

# La teatralidad de la protesta y la urgencia de liminalidad en *La Rebelión de las Hojas*

## The theatricality of the protest and the urgency of liminality in *The Rebellion of the Leaves*

Lic. Belén Leyton<sup>1</sup>  
[belenleyton88@gmail.com](mailto:belenleyton88@gmail.com)

Agradecimientos a Verónica Manzone y Arte por el Agua

### Resumen

En este artículo desarrollaremos principalmente los conceptos de teatralidad y liminalidad elaborados por Jorge Dubatti, Ileana Diéguez, y José Antonio Sánchez, entre otros, para dar nuevas reflexiones y aportes que permitan comprender los mismos en el contexto de las manifestaciones que sucedieron en la provincia de Mendoza, durante las últimas semanas del año 2019 y las múltiples formas de expresiones artísticas que de ella surgieron. Así también el análisis de la dramaturgia y puesta en escena de *La rebelión de las hojas*, como acción poética performativa, liminal y documental.

**Palabras Claves:** liminalidad, teatralidad, performance, estética, protestas, *Rebelión de las hojas*.

### Abstract

In this article we will mainly develop the concepts of theatricality and liminality elaborated by Jorge Dubatti, Ileana Diéguez, and José Antonio Sánchez, among others, to give new reflections and contributions that allow the understanding of them in the context of the demonstrations that took place in the province of Mendoza, during the last weeks of 2019 and the variety of forms of artistic expressions that arose from them. We also include an analysis of the dramaturgy and staging of *The Rebellion of the Leaves*, as a performative, liminal and documentary poetic action.

**Key Words:** liminality, theatricality, performance, aesthetics, protests, *Rebellion of the leaves*.

Recibido: 20/03/20. Aceptado: 22/05/ 20.

<sup>1</sup> Licenciada en Arte Dramático. Egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina. Actriz, directora y dramaturga. Investigadora independiente.

## Introducción

Este artículo abarca principalmente un marco teórico apoyado en los conceptos de teatralidad y liminalidad elaborados por Jorge Dubatti, Ileana Diéguez y José Antonio Sánchez, entre otros, con el fin de abordar y reflexionar sobre los mismos, desde una investigación situada, en el contexto de las masivas manifestaciones que sucedieron en Argentina, en la provincia de Mendoza, durante las últimas semanas del año 2019 reconocidas popularmente como “Pueblada por el Agua”.

Estas manifestaciones generaron en sí múltiples formas de expresión artística y, excepcionalmente, la dramaturgia y posterior puesta en escena de *La rebelión de las hojas*, como acción poética de carácter documental, acontecida el 31 de enero de 2020, en lo que fuera una única conmemoración performática.

Desde una metodología descriptiva intentaremos señalar de paso, en una primera instancia, los puntos de contacto entre las acciones y protestas ciudadanas, y las estrategias artísticas que en ellas se identifican, desde su posible teatralidad liminal y desde la teatralidad de las formas sociales como mecanismos colectivos de enunciación.

En segunda instancia, pretendemos pensar y describir el fenómeno escénico mencionado como forma de elaboración y rememoración colectiva de los eventos sociales, tomando algunas consideraciones del Teatro Documental, configurando las posibles relaciones entre el acontecimiento social como fenómeno ritual y su teatralidad, el fenómeno artístico y su entorno social, entendiéndolos como acontecimientos procesuales y espacios de cruces, lo que implica interrogarnos sobre las características, los bordes, las contaminaciones en las manifestaciones artísticas y su diálogo con la realidad inmediata.

Pensar en la liminalidad instalada en los acontecimientos artísticos y en las performatividades ciudadanas, implica pensar en las formas de acción colectiva que buscan generar sentido y abordar de forma creativa e interdisciplinaria nuevos lenguajes y formas de comunicar y expresar, por fuera del discurso hegemónico. Permite, también, pensar las formas de organización y ejecución del arte como acontecimiento y como núcleo generador de estrategias de intervención y transformación de la realidad.

Deviene la liminalidad como necesidad y urgencia en las praxis, que en palabras de Diéguez, es de “textura política por implicar procesos de inversión de estatus. Una antiestructura, un espacio “potencial” desde el cual se desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes” (Diéguez, 2013, p.167) y generando nuevas articulaciones y conexiones en el tejido social en el que se insertan.

## La teatralidad de las protestas en defensa por el Agua

Durante varios días la ciudad de Mendoza y sus calles fueron tomadas por los ciudadanos, en reacción a la sanción de la reforma de la Ley 7.722<sup>2</sup>, como estallido de un conflicto social iniciado en el año 2006<sup>3</sup> y sostenido en el tiempo, entre los sectores

2 La ley 7.722 es una norma sancionada el 20 de junio de 2007 que regula la actividad minera prohibiendo el uso de sustancias químicas tóxicas en la minería metalífera en la provincia de Mendoza.

3 En ese mismo año comienzan a avanzar en la provincia diversos proyectos mineros, lo que da origen al na-

económicos y políticos dominantes y gran parte del pueblo de la provincia, en relación al activismo frente a la defensa del agua y en contra de la actividad minera extractivista.

La promulgación de lo que se reconoce popularmente como la “ley del cianuro”<sup>4</sup> hizo que miles de habitantes permanecieran en las calles de distintas ciudades y pueblos de la provincia, con mayor convocatoria en la ciudad capital, para resistir defendiendo el recurso hídrico, lo que resultó en largas jornadas de luchas conocidas como la *Pueblada por el Agua*, que se constituyó como fuerza de resistencia creativa, que buscó hacer visible la insumisión de los ciudadanos, movilizadas espontáneamente por la convocatoria.

Para ello transformaron diversos espacios públicos en espacios para la resistencia civil en donde se fueron construyendo en un aquí y ahora, un tiempo y un espacio de cruces, las diversas acciones de resistencia y las acciones performativas. Se desplegó un campo de acción de las protestas abierto y heterogéneo, organizando marchas, banderas, cartas de diversos sectores políticos, religiosos, académicos y artísticos, documentos, manifestaciones artísticas callejeras, protestas virtuales a través de las redes sociales, pedidos públicos por parte de artistas nacionales e internacionales que adherían a la causa, acampes, cortes de ruta pacíficos, y festivales artísticos.

Uniendo “deseos colectivos que construyen su politicidad” afirma Diéguez (2013, p.18) los ciudadanos expresaron la voluntad de visibilizar su descontento, sin ser su propósito la producción de un acontecimiento u objeto para la contemplación, sino con el objetivo de involucrar y afectar a través de múltiples estrategias. Movilizados por la necesidad de intervenir en lo público, desde un punto de partida en donde la acción colectiva era de carácter social, lo que se manifestaba exponencialmente a través de estrategias artísticas deviniendo en una ética participativa que pone en discusión progresiva las fronteras entre el arte y lo real. Una multitud en donde los límites entre obra y no obra, escenario y platea, actores y no actores quedan transfigurados. En ella las acciones avanzan al pulso del propio acontecimiento, compartiendo el compromiso de “la participación ética del sujeto-artista a través de la obra-acto” (Diéguez, 2013, p.60). En sintonía con lo planteado por Artaud, para quien “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle” (1969, p.107), en las calles se fueron constituyendo cada una de las acciones de protesta como “rituales” públicos, participativos y comunitarios, transformándose en espacios de cruces entre la teatralidad de las formas sociales y sus mecanismos de enunciación, entendiendo la teatralidad como el efecto de hacerse visible, que produce sentido en relación a los factores contextuales que determinan dicha producción.

Observar la teatralización de lo cotidiano como práctica política, da cuenta de que esta se suscribe como “acción ética que en sus reiteraciones se ritualiza y se desautomatiza, ingresando a territorios complejos y fronterizos” (Diéguez, 2013, p.106). Se genera así un “discurso corporal” extracotidiano, que expresa abiertamente su estado real de indignación, dejándose mostrar explícitamente afectado por el entorno y constituyendo, en sumatoria, una masa de cuerpos de la resistencia.

¿Qué función cumple la teatralidad en estas protestas? En ellas, el ciudadano parece haberse apropiado de ese discurso corporal extracotidiano y busca hacer visible

---

cimiento de la *Asamblea por el Agua* como núcleo y referencia de la lucha contra los proyectos mineros de carácter extractivista y posterior sanción de la ley 7.722.

4 Ley 9.209 sancionada el 23 de diciembre de 2019, para flexibilizar el uso de sustancias anteriormente prohibidas.

una teatralidad que se intensifica ante la mirada de los otros y se disuelve en los terrenos liminales del acontecimiento, que avanza a medio camino entre una protesta callejera y una gran intervención donde todo es música, danzas, disfraces y desborde.

En este ámbito social, la teatralidad tiene la “función de establecer normas de comportamiento entre desconocidos” (Sánchez y Belvis, 2015, p.39) donde es posible de identificar, en las diversas protestas, una serie de comportamientos que se fueron inscribiendo, conforme se agudizaba el conflicto, como verdaderos códigos de conducta compartida y de convivencia de los ciudadanos en situación de resistencia civil, basada en la desobediencia por vía de la No Violencia. Códigos y normas que generan “situaciones performativas que irrumpen en la vida cotidiana, que logran una expresividad simbólica por el uso de ciertos dispositivos de lenguaje, y que sin embargo no pretenden ser fijadas ni leídas como eventos artísticos” (Diéguez, 2013, p. 33). Aparece así la teatralidad como generadora de códigos comunes que organizan su funcionamiento y organizan el conjunto de reglas y acciones de las personas que ponen en funcionamiento el dispositivo, columna vertebral de las protestas, y como fuerza de resistencia de una lucha que si claudicaba era una lucha perdida.

Estas reglas de juego, que eran explícitamente políticas pero contundentemente artísticas y performativas, aportan algunas respuestas y posicionan una mirada del acontecimiento, que nos ayuda a comprender la teatralidad liminal y la urgencia de liminalidad, como estrategia discursiva presente tanto en la *Pueblada* como en las prácticas artísticas que en ella acontecen y que de ella se desprenden.

Mariano Salomone<sup>5</sup> relata, “se trata en ese sentido de prácticas artísticas que se configuran sobre lo urgente, emergen para visibilizar el conflicto, denunciar los atropellos que produce la desigualdad de poder, contribuir al proceso de construcción identitaria y legitimar una práctica política” (2020, párr. 5). Prácticas ejecutadas no solo por quienes se enmarcan dentro del campo profesional artístico, sino que los sujetos, ciudadanos comunes, se movilizan y se hacen parte, cada quien a partir de la compleja trama que entretejen sus memorias, sus tradiciones, sus valores culturales y estéticos individuales, y sus experiencias organizativas singulares.

Se destaca en este contexto el nacimiento del Colectivo conocido como “Arte por el Agua” entre las diversas prácticas que de la *Pueblada* se constituyen y surgen, como colectivo que se conforma desde una organización horizontal, autónoma de cualquier partido político, formada por voluntades espontáneas que pretenden hacer un aporte estético y comunicacional. Y se propone, además, la difusión de contenidos de las diversas propuestas artísticas como las letras, lo visual, lo musical y cualquier otro tipo de lenguaje que pueda comunicarse a través de medios alternativos, como las redes sociales,<sup>6</sup> y que se manifiesten en activa defensa de la causa.

Esta diversidad de prácticas artísticas parece inscribirse en un registro de carnavalización de la protesta por sus aspectos popular e irreverente, con un “cuerpo social” abierto, desbordado, de denuncia, parodia y subversión de los cánones. En su interior se perciben relaciones directas de existencia en el límite y de umbrales transformadores de los

5 Sociólogo. Manifestante activo de la Pueblada por el Agua y cronista de *La rebelión de las hojas*.

6 Su material y producción audiovisual son de libre acceso y difusión a través de la pág. web [https:// Facebook.com/arteporelagua/](https://Facebook.com/arteporelagua/)

sucesos, como una gran expresión performativa donde convergen lo ritual, el carnaval y el teatro.

Turner habla del arte y el ritual “generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios” (1988, p.58) y de allí lo que Diéguez observa en la liminalidad como “caos fecundo” donde se gestan nuevas formas, nuevas posibilidades “rituales públicos como hechos conviviales en los que se condensa a través de la reunión del acto real y a la vez simbólico, una teatralidad liminal” (2013, p.45). Se destacan dentro de esta línea las prácticas artísticas que acontecen en el marco de las manifestaciones de la *Pueblada*, la incorporación de danzas, agrupaciones musicales diversas ejecutando instrumentos en vivo, representaciones escénicas, canciones, fotografías, proyecciones, entrega de volantes, pintadas de murales, incorporación de títeres, objetos, máscaras, disfraces y maquillajes referentes a la temática del agua y la minería, sin olvidar la utilización de las tradicionales pancartas y banderas resignificadas en verdaderas expresiones gráficas metonímicas del discurso contestatario. Todas ellas accionando en simultáneo y utilizadas como herramientas para establecer gestualidades simbólicas de la sociedad civil, rituales colectivos de participación en los que se ponderan las estrategias corporales, configurando un nuevo lenguaje que va dejando atrás las lógicas normativizadas de la protesta, para devenir en performances del cuerpo social, que podrían replantearse como “teatralidades de lo real” (Diéguez, 2013, p.122) con un cuerpo social abiertamente afectado y “adornado” que funciona como dispositivo articulador de sentidos en la lucha por la defensa de los derechos. Vale decir, entender las protestas como actos capaces de convocar la aparición de lo teatral: el encuentro de presencias, reunión o convivio, entendiendo teatralidad aquí como la “condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una óptica de la mirada” (Dubatti, 2016, p. 9). Una teatralidad inseparable de lo humano, como afirma Dubatti (2016), y que en este contexto de manifestaciones sociales, la apropiación de la teatralidad implica un uso específico con un doble carácter de hacer visible el repudio y de generar una afectación del entorno. Lo que él llama una “red de mirada” donde quienes participan de las manifestaciones determinan qué es lo que debe verse y no verse, generando una organización singular y politizada de la mirada que a su vez implica no solo la mirada directa sino una mirada transferida por los medios de comunicación y las redes sociales. Un suceso donde los participantes “se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas” (Dubatti, 2003, p.10), generador de estados liminales asociados a situaciones conviviales en donde el contexto se torna representacional y ritual, entendiendo por

Acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores. (Dubatti, 2011, p.35)

Si la expectación se configura a partir de la línea que separa al espectador del universo de lo poético, tal conciencia sobre la diferencia de realidades es, según Dubatti, la que no existe en los espectáculos parateatrales donde “quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado” (2003<sup>a</sup>, p. 22). En ese registro se ubican

manifestantes, transeúntes, fotógrafos y periodistas que participan en las largas jornadas de resistencia civil, ya que son quienes observan en ese mismo nivel de realidad, resultando espectadores de las estrategias representacionales, carnavalescas y paródicas, que permiten observar una teatralidad expandida, presente en los fenómenos no-teatrales, vinculada a la toma del espacio por una energía extracotidiana, por una multitud o marea que cuerpos que se expresa como un coro unificado, impulsado por la voluntad de representar un único discurso común “El agua de Mendoza no se negocia”.

El ciudadano, que sale a la calle a manifestarse, se vuelve activista sin quererlo, al poner el cuerpo en una práctica que es política y artística desarrollando en la esfera de lo público acciones concretas y performativas, comprometidas con la problemática comunitaria en discusión.

Se genera, de este modo, lo que Diéguez (2013) denomina como *communitas* al hacer visible una situación que pretende ser silenciada por el discurso político y por el discurso de los medios masivos de comunicación oficiales.

En este sentido, Alicia del Campo (2004) habla de la memoria de los cuerpos en relación a prácticas de simbolización en las que cuerpos ciudadanos comportan una memoria colectiva, leída e interrogada en tanto que parecería contener las claves de la verdad histórica y las bases para la rearticulación de un sentido de identidad.

Se identifica en el estallido social una teatralidad como experiencia y vivencia en los intersticios de dos mundos, capaz de poner en cuestión el orden social, activar pensamiento y generar transformación desde ese sentido de identidad de un pueblo, el mendocino, históricamente asediado por la sequía y en defensa de un recurso que no solo es natural sino de alto valor simbólico.

La poesía, la expresión del individuo afectado por la belleza y el dolor de lo que y de quienes lo rodea, es aquello que resiste a esa otra forma de teatralidad que pretende la normativización, el aplastamiento del deseo y de la memoria, la sumisión a las normas y los causes reglamentados. (Sánchez y Belvis, 2015, p.38)

La *Pueblada por el Agua* se constituyó así como un cause desbordado que supo ser lucha política de resistencia y acción disidente y poética. A pesar de que se atravesaron momentos críticos, donde el accionar político parecía ser de carácter irreversible y la represión policial amenazaba cada una de las acciones dejando el centro de la ciudad militarizado y la información frenada por un cerco mediático como estrategia represiva y de control, los días de resistencia resultaron finalmente en la modificación de la decisión política y la restitución de la ley que el pueblo exigía.

### La urgencia de liminalidad en la *Rebelión de las hojas*

Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión de la triple óptica que condiciona al ser, es tal vez por la dinámica intersubjetiva y por su naturaleza fronteriza; no en una dimensión estrictamente estética, sino esencialmente ética. En ese tejido de segregaciones est/éticas emerge lo liminal, ese estado trascendente donde cada gesto es una acción por la vida.” (Diéguez, 2013, p. 84/85)

*La rebelión de las hojas*, como acontecimiento artístico de carácter etnográfico, fue organizada para ser una producción simbólica contestataria y de denuncia, y se estrenó como parte de otras acciones conmemorativas que se llevaron a cabo en la provincia al cumplirse el primer mes de la derogación de la ley 9.209.

El colectivo de trabajo que le dio impulso se conformó como “grupo” desde la perspectiva del teatro independiente, sostenido por la autogestión y con un sistema de producción participativo e interdisciplinario.

La idea original germinó en el contexto mismo de *La pueblada por el Agua*, como hecho convivial callejero, que devino posteriormente en suceso estético igualmente de carácter callejero, como un espacio que entiende “la obra de arte como intersticio social, que se amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político valorando al arte como un estado de encuentro” (Bourriaud, 2006, p.16), en el que la dimensión convivial y socializante se ven subrayadas.

La dramaturgia del texto estuvo a cargo de Belén Leyton y la colaboración de Carolina Duarte. Participaron alrededor de 60 artistas, entre actores, músicos y escenógrafos, incluyéndose la participación de la fotógrafa documental Paola Alonso, quien se encargó del registro visual tanto del proceso de ensayos, como del día de la intervención. La dirección actoral estuvo a cargo de Fabián Castellani, Gabriela Céspedes, Pinty Saba, Alejandro Conte, Kameron Steele, Ivana Catanese y Gonzalo Aranda, y a su vez, se contó con el apoyo de los colectivos Asamblea por el Agua y Arte por el Agua, quienes se abocaron a los roles de producción audiovisual pre y pos acontecimiento.

Todos los roles fueron definidos a priori y ejecutados bajo la mirada común del colectivo, quienes siguieron una estrategia de coordinación horizontal, más que la de una dirección verticalista, principalmente en torno a decisiones de producción y de puesta en escena general.

El texto dramaturgico se configuró como tejido conectivo de metáforas, retomando principios reflexivos e ideológicos del teatro popular y callejero, puestos a dialogar en escenas multitudinarias.

*CUADRO 4- La batalla por el Agua- La Represión Policial*

*El cuadro 4 avanza simultáneamente e irrumpiendo la acción del cuadro anterior. Policías y policías de civil encubiertos aparecen en actitud represiva y amenazante desde diversos lugares.*

*Encierran a los espectadores que se transforman en parte de la escena. En medio de la represión aparece un personaje que representa al gobernador. Utiliza un megáfono. Se van alternando textos y acciones.*

Gobernador- El primer deber que tiene un gobernador es garantizar la paz social del pueblo. Ante los acontecimientos a raíz de la ley 9.209, ha habido hechos de violencia, hay cortes de ruta, hay una queja de ciertos sectores, algunos muy violentos, donde muchos funcionarios, en mi casa estamos todos padeciendo amenazas, hostigamiento, pero también eso pasa, queremos evitar que eso pase a mayores. No obstante es muy fácil inculcar el miedo, y la confusión en la sociedad, es muy fácil a través de las redes sociales asustar, no explicar, y estamos viviendo esta situación, y vuelvo al punto número uno, mi función como gobernador es garantizar la paz social, con lo cual vamos a hacer una gran convocatoria al diálogo, hay una realidad, es muy fácil inculcar el miedo. Y tenemos información

y no queremos que los violentos ganen este debate a partir de la violencia que ya la hemos vivido, con diecinueve policías heridos o diciendo que hubo represión cuando no la hubo. Vamos a convocar al diálogo a todos. Sepa el pueblo mendocino que yo no voy a hacer nada en contra del pueblo mendocino.

*Todo queda suspendido en una imagen final que será arrasada por el viento y el sonido de los tambores<sup>7</sup>.*

Así también se sugiere como propuesta de texto performativo, transformándose por momentos en una gran escritura didascálica o narrativa para ser puesta en acción por la dramaturgia del director y de los actores.

Narrador: Las leyendas, como pequeñas hojas nacidas por el susurro de los vientos que incansables se agitan en los mares del tiempo y el espacio, son parábolas espejo, en donde podemos reconocernos a nosotros mismos y en ello resignificar la Fe en la vida. Cuenta esta leyenda que un día, todas las leyendas de la tierra serán contadas al unísono. Todas las voces se alzarán para librar una gran batalla. Ese día en el que el dios sol y la diosa luna se vean a los ojos frente a frente eclipsando el Cuyum, cada pequeña hoja de Aguaribay caerá en vuelo libre hacia la madre Pacha. No por secas, sino por sabias. Y al caer, tomando forma humana, serán merecedoras de la conciencia cósmica de que su bien máspreciado...el Agua, les quiere ser arrebatado.<sup>8</sup>

A partir de las citas de la escritura dramática, identificamos el cruce de imaginarios míticos colectivos, voces autóctonas, experiencias personales y “documentación testimonial” identificando aquí una nueva zona de liminalidad en la delicada frontera donde se fundían la experiencia personal de las dramaturgas y la experiencia colectiva.

Se comenzó a escribir la dramaturgia recopilando testimonios, vivencias propias de las autoras como ciudadanas activas en medio de las protestas, fotografías, material audiovisual y notas periodísticas, con un discurso posicionado frente a los hechos en defensa de la causa. Se configuró a través de estos recursos una escritura ideológica desde un teatro entendido como testimonial o documental, al manifestar que la obra como documento “representa una reacción contra las situaciones presentes” (Weiss, 1976, p. 102)

El proceso total de escritura se desarrolló en un mes, entre el 31 de diciembre 2019, momento en que comenzó a escribirse, hasta el 31 de enero de 2020, cuando se produjo el acontecimiento. Utilizando el documentalismo como estrategia se cuestionaron los hechos, asumiendo la responsabilidad de estar en un espacio no convencional, resignificado como escénico y como acto público, por fuera de los espacios seguros del arte y contra los tiempos que se esperan como “estándares” para la realización de una puesta en escena.

Lo anterior nos lleva a retomar los principios del teatro documental y su antecedente europeo, Erwin Piscator, quien en su libro *Teatro Político* denominó como drama documental

7 Fragmento de *La Rebelión de las Hojas*. Texto no publicado. Facilitado por sus autoras.

8 Fragmento de *La Rebelión de las Hojas*. Texto no publicado. Facilitado por sus autoras.



a aquel teatro que nace como una forma de denuncia hacia el poder político y como una forma de alzar la voz ante las injusticias, demostrando que el arte puede hacer, más que entretener.

Así también reconocemos el antecedente latinoamericano en el Teatro Yuyachkani, que se funda en los años 70 en el Perú, para denunciar la historia violenta de su país, utilizando el documento, investigando y yendo al lugar de los sucesos para conseguir testimonios.

En este caso, no solo se toma en cuenta el documento, sino también la fábula de lo que se va a contar, entrecruzando la realidad con la ficción para remitirse a un momento de lucha y represión y así denunciarlo. Constituir una intervención que persista en la memoria y se transforme en sí mismo en documento político, pero otorgándole una mayor fuerza poética, en virtud de que es contado a través de la metáfora y del cruce con otras disciplinas que aportan en el proceso creativo.

Para ello, fue intervenido como lugar de ensayo y representación un parque de la ciudad y se organizó el trabajo bajo una extraordinaria red que planteó la estructura del montaje. Uno o un par de directores debían abordar por separado, uno de los 5 cuadros que proponía la dramaturgia, unificados bajo un grupo de narradores encargados de llevar adelante el hilo conductor.

No fue planteado como un dispositivo esencial y único, sino como punto de partida para generar otras formas de participación en el proceso creativo y como marco para la dramaturgia de los directores y directoras que generaron teatralidad bajo la guía de lo performativo “en tanto ejecución o puesta de imágenes a través del cuerpo del actor” (Diéguez, 2013, p. 31), generando una dramaturgia del actor como co-creador del acontecimiento escénico e incluso performer que trabaja a partir de su propia intervención o presencia. A través de esta estrategia

Los territorios de la vida se mezclaron con los del arte: la inmersión en zonas ficcionales, a partir de la memoria de sucesos recientes o de intuiciones desesperadas sobre el incierto futuro, generaba una suspensión metafórica, un espacio de ambigüedades poético/reales. Los actores creando desde afectaciones presentes. (Diéguez, 2013, p. 74)

En este espacio de ambigüedades nos interrogamos por los aportes que puede darle la condición de liminal a una práctica de estas características. Nos posicionamos así desde una lectura particular de lo liminal, entendiéndolo como una urgencia y una necesidad, por ser una práctica que se vuelve zona compartida de intercambio y también se ofrece como una herramienta eficaz para abordar una teatralidad que acompañe los procesos sociales y sea comprometida ética y políticamente.

La condición liminal afirma Diéguez (2013) en las “teatralidades actuales en donde se cruzan no solo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales” (p.23) apartándonos de la noción de hibridez y vislumbrando una liminalidad que es fecunda y compleja.

Por el cruce de la vida y el arte, la condición ética y la creación estética generan incidencias reales en el entorno y plantean una antiestructura que pone en crisis los estatus

y jerarquías y construye una arquitectura asociada a situaciones de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones. Liminalidad entendida como una matriz-acontecimiento, para mirar con un sentido de transitividad absorbiendo el acontecimiento social y devolviéndolo transformado en un material performativizado.

Se estructuró desde esta matriz un acontecimiento multitudinario con cientos de espectadores que ocuparon el espacio para ser parte activa de una práctica ética y estética devenida en ritual escénico, pictórico y musical. Donde convergieron tanto artistas profesionales del teatro, la música, la plástica y las artes audiovisuales, como ciudadanos comunes que se sumaron al proceso de creación para participar del evento. Junto a ellos se encontraban espectadores convocados a través de las redes sociales y transeúntes casuales que transitaban por aquel lugar público en el momento de la intervención, quienes fueron espontáneamente movilizados por el sonido de tambores que anunciaban el comienzo de la intervención performativa.

Así, nuevamente una multitud de seres inmersa en lo que Diéguez llama “estado fronterizo de los artistas/ciudadanos” (Diéguez, 2013, p. 42), y de lo que también llamamos ciudadanos/artistas como entes liminales por un espacio tiempo en transición o de límite o frontera entre dos campos. Cientos de artistas y espectadores transitando el acontecimiento empapados de lo que Turner denomina “función purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores” (Turner, 1988, p.104) y la creación de *communitas*, entendida como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de “sociedades abiertas”.

Este acceso a lo real por medio del acontecimiento teatral acentúa la implicancia ética del artista en el entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, trascendiendo el campo de su acción para generar una movilización cívica y política que produzca un compromiso con la situación concreta y real.

Presenciamos así un acontecimiento que no solo era para la contemplación, sino como un objeto de uso y comunicación en donde se hacía parte al espectador a cada momento del acontecimiento como potencial transformador. Ocurrió lo que Diéguez menciona como “devenir *communitas*”, camino donde acontecen simbólicas restauraciones que, al ser corporizadas en una acción escénica, generan nuevas dimensiones simbólicas y políticas.

La fuerza expresiva de los personajes, la poesía del texto, de los sucesos recientes y las acciones rememorativas como espejo del evento de la *Pueblada*, hicieron *communitas* con el reclamo y la alegría por la batalla que se sentía ganada por los ciudadanos doblemente actores-espectadores de ambos acontecimientos, para concluir hacia el final de la intervención en una multitud de personas cantando y bailando al ritmo de la música de forma espontánea.

En esta dimensión, *La rebelión de las hojas* se posiciona como acontecimiento artístico que se manifiesta como totalidad restauradora, en donde la acción poética colabora en la regeneración del entretejido de las acciones que implican el ejercicio de la memoria, en una clara resistencia contra la indiferencia y una apuesta por la transformación de la vida.

Dentro de un contexto completamente pacífico y de una resistencia con afectaciones esperanzadoras, que Sánchez y Belvis (2015) denominan como “teatralidad del cuidado”

la que aprecia a las personas en cuanto a personas en su vibración, vivencia y apertura a la experiencia común. Un acontecimiento de lucha, cuidado mutuo y de amor como “factor indisoluble del impulso poético”. (p. 56)

No se trata aquí del amor que hemos aprendido de la gran fábrica de mentiras, sino un amor que se hace productivo más allá del egoísmo, que se hace productivo porque precisamente indica un camino hacia un cierto olvido del yo, hacia el ámbito de la empatía y el reconocimiento de lo común tanto como de la diferencia.

## Conclusiones

El marco teórico propuesto para comprender y reflexionar sobre el contexto de las masivas manifestaciones denominadas *Pueblada por el Agua*, genera grandes aportes, nuevos espacios y conceptos para comprender y pensar la teatralidad en espacios de protesta y resistencia. En ella la liminalidad, además de constituirse como un recurso o como un camino de construcción y creación, se constituye como una urgencia y una necesidad en las praxis artísticas, constituyendo cánones de la multiplicidad y generando transformaciones en terrenos ambiguos y superadores de la dualidad entre el arte y la vida.

El estallido social descrito como la *Pueblada por el Agua*, atravesado desde la mirada de la teatralidad y la liminalidad, nos posiciona para entender que la intervención directa y colectiva hace a una fuerza que individualmente y desde la comodidad del ámbito privado no es suficiente potencia de acción, y que las formas de protestas situadas en este acontecimiento se fueron construyendo a través del diálogo constante entre la ética y la estética.

El grado de afectación e intervención de diversas prácticas artísticas en el espacio público durante las protestas por medio de los ciudadanos-actores o actores-ciudadanos, nos lleva a identificar la capacidad de producir un sentido común que permite volver a pensarnos de forma colectiva como artistas y activistas políticos.

La *Rebelión de las hojas*, como acontecimiento artístico, colectivo, colaborativo, y comprometido desde la perspectiva de lo liminal, nos permite reflexionar sobre los espacios de creación interdisciplinaria, que convergen en prácticas escénicas como catalizadoras de los eventos sociales.

Además, podemos comprender que desde los colectivos artísticos actuales, se exploran maneras de afectación empáticas, en una especie de ejercicio de la memoria con plena consciencia de los lugares a donde no se quiere volver, para permitirnos luchas colectivas con un máximo cuidado en la vinculación con el otro, no separado sino integrado a mí y haciendo comunidad de resistencia. Sin negar las afectaciones de indagación de cada uno de los participantes como ciudadanos frente al estallido social.

El acontecimiento como tal logró una teatralidad de matriz performativa entretejida por procesos de escritura dramática, escritura escénica, escritura musical y diversas posibilidades artísticas en el espacio intervenido, como espacio para ser recorrido y vivenciado por artistas y espectadores a la vez.

## Referencias Bibliográficas

- Artaud, A. (2003). *El teatro y su doble*, México: Octaedro.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*, París: Les Presses de Réel.
- Castros, G. (2019). *La memoria histórica como elemento de creación teatral*. (Trabajo de Graduación). Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte. Universidad del Azuay. Ecuador.
- Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la Transición*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Diéguez, I. (2013). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México, D.F: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2005). *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*, Buenos Aires: Atuel.
- Manifestación en defensa de la 7722 terminó con violencia y gases lacrimógenos (23 de diciembre de 2019). *Unidiversidad*. Recuperado de <http://www.unidiversidad.com.ar/la-manifestacion-en-defensa-de-la-7722-termino-con-represion>
- Sánchez, J & Belvis, E (2015). *No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Piscator, E. (1976). *Teatro Político*, España. Futuro.
- Salomone, M. (21 de febrero de 2020). La defensa del agua y la complicidad entre arte y política. *Unidiversidad*. Recuperado de <http://www.unidiversidad.com.ar/la-defensa-del-agua-y-la-complicidad-entre-arte-y-politica> Mariano J. Salomone - sociólogo /
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*, Madrid: Taurus.
- Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*, Barcelona: Lumen.