



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El teatro en la interrelación de las artes

El teatro performativo en la escena Argentina

Autor:

Sagaseta, Julia Elena

Tutor:

Lurati, Jorge

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 11-3-4

FACULTAD de FILOSOFÍA Y LETRAS	LETRAS
Nº 51560	CA
27 SEP 2004	DE
Agr.	ENTRADAS

JULIA ELENA SAGASETA

TESIS DE DOCTORADO

EL TEATRO EN LA INTERRELACIÓN DE LAS ARTES:

EL TEATRO PERFORMÁTICO EN LA ESCENA

ARGENTINA DE FINES DEL SIGLO XX

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

DIRECTOR DE TESIS: DR. JORGE LURATI

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
SEPTIEMBRE DE 2004**

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro Francisco Javier (el doctor Jorge Lurati) con quien aprendí a tener una mirada nueva de la escena y a participar del teatro como hecho creativo interartístico y quien me enseñó a estudiarlo con placer y con rigor académico.

A mis compañeros del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) que me acompañaron en mis años de investigación. En particular a Adriana Scheinin con quien tuve tantos intercambios intelectuales y con quien compartí el dictado de seminarios y la escritura de artículos relacionados con el tema que estudiaba; y a Ana Seoane por tanta información generosamente brindada.

A mi equipo de cátedras y de proyectos de investigación en el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), en especial a Alfredo Rosenbaum, Liliana López y Gerardo Camilletti por tantos diálogos, estudios y análisis de espectáculos en los que pude ratificar, rectificar y abrir perspectivas en mi investigación.

A los teatristas del teatro performático de Buenos Aires que tan generosamente me brindaron materiales de trabajo, videos y sobre todo su tiempo en entrevistas y me hicieron participar de sus experiencias artísticas.

A Carlos Doberti por su confianza total en mi trabajo y su apoyo incondicional.

INDICE

Introducción.....	p. 1
Primera parte	
Capítulo 1: La Performance.....	p. 23
Capítulo 2: El teatro performático (I).....	p. 45
Capítulo 3: El teatro performático (II): Tadeusz Kantor.....	p. 83
Segunda Parte	
Capítulo 4: El teatro performático en el contexto teatral de las décadas del 80 y 90.....	p.102
Capítulo 5: Eduardo Pavlovsky: el actor- <i>performer</i> en el Teatro de estados.....	p.123
Capítulo 6: Ricardo Bartís y la experimentación actoral.....	p.146
Capítulo 7: El Periférico de Objetos y la multiplicidad estética.....	p.165
Capítulo 8: Guillermo Angelelli: el teatro intercultural y la propuesta performática.....	p.193
Capítulo 9: El teatro de imagen de Alberto Félix Alberto y Javier Margulis.....	p.213
Capítulo 10: Zonas híbridas: <i>Performance-teatro</i> . Instalación-teatro.....	p.237
Tercera parte	
Capítulo 11: En torno de la validez de la hipótesis.....	p. 265
Capítulo 12: Síntesis y Conclusiones.....	p.302
Bibliografía.....	p.323

INTRODUCCIÓN

1- Comienzos e intercambios

El teatro performático argentino se fue gestando desde mediados de la década del 80. Podemos ubicarlo en un fuerte movimiento renovador de la escena de nuestro país, movimiento que coincide con la recuperación de la democracia. Sin duda, la nueva situación de libertad política, que propiciaba la libertad expresiva, fue un ingrediente poderoso para que se experimentaran formas teatrales que habían estado reprimidas en la noche de la dictadura.

La escena argentina volvía a establecer un contacto con el teatro del mundo, retomaba líneas de vanguardia de décadas anteriores (como algunas experiencias del Instituto Di Tella) clausuradas por los gobiernos autoritarios, regresaba de manera renovadora hacia formas tradicionales, como el circo y el teatro de calle.

El punto de partida de esta tesis ha sido mi vivencia de esa época como espectadora y el impacto que me produjeron los primeros espectáculos performáticos, de fuerte interrelación artística. Desde entonces, ese teatro ha ido creciendo, ocupando un lugar cada vez más reconocido, interactuando con la escena internacional. Desde entonces, también, he ido siguiendo su derrotero y he comenzado a estudiar el funcionamiento espectacular del mismo.

Los contactos entre la escena argentina y el teatro del mundo se han estrechando en estas dos décadas, se han intensificado en los años 90 y en los

comienzos del siglo XXI, hasta llegar a un punto antes no alcanzado. La zona del teatro performático es la que ha establecido mayores relaciones y ha producido los mayores reconocimientos. Grupos como El Periférico de Objetos, figuras como Ricardo Bartís, Federico León, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, entre otros, son invitados a festivales y entidades europeas les organizan giras, o les encargan espectáculos¹.

También interesa la dramaturgia que realizan estos teatristas, producida desde la escena y desde el cuerpo de los actores. Es decir, también performática².

Desde luego, estos grupos han tenido contacto, en sus viajes, con el teatro que se hace en otros lugares, particularmente con las experiencias y propuestas nuevas. Pero en estas décadas que vamos a estudiar, también llegaron al país muchos teatristas importantes que han dejado una marca significativa, como ocurrió con Tadeusz Kantor (que estuvo con su grupo en 1984 con su obra *Wielopole Wielopole* y en 1987 con *Que revienten los artistas*)³, y con Eugenio Barba (su primera visita ocurrió en 1987 y desde entonces volvió en muchas oportunidades⁴).

