los protagonistas que visitan juntos las cuevas más de treinta años después de las primeras exploraciones que ellos mismos realizaron sobre el terreno, recordando durante esta expedición los que fueron sus posicionamientos políticos disidentes frente al clima de uniformización y reproducción social de fines de la dictadura. En este sentido, es interesante observar cómo el teatro-cueva hace posible la reterritorialización del eje cuerpo-territorio. En esta operación, la dimensión imaginaria es esencial en tanto que hace emerger usos del espacio fuera de los inicialmente previstos. El teatro-cueva como dispositivo de memoria además de tender un puente entre cuerpo y territorio, abre un camino de conexión entre el presente y el pasado.

LA OSCURIDAD COMO POSIBILIDAD

La oscuridad, densa y atemporal sostiene la dimensión imaginaria y soporta los saltos espaciotemporales. Teje las idas y venidas de las memorias de juventud de un grupo de chicos de provincias que en el año '69 estaban viviendo el final de una dictadura que había invertido una enorme cantidad de energía institucional y simbólica para homogeneizar subjetividades y deseos.

La oscuridad de las cuevas cobija la amistad y los afectos, engarza titubeos y afirmaciones rotundas, fomenta la complicidad y da espacio a diálogos entrecortados. La oscuridad alberga el relato polifónico que hace avanzar la obra, en la tensión entre imágenes, voces y cuerpos, en la fricción entre el teatro y el audiovisual. En ese cruce se superponen relatos, tiempos y expresiones de afecto. En la lectura de esta pieza asimilo la intermitencia de las luces de los cascos de los espeleólogos, con las luciérnagas de las que habla Didi-Huberman (2012) cuando reflexiona sobre cómo reconocer y proteger espacios de resistencia frente al fascismo infiltrado en las costumbres en Italia a mediados de los años setenta. Didi-Huberman se resiste a pensar que la operación de captura de las subjetividades por parte del capitalismo con su gran luz cegadora que anticipó Guy Debord, pudiera ser total y definitiva. Lo explica así:

Una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. [...] Es actuar como vencidos: es estar convencidos de que la máquina hace su trabajo sin descanso ni resistencia. Es no ver más que el todo. Y es por tanto, no ver el espacio, aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado, de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo* (p. 43).

La alternancia entre oscuridad y penumbra, entre la quietud de las entrañas de la tierra y las voces singulares con sus relatos de juventud, entrena en el público una atención a la escucha que se potencia gracias a la calidad de la banda sonora que busca reproducir el sonido de las cuevas y a la disposición envolvente del sonido que intensifica la expansión sensorial. Los testimonios de las cinco personas que escuchamos, no solo cuentan su historia compartida, sino que hablan también de los espacios intersticiales donde comunicarse, de las aberturas situadas que hacían posible la conversación más allá de las limitaciones sociales del momento.

La pieza de Edurne Rubio, al construir un espacio de enunciación imaginario rescata del olvido lo que no se ve, lo que no se comunica, lo que no se escucha. Ofrece un acceso fragmentario al pasado desde las memorias y las voces de sus protagonistas.

Light Years Away da cuenta del pasado desde una dimensión espacial, la del teatro-cueva, para apuntar cómo, *pese a todo*, la curiosidad y el deseo por conocer se abrieron camino en la oscuridad para construir un futuro entre palabras, en un ejercicio de libertad al margen de

los mecanismos de control social. La obra, como dispositivo de memoria, trae también al presente a los vencidos de la guerra civil española. Ocurre al final del documental, sobre la pantalla en negro, cuando la madre de Edurne cuenta cómo en la cueva también cantaban canciones del bando republicano y entona los primeros versos de “Gallo rojo, Gallo negro”³ que continúan en la poderosa voz del padre de la artista. La proyección en el escenario del teatro termina con el lamento del estribillo de esta canción que dice: “¡Ay! si es que yo miento, que el cantar que yo canto lo borre el viento, ¡Ay! qué desencanto si me borrara el viento lo que yo canto”.

Mientras la canción suena de fondo, algunas personas sentadas en el patio de butacas entonan el estribillo. Lo que suena en la banda sonora del audiovisual se traslada al patio de butacas y un grupo de personas dispersas sentadas entre el público continúan la canción. Esta acción en el patio de butacas es parte de la obra y funciona empujando a la audiencia aún más profundo dentro del territorio imaginario de las cuevas. El relato salta de la pantalla y del escenario al patio de butacas donde unas personas anónimas vuelven a encarnar, poniendo sus voces y sus cuerpos, el espíritu de resistencia frente a la dictadura. Toda esta operación transcurre en la oscuridad y es posible reconocer cómo algunas voces se unen a la canción. En este momento se hace evidente la operación estética que plantea Edurne Rubio a partir de la construcción de un

³ La canción se publicó por primera vez en 1974. Inmediatamente se convirtió en un himno de resistencia antifranquista (Sánchez Ferlosio, 1975).

territorio imaginario en el teatro. En la pieza se apela al tránsito entre el espacio del teatro y el espacio imaginario de la cueva, entre el tiempo pasado y el presente, recuperando la territorialidad que crean las experiencias vividas. En ese momento, el patio de butacas es la cueva donde se cantaba y el teatro, el espacio donde es posible activar una práctica micropolítica colectiva, instituyente y subalterna con la que dar valor a los recuerdos y las voces de la resistencia.

