

Gené

Pavlovsky

Calmet

Kartun

Egurza

Daulte

Bartís

Sprengelburd

Sagasetta

Scheinin

La Puesta en Escena

EN EL TEATRO ARGENTINO DEL BICENTENARIO

Edición y prólogo de **Olga Cosentino**

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

ISBN 978-987-641-012-0



9 789876 410120

El teatro es una de las creaciones humanas que mejor replican el ciclo de la vida. Entre el alumbramiento de la primera escena y el apagón final, cualquier hecho escénico produce, con los recursos poéticos de la ficción, una entidad distinta de la llamada realidad pero en la que la acción, la intensidad, la respiración, el vuelo, la sorpresa, la provocación, el goce, la pena o la fugacidad son tan esenciales a su naturaleza como a la de la vida misma.

De ese atributo vital del teatro intenta dar cuenta este libro, a través de las reflexiones y testimonios de diez artistas y académicos de reconocida relevancia en la puesta en escena, la dramaturgia, la actuación y la investigación de las artes escénicas en la Argentina.

Los trabajos que aquí se publican conforman un abordaje plural de lo que a esta altura ya se considera un fenómeno significativo en el campo cultural de nuestro país. Fenómeno de rara fertilidad que en los últimos años viene multiplicando públicos, salas y circuitos con independencia de políticas públicas o variables económicas o sociales que a veces favorecen la actividad pero en ocasiones también conspiran o se desentienden de ella.

Casi en la categoría de curiosidad sociológica, hoy el teatro argentino diversifica registros estéticos que van desde el drama en prosa hasta el mimo, pasando por el musical o el humor; desde la relectura de los clásicos, a la comedia brillante, el absurdo, la performance o las búsquedas experimentales. Un universo que, como se ve, excede ampliamente lo que podría llegar a documentar la más completa antología dramática. Y cuya única síntesis posible es la acción dramática en el instante en que sucede, y en la que interactúan significados, movimientos, ritmos, luces, sombras, sonidos, silencios y una compleja trama de vínculos entre actor, personaje y espectador que es siempre única en cada función.



Fondo Nacional de las Artes



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO

Capítulo

8

El devenir de un teatro en democracia

Por Norma Adriana Scheinin

Una escena de *Medea* en la versión que interpretó Cristina Banegas junto a un elenco integrado por Héctor Bidonde, Tina Serrano, Analia Couceyro, Sandro Nunziatta, Daniel Fanego, Coni Marino, Verónica Santangelo, Susana Brussa, Pochi Ducasse, Omar Fantini, Martín Kahan, Armenia Martínez, Luciano Ruiz y Valentino Alonso.

Foto CARLOS FLYNN



Cuando escribimos tratamos de acercarnos a otro, elaborando un texto propio que contenga la posibilidad del diálogo. Escribir es como hacer teatro, compartir una experiencia.

A un siglo de los intentos vanguardistas para disolver las fronteras entre el arte y la vida, habiendo atravesado acontecimientos culturales transformadores como los propios de la década del 60, teniendo en cuenta en nuestro caso el intento de transformación histórica y social en los 70 y luego de haber sufrido la amputación de algunas utopías, una especie de renacimiento del diálogo comienza a desplegarse. Nos encontramos en los umbrales del presente, en un incierto e inestable aprendizaje. Los lenguajes del teatro participan de este movimiento surcado por líneas teóricas e ideológicas diversas y por las no menos complejas manifestaciones artísticas. Entonces: ¿Qué decidimos tratar al referirnos a nuestro teatro de las últimas décadas, a un teatro gestado en períodos democráticos de variadas características, que mantiene las huellas que un supuesto olvido no puede borrar?

¿Desde qué lugar hablamos?

El notable dramaturgo Ricardo Monti tituló a una de sus piezas fundamentales *Una pasión sudamericana* (1989), fundiendo ficción e historia en un tiempo que abre desde el presente claves del pasado; puesta en juego de la razón y la locura, de las ideas y la imaginación, de la política y el arte. Esta obra remonta cuestiones tan complejas como las de "civilización y barbarie", límites y desbordes, encierros y aperturas territoriales. Si el ensueño es un estado que palpita entre el sueño y la vigilia, en esa oscilación, en esa evanescencia, el arte arma su estrategia y la política se hace artística. Podríamos considerar el trabajo de Monti como una construcción moderna. Moderna en el sentido por lo menos dual de la razón y la pasión, de la visión

iluminista y la romántica. Una creación sudamericana situada años después de la Revolución de Mayo, recogiendo tradiciones y cambios históricos de Occidente.

La cuestión post

Hablar de una teoría o de una época *post* parece atentar contra la peculiaridad de la misma. ¿Por qué? Porque o queda notablemente vinculada a lo anterior, a lo que refiere, o marca una diferencia taxativa. ¿Desde qué lugar y de qué modo esta problemática nos es común o nos afecta? Cuando llegan a nuestra región conceptos como el de "posmodernidad" o "posmodernista", nos instalan en medio de un debate que, en principio, fue jugado en otros contextos, como el norteamericano y particularmente –en el plano filosófico– el europeo. Hay una extensa y fecunda bibliografía acerca de esta cuestión. No es sencillo exponer adecuadamente el abanico de estas posiciones y sus modos de confrontación. Tampoco es un motivo central de este trabajo. Pero más allá de la complejidad del tema y de las modas en el uso de los términos, nos parece importante considerar estas concepciones del arte y la cultura como posibles acercamientos a ciertos rasgos, marcas y derivaciones presentes en nuestro teatro de las últimas décadas.

Habría, en primer término, que plantear por lo menos algunos interrogantes. Ya la experiencia moderna implica una variación notable en el ritmo, en la velocidad, y desde la repercusión de lo tecnológico una dinámica que valoriza más el cambio que la permanencia. La sensación moderna se radicaliza en una necesidad de poder asirse a algo concreto. Se trataría de una manera de afirmarse en la cercanía del peligro. En esa inestabilidad se manifiestan en Occidente desde fines del siglo XIX creadores como Strindberg, Ibsen, Chéjov, Dostoievski.

Ubiquémonos por un momento en el panorama teatral de Buenos Aires, considerándola ciudad-puerto receptora y transformadora de corrientes estéticas. ¿Por qué Dostoievski hoy desde miradas teatrales como la de Alejandro Tantanian en *Los mansos* (2005) y en *Los sensuales* (2008)? ¿Cómo la concepción de ciertos rasgos de la modernidad es llevada al extremo en cruces estéticos, a través de la presencia del cuadro de Holbein en *Los mansos* y de una escena que se extiende, como un friso desplegado, desafiando al espectador en la focalización de sus partes? ¿Cómo el ataque de epilepsia es actuado a través del temblor de la materialidad escénica? ¿Cómo el dolor y la muerte en plena modernidad son tratados —a la manera de la tragedia clásica— más allá de la escena? ¿De qué modo la línea básica de la novela surge despojadamente y enlazándose con “historias mínimas” de los actores, que a su vez intercambian esos fragmentos autobiográficos, evitando la centralidad del intérprete en un personaje? Marshall Berman retoma la frase de Marx: “Todo lo sólido se desvanece en el aire.” Esa modernidad occidental que en la era de la “reproductibilidad técnica” desvanecía el “aura” (Benjamin) en un creciente vértigo de un presente inasible. Territorio artístico movido habitado en parte del siglo XX por el modernismo, cuestionando la “representación” en tanto intento de fijar la vitalidad del presente. En esa zona de frontera se instala el llamado “posmodernismo”, deudor por una parte del modernismo al que refiere y diferenciado del mismo tanto por la potenciación de algunos de sus rasgos, como por poner de manifiesto características alternativas y hasta francamente opuestas.

Más allá de las distintas posiciones asumidas o no por los artistas y por los teóricos de la cultura y del arte, la cuestión *post* nos ubica en un gozne, en una articulación temporal. Sin embargo, Lyotard nos ha explicado que el prefijo *post* no debe entenderse necesariamente en una sucesión cronológica. Porque desde una concepción de un tiempo

no lineal, puede significar modalidades diferentes de ir desde el presente hacia el pasado, abriendo otras claves para su comprensión. Así que *post* no es meramente lo que viene después, sino lo que sucediendo en un “ahora” permite volver a dimensionar la diversidad del “antes”. Va más allá de lo temporal, apelando a una relación de fundamentación. Aclaremos que tampoco se trata de una fundamentación a la manera moderna, de buscar la esencia del pasado en la superficie artística del presente. Pero el arte y en nuestro caso particular el hecho teatral, nos da la posibilidad de entregarnos a un Strindberg o a un Ibsen, redimensionados desde singulares coordenadas actuales. Esto implica cambios en la sensibilidad y en los procesos de imaginación y de ideación de creadores y espectadores.

Cambios fundamentales en la gestación y en la recepción del fenómeno escénico

Si tomamos el caso de *Acreeedores* (2009), está presente Strindberg, pero la proyección del video realizada en el espectáculo no reproduce linealmente aspectos de los personajes. Completa, bifurca. Como una ventana indiscreta, parece abrir en una pared la continuidad de los cuartos. No hay en esta representación teatral ruptura de la cuarta pared pero tal vez sí de la tercera, de aquella que supuestamente separa a los personajes integrantes del triángulo afectivo. La pared que limita esos dos cuartos del hotel se “desvanece en el aire” ante la mirada de los personajes que “ven” a un tercero y de los espectadores que ven, en un doble *voyeurismo*, como en una percepción de cajas chinas, los dos planos del acontecimiento. Así, la puesta se abisma desde los que “ven” la muerte del otro, que aparece en una paradójica extraescena; porque lo que queda situado en este horizonte trágico moderno, también se deja ver. En el comienzo del espectáculo, una es-

pecie de presencia autoral del director se pone de manifiesto desde la voz de otro director de un tipo de realizaciones muy diferente, Muscari, que a su vez atraviesa desde la oralidad un texto de Pasolini. La cita no es explícita. No funciona a la manera moderna. Se da como un texto dentro de otro texto, como un intertexto que no revela de manera directa sus referencias. Doble guiño del director Marcelo Velázquez, que apunta a mostrar un Strindberg no desde la preocupación por la profundidad, sino a través de la piel del espectáculo. Muscari no simula ser Velázquez. Borra el 'yo' del otro desde su voz y con la voz implícita de Pasolini. El 'yo' del director "se desvanece en el aire" y paradójicamente se hace más vivo, más presente. Como el *post* de "posmoderno", la presentación —sea considerada como momento previo al espectáculo o como parte primera del mismo—, en la medida en que evidentemente se lleva a cabo en una época posterior a Strindberg, produce en los espectadores un efecto de descolocación, permitiéndoles reubicarse en la modernidad del autor desde un modo de captación contemporáneo. Encontramos un precedente muy importante en un director que ha dejado una huella imborrable en nuestro teatro. Nos referimos a la puesta de *El Padre* llevada a cabo por Alberto Ure (1987), ponderando el conflicto dramático desde la actuación exclusiva de mujeres. Las diferencias de sexo se hicieron notar a través del vestuario, sensualmente negro para el Padre —interpretado por Cristina Bagnas— y blanco para los personajes femeninos.

Pensando desde los límites

Algunos teóricos como Derrida —sin autopoisionarse como modernos o posmodernos— se han referido al hombre en el siglo XX como un ser frágilmente instalado en una rama a punto de caer. Otros, como Vattimo, siguiendo a un moderno radical como Nietzsche, nos hablan de un "nihilismo

positivo". Es una interesante manera de reconocer que la humanidad contemporánea requiere asumir construirse desde el abismo, o por lo menos desde sus bordes, desde la aceptación del error y del errar, de la inconsistencia, de la falta. Recordemos que el teatro era para Nietzsche el lugar en que la filosofía mostraba la condición humana: condición sensiblemente reflexiva y no prioritaria ni únicamente racional.

Si nos detenemos en el tratamiento que Daniel Veronese hace de Chéjov, notamos que produce un descentramiento de los personajes y del texto base. En *Un hombre que se aboga* (2004) comienza disolviendo la frontera entre arte y vida, entre lo "extracotidiano" de la construcción ficcional y lo cotidiano propio de actores y espectadores. Los actores llegan con ropa de calle y no se cambian para la función, ni se preparan mediante una concentración previa. Al entrar a la sala, algunos saludan a personas del público y cada uno se va instalando en la situación de la puesta en escena, en una transición que diluye las fronteras. Otra vez lo que supuestamente sucedería después se da como una condición que permite una disponibilidad más fluida entre los participantes del espectáculo. En las funciones realizadas por la tarde, la luz natural que entraba por una abertura en el techo llevaba la escena a otro plano de cotidianidad. Era como si estuviéramos en una casa entre amigos, apreciando el despliegue de una situación más o menos compleja en una actitud de *voyeur* que va disolviendo fronteras en un acercamiento materialmente concreto. Se nos hace presente un acontecimiento similar en otra de sus realizaciones: *La forma que se despliega* (2003) que formó parte del Ciclo *Biodrama*. La manera en que se muestra la intimidad de la historia hace experimentar al espectador su condición de participante. Es una forma de narrar escénicamente que se despliega en la oralidad y, en un desdoblamiento de personajes, especialmente desde lo mímico y lo gestual. Retornando a *Los mansos*, de Tantanian, en la

última parte irrumpe la presencia de un árbol desde un mecanismo que, si bien implica la importancia del engranaje escénico, no menoscaba el impacto de la aparición natural del árbol. La naturaleza inserta en la compleja estructuración artística quiebra nuestra mirada en el final. O bien: la "naturaleza" es puesta en escena, tan directa, tan presente, siempre como algo que sigue existiendo, que sobrevive, excediendo los límites de la humanidad. Algo así como: está en la naturaleza persistir –por lo menos un poco más– y está en la condición humana ser más o menos consciente del propio desvanecimiento. Huyssen recuerda que al visitar *Documenta 7*, cada piedra de la creación del artista plástico Joseph Beuys apuntaba, desde su configuración triangular, a un árbol bien plantado. Una manera de conectar arte y vida, o de orientar lo artístico hacia una naturaleza en reconstrucción. Por otra parte, el tratamiento de la presencia animal en escena se lleva a cabo de manera directa o metafórica, como en *Zoedipus* (1998) –del grupo *El Periférico de Objetos* con dirección de D. Veronese–, o a través de la creación actoral en la transformación de un personaje como en *El mal de la paloma* (2001) –con dramaturgia de Omar Aita y dirigida por Mónica Viñao–, o por similitud como en *Lote 77* (2009) de Marcelo Mininno, o en las notables mutaciones de *La metamorfosis. El cambio final* (2007) –con dirección de Vivian Luz–. Se trata no sólo de distintas posibilidades de un "devenir animal" sino de un proceso de reubicación humana, como una especie de "cosa entre las cosas" (Rilke). No un objeto, sino un sujeto que se descentra para encontrar en el mundo otra dimensión. En este movimiento puede parecer que se pierde una entrenada capacidad crítica y reflexiva, en aras de una captación más directamente sensible de lo real. Planteos como los de Susan Sontag en los 60 al referirse a una "erótica del arte", anunciaban esta tendencia. Las obras parecen apuntar a una captación inmediata y, en tal caso, los procesos de reflexión e interpretaciones posibles quedan cada

vez más a cargo del receptor. El vértigo moderno y los movimientos extremos de las últimas décadas, acentuados por los cambios tecnológicos, ponen en evidencia lo evanescente de la vida y el arte. En su versión de *La señorita Julia* de Strindberg, planteada como "Una tragedia naturalista" (2000), Tantanian encuadra la realización teatral en un espacio que repite –a la manera de una reproducción– los ámbitos. Se demultiplica así el espacio como lugar de la experiencia. "La reproductibilidad técnica" ha dejado su impronta en esta experimentación de la que el mismo director es testigo, como un observador-participante de laboratorio. Entonces el espectador puede captar el espectáculo desde una visión determinada, desde la repetición o replicancia de los ámbitos y desde el encuadre en que opera el autor-recreador. Espectador que recepciona a Tantanian que a su vez remite a Strindberg, en conexiones que posibilitan viajar por la representación escénica como si fuera una gran cita; cita a la que el director se refiere presentándola ante los espectadores, observadores a su vez de la experiencia. Otra vez la representación se muestra fundamentalmente en su valor de presencia, en el "aquí y ahora" de la experiencia-experimento del fenómeno escénico. Se trata de operaciones de ruptura, de fragmentaciones que también podríamos inscribir en lo que Omar Calabrese llama "estética neobarroca". Entendemos que *neo* puede ser utilizado en un sentido de valoración de aquello a lo que refiere; vale decir: no como un abandono o superación del mismo –en este caso, del barroco–, sino como una ponderación o una manera de confirmarlo renovadamente. De modo similar a lo que planteamos acerca del prefijo *post*, Calabrese aclara que la partícula *neo*, más que indicadora de temporalidad, remite a una manera de revisar las características propias del barroco llevándolas al extremo o, por lo menos, recuperándolas en otras experiencias artísticas. Se puede entonces volver al barroco desde esta llamada "era neobarroca", encontrando a su vez claves para posi-

bles interpretaciones del arte actual. Remitiéndonos más directa y específicamente a cuestiones teatrales, retomamos el término “posdramático” acuñado por Lehmann, generador de un rico debate intelectual. Consideramos también en este caso que no se trata de algo que sucede después de una especie de muerte del drama, ni necesariamente de una supuesta decadencia de textos producidos por autores teatrales. Se habla de un *post* que si bien permite ser esbozado en una época –considerada por algunos modernista y por otros posmoderna– se refiere a un cuestionamiento de la construcción del texto dramático como condición previa y necesaria para la puesta en escena y, sobre todo, vulnera y trasciende la concepción convencional de “estructura dramática”. No se plantea, entonces, como un antes y un después de la dramaturgia (creación de textos para la escena), sino como modos interactivos de creación artística teatral. El punto de partida puede ser un material literario o dramático, pero ya no exclusiva ni obligatoriamente. Textos narrativos, poéticos, manifestaciones musicales y plásticas y textos pensados para el teatro pero elaborados por autores no pendientes de la convencional “estructura dramática”, conviven en el mundo de la escena contemporánea.

La compleja construcción de nuestra singularidad

¿Qué nos aporta o por qué retomamos autores como Lehmann en nuestro contexto? Por un lado, porque el peso de las corrientes estéticas –asumidas o no– y específicamente escénicas en nuestro medio –sobre todo en Buenos Aires– sigue siendo considerable; sobre todo las líneas teóricas y las realizaciones artísticas que provienen de Francia, Alemania, Inglaterra, EEUU y en los últimos tiempos –especialmente por vía de Festivales– de Europa del Este y de países de Oriente. Esto no implica no dar relevancia a creaciones artísticas y lineamientos teóricos

teatrales procedentes de nuestra cultura en América, como las de Boal, y maneras de atravesar propias y diversas experiencias escénicas como las de Paco Giménez en Córdoba y las de otros realizadores que vamos mencionando en este trabajo. Consideramos que en gran medida responden a diversos intentos de descolonización cultural, asumidos a veces como estrategias artísticas de resistencia.

A su vez, esto no significa para nosotros un rechazo acrítico de la tradición cultural de Occidente, sino el desafío de una elaboración desde nuestra singularidad. Tengamos en cuenta que las convenciones relativas a la estructura dramática en nuestro país, en gran medida, resultan durante largos períodos deudoras de Stanislavski –particularmente por vía de Strasberg– y que líneas de formación actoral como las de Agustín Alezzo, Carlos Gandolfo y Augusto Fernandes, prosperaron en actores de extraordinaria ductilidad como Julio Chávez. La puesta de A. Fernandes de *Madera de reyes* (1994) –versión libre sobre la obra de Ibsen– marcó un hito al desplegar la potencialidad narrativa en la escena, por vía de la actuación y de recursos tecnológicos. Tampoco olvidamos la trayectoria como maestro, autor, director y actor de Juan Carlos Gené. El *Memorial del cordero asesinado* fue estrenado en Colombia (1986) y luego en Argentina (1990) y con Verónica Oddó llevó a cabo espectáculos de potente despliegue imaginativo, como *Ulf* (1988), dirigido por Carlos di Girolamo.

Otras tradiciones teatrales como la de Grotowski llegaron en cambio de modo indirecto en las últimas décadas, a través de aportaciones como las de Barba y sus discípulos.

El devenir de la acción en la temporoespacialidad escénica

Creemos que modos de pensar el teatro como el de Sarrazac cuando nos propone –más que el uso

de términos como el de “posdramático”— considerar el “devenir del drama”, propician una manera más fluida para la comprensión del fenómeno escénico en su dinámica histórica. Esto nos lleva a replantear conceptos teatrales básicos como los de acción, tiempo y espacio. ¿Cómo juega la acción, ya no sujeta a una estructura dramática que responda a convenciones previamente establecidas? ¿Cuál es su efecto liberador? ¿Cuáles son o cómo se dan las variaciones propias de la acción en espectáculos que se han ido desprendiendo del anterior canon dramático? ¿Cómo se vinculan estas nociones con el tratamiento de lo espacio-temporal en la práctica escénica? ¿Cuál es la conexión entre “acto” como derivado de “acción”, e “instante” como propio del tiempo? ¿Lo actual de nuestro teatro sólo reside en el “aquí y ahora” de la percepción, o es una manera directa y compleja de sentir, imaginar y pensar la presencia escénica? Podríamos seguir abriendo interrogantes, pero vamos a tomar algunos atajos de respuestas parciales, fragmentarias tal vez, como la característica del fenómeno en estudio.

Proponemos un desplazamiento del concepto de “acción” del eje del conflicto psicológico, o de relaciones causales deterministas. Porque si bien puede pensarse la acción en términos de estructura dramática convencional, para aproximarnos al teatro de nuestra época nos parece más adecuado y efectivo pensarla en términos de desplazamiento y descentramiento de la trama escénica. Entonces, los “actos” serían momentos de condensación de la acción. Y vinculamos a su vez estas nociones a la de tiempo teatral como manifestación de “instantes” (actos) en el devenir de la acción. Podemos apreciar en algunos espectáculos de los 90 esta manera de considerar la acción y el acto, como en *El instante de oro* (1991) de Javier Margulis. Encontramos ya en el título la marca temporal del instante y la ponderación de su valor: de oro. Es un tiempo dilatado en su tratamiento, como una especie de resistencia artístico-cultural al ritmo vertiginoso de la sociedad.

El arte teatral detiene la acción y ofrece al espectador el deleite de la contemplación. Y las imágenes se conectan, como en el sueño, armando citas plásticas que se funden en el fluir continuo de esa poética del espacio. Hay acciones en el sentido de que se llevan a cabo “tareas”, pero no como búsqueda de efectos. Se quiebra o no se tiene en cuenta la línea de la causalidad. En espectáculos como *Tango varsoviano* (1987) y *En los zaguanes ángeles muertos* (1990) de Alberto Félix Alberto, el espacio se construye desde una concepción plástico-musical en la que el color, el ritmo, la musicalidad de la palabra—frase repetitiva en el primero, lenguaje inventado en el segundo— forman parte de un proceso imaginativo en movimiento. Si hay hilo conductor es tenue o sólo un pretexto para la construcción de la partitura escénica, mientras la subpartitura del actor se inscribe en un dinámico “guión de hierro”.

Música, plástica, teatro, cine, danza, parecen haber vulnerado sus fronteras para transitarse sin prejuicios determinantes de los géneros. Esta manera de considerar la acción teatral en sentido amplio, deudora de nuestra rica y compleja “hibridación cultural”—remitiendo al concepto de García Canclini—, incluye el impacto producido por creadores como Beckett y Kantor y se manifiesta en concepciones del teatro que exceden la centralización de las acciones en y entre los personajes. Ya el modelo actancial nos permitió concebir la acción en su funcionalidad, más que desde un anclaje subjetivo determinado. En la escena contemporánea, no nos suele sorprender que la acción no esté sujeta al personaje/intérprete y a veces, ni siquiera—desde las últimas innovaciones tecnológicas— prioritariamente al actor. En ocasiones, el poderoso objeto de la escena se funde con el intérprete o lo sustrae y ocupa su lugar. Remitimos, por ejemplo, al poder devorador de las aguas tóxicas (ficcional) en *La pesca* (2008) de Bartís, que succionan (por artificio escenotécnico) a un actor/personaje. En cambio, en el espectáculo *Monoambiente* (2002)—actuado



Cristina Banegas en el papel protagonista de *Medea*, de Eurípides, que en 2009 estrenó en el Teatro San Martín con dirección de Pompeyo Audivert.

Foto CARLOS FLYNN

por Violeta Naón, dirigido por Lorena Vega y con dramaturgia de las mismas y Diego Setton-, la implementación tecnológica permite armar y diluir el ámbito escénico ampliándolo, contrayéndolo, creando una escenografía móvil para el trabajo minucioso y minimalista de la actriz.

Liotard reconoce que los cambios de ritmo generan cambios de género. Tengamos en cuenta una noción importante para nosotros en la concepción rítmica: la de "intervalo". Intervalo que escinde un espectáculo por lo menos en dos, pero que también puede ser experimentado como un modo de ruptura interna. El intervalo es la respiración de los fragmentos. Ya Brecht articulaba separaciones en el espacio y en el tiempo para oxigenar la acción y despabilar el movimiento crítico. Ahora, más allá de aquel momento tan fecundo de la modernidad, los intervalos son -como en el pensamiento griego antiguo- los vacíos entre los átomos. Por ejemplo el espectáculo *La última noche de la humanidad* (2003) -a partir de textos de Karl Kraus y Dieter Welke, con dirección de Veronese, Wehbi, Alvarado y dramaturgia de los dos últimos- conlleva en su título y en la manera de concebir y designar sus partes, marcas temporales. El momento de la "Pausa higiénica" parece responder a la concepción del intervalo de Deleuze. Es un "entre" temporal concreto en el que los teatristas piden a los espectadores que abandonen el lugar para poder limpiarlo -debido en parte al uso exuberante de materiales como barro y sangre escenográfica- y para preparar el espacio escénico del segundo acto. Pero en esa "Pausa", los espectadores tienen la opción de oír o escuchar una grabación de voces que remiten a imágenes estimulantes de cadenas asociativas, no directa o causalmente conectadas con el espectáculo. O el espectador puede no oír y aún menos escuchar y usar el intervalo en su valor convencional para conversar, ir al baño, permanecer en silencio, o bien diletar entre la escucha de fragmentos de conversaciones de los otros espectadores y de la banda sonora que, en

un punto -dando cuenta de su reproductibilidad técnica- se repite. Así que el intervalo guarda la riqueza de una pausa oxigenante, de una supuesta depuración de algo -el otro espacio, el de la escena- construyendo a su vez un acontecimiento acotado, cuyos protagonistas son los espectadores y la voz grabada. De este modo, la "Pausa" es el gozne, la articulación y tiene, al mismo tiempo, un valor en sí misma.

En otro caso, los actores de *Hamlet de Shakespeare* (2004) de Luis Cano, se acercan a los espectadores que permanecen en la sala en el intervalo y les dicen: "Ustedes son el mejor público que tuvimos esta noche". También desde este gesto paradójico se hace patente la construcción de un acto, como marca de la temporalidad. Porque los actores lo dicen desplazándose, construyendo una acción que funciona como un *ritornello*, a la manera del vaivén del juego o del estribillo de una canción, entre la primera y la segunda parte del espectáculo.

Recordando a Beckett, el tiempo de la espera de Godot sería, justamente, el tiempo de la acción. Esta línea de reflexión nos permite asociar la noción temporal de intervalo al espacio límite entre actores y espectadores.

Un posible espacio de transgresión

Si tenemos en cuenta espectáculos como *La balsa de la medusa* (2007) dirigido por E. García Wehbi y basado en *Insultos al público* de Heiner Müller, la propuesta parece suprimir el espacio entre actores y espectadores, transgrediendo convenciones establecidas desde la gestualidad y lo verbal. También en *Los murmullos* (2002) de Luis Cano, el autor-actor en el podio de la escena de un teatro oficial, ataca desbordadamente a la misma institución y cuestiona de modo desafiante a los espectadores. Este juego en el límite no llega a suprimir del todo la distancia tal como sucede en otros eventos per-

formáticos, pero palpita en oscilaciones inquietantes. Pareciera posible intervenir, aunque el espectador suele quedar atrapado entre una manera más convencional de considerar la puesta en escena y un acontecimiento teatral de mayor apertura. Flotan entre nosotros algunos interrogantes: ¿De qué modo considerar una acción en la que lo que sucede no responde a una situación dramática convencionalmente reconocible? ¿Cómo y por qué el espectador tendría que intervenir? ¿Por qué el 'ataque' desde la escena no es respondido por el espectador y debido a qué, cuando alguno se anima a intervenir, el actor no siempre se presta a entrar en juego?

Descentramiento y modos de construcción del actor/personaje

Venimos viendo el descentramiento del sujeto como personaje, como actor y como espectador. En el caso del actor/personaje, más que como un agregado o una incorporación de características o notas distintivas, su construcción se lleva a cabo desde una especie de mecanismo disyuntivo, incluyendo características alternativas en distintas instancias de su acción. También a veces notamos que el actor trabaja su personaje desde la sustracción. Su tarea de despojamiento parece dar cabida al despliegue de una potencialidad extrema. Cuanto menos son los rasgos y marcas predeterminadas del personaje, mayor y mejor es la posibilidad de jugar la actuación. Tomemos el caso de *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Bartís, basado en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, en cuyo programa de mano sólo figuran los nombres de los actores y no de los personajes, mientras en el guión aparecen denominados sólo por una inicial. Hablamos de un actor que a veces parece independizarse del personaje al mostrar un exuberante virtuosismo, como Guillermo Angelelli en *Woyzek* (2006) –versión de R. Ibarlucía sobre el texto de Büchner con dirección de

E. García Whebi–. O bien: se trata de un actor que se consustancia con su autobiografía proyectándola en la escena performáticamente, como en el caso de Muscari. Tal vez podríamos llamar a este gesto extremo del actor, más próximo al del *performer* del siglo XX y XXI, “la demasia del actuante”. En este punto nos preguntamos: ¿Cuál es el límite del desborde y cuál el de la contención en distintos tipos de trabajos de actuación? Veamos algunos casos de actores notables, como el de Cristina Banegas. Tanto en su trabajo en *La señora Macbeth* (2004) de Griselda Gambaro, como en *Medea* (2009) –versión de la actriz y de Lucila Pagliai sobre el texto de Eurípides–, ambas dirigidas por Pompeyo Audivert, el cuerpo no sólo funciona como vía para la interpretación de un personaje, sino como catalizador de un trabajo energético que pone de manifiesto una gran capacidad creadora. La construcción del personaje se va insertando en esa disponibilidad, surgida de un entrenamiento artístico-técnico que trasciende determinaciones y rasgos fijos.

Tensión dramática

La potencialidad teatral de Cristina Banegas se despliega en un tejido de “tensores”, que se proyectan como flechas desde la escena hacia los espectadores. Es clara la noción de “tensión dramática” en Griselda Gambaro, considerándola motor de la acción teatral. A su vez, llamamos “tensores” –tomando el término de Lyotard– a líneas de proyección escénica que configuran un campo energético en transformación, generado desde la interacción de actores entre sí y con la materialidad escénica. Este espacio dinámico, especie de “campo de fuerzas” no forzadas sino fluyentes, atraviesa la “zona de veda”, afectando a los espectadores. Lo consideramos un espacio teatral energético en el que actores y espectadores tienen la posibilidad de participar con distintas modalidades de intervención.

Si hablamos de “energía” es –etimológicamente– como un “poner en obra”; es decir: un poner en acción el juego de fuerzas de la escena. Según este planteo ideológico-artístico, la noción de fuerza no es concebida desde ningún tipo de violencia, sino como creadora de una energía libre que se organiza de muy diversos modos, según el tratamiento de cada propuesta teatral. Desde ya que la “tensión” no es entendida en este caso como contractura o bloqueo muscular o anímico, sino como vía de expansión dramática. En el camino del “devenir del drama” –y retomando la etimología de “drama”– tratamos la acción escénica en su circulación como movimiento fluido, no mecánico; movimiento que, aun cuando se detenga, no nos da una imagen fija sino un “corte móvil” (Deleuze), un momento de condensación que tiene la disponibilidad para volver a desplegarse. Así el cuerpo-voz de Cristina Banegas se repliega, como cuando en *La señora Macbeth* guarda las manos desde una gestualidad ambigua entre el ocultamiento y la mutilación. Así las expande repentinamente como garras que lastiman el espacio, conectando el trabajo corporal y la musicalidad de la voz con el potente texto de Gambaro; un texto que convive con el cuerpo y lo desgarrar. Así se queda estática, condensando la energía del crimen en la contemplación de la imaginada escena del horror, de lo que no quiere y no puede ser visto y que, sin embargo, habita en ella con el poder del fantasma. Así su voz –por momentos desde la extraescena– cobra cuerpo, no sólo por el virtuosismo de su dicción, sino porque está proyectada con valor de presencia. Manos, cabeza, voz, son sólo partes: manos del crimen, cabeza del poder, voz que oscila entre el poder del hombre y el deseo de poder de la mujer. Nunca potencia seductora; siempre producción, engranaje imparable que terminará de romper su estructura forzando el límite en un final de muerte. ¿Cómo llega a constituirse en este tipo de trabajo el personaje como un ser que deviene? ¿Cómo golpean sus voces contra el cráneo: el de

la actriz y el arquitectónico del teatro? ¿Cómo se estrellan esas voces contra las paredes sensibles del espectador, o cómo lo atraviesan con las más diversas intensidades? También la música, en su ausencia y en su aparición, configura el drama rapsódico desde la materialidad sonora. Las cuerdas suenan con variaciones de timbre, intensidad y altura. Cuerda frotada y cuerda rasgada, ese otro instrumento que habita en el mismo, poniendo otra vez de manifiesto una construcción desde las diferencias. El instrumento está en y fuera del sistema, en los límites, como el personaje, como los intérpretes. Y en *Medea*, cómo puede el espectador sentir el impacto de la daga en su propio cuerpo, más que por identificación con los niños, por encontrarse en el camino de los potentes “tensores” proyectados desde la escena. La concepción despojada del espacio y los trazos geométricos del destino configurados por el Corifeo, contrastan con la pasión que excede los límites civilizados, generando líneas de tensión que desbordan, como manifestación pasional de la barbarie. O bien: es como si una apasionada barbarie trascendiera la razón civilizada.

Otros modos de actuación

Si nos atenemos ahora a la formación y al impacto que han producido en las últimas décadas otros actores de nuestro medio, podemos referirnos, por ejemplo, al ya mencionado Guillermo Angelelli. La llegada y reiteradas visitas de Barba a nuestro país y el trabajo especial de algunos de sus discípulos, produjeron cambios en la configuración y la recepción de los espectáculos. *Asterión* (1991) es un material escénico que se libera de pautas convencionales por su modo de construcción rapsódica y de suprimir fronteras entre danza, teatro, narrativa y texto dramático; por su capacidad, en fin, de asumir transformaciones performáticas yendo más allá de la interpretación de personajes. Se presenta

como un ejercicio lúdico integral deudor de mitos y de escrituras consagradas como las de H. Miller, J.L. Borges e implícitamente J. Cortázar. El actor se revela como un creador que disuelve fronteras culturales, que viaja sin prejuicios por diversas tradiciones artísticas de Oriente y Occidente, incorporando la música como un elemento vital del espectáculo. La trama se elabora entonces desde la fragmentación y el descentramiento, reuniendo textos no originariamente teatrales y poniendo en juego la construcción de una red que el personaje transita como un laberinto de imágenes. El laberinto borgeano se presenta no desde una puesta en evidencia escenográfica, sino a través de los pliegues de la acción del *performer*. El efecto paradójico es el de un personaje múltiple y a su vez solitario, una especie de 'x' que se completa como rata, minotauro, hombre del ritual, narrador, actuante polifacético que, sin embargo, responde a una unidad. En el espacio escénico y ficcional, casa del actor-casa de Asterión, se ubica este sujeto-no sujeto, atrapado y al mismo tiempo liberador; nómada que inscribe en el espectáculo signos radicales de la modernidad. Porque este sujeto se pierde entre las guerras, en laberintos de los que puede intentar o no salir.

La propuesta desafía la inteligencia del iluminismo, ya que la rata tiene la posibilidad de no escapar no por falta de ingenio, sino por propia decisión. Está en juego la voluntad del hombre moderno, que deviene animal decidiendo o asumiendo su muerte más allá de límites racionales. Nos encontramos en el borde del nihilismo y sin embargo —como diría Vattimo retomando a Nietzsche—, con la capacidad de abrir otras puertas desde la “voluntad de poder”. Se trata de una especie de mutante: personaje/actor/*performer* que hace de su marginalidad su propio eje. ¿No es ésta una metáfora de nuestra ubicación en el mundo? Para poner en juego este universo de ficción, la dinámica actoral se funda en el “derroche de energía” (Barba), que más allá de desplegarse en el entrenamiento como técnica “extracotidiana”, se

da en el espectáculo como exceso, como capacidad radical de transformarse en otro.

Desde una mirada deudora de R. Schechner, podríamos decir que *Asterión* se presenta como una especie de cosmos en el que la inteligencia parece obrar de un modo holístico y no analítico, respondiendo más a lo ritual que a una racionalidad crítica. Pero a su vez funciona el moderno principio constructivo del montaje, sosteniendo desde la diversidad de los materiales una elaboración unitaria que confluye en un final utópico. En la última parte el trabajo de Angelelli confirma su condición de entrega, su “don” de actuar para otro, en una apertura inmedible hacia el espectador.

El cuestionamiento moderno a la “representación”, particularmente en cuanto mimesis reproductora de una realidad, también se pone de manifiesto en este tipo de realizaciones. Porque si bien de uno u otro modo siempre hay mimesis —como diría Abirached—, está finamente elaborada evitando la ilusión teatral y la copia especular de lo cotidiano.

Otras variantes en el trabajo de la narrativa escénica

Podemos referirnos a realizaciones como las de Cecilia Hopkins, que reconoce la impronta que en su trayectoria dejó la concepción de la Antropología teatral de Barba. El espectáculo *Lunario* (1999) se articula también como un montaje de cuentos expuestos en escena. Con una rítmica quebrada, los personajes emergen y se desvanecen, en un proceso que revela un sólido entrenamiento de la intérprete. Más que una ruptura, vuelve a ponerse de manifiesto un desprejuicio acerca de los límites entre los géneros, de modo tal que esta puesta puede ser pensada como monólogo, danza-teatro o danza-narración, o como cruce entre narración oral y monólogo con *intermezzos* de danza, o a la inversa.

Se trataría de las lunas infinitas del viaje del relato, quizá como las "mil y una noches selectas" del universo borgeano. Esta estrategia constructiva transita técnicas orientales –como las del *kathakali*– potenciando la conexión sensible entre las series visuales y sonoras. La fragmentación no proviene sólo de los materiales seleccionados, sino de las operaciones minimalistas con las que la actriz quiebra la posible armonía de las secuencias. La composición dramática se juega desde un cuerpo escandido que trabaja sus partes con sutil y a veces contrastante autonomía. Heterogeneidad y diferencia disipan lo homogéneo de un ser supuestamente integrado.

En este tipo de realizaciones no se llega a la disolución de un "cuerpo sin órganos" a la manera artaudiana, pero hay una desestructuración y un descentramiento que posibilitan que el cuerpo trabaje con energías que fluyen y con fracturas que lo segmentan sin intención de reintegrarlo. Desde este devenir se mueven las imágenes escénicas y el mundo de las palabras, de modo tal que lo no-verbal y lo verbal abandonan ese dualismo, a la vez en una especie de transversalidad cultural y estética entre Oriente y Occidente.

En *Gemma Suns* (2009) –dirigida por Cecilia Hopkins y Etelvino Vázquez sobre textos de Maxi Rodríguez y basada en el cuento "Emma Zunz" de Borges– la actriz elabora una partitura escénica como un mapa coreográfico de las situaciones que van a desprenderse en una segunda parte que incluye textos enunciados. La presencia de un *partenaire* da entrada al "otro" que, demultiplicándose, materializa distintos personajes: padre, violador, dueño, milonguero. La fuerza de la narración impone al trabajo actoral líneas de "tensión dramática" despojadas. También en este caso el cuento funciona como un pre-texto, excusa literaria de una reescritura paródica, tensada para una escena de cruces, tajos y suturas culturales.

Angelelli realiza otro peculiar trabajo entre "alta cultura" y "cultura popular" en *Xibalbá* (2001),

un tránsito a los infiernos por la zona local de Tigre, potenciando su capacidad interpretativa en el vínculo con una *partenaire*-música. Abriendo aún más el diálogo con el otro y con las diferencias, este artista ha aceptado el desafío de cultivar no sólo su propia línea de trabajo, sino de participar en diversas propuestas tanto en el género de la comedia musical como en realizaciones de autores nacionales e internacionales consagrados. Nos referimos por ejemplo a su imaginativa e histriónica composición del personaje de Farfarello en *Una pasión sudamericana* (2005) de R. Monti, dirigida por A. Alvarado, artista ya citada de notable relevancia plástica y generadora, a su vez, de eventos performáticos.

Lo que surge como problema y a su vez como una alternativa creadora para directores y actores en este tipo de realizaciones, es la diversidad de formación con la que llegan los intérpretes, hecho que suele producir desniveles en ritmo, intensidad y modalidades de actuación. A veces, como en la puesta de *Ifigenia en Aulide* (2000) dirigida por Rubén Szuchmacher, pareciera ser una dificultad asumida como un desafío buscado. Pero en distintos casos, más allá de la intencionalidad y capacidad de decisión de los directores, el espectador se encuentra ante manifestaciones escénicas de considerable complejidad para su captación.

Siguiendo la línea de una narratividad escénica que oscila en los límites entre el monólogo y la narración oral, es interesante detenernos en un caso como el de *Novecento* (2003) de Alessandro Baricco, con dirección de Francisco Javier, en el que el ascetismo escénico lleva a Jorge Suárez a una interpretación hábilmente sostenida desde un cuerpo-voz atento en gran parte, a un meticuloso trabajo de dicción. Por momentos el simulacro de lectura del texto en el atril subraya el concepto de partitura escénica, en la medida en que la palabra enuncia a través de un fraseo que incita, desde la composición rítmica, a despertar la imaginación

del auditor-espectador. Las huellas de una tradición meyerholdiana alientan en ésta, como en otras realizaciones de este director. En su último espectáculo, *Asesino sin salario* (2009), realizado en el contexto del Homenaje a Ionesco –recordemos que fue el primero en estrenar a este innovador dramaturgo en Buenos Aires– también pone en juego prioritariamente un despojado concepto plástico-musical. Y la narrativa vuelve a inscribirse en el final, supliendo las extensas disquisiciones de Berenger ante el asesino, por las voces demultiplicadas en los actores; voces que argumentan, potenciando escénicamente la imposibilidad del diálogo, de la persuasión, de una vía racional para conseguir, en un último intento, la salvación. Nos encontramos, una vez más, ante un moderno –Ionesco– llevado a los límites del drama, abriendo en los intersticios de su texto otros caminos para la gestación de su teatro.

Vayamos ahora desde la narración de la experiencia de otros, hacia la manifestación de una experiencia singular. Estamos pensando por ejemplo en Sophie Calle y en la realización escénica dirigida por E. García Whebi con actuación de Maricel Álvarez: *Dolor exquisito* (2008). Se trata de un material trabajado, en gran medida, desde el principio constructivo de la “repetición”. La historia de un duelo amoroso va descontando sus días en un tiempo que regresa, operando como una especie de cura, la del retorno de la palabra en las imágenes del recuerdo. Cruce de autobiografía y arte en Sophie Calle, potenciado teatralmente como construcción performática. Recordemos que el requisito de la artista para autorizar la realización de este espectáculo fue que director y actriz recorrieran los pasos de su experiencia (el viaje a Japón). Ya el intento de una reconstrucción del acontecimiento reviste una potencial teatralidad en su propia manera de activar circulación y detenciones, repetición y diferencia. Así como la autora tiene una formación polifacética, así también E. García Whebi, M. Álvarez y su equipo trabajan lo plástico y lo sonoro,

dando una relevancia minimalista a los objetos, y con una cuidadosa y testimonial proyección audiovisual. La performatividad mueve el relato en palabras e imágenes, sin literalizar; vale decir: sin reiteraciones lineales entre sistemas expresivos de la escena. La repetición funciona como un *ritornello*, en una especie de puesta en abismo donde el ‘yo’ abre su herida, su duelo, ante las voces de los otros y ante los espectadores. Curarse es, de algún modo, escuchar los relatos de los demás, descentrar lo autobiográfico en otras biografías, dejar que la palabra circule como una propiedad común. Así, ligadas a la dimensión plástica en la figura de un muñeco anónimo viajan diversos rostros, mientras emergen voces diferentes; voces de actores conocidos en nuestro medio, que narran fragmentos de una historia (¿autobiográfica?, ¿biográfica de otro?, ¿ficcional?), de modo tal que el ‘yo’ vuelve a abrirse a una cura de lo incurable: el dolor. La herida narcisista sangra pero permite entradas para otros seres. Una vez más, un “devenir del drama” en el que lo importante no es la estructura con principio, medio y desenlace lineal, sino una construcción del drama humano que viaja por el tiempo buscando sus voces y lugares.

Un teatro de la diversidad

Siguiendo el devenir de nuestro teatro, consideramos con especial reconocimiento la formación múltiple de algunos realizadores, como el mismo Francisco Javier que ha sido director de ópera; Alberto Félix Alberto, que pone en juego su capacidad plástica, musical y cinematográfica en puestas como *La pasajera* (1995) y *Lulú ha desaparecido* (1998). Tenemos presente el tratamiento de la imagen casi como pinturas en movimiento en Javier Margulis, del que citamos –entre sus más notables logros– *El experimento Damanthal* (2000) y en Omar Pacheco con su *Trilogía del Horror: Memoria*

(1993), *Cinco puertas* (1997) y *Cautiverio* (2001). Valoramos la fluidez imaginativa de Marcelo Katz en espectáculos como *Ilusos* y *Aires* (2008), desde una mirada renovadora de la concepción del *clown*. La formación literaria, musical y el tratamiento estético-visual de la escena en Alejandro Tantanian, nos permiten reconocer su singular creatividad. No podemos omitir a un artista de trayectoria como R. Szuchmacher, que llega a abarcar una diversidad de puestas en escena jugadas en la experimentación de la imagen en el espacio y en el valor extremo de la palabra, como en su *Galileo Galilei* (1999) y en *Las reglas de la urbanidad en la sociedad moderna* (2007) sobre un texto de Jean-Luc Lagarce. Pensamos en la formación artística integral de Mónica Viñao, con su recorrido singular por el método Suzuki, puesta de manifiesto en realizaciones como su *Hamlet* (1991) –espectáculo con elementos operísticos, de estructuración fragmentaria y relevancia del trata-

miento espacial–, *Medea/material* (1992) –desde la tragedia de Eurípides, con textos poéticos de H. Müller y W. Shakespeare– desdoblado el personaje en las intérpretes María Comesaña y Déborah Bianco con un minimalista trabajo corporal. En una interesante dupla con Ricardo Monti, dirige la puesta de *Finlandia* (2001) –basada en la citada *Una pasión sudamericana*– expandiendo y condensando en los cuerpos y las voces la expresión lírica del autor.

A su vez, tenemos en cuenta un fenómeno peculiar en el panorama dramaturgico de los 90. Por una parte, la Fundación Somigliana, contando con Roberto Cossa, autor consagrado, como uno de sus principales exponentes; institución que reúne y estimula a dramaturgos dando continuidad a una tradición artística nacional. Por otro lado, el surgimiento del grupo Caraja-jí (1995) en franca contraposición a planteos canónicos, sosteniendo



Los débiles, obra de Guillermo Arengo que llevó a escena Ana Alvarado en 2003, explora la deformidad y plantea la duda acerca de la existencia de una supuesta "normalidad".

Foto GUILLERMO ARENGO

postulados de autonomía artística y un radical respeto por la diversidad. Entre sus miembros, algunos mantienen su relevancia en nuestro teatro, como *Rafael Spregelburd*, *Javier Daulte* y *A. Tantanian*.

Tenemos presente la capacidad arquitectónica de Spregelburd como autor y director, dejándose atravesar y estimular por la ciencia contemporánea en propuestas escénicas como *La modestia* (2000), *El pánico* (2003) y *La extravagancia* (2003), que forman parte de la *Heptalogía* basada en la *Tabla de pecados capitales* de El Bosco. También en Daulte se nota esta vulneración de un espacio-tiempo euclidiano, en un franco juego con remisiones al cine y recurriendo a sus principios constructivos, como en *Gore* (2000) y *¿Estás ahí?* (2004).

Entre otros exponentes de búsquedas poéticas en la escena citamos a Federico León, con espectáculos como *Yo en el futuro* (2009), oscilando en las fronteras del tiempo entre la ficción y lo cotidiano, y a Lola Arias, fundadora del Colectivo Artístico Interdisciplinario *Compañía Posnuclear*, con propuestas como *El amor es un francotirador* (2006) codirigida por A. Moguillansky, *Sueño con revólver* y *Striptease* (2007). Llama nuestra atención la cosmovisión plástica y la capacidad musical de Ciro Zorzoli; un ejemplo notable es su puesta de *Ars higienica* (2002). Nos referimos también a Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum, que en su trayectoria de experimentación han llegado a realizaciones como *El mensajero* (2009) de César Aira, retomando la problemática de civilización y barbarie desde un tratamiento estético centrado en el valor de lo simbólico y lo real. Merece una mención especial el singular trabajo dramaturgico de intertextualidad y la conducción actoral de Adrián Canale, plasmado en espectáculos como *Remedios para calmar el dolor* (2006), con la reveladora actuación de Carolina Tissera. Y consideramos particularmente la trayectoria de Susana Torres Molina, citando entre sus espectáculos *Ella* (2005) y *Manifiesto vs. Manifiesto* (2007), en el que el punto de partida es un texto

escrito como Manifiesto apócrifo del artista austriaco Rudolf Schwartzkogler perteneciente al accionismo vienés, con relevantes trabajos actorales en una puesta dirigida con Marcelo Mangione.

Dar cuenta de la rica diversidad del teatro de nuestras provincias, de los ciclos de Teatro x la identidad, con sus transiciones desde propuestas más o menos directas sobre el tema hasta el logro de un mayor vuelo metafórico, de grupos de Teatro Comunitario con sus particulares concepciones del arte y la cultura popular, y de los creativos eventos performáticos generados desde los *Proyectos Museos* y *Biodrama* de Vivi Tellas, merecen y requieren un trabajo especial.

La imaginación dinámica

Retomando nuestro itinerario, pensamos en esa fecunda escuela de la imagen poblada de creadores que han seguido la línea de maestros como Ricardo Monti y Mauricio Kartun. A su vez, reconocemos en estos dramaturgos un claro ejemplo de modalidades muy diversas y singulares en el tratamiento de la problemática nacional. A modo de ejemplo, consideremos cómo en *El niño Argentino* (2006) de Kartun, la vaca –animal emblemático de nuestras tierras– embarcada al cuidado de un gaucho autóctono y preparada con el inconfesado propósito de sacrificarla para ser consumida en el final del viaje, es una metáfora fuerte de una oligarquía que domina devorando lo que primariamente la sostiene. Mike Amigorena compone a este “niño Argentino” al que su padre pretende regenerar, pero que reactivamente se desmadra en juegos dislocados, poniendo en cuestión las fronteras entre clases sociales y entre géneros de la escena. No se trata de un conflicto del que pueda surgir una solución utópica, sino del descarnado reemplazo en los lugares de poder. En *Ala de criados* (2009) se plantea un combate de la escritura contra la metáfora, que

culmina con el triunfo de la última. En la dimensión histórica, "la semana trágica" se presenta como un calco transfigurante de la lucha de clases. Y de los finales posibles, el más fuerte es el de una imaginación que impacta como el estampido preciso de una bala.

Otras realizaciones escénicas de potente interacción artística

Como un hito en este recorrido, por su concepción teatral y su calidad interpretativa, recordamos la puesta de Laura Yusem sobre la obra *Antígona furiosa* (1988) de Griselda Gambaro. La ciudad circunda en las esquinas de los bares como paradas de la escena, en torno a una prisión central. Allí, en una estructura de jaula Bettina Muraña, disolviendo fronteras entre bailarina y actriz, inicia la acción —como lo indica el texto de la autora— con el trágico final. Antígona surge desde un cuerpo-voz que se pliega, reptá, se agazapa y abre sus potenciales en una historia en la que el mito circula atravesando tiempos, dejando surgir el deseo como destino de la sangre.

Cómo no recordar la dupla Monti-Kogan, que dejó una huella notable en la historia de nuestro teatro con obras como *Marathon* (1980), cuya versión operística se realizó en 1990, con música de Pompeyo Camps; cómo se puso en juego la potencialidad textual, la actuación y la composición e interpretación musical en vivo del Chango Farías Gómez en *La oscuridad de la razón* (1993), obra dramática que a su vez se abrió en la realización operística con *regie* de Enrique Ricci y música de Pompeyo Camps (1995). Cómo no referirnos a las puestas de la ya mencionada *Una pasión sudamericana*, en un primer intento dirigida por su autor (1989) y años más tarde por Ana Alvarado (2005), conocida previamente por formar parte del consagrado grupo *El Periférico de Objetos* con D. Verone-

se y E. García Whebi. Recordemos, por otra parte, que desde sus *Variaciones sobre Beckett* (1991) estos artistas fueron trazando una trayectoria jalonada por espectáculos como *Cámara Gesell* (1994), *Máquina Hamlet* (1995) sobre el texto de Heiner Müller, *Zoedipus* (1998) y *Monteverdi Método Bélico* (2000), singular creación operística por su cruce de lenguajes y de géneros.

Es interesante notar en estas experiencias el cuestionamiento del lábil límite entre actor y objeto, teniendo en cuenta que en algunas de estas puestas los manipuladores se diluyen tras los muñecos y en otras, se integran a su protagonismo. Sabemos que en ninguna de las experiencias mencionadas se trata de arte total a la manera de Wagner. Apuntan más a una libertad en el enlace y repercusión entre artes y géneros desde una autonomía estética que, sin embargo, no necesariamente se escinde de lo social y lo político. Detengámonos en una de estas realizaciones trabajada por un equipo de artistas de reconocida trayectoria. Ricardo Piglia escribe el guión para la ópera con música de Gerardo Gandini y dirección de David Amitin, *La ciudad ausente* (1995), sobre la base de su novela homónima. Cuando se inicia la obertura, la percepción del espectador se abre ante la vasta embocadura del escenario del Teatro Colón de Buenos Aires. Los contornos de la ciudad escenográfica viran sus colores, dejando que el tiempo avance desde un amanecer de ficción. La ciudad es una ausencia de fondo, una penumbrosa irrigación de formas sobre las que se adelanta la mujer-máquina. Suspendida en la espera de la escena y del relato, el personaje de ella, Elena, la mujer de Macedonio, se irá demultiplicando. La ópera alterna en su montaje partes más extensas con las llamadas micro-óperas, aliando en el personaje central la capacidad de contar y de cantar. Así la voz inicialmente narrativa de la novela se abre en presencia teatral y se musicaliza, potenciando posibilidades artísticas y disseminaciones del sentido. Si bien puede considerarse este caso como una

transposición de género, nos inclinamos a pensarlo como una expansión, un modo de habitar el ámbito teatral desde y más allá del relato. Aquí la palabra no obra como un pre-texto aunque provenga de un escritor notable, sino como un tejido de filamentos engarzados en la escena. Podemos pensar que nos habla de cuestiones estéticas, de la autonomía del arte, del deseo humano de eternizar el amor, de la trama social y el engranaje político del Estado, del cruce de la ciencia y la tecnología con la vida y el arte. Está en juego y en cuestión el valor del museo como monumento, como institución de permanencia. Se trata de la eternidad y, a su vez, de un tiempo de la intriga, de la dosificación de la información en una trama paranoica. Nos encontramos por lo menos ante dos series y dos máquinas constructoras de la acción: la del amor y la de la política; series que se deslizan intersectándose. El Museo de la Eterna es un espacio de hallazgos literarios, de creaciones imposibles, de invenciones artístico-científicas; quizá por eso en una vitrina se deja ver la arltiana rosa metálica, objeto detenido antes de la muerte para ser eternizado en plenitud, como el deseo de Macedonio hacia Elena.

Piglia-Gandini-Amitin trabajan en esta ópera en el filo de la modernidad, en la puesta en juego de sus límites, en el latido entre la historia y la ficción. Movimiento de citas implícitas, de una intertextualidad en circulación libre, rindiendo el mejor de los homenajes: el de seguir creando.

Vuelve a aparecer Piglia como uno de los asesores literarios de una experiencia operística que conecta a pleno el valor del cuerpo-voz en el dispositivo escénico. La narración es rapsódica, aunque toma el hilo conductor de un texto base: *El matadero* de Esteban Echeverría. E. García Whebi, como director escénico, viene realizando diferentes experimentaciones sobre el tema con el mismo título inicial. En este caso, la performatividad potencia la conexión entre las artes. Se trata de una propuesta que, mostrando el quiebre y la desintegración, con-

figura paradójicamente una sólida manifestación estética interactiva. Si vinculamos además el concepto de acción a lo tratado más arriba, podemos valorar especialmente esta dinámica propia de los “actuantes” más allá de sus determinaciones como personajes. La construcción de esta propuesta pone de relieve otra vez una profesionalidad de excelencia en aspectos plásticos de la composición espacial y en la musicalidad, trabajada tanto en los textos enunciados y en la dinámica de los cuerpos, como en la presencia de la voz coral y solista. *El matadero. Un comentario* (2009), configurado como una ópera para ocho voces –en el personaje de El mazorquero, Federico Figueroa, y como El unitario, Pablo Travaglino– y una bailarina –Alejandra Ceriani–, con composición y dirección musical de Marcelo Delgado, surge como un acontecimiento artístico que viabiliza un tránsito por nuestra tradición histórico-literaria desde tópicos fundamentales, insertos en una experiencia plena en el hacer teatral contemporáneo.

Un retorno a la transformación

El devenir del teatro nos hace volver a reflexionar sobre el eje de la transformación. ¿Cómo se da este proceso de cambio de los actores, sea partiendo de la construcción de un personaje o como intérpretes de características más performáticas? ¿Cómo ‘se viene de’ y ‘se llega a’? Pregunta básica que nos permite –a realizadores y espectadores– participar de la fusión de géneros y tiempos.

La metamorfosis –emblemático texto de Kafka– se ha abierto en nuestra escena en diversas puestas. En una de ellas, ha completado su título con “El cambio final”. Lo podríamos pensar como teatro-danza (respondiendo en gran medida a la tradición que generara en nuestro medio Ana Itelman) o danza-teatro, o teatro del cuerpo, o transposición de la narrativa a un teatro coreográfico, o

como una modalidad de teatro musical con la presencia del pianista-intérprete en acción dramática. Sabemos que toda tipología es útil para llegar a un punto que nos permita abandonarla. Creemos que lo importante es nuestra disponibilidad para transitar este tipo de experiencias, para dejarnos "tocar" por transformaciones que se conectan y potencian nuestros propios cambios.

En esta condición de participantes de un "nihilismo positivo", el desafío reside en nuestro estado de exposición. No sólo los artistas se exponen. Nosotros —espectadores— nos exponemos con ellos. Sabemos que son múltiples las maneras desde las que nos convocan a participar. También sabemos que de uno u otro modo entramos en juego. Así que más o menos performáticamente, con mayor o menor distancia estética, estamos en lo efímero del teatro, valorando ese presente pleno, tratando de aprender a captarlo y no a capturarlo, a desplegar potencialidades y no mecanismos de poder.

- *La metamorfosis. El cambio final* (2007), con interpretación de Carlo Argento y del pianista Esteban Rozenszain, fue dirigido por Vivian Luz con autoría de la misma, el actor y Laura Ferrari, basada en *La metamorfosis* y *Carta al padre* de Kafka. En un ostensible devenir animal, el cuerpo del intérprete (actor/bailarín) va construyendo monstruosamente sus estadios. A diferencia de Angelelli en *Asterión*, fluye hacia el encierro guardándose en su cuarto-guardada y finalmente en el arcón-cripta como espacio definitivo. En el tránsito, compone no sólo el personaje mutante de Gregorio, sino los otros participantes del relato. En el inicio, una multiplicidad de voces con diferentes timbres, altura y velocidad, forma una especie de material sonoro diseminante de mandatos y juicios sociales y familiares. El personaje ya está atrapado en esa red de textos. Luego, todo cuanto puede hacer es sostenerse en el ritual de su transformación. Hay una línea argumental básica que soporta la compleja trama del trabajo escénico, a la manera de una "historia mínima", de

una "literatura menor"—como dijera Deleuze precisamente sobre Kafka— que expande su potencia en el modo escénico de narrar. Los ocre que pintan casi uniformemente el espacio, llevan a una tierra de pertenencia y pérdida. La tonalidad uniformiza un mundo de mutaciones de objetos (caja-arcón-cripta) y de personajes. No hay "líneas de fuga" hacia territorios de libertad, sino "líneas de muerte" que anudan al personaje a un territorio críptico. El cuerpo de C. Argento se vuelve por momentos maquínico; en otros se desenvuelve en movimientos fluidos, en un devenir de configuraciones desfigurantes, con un ritmo variable que juega, a su vez, con la música generada desde el piano. En una especie de parodia de "representación", las cucarachas son dibujos oscuros en volantes ocre, diseminados más allá del límite entre el espacio de actuación y el de los espectadores. El espectáculo responde a una matriz moderna, que desenvuelve su tela capturando al protagonista. Cerca del final, el pianista interviene directamente como *partenaire* y en un movimiento vertiginoso le arroja manzanas verdes como proyectiles. Una vez más algo perteneciente al orden natural irrumpe en la escena, en este caso esgrimido como arma contra la supuesta violación de una moderna y civilizada "naturaleza humana".

Si seguimos transitando por transformaciones escénicas potentes, podemos detenernos en una realización llevada a cabo por un joven y prometedor director, Alberto Montezanti, titulada *La reina* (2008), desde el texto de E. Jelinek *La reina de los Alisos*. En este caso, el devenir tiene su punto de partida en la muerte. La palabra se hace acción más allá de parámetros lógicos y temporales, en una profusión de cadenas asociativas estimulantes, a su vez, de la capacidad creadora del puestista. Las mutaciones del personaje —ya en el texto dramático— parecen surgir de una especie de "sin fondo" que se va transfigurando al desplegarse la textualidad escénica. Creemos que uno de los desafíos fundamentales de la puesta es cómo apresar lo inasible

en el cuerpo de Soledad Oubiña, la *performer*. A la manera del sueño, no habría pautas de un tiempo cronológico, sino una temporalidad expandida, ilimitada. Nos encontramos una vez más ante un cuerpo trabajado de modo fragmentario, a través del juego de sus partes como “rostros”, desde la sugestiva máscara que aparece sobre el fondo y el material audiovisual que muestra personajes vivientes de la escena actual –como Madonna–, en múltiples recorridos intertextuales. Otra vez tienen su cita la disolución de fronteras entre géneros, entre un evento de perfiles performáticos y una organizada puesta en escena. Como notamos en diversos espectáculos contemporáneos, no quedan claramente definidos el comienzo y el final.

La cuestión de los límites del acontecimiento escénico

Recordemos el valor de acontecimiento abierto de realizaciones reveladoras como *Circoneuro* (2006) de D. Veronese o *La cuna vacía* (2006) de Omar Pacheco. De uno u otro modo se cuestiona la noción convencional de texto. Nos preguntamos: ¿Dónde comienza un espectáculo? ¿Cuáles son las marcas de su final? En el caso de *La reina*, ¿comienza cuando los focos de un automóvil proyectan su luz hacia el *ball* del teatro y un *performer* se desliza sinuosamente entre el público, o cuando los espectadores ingresan en la sala y se encuentran con la actriz sentada dándoles la espalda, o cuando empieza a desplegar las series verbal y gestual? ¿Qué es ese rostro que escapa, siempre cubierto o revelado como máscara, hasta que se muestra descarnadamente en el final? Y ese final, ¿es el cierre del espectáculo, o continúa con la exposición de las máscaras a la salida de la sala? ¿Y qué nos sucede con los límites en espectáculos como los de José María Muscari? Espectáculos que van poniendo de manifiesto una borrosa frontera entre representación y presencia escénica:

¿Dónde él se representa a sí mismo y cuál es la diferencia con su directo estado de presencia? La exposición de la intimidad surge como un desafío a los prejuicios de una sociedad “normalizada”, desde la autoconfesión de una homosexualidad asumida, hasta el gesto de hacer participar al espectador de situaciones familiares: llamado telefónico al padre –con márgenes librados a la improvisación– y proyecciones de imágenes de parientes con deformidades. Nos referimos en este caso a *Crudo* (2008) con dirección de Mariela Asensio, espectáculo en el que, aunque nos encontramos ante una representación, el voltaje performático de Muscari nos remite a lo directo, a la crudeza de lo referencial.

La ‘demasia’ del referente

Pongamos el acento en esto: Lo importante ya no reside en el cuestionamiento de la representación, sino en la exaltación del referente. Desde realizaciones como *Mujeres de carne podrida* (1998) o *Disco, genética en movimiento* (2001) –en las que ya la solvencia en su concepción dinámica del espacio se unía a una diversidad de recursos escénicos sostenidos en una línea argumentativa lineal– hasta el presente, va ganando potencia lo fragmentario y lo directo. La trama se sostiene, en tal caso, en líneas despojadas de la biografía de otros o de lo autobiográfico. Así se funden actor y persona en un despliegue en el que, si hay personajes, sólo lo son como máscaras personales, referenciales, en busca de una autenticidad sin mediaciones. Ya no se trata de la noción moderna de lo auténtico; ya no es lo profundo tras la superficie de la piel social o cultural. Lo auténtico es la escoria misma, como en el espectáculo así titulado (2009), en el que actores que fueran consagrados desde la cultura de masas, en especial televisiva, vuelven a la escena para consumir un festejo de ficción –el cumpleaños del productor Escoria–, que como un resto marginal

posibilita el despliegue de los actores entre la memoria y el presente, entre las ficciones del pasado y el acontecimiento compartido por el público.

Espectadores de un amplio espectro sociocultural acuden a este tipo de eventos. Desde luego que van a presenciar un espectáculo, pero sobre todo van a intervenir con sus evocaciones sentidas en la intimidad y por momentos puestas de manifiesto. De otro modo, volvemos a encontrarnos con una realización que funciona como una puesta en escena, desde una intensa performatividad. Se va al teatro a vivir una experiencia de evocación compartida y hasta los más tímidos pueden llegar a abrirse, reír, identificarse emocionándose hasta las lágrimas, entrar en el juego. Y radicalizando la condición performática del cuerpo en su contacto con la materialidad primaria de los elementos, cómo no mencionar al grupo Organización Negra con realizaciones de la potencia musical y acrobática de *La Tirolesa* (1987) y, como un desprendimiento del mismo a De la Guarda, que en espectáculos como *Villa-Villa* (2001) puso en acción una estimulante fiesta de los sentidos.

Estrategias de resistencia

Participamos entonces de distintos modos de disolver los límites del teatro y de volver a tomar posición. Modos que, en algunos casos, pueden ser pensados como estrategias artístico-políticas de resistencia. Se trataría de asumir las condiciones de la época en que vivimos desde nuestros propios quiebres, desde lugares débiles, desde la recuperación de tradiciones y culturas colapsadas por el colonialismo y el neocolonialismo, desde la elaboración de una compleja trama cultural, esgrimiendo las armas creativas de artistas en acción. Ya la manera procesual de trabajar de Bartís en *Postales Argentinas* (1988) marca un hito en cuanto a modos de producción de ejes diferentes para la construcción escénica.

Espectáculo dedicado a actores de nuestra tradición popular como Pepe Arias, Luis Sandrini, Nini Marshall y especialmente a Alberto Olmedo, disuelve fronteras culturales en una propuesta abiertamente experimental, generada como una especie de máquina de discursos. Es el acto de enunciación el que moviliza al actor en la construcción del personaje. En este "sainete de ciencia ficción" situado en 2043, Bartís despliega su modalidad de trabajo desde los mismos ensayos con Pompeyo Audivert y María José Gabin. Ya en este proyecto se incluye un rasgo que se hará cada vez más notable en nuestro teatro: la autorreflexión del actor/personaje. Es el planteo de la conciencia de una escritura *post*, ya no valorada por lo original, sino por su tránsito a través de un universo de citas, como si la hipotética construcción de una identidad no pudiera provenir de un origen único y auténtico, sino de una diversa multiplicidad. El escritor, poeta vacío, se construye desde la tradición cultural del tango, la poesía popular y la cultura consagrada. La historia del personaje no es causa sino "consecuencia de afirmar un lenguaje dramático" (Bartís). Tengamos en cuenta —según sus propias reflexiones— que la propuesta surge en un contexto en el que la primacía de autores y directores ahoga el mundo fértil del actor. Tal vez de un modo similar, la cultura dominante asfixia singularidades culturales. Es un homenaje no sólo a los comediantes del pasado, sino a los actores del presente y del porvenir. Entre tradiciones y rupturas, pone de relieve la mezcla, la "hibridación" como condición peculiar de esta región de América: producto fronterizo surgido de las márgenes del Plata como el parto de una gran ciudad, Buenos Aires, cuna y sepulcro de ilusiones perdidas. La escena es, entonces, un espacio de experimentación más que de representación.

Siguiendo su travesía por la historia nacional y de nuestro teatro, nos encontramos con una realización como *La Pesca* (2008), con la intensa actuación de Luis Machín, Sergio Boris y Carlos Delfino.

Foto página 163:

Los débiles, obra de Guillermo Arengo que llevó a escena Ana Alvarado en 2003, explora la deformidad y plantea la duda acerca de la existencia de una supuesta "normalidad".

Foto GUILLERMO ARENGO

Esta trama escénica funciona como una red de captura de la historia, de lo que queda de ella. Metáfora de los restos de un país atravesado por un arroyo subyacente, en esta "dramaturgia de la escena" los actores rehacen la historia de los personajes desde fragmentos cruzados por las series de lo familiar, lo político y lo social. Se detienen en "estados" que trascienden un aparente naturalismo cotidiano. En una casa —como un país cerrado— ritualmente se reúnen tres hombres para pescar, lanzando línea a las oscuras y enigmáticas aguas. Aguas contaminadas en las que se crían monstruos ficticiales como las "tarariras gigantes". En esta pesca histórica no hay posibles "líneas de fuga" sino "líneas de muerte". Casa-ciudad-país sostenida por lo insostenible, por restos que fluyen irre recuperables. Casa con mujeres sólo nombradas, evocadas, deseadas como peces inapresables. Casa en la que las historias traman una red tóxica que termina succionando al padre del movimiento (político-social-familiar) dejando a los hijos más que huérfanos, sin red simbólica. Es ésta una manera de concebir el teatro como un devenir de "estados" de actuación que no se basan en la psicología de los personajes. Aun cuando se recurre a textos literarios o dramáticos, da cabida a una manera singular de atravesarlos desde la actuación.

Pavlovsky y Bartís son algunos de los más lúcidos exponentes de estas maneras de pensar la escena. Para Pavlovsky el cuerpo del actor se encuentra en estados de afección, surcado sensiblemente por una energía que trasciende la expresión de la palabra. Recordemos que en *El cardenal* (1992) disuelve el estatuto convencional del personaje proveyéndolo de distintos cuerpos actorales. En *Rojos globos rojos* (1999) —según sus propias declaraciones— se concibe no como intérprete, sino como "persona que atraviesa un personaje". Tiene que ver con lo que le pasa, con lo que lo afecta en el tránsito del hacer teatral. Rompe los límites de la representación, en la medida en que se encuentra involucrado y que el espectador, participando de ese acontecimiento,



también lo está. Desde su planteo de un “teatro de estados” lo que interesa no es la historia en sí, sino cómo deviene en un “aquí y ahora”. Se desenvuelve entonces un fenómeno “deseante”; y en la medida en que el deseo moviliza la acción, el teatro puede ser pensado desde ese potente valor performativo. Podría decirse que el cuerpo del actor despliega estrategias de variada intensidad. La manera de procesar su dramaturgia a través de transformaciones escénicas –como en *Rojos globos rojos*– pone de manifiesto un ejercicio de despojamiento. Es el caso de la sustracción de acotaciones procurando, más que un texto que diga, un texto que acontezca. Creemos que de esto trata este planteo de una “dramaturgia del actor”, “abierta” y “múltiple” y que responde a una concepción transformadora del sujeto.

Reconocemos las particularidades que en nuestro contexto toma este tipo de resistencia artística y cultural, atreviéndonos a vincularla a un “nihilismo positivo”, como peculiaridad de un teatro que intenta proyectarse hacia horizontes de fecunda inestabilidad. Sostenidos en filosofías fuertes de

lo débil –como aquéllas a las que remite el mismo Pavlovsky, las de Deleuze y Guattari, y en nuestra propia diversidad cultural– enmarcamos especialmente las palabras del teatrista: si “resistir es estrenar todos los días con la misma pasión”, el presente del teatro es lo que convierte cada representación en un acto vivo.

“Casa abierta”

Con la conciencia de un recorrido siempre incompleto, como una “obra abierta”, hemos transitado por textualidades y territorios diferentes de nuestra escena. Tal vez pueda ser una metáfora en el devenir de este diálogo que intentamos abrir entre actores y espectadores, entre nosotros y los lectores, la realización *Open House* (2002) de Veronese. Un acontecimiento que no cesa, que surge en el tiempo de la escena de Buenos Aires con la intención de no desaparecer, como un desafío de la existencia efímera del teatro a los límites del tiempo.