A los Festivales Internacionales que se realizaron en Córdoba y Buenos Aires, concurrieron importantes figuras del teatro internacional. Desde el primero, en 1984, en Córdoba, se tuvo acceso al teatro performático: la llegada de La Fura del Baus provocó la formación del primer grupo de *performance*-teatro, La Organización Negra. A Córdoba llegaron en otras fechas grupos de teatro africano y asiático: de Mozambique, Egipto, Irán, India, Indonesia. A los festivales de Buenos Aires

¹ Todos los teatristas anteriormente nombrados, y otros como Javier Daulte y Rubén Szuchmacher, son permanentemente invitados. Los tres últimos espectáculos de El Periférico de Objetos, *Monteverdi método bélico*, *El suicidio*, *El último día de la humanidad* han sido producidos por festivales, asociaciones o teatros de Bélgica, Alemania y Austria.

² Se traducen muchas obras. Françoise Thanas ha realizado una intensa obra de difusión de esta dramaturgia en el ámbito francés. También se han traducido al alemán piezas de Rafael Spregelburd.

³ Tadeusz Kantor, como veremos más adelante, se constituyó en un autor faro para muchos teatristas. A partir del conocimiento de las obras de director polaco se sintieron motivados a incrementar sus búsquedas en el teatro interartístico.

⁴ Sus visitas dieron lugar a la formación de varios grupos de estética intercultural y también propiciaron el interés por reflexionar teóricamente en el tema.

concurrieron el Berliner Ensemble con una impactante puesta de *Arturo Ui* de Bertold Brecht realizada por Heiner Müller, un autor y director muy apreciado por los artistas del teatro performático; Bob Wilson, el grupo intercultural de Peter Brook, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, Pina Bausch, Sasha Waltz, Anne Teresa de Keersmaeker⁵.

También hubo intercambio con grupos latinoamericanos en los festivales de Manizales y Caracas a los que concurrieron teatristas de nuestro país, y en eventos que se realizaron en Argentina. Así llegaron a nuestro país Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali, Rajatabla de Venezuela, El Ictus y La Troppa de Chile, El Galpón y el Teatro Circular de Montevideo y muchos autores y directores para participar de encuentros y seminarios.

Y continuando con una tradición de nuestra escena –fracturada en los años duros de la dictadura- se hizo conocer la dramaturgia extranjera más riesgosa, la que invita a la experimentación. Así se representó a Heiner Müller : *La misión* (1989), con dirección de Víctor Mayol, estrenada en el teatro San Martín; *Medeamaterial* (1994), en una puesta de Mónica Viñao, que tomaba elementos de la estética intercultural de Tadashi Suzuki; *Máquinahamlet* (1996) en la notable versión de El Periférico de Objetos. El estreno de *La misión* en un teatro oficial, señala de qué manera los ámbitos de nuevas búsquedas expresivas no estaban reducidos a lo que se llamaba el *off*.

También se hizo conocer a Thomas Bernhard, del que se representaron varias obras: *Después del retiro* (1991) con dirección de Laura Yusem; *Minetti* (1999) con puesta en escena de Roberto Villanueva; *Almuerzo en casa de Ludwig W.* (1999), también con dirección de Roberto Villanueva (en el teatro San Martín) y *La fuerza de*

⁵ Los tres últimos nombres, figuras relevantes de la danza-teatro, produjeron un contacto muy enriquecedor, que hizo que esta forma artística cobrara más relevancia en nuestro país.

la costumbre, con varias versiones⁶. De Steven Berkhoff se estrenó *Decadencia* (1996), también en el teatro San Martín, con dirección de Rubén Szuchmacher y *A la griega* (1998), con dirección de Francisco Javier. De Philippe Minyana una selección de obras que se estrenó bajo el título de *Dramas breves II*, con dirección de Daniel Veronese (uno de los directores del El Periférico de Objetos), en 2002.

Estas conexiones con el teatro internacional han sido un estímulo decisivo para la evolución performática de nuestra escena, aunque es indudable que hay una vitalidad muy fuerte en el teatro argentino que lo lleva a estar en permanente actividad y crecimiento. Esto es lo que ha atraído a especialistas extranjeros a visitar la Argentina y lo que ha motivado las invitaciones a grupos y personalidades del teatro para participar en los más importantes festivales internacionales.

En estas décadas también se ha intensificado la reflexión teórica. Ha crecido en el país el estudio de la teoría teatral y se ha contribuido al desarrollo de la misma a través del contacto con especialistas renombrados en encuentros, congresos, publicaciones⁷. La Universidad ha contribuido, de manera significativa, particularmente en las cátedras específicas de la carrera de Artes.

Todo esto nos lleva a consignar que en las décadas que son objeto de estudio de este trabajo, el contacto e intercambio con el teatro del mundo se produjo en un medio teatral convulsionado por las renovaciones, por los cambios, por las desplazamientos de lugares tradicionales. Después de Teatro Abierto, ya instalada la democracia, el orden que se había mantenido por décadas como canon del teatro

⁶ Ésta es una obra que atrajo mucho a los realizadores para realizar imaginativas propuestas escénicas. Así las tres versiones fueron bien distintas: en 1996 hizo la puesta Miguel Guerberoff, en 2000, Clara Pando y en 2001, Pompeyo Audivert.

⁷ De manera inaugural, en 1987 el Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) organiza el Primer Encuentro de Estudiosos de Teatro, del que participan como invitados Eugenio Barba y Josette Féral. Este encuentro convoca numerosos especialistas en lo que es, todavía, una incipiente actividad en el país.

argentino, se ve trastocado; la triangulación tradicional (autor, director, actor), cuestionada. En primer término, el lugar del autor.

La aparición de una multitud de propuestas escénicas (clown, teatro callejero, creación colectiva, teatro de objetos, varieté-teatro, *performance*-teatro, teatro antropológico, narración-teatro) polemizó con una manera de entender la escena: la que partía de un texto previo que tomaba el director, hacía su propuesta escénica e interpretaban los actores. Esa concepción textocéntrica, según la cual los lenguajes de la escena se ponían al servicio de la palabra y había un modo de actuación determinante, el método Stanislavski, es discutida y en una amplia zona de la escena, a partir de la mitad de los 80, abandonada.

Este cambio del sistema teatral reformula la triangulación y a veces la anula. La función autor es la que sufre el mayor desplazamiento: se la relaciona con otras funciones o bien desaparece. La función autor/escritor es reemplazada por el autor/actor o el autor/director.

Tampoco es necesario que sea el texto teatral, con su estructura conocida, el único material viable para ser llevado a escena. Muchos teatristas contemporáneos (conocidos y seguidos algunos de ellos, por figuras de nuestra escena renovadora) como Tadeusz Kantor, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, tomaron otro camino.

2- El teatro performático

Hemos estado mencionando reiteradamente el teatro performático. ¿A qué tipo de expresión artística nos referimos con esos términos? Podemos hacer una primera aproximación: el teatro performático parte de la *performance*,

particularmente de la zona de teatralidad y espectacularidad de la misma, amplificándola y potenciándola. Es un teatro que se ubica, claramente, en una fuerte interrelación artística, que desecha el logocentrismo (aunque esto no implique eliminar la textualidad) y pone en primer lugar el cuerpo del actor, verdadero constructor, equiparándolo a los otros lenguajes del espectáculo (música, sonido, escenografía, luz, danza, etc.).

En los comienzos del siglo XXI el teatro performático está invadido por lo que Johannes Birringer (1998) llama *la escena tecnológica*. Ya no constituyen la escena teatral, solamente, los lenguajes no verbales y la interrelación artística sino que también se incluyen formas de la tecnología (cine, video, computación), para resaltar o entremezclarse con los procedimientos y aconteceres escénicos.

El teatro –esa “polifonía informacional” según la célebre definición de Roland Barthes (1977:309)- estuvo integrado siempre por una sumatoria de lenguajes expresivos: literatura, música, pintura, escultura, objetos, máscaras, danza. En el espectáculo todas las artes se asocian sin anularse, es decir, se mantienen en una relación de cierto equilibrio. En un momento dado una de ellas, o varias, se manifiestan con más fuerza. Se rompe entonces el equilibrio reconocido y se origina uno nuevo.

Esta nueva situación de equilibrio-desequilibrio se presenta como un enriquecimiento del teatro, que está siempre presente como una estructura contenedora (en cuanto representación y relación de actores y espectadores) que tolera experimentaciones, cruces y líneas de expresión diferentes.

El teatro performático produce una relación de desequilibrio cuando enfrenta a un teatro, todavía canónico, que coloca la textualidad en un lugar relevante. En rigor, produce una significación más fuerte dado que se puede expresar con todos los lenguajes artísticos, es decir, potencia las posibilidades de la “polifonía informacional”. El desequilibrio producido propone nuevas posibilidades para la escena.

Hemos visto cómo, en las décadas del 80 y 90 ha habido un fuerte intercambio artístico y como se han intensificado los estudios teatrales. Sin embargo, son menos conocidas las zonas híbridas, de mezcla interartística. No podríamos asegurar que todos los teatristas que realizan teatro performático tengan claro este concepto, ni hayan estudiado la significación de la *performance*. Algunos conocen trabajos sobre el tema ⁸, otros coinciden en las búsquedas expresivas con quienes están haciendo ese tipo de teatro en otros lugares.

La *performance* ha llegado tarde a nuestro mundo artístico, mucho más tarde, al teatro. A comienzos de los 80 era conocida en el ámbito de la plástica y se la estudiaba⁹, pero no ocurría lo mismo en el teatro. La llegada de La Fura del Baus, en 1984, al Festival Internacional de Teatro de Córdoba, el impacto que produjo en un grupo de jóvenes actores y la decisión de éstos de trabajar en la misma línea estética con el grupo que fundaron, La Organización Negra, hizo conocer el término en nuestro mundo teatral. Los miembros de La Organización Negra no se presentaban como actores sino como “modelos vivos” y entendían su trabajo como *performance*, aunque considerada desde el punto de vista del teatro.

3- Conocimientos

Si en el ámbito teatral argentino tenemos noticia de esta forma escénica por el intercambio de los grupos, las giras y los festivales, se sabe mucho menos, en cambio, sobre los estudios de teatro performático.

⁸ Esto ocurre, en general, con los que proceden de la plástica, como Javier Margulis. Algunos directores han conocido y valorado mucho el teatro performático del que tomaron contacto en festivales, por ejemplo con el teatro de Bob Wilson como Javier Margulis y Alberto Félix Alberto; Daniel Veronese se interesó por los textos y espectáculos de Heiner Müller y de Romeo Castellucci.

⁹ En 1986 Jorge Glusberg publica *El arte de la performance*. El estudio está enfocado desde las artes plásticas y, aunque analiza lo interartístico, no incluye el teatro.

Son muy pocos los críticos que se han acercado a esta zona del teatro, lo cual nos conduce a considerar especialmente el **estado de la cuestión**.

Es preciso destacar el libro de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Las autoras, a través de un enfoque predominantemente semiótico, dan cuenta de una serie de espectáculos: la lectura se hace a través de los signos no lingüísticos. Conocen el concepto de teatro performático y, aunque no ahondan en la cuestión, toman en cuenta la interrelación artística.

Los Cuadernos Teatro y Artes I, II y III que compilamos para las publicaciones del Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), trataron, en varios de los artículos, eventos performáticos y sus autores reflexionaron sobre el tema desde la teoría de la *performance*.

Aún cuando otros críticos traten espectáculos que se ubican en esta línea teatral, lo que realizan, en general, es un enfoque de carácter histórico: dentro de un orden diacrónico, se estudia, por ejemplo, el panorama de las décadas de los años 80 y 90 y en él se incluyen estas expresiones como una forma más del teatro de la época, sin considerar el fuerte cruce interartístico como una nueva propuesta escénica. A lo sumo se los ubica como "nuevas tendencias escénicas" poniendo más el acento en la novedad que en la especificidad de la propuesta artística.

Otra manera de tratar este teatro es a través de un análisis inmanente de los textos espectaculares pero no se relaciona el hecho escénico con otros fenómenos artísticos, no se considera la performatividad de los espectáculos.

Hay, en cambio, muy buenos trabajos sobre el tema del teatro performático hechos por especialistas extranjeros. Patrice Pavis en *El análisis de espectáculos* se plantea las formas posibles de recuperar una representación a través del análisis, las condiciones de recepción y la actitud teórica a adoptar. Una parte del libro está dedicada al análisis de formas mixtas de mezcla interartística: realiza un estudio de tipos de mimo, de danza, de danza-teatro y analiza un espectáculo de cruce que

incluye medios técnicos. En otro capítulo estudia los cruces entre literatura, teatro y cine en la película de Peter Brook *Marat Sade*.

El libro de Johannes Birringer *Media and Performance. Along the border* estudia el teatro performático y su relación con la tecnología. De acuerdo con su enfoque, este teatro hace su aparición en el mundo contemporáneo, que es una *escena tecnológica*, en la que se incluye. Analiza desde ese lugar obras de La Fura del Baus, de Bob Wilson, de Ariane Mnouchkine, la danza-teatro de Pina Baush, las performances interculturales de Guillermo Gómez-Peña.

Michael Vanden Heuvel estudia en *Performing Drama/Dramatizing Performance* lo que llama *formas teatrales híbridas* como una concepción de eclecticismo posmoderno. Analiza el teatro de Bob Wilson y el Wooster Group.

David Savran en *Breaking the rules. The Wooster Group* estudia la evolución de este grupo desde la iniciación de sus directores en el Performance Group de Richard Schechner. Analiza los espectáculos en los que se mezcla la *performance* con un “teatro-verdad”, autobiográfico, y la deconstrucción (en sentido derridiano) de textos dramáticos.

Stefan Brecht estudia el teatro de Bob Wilson en *The theatre of visions. Robert Wilson*. El libro toma la primera época de Wilson, la constitución del teatro de imágenes con la pluralidad de signos interartísticos que plantea.

Roselee Goldberg en *Performance. Live art since 1960*, un completo estudio sobre esta forma artística, dedica una parte al teatro que denomina performático (*performance art-theatre*) al que define como “nothing whatsoever to do with even the most basic of theatrical concerns: no script, no text, no narrative, no director, and specially no actors” (1998:64). Goldberg da una particular importancia (y esta definición lo ratifica) al teatro visual, de impacto plástico y parece dejar de lado otras formas de teatro performático, a las que, sin embargo, menciona y estudia y que escapan de esa definición demasiado esquemática.

4- Propuesta

Esta tesis se plantea, entonces, llenar una vacancia temática al estudiar qué es y cómo se ha ido desarrollando el teatro performático en los escenarios de Buenos Aires, qué lugar ocupa en la historia actual de nuestro teatro y qué relaciones se establecen con otras formas escénicas. Todo esto implica analizar el teatro desde una óptica no habitual, distinguir las innovaciones que se producen y las marcas performáticas que se establecen en la escena nacional.

También significa considerar el teatro tal como lo formula Jean Duvignaud, como "arte inacabado". No sólo en un proceso de permanente búsqueda y experimentación sino también de reinterpretación, "las generaciones sucesivas lo completan, lo que equivale a decir que ellas sugieren un sentido que, por definición, nunca será logrado (Duvignaud: 1970:13)".

Este sentido de lo inacabado es lo que hace que las definiciones de "teatro" y "teatralidad" no sean monolíticas. Implica reformulaciones, modificaciones, nuevas propuestas.

Se estudiarán, entonces, los nuevos planteamientos escénicos, los cuales fortalecen la concepción de "teatro inacabado", ya que, en nuestra opinión, el teatro performático implica el ensanchamiento de los bordes conocidos, con el consiguiente enriquecimiento por el entrecruce artístico.

Como es sabido, el arte (el teatral también) no se limita a la repetición. Busca continuamente la creatividad, la renovación. Esos puntos de inflexión son los que me interesa estudiar. Esos momentos cuando la creatividad se hace más intensa o se arriesga en la búsqueda. Generalmente, así, el arte se potencia, se hace fuerte, se irradia. Algo de eso está pasando ahora con el teatro argentino y creo (y es lo que me

propongo demostrar) que el fenómeno performático está en el centro de ese cambio. Mi frecuentación del tema me permite enunciar una hipótesis:

el teatro performático argentino, al potenciar la interrelación artística y dar un lugar relevante al cuerpo en acción del actor/performer, habría incrementado la esencia espectacular, la teatralidad y al expandir los límites del arte teatral en el cruce interdisciplinario habría posibilitado nuevas formas de creación, más variadas y enriquecidas.

Centrándonos en la hipótesis propuesta, entonces, vemos que plantea el estudio de la apertura, del ensanchamiento de las posibilidades artísticas, de la manera en que unas artes potencian a otras para abrir nuevas fronteras. Ese cruce y expansión de límites puede haber producido los equilibrios y desequilibrios en el sistema teatral de los años de estudio. Los desequilibrios pueden dar lugar a rupturas en el sistema teatral y esas rupturas pueden llegar a significar modificaciones o verdaderos cambios. En todo caso, lo que el teatro performático parece estar proponiendo es la expansión de la teatralidad hacia formas nuevas.

5- Perspectivas teórico-metodológicas

Dado que debemos partir de una adecuada caracterización del concepto de "teatro performático" y que éste deviene de la fuerte contaminación teatral que va provocando la *performance*, nos apoyamos metodológicamente en la teoría de la *performance*, en particular en las formulaciones de sus principales estudiosos:

Roselee Goldberg, Richard Schechner, Josette Féral, Henry Sayre. De acuerdo con este marco teórico vamos a tener en cuenta la interacción artística y la consiguiente ruptura de límites entre los géneros y el protagonismo del artista (punto de partida del análisis de Goldberg); el trabajo con el espacio y la temporalidad, el cuestionamiento de los valores artísticos canonizados y la posible conformación de un nuevo género artístico (en opinión de Josette Féral, ésta es la situación actual de la *performance*); el número cada vez mayor de manifestaciones artísticas que pueden ser consideradas como *performance* (prácticas artísticas multidisciplinarias, rituales, desfiles, ceremonias comunitarias, etc) que, en la óptica de Schechner llevan a relacionar la *performance* con ópticas antropológicas o con los estudios culturales; la posición posmoderna que parece asumir la *performance* en opinión de Sayre por la diversidad de posibilidades que propone, que denuncian su actitud antiprogramática. Esta posición, que podemos llamar *neobarroca*, como lo propone Omar Calabrese, señala características que vemos en muchos espectáculos del teatro performático: la fragmentación, el simulacro, la ambigüedad, la repetición, el caos.

Por la importancia que tiene la *performance* para el teatro performático y la profunda relación que se produce entre ambos, desarrollaremos en el próximo capítulo estos temas, particularizando las líneas principales que ha asumido la *performance* a lo largo de su desarrollo y la creciente teatralidad que ha ido experimentando.

En el estudio del teatro performático y en el análisis de las obras, incluiremos también, como marco teórico, elementos de semiótica teatral, metodología particularmente operativa para este tipo de experiencia escénica que interrelaciona distintos sistemas expresivos.

Tendremos en cuenta las características que singularizan el signo teatral. Los signos verbales y no verbales de la representación teatral, se combinan, en el teatro performático, con signos que proceden de otros discursos (como el plástico, en muchos espectáculos del teatro de imagen, en los que la escena construye una imagen

pictórica). La polivalencia, opacidad y ambigüedad de los signos aumenta en estas propuestas e incrementa la labor interpretativa (de cooperación textual) del receptor. Sobre los signos en semiótica teatral tengo en cuenta, especialmente, a Anne Ubersfeld (*Semiótica del teatro* y *L'École du spectateur*), Tadeusz Kowzan (*El signo en el teatro*), Erika Fischer-Lichte (*Semiótica del teatro*).

Desde un criterio semiótico leemos la representación como un texto (Helbo, Fischer-Lichte) que, en el estudio y análisis se presenta como una construcción teórica, el *texto espectacular*, según la caracterización de Marco De Marinis (*Semiótica del teatro*). En ese texto, la variedad de signos (y esto se hace más intenso en el teatro performático), su interrelación, simultaneidad y/o ambigüedad crea espacios en blanco (De Marinis habla de un texto "lacunoso") para ser llenados por el receptor:

También desde este criterio de análisis tenemos en cuenta los distintos lenguajes del espectáculo con sus particularidades específicas y las relaciones interartísticas que se producen en esos lenguajes. Erica Fischer-Lichte sostiene que el texto teatral no sólo puede entenderse como artístico sino también como multimedia. En el teatro performático esta situación se intensifica, más aún cuando se combina con el espacio tecnológico (cine, video, etc.).

Este enfoque de análisis también implica estudiar las formas de producción de sentido y de decodificación.

También trabajaremos con temas de teoría del teatro, en especial los enfoques de Marco de Marinis (*Comprender el teatro*) y Patrice Pavis (*Diccionario de teatro, L'Analyse des spectacles*): el teatro de presentación y el teatro de representación, la compleja forma de producción interartística que significa el espectáculo teatral. Las formas escénicas híbridas presentan una complejidad mayor por la combinatoria de los sistemas signícos y las competencias de la recepción. También estudiaremos el lugar de la textualidad, particularmente a partir de la caída del paradigma logocéntrico, y veremos ese lugar en la variedad del teatro performático.

Para el análisis de las obras de teatro performático utilizaremos algunos conceptos del postestructuralismo, como la idea de autor en Michel Foucault (el teatro, aún en sus formas más tradicionales, cuestiona el lugar del autor: ¿quién es el autor en la representación, el del texto, el de la puesta en escena? ¿qué ocurre en el teatro performático en el que el actor/performer crea la obra, donde se coloca el director?); la diseminación de sentido (Jacques Derrida), que nos permite interpretar la composición de obras que trabajan con la proliferación de significados; las líneas de fuga, territorialidades y devenires (Gilles Deleuze), conceptos que permiten seguir trayectos, mutaciones e intercambios. También consideraremos, en el análisis de algunas obras, algunos conceptos que nos proporciona la Antropología Teatral, tal como la enuncia Eugenio Barba¹⁰

6- Etapas del recorrido por el mundo performático

La tesis se estructura en tres partes. En la primera se estudiarán las distintas líneas que asume el teatro performático a partir de las formas concretas que va tomando en el teatro del mundo y la teoría de la *performance*.

En la segunda parte se estudiará el teatro performático argentino analizando un corpus a través del cual se irá probando la validez de la hipótesis propuesta.

En la tercera parte se expondrán las conclusiones.

Primera parte: Performance y teatro performático

¹⁰ Estos conceptos han tenido mucho peso en distintos teatristas y van a ser operativos para el análisis del trabajo artístico de Guillermo Angelelli.

En el **capítulo 1** estudiamos *la performance*, sus características de acuerdo con los distintos teóricos que la han investigado. En las diferentes etapas que ha recorrido podemos observar el crecimiento de la teatralidad, el lugar del *performer* abriéndose a distintas ópticas multidisciplinares y, por último, las aperturas artísticas y culturales que asume en la actualidad.

Trataremos la dificultad de su definición ya que cada artista le ha impreso su marca y un perfil diferente, siguiendo el principio constitutivo de absoluta libertad artística. Y cada década le ha dejado su señal, diferente de las otras. Por lo tanto su esencia es la variedad, la multiplicidad, la transformación. Sólo podemos acercarnos a estudiarla abiertos a absorber esa amplitud de enfoques que propone.

Seguiremos el recorrido histórico de la *performance* y las distintas formas que asume a través del tiempo: los eventos relacionados con la vanguardia histórica, en su protohistoria, el “arte vivo” de los 50, las ambientaciones, los *assemblages*, *el happening*, *el movimiento Fluxus*, el arte de las Acciones, en el que destacamos la labor de Joseph Beuys, el *body art*, y las conformaciones actuales como las Acciones reformuladas, que pueden insertarse en la *escena tecnológica*, o bien convertirse en una disciplina académica y en una forma de percibir y analizar la realidad.

El **capítulo 2** estudia *el teatro performático*. La fuerte contaminación de *performance* y teatro ha llevado, como se puede observar en el desarrollo del tema anterior, al crecimiento de los componentes teatrales en las presentaciones de la *performance* y a la formulación de un teatro performático que ha ido creciendo en las dos últimas décadas del siglo XX pero que tuvo antecedentes importantes en décadas anteriores. Estudiamos las características y el desarrollo histórico de este fenómeno interartístico.

En un primer acercamiento lo caracterizamos desde el concepto de performatividad: decimos que un teatro es performático cuando su sentido se

constituye en la pura representación de las acciones y no puede pensarse fuera de esas acciones. Su semántica es su pragmática.

Por otro lado, el teatro performático se nutre de la *performance*, de su interrelación artística, en primer lugar, y de su anti-logocentrismo. Y continúa y acrecienta las líneas teatrales que aquella había empezado a desarrollar. Vamos a ir desarrollando estas ideas mientras seguimos el derrotero de figuras y grupos del teatro del mundo que han ido marcando hitos en la conformación y consolidación del teatro performático.

En primer término, Antonin Artaud, con su ruptura de la textualidad centralista, su énfasis en los lenguajes no verbales, su atracción por las posibilidades escénicas que ofrece el teatro oriental. Artaud, que buscaba una “poesía en el espacio”, “un lenguaje teatral puro”, ha dejado una marca muy potente a lo largo del siglo XX y donde más ha fructificado ha sido en el teatro performático, a través del trabajo de muchos teatristas. Artaud abre las puertas a la interculturalidad¹¹ y a todas las formas expresivas que relacionan teatro y ritual.

Cercano a algunas ideas de Artaud y en particular a los conceptos de ritualidad y crueldad, se halla el teatro en el Accionismo Vienés. Estudiamos la labor de Hermann Nitsch en el *Teatro de Orgía y Misterio*.

También en Jerzy Grotowski encontramos marcas artaudianas, pero de él vamos a estudiar, particularmente, la concepción performática con que trabaja el cuerpo del actor (dando lugar a una nueva manera de concebir la actuación), el tratamiento del espacio, la relación con el espectador, y, en su última etapa, con el ritual y con una actitud casi shamánica.

El siguiente punto del recorrido será el tratamiento del espacio a través de las propuestas de Richard Schechner y su *teatro ambientalista*. Es un planeamiento de ruptura de fronteras ortodoxas y de ampliación de las posibilidades escénicas.

¹¹ Cualquier estudio de teatro intercultural debe comenzar con las ideas anticipatorias y provocativas que Artaud consignó en sus libros, a partir de su encuentro con el teatro balinés.

Estudiamos esta concepción en diversos teatristas, algunos de los cuales, como La Organización Negra, cuestionan el propio concepto de teatro y las posibles diferencias entre *performance* y teatro performático.

Con el *Living Theatre* volvemos a encontrarnos con un teatro performático que une a Artaud con la libertad de expresión más profunda que viene de las experiencias de *performance* y la renovación plástica de los 50 (que Julian Beck y Judith Malina, los fundadores del *Living*, van a llamar *free theatre*). Y al mismo tiempo, el *Living Theatre* trató de cumplir las propuestas de identificación arte-vida de la vanguardia histórica lo que lo llevó a realizar un teatro político y altamente testimonial. Con ellos el teatro performático sale de la pura experimentación para cruzar la interrelación artística con el compromiso.

En el Teatro de Imagen, que estudiamos en las formulaciones de Bob Wilson y Richard Foreman, aparece la escena autónoma, sin ninguna dependencia de una literatura previa. Es el reinado de los lenguajes no verbales de la escena y de la interrelación artística más fuerte. Trabajado con una precisión minuciosa, el teatro se une a la pintura, la danza, el diseño, la música, la ópera para presentar bellísimas imágenes de mundos oníricos o fantásticos. Richard Foreman incluye la palabra, pero la textualidad, inmersa en ese mundo interartístico y onírico, huye del realismo, aunque sí toma características del distanciamiento brechtiano y también de Artaud.

Otros grupos, como La Fura del Baus y el de Jan Fabre, se colocan en el límite entre el teatro y la *performance*, constituyendo lo que podemos llamar *performance-teatro*. Ponen en crisis la teatralidad conocida y la expanden y al mismo tiempo la cruzan con *performances* en las que hay una explosión de recursos teatrales. La Fura del Baus juega con el riesgo corporal (como muchas expresiones del *body art*) y el del espectador (el riesgo perceptivo) y lo relacionan con otras artes (música, particularmente) así como con formas rituales y con medios tecnológicos.

Jan Fabre se caracteriza por un cruce interartístico muy fuerte que une plástica, música, cine, video. Fabre rompe los géneros y aún la libertad de la

performance, lo que hace difícil su ubicación (y obliga al crítico a repensar sus herramientas habituales de análisis¹²).

El Wooster Group (sus integrantes se iniciaron en el Performance Group de Richard Schechner), ha hecho una búsqueda propia en la que la interacción artística es intensa y ningún arte sobresa. El texto suele ser concebido como un *objet trouvé* que deconstruyen. Por otra parte, han incorporado recursos escénicos de lo que llaman *teatro-verdad*, un teatro autobiográfico en el que se pierden los límites entre lo público y lo privado y se anula cualquier idea de representación.

También estudiamos una figura importante de nuestro teatro performático, conocida internacionalmente, y la que más ha influido en el cambio de los sistemas de actuación de la escena que estamos analizando: Eduardo Pavlovsky. Su teatro, que él denomina “teatro de estados”, propugna un relato de actuación. El cuerpo del actor, que se hace así performático¹³, no interpreta un personaje en el sentido tradicional sino que produce el personaje con su cuerpo. Y es éste el que permite los devenires de actuación y narración.

Por último, dedicamos el **capítulo 3** al *teatro performático de Tadeusz Kantor*, quizá el teatrista que llevó más lejos las posibilidades de la interrelación artística, recorrió teatral y plásticamente (juntando siempre sus dos vocaciones de manera irreductible) todo el período de la neovanguardia de finales de los 50 y los 60, produjo algunas de las obras más importantes de la escena del siglo XX y dejó una marca muy fuerte en los teatristas performáticos argentinos de los 80 y principios de los 90.

¹² Tampoco hay lugares convencionales o fijos para sus presentaciones: pueden ser en teatros o galerías. Se lo ubica dentro del ámbito del teatro de vanguardia europea y también se lo invita a una Documenta de Kassel.

Segunda parte: El teatro performático en la escena argentina. Estudio del corpus

Con el capítulo 4 entramos en el estudio del *teatro performático argentino*. Ubicaremos, primero, históricamente este teatro dentro del múltiple trabajo escénico que se produce en las décadas del 80 y 90. Distinguiremos la primera parte de la década del 80, marcada por la aparición de Teatro Abierto, un significativo hito en la historia del teatro argentino, que hay que considerar, sobre todo desde un ángulo socio-estético y político. Teatro Abierto no produce renovaciones en la manera de concebir el teatro ni en la triangulación a la que hemos hecho referencia (autor-director-actor) y respeta las formas canónicas espectaculares.

Con la instauración de la democracia, sí se producen actitudes de ruptura y hasta una vuelta a principios teatrales de las décadas del 60 y 70 que la dictadura había prohibido o tratado de desterrar (el teatro callejero, la creación colectiva, y otras formas escénicas que analizaremos y que se experimentaron en el Instituto Di Tella en los 60)

Vamos a estudiar, entonces, la década del 80 a partir de la reinstalación de la democracia, señalando todas las posibilidades que se abren al teatro, los nuevos recintos, las nuevas expectativas en la recepción, las nuevas experiencias (danza-teatro, teatro antropológico, teatro de imagen, etc.). En esta década se empieza a producir una marcada hibridación y una intensa búsqueda expresiva.

Por supuesto, estamos tomando una zona del teatro de Buenos Aires¹⁴. Siguió existiendo un teatro canónico, textocéntrico, un teatro comercial, en el que no

¹³ Y ese cuerpo actuante se relaciona con varias líneas del trabajo corporal que, desde el *body art*, identifican a la *performance*. El teatro performático de Pavlovsky está relacionado con las formas de la *performance* que destacan el cuerpo del artista como el ámbito único del trabajo estético.

¹⁴ Nos centramos en la escena porteña porque es la que mejor conocemos y a la que mayor acceso hemos tenido. Y éste es un dato importante para estudiar un hecho estético evanescente, tan difícil de

entraban estas búsquedas y un teatro oficial, que comenzó a darles cabida. Señalaremos, también, el surgimiento de todo un circuito en el que se desarrolló el teatro performático y que recibió variados nombres: *under, off, independiente, nuevas tendencias*. Nombres con los que se trataba de entender o acercarse a las propuestas distintas.

En la década del 90 se afirma el teatro performático. Hay una decantación de grupos y algunas figuras empiezan a tener una relevancia especial. Son invitados a ocupar salas oficiales, llenan sus talleres con alumnos que quieren empaparse de las nuevas concepciones actorales. Son jóvenes que descreen, rechazan el canónico método Stanislavsky. Comienzan las giras de los grupos más importantes al exterior, los premios, los reconocimientos, las invitaciones permanentes, el financiamiento de espectáculos.

Al mismo tiempo empieza a surgir nuevamente la dramaturgia, pero es distinta de la de décadas anteriores. No se pretende reconstruir la triangulación a la que hemos aludido (particularmente, en la función autor). Quienes escriben vienen de la escena y su producción tiene en cuenta una propuesta escénica en la que lo interartístico y lo tecnológico cobran una fuerza muy grande. La escritura (aunque sea muy lograda, poética¹⁵) surge de la escena y su fin está en ella y no en la literatura¹⁶

El **corpus** que se va analizar dará idea de la naturaleza del teatro performático en la escena argentina. Hemos elegido los más relevantes, los que con más precisión han trabajado la interrelación y han puesto lo actoral en primer lugar dentro de una nueva concepción de la actuación. No son espectáculos operativos respecto de una

reconstruir, como es el teatro. Del teatro performático que se haya hecho en el interior tenemos pocos datos, salvo las propuestas de Paco Giménez en Córdoba, José Luis Valenzuela y Alejandro Finzi en Neuquén y algunos grupos de Rosario a partir de la labor de la directora Chiqui González. Aunque se hicieron muestras de teatro nacional en el período que estudiamos, es recién a fines de los 90 que empieza a haber mayor relación y conocimiento del hecho teatral que se realiza en las distintas escenas de nuestro país.

¹⁵ Como son los textos de Luis Cano, de Alfredo Rosenbaum, de Lola Arias, poetas además de dramaturgos, actores y directores, con larga formación en actuación.

¹⁶ Aunque editen las obras, lo que interesa no es un lugar en la literatura sino en el teatro, en la escena.

idea, son obras que consideramos basales, lo más representativo y original de la escena de finales del siglo XX.

En el **capítulo 5** analizaremos *el “teatro de estados” de Eduardo Pavlovsky* en dos obras *Potestad* y *Rojos globos rojos*. El actor/*performer* va creando cada vez la obra, transformándola, incluyendo al público, jugando con el espacio.

En el **capítulo 6** estudiaremos *la labor de Ricardo Bartís*, continuador del “teatro de estados” de Pavlovsky. Bartís se coloca en una función conocida, es el director, pero crea un teatro de gran originalidad trabajado desde el cuerpo performático de sus actores y de la relación interartística (particularmente la plástica y la música). Analizaremos *Postales argentinas* y *El pecado que no se puede nombrar*.

En el **capítulo 7** estudiaremos *la labor de El Periférico de Objetos*, uno de los grupos que desde el principio ha mostrado una gran riqueza imaginativa y sigue en una ineludible búsqueda estética. Marcado en una amplia zona de su obra por Beckett y Tadeusz Kantor, su experimentación con los muñecos se ha ido trasladando en las últimas producciones a los actores y al espacio tecnológico. Analizaremos dos de sus producciones más significativas: *Máquinahamlet* y *Zooedipous*

Con *la labor de Guillermo Angelelli*, a quien dedicaremos el **capítulo 8** entramos en el teatro performático e intercultural. Angelelli sigue la línea inaugurada por Eugenio Barba, particularmente la de una de sus discípulas, Iben Rasmussen. Pero en sus espectáculos no abandona su inicial formación de clown. Las obras se destacan por su belleza formal, la interrelación artística y un trabajo de actor/*performer* cuyo instrumento más potente es el cuerpo y la voz, transformándose en múltiples posibilidades plásticas. Analizaremos *Asterión* y *Xibalbá*.

En el **capítulo 9** vamos a estudiar a dos teatristas que le deben mucho al teatro de imagen y también a Tadeusz Kantor. Nos referimos a *Alberto Félix Alberto*, de quien trataremos *Lulú ha desaparecido* y *Javier Margulis*, de quien analizaremos *El instante de oro* y *El