La obra empieza contando y acaba cantando, sin embargo para cerrar la experiencia estética Edurne Rubio da un paso más. Si nos dejara ahí en la oscuridad de la cueva con el lamento final de la canción entonada de manera colectiva, habríamos cruzado el tiempo del pasado al presente, pero nuestros cuerpos no habrían atravesado el espacio material donde se cuenta todo esto. Por eso, la creadora se hace visible en la escena y en su papel de guía nos invita a seguirla para salir de la cueva. Esta vez nos levantamos de las butacas y guiados por el haz de luz de su linterna cruzamos el escenario vacío del teatro. Ahí donde antes se desplegaba una cueva, ahora no hay nada. En este pasar de la platea al escenario vemos lo que no se suele ver, las tripas del teatro, las entrañas de la escena, las varas donde cuelgan los focos apagados, la pantalla donde se ha proyectado el documental, las paredes negras, los cables y los remiendos del edificio. Todos los elementos que soportan lo imaginario se deshacen como arena al mirarlos. No hay nada más allá del tiempo que pasamos juntas en el teatro: un territorio a ser habitado

por las voces y los cuerpos, un espacio a reterritorializar en cada presentación de la pieza. La eficacia de los procedimientos estéticos de la obra abre un lugar de enunciación para las singularidades y las pequeñas historias. Esas otras historias que son “historias de cuerpos y de deseos, historias de almas y de dudas íntimas” (Didi-Huberman, 2012, p. 9).

Durante una hora, la fascinante historia de las cuevas de Ojo Guareña trae al presente de la escena una reflexión sobre la memoria intersubjetiva en relación con los cuerpos en un territorio concreto, el de las cuevas. *Light Years Away* hace convivir las dimensiones poética y política abriendo un espacio para transitar entre el pasado y el presente. Como señala Didi-Huberman

no se trata, ni más ni menos, que de repensar nuestro propio ‘principio de esperanza’ a través de la manera en que el Antes se encuentra con el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro (p. 46).

La creación escénica se puede estudiar como pensamiento performativo capaz de poner en crisis modos de subjetivación hegemónica. En el caso de *Light Years Away*, la práctica del recordar que recogen los testimonios y las imágenes del documental instituye un territorio imaginario compartido con la audiencia que desvía la atención de las operaciones de totalización (histórica y científica) para construir un espacio donde tienen cabida cuerpos y memorias.

En este sentido, *Light Years Away* recupera las dimensiones corporal-sensorial-afectiva

del vínculo entre memoria y territorio, articulándolas como “parcelas vivas del pasado que habitan el presente y bloquean la generación de mecanismos de totalización y homogeneización” (Cusicanqui, 1987, p. 49). La responsabilidad de las operaciones de totalización y homogeneización de las que habla Cusicanqui viene dada por las maneras en las que se ejercitan la ciencia y la historia. Entiendo que esta pieza se articula como un dispositivo de memoria crítico frente a la exclusión de las dimensiones corporal-sensorial-afectiva en vínculo con el territorio.

Los procedimientos estéticos de la pieza permiten el tránsito entre espacios y tiempos y, de este modo, apelan también a la dimensión imaginaria, sensorial-afectivo-corporal de la audiencia. La polifonía en su fragmentación y multiplicación de voces –algunas de ellas desde el propio patio de butacas– desafía la hegemonía de la transmisión de un relato unificado sobre el pasado; actualiza los vínculos intergeneracionales que conectan el pasado con el presente; y contribuye a la construcción de otros modos de conocimiento y de experiencia del nosotros.

Cómo citar este artículo:

Delgado-Ureña Diez, D. (2021). Cuerpo, territorio y memorias en *Light Years Away* de Eburne Rubio. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34552>

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2012). *La supervivencia de las Luciérnagas*. Madrid: Abada
- Espeleología (2021, 26 de febrero). En *Wikipedia*. Recuperado el 2021, 04 de julio de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Espeleología%C3%ADa&oldid=133550876>.
- Jelin, E (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En M. Franco y F. Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 307-340). Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, W. (2002). El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 2021, 1 de marzo de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf>.
- Montaña, E. et al., (2005). Los espacios invisibles: Subordinación, marginalidad y exclusión de los territorios no irrigados en las tierras secas de Mendoza, Argentina. *Región y sociedad*, 17(32), 03-32. Recuperado en 2021, 20 de agosto, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252005000100001&lng=es&tlng=es
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. México: Verdehalago.
- Rivera Cusicanqui, S. (1987). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Temas Sociales*, 11, pp. 49-64.

- Rubio Barredo, E. (2016). *Light Years Away* [audiovisual]. Kortrijk, Bélgica: Kunstenwerkplaats Pianofabriek / Beursschouwburg, Kunstencentrum BUDA.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Sánchez Ferlosio, C. (1975). Gallo rojo, gallo negro [canción]. En *Spanska motståndssånger. Canciones de la resistencia española*. Suecia: Oktober.
- Zaragocin, S. y Caretta, M. A. (2020). Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5). DOI: 10.1080/24694452.2020.1812370.

Biografía

Diana Delgado-Ureña Diez

AUTORA

Diana Delgado-Ureña es investigadora en artes escénicas. Agente cultural independiente, vinculada a la curaduría, la gestión y la creación artística. Coordina el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla la Mancha en colaboración con el Museo Reina Sofía en Madrid. Participa en la Asociación ARTEA: Investigación y Creación Escénica.



Diana Delgado-Ureña Diez

CONTACTO:

dianadelgadou@gmail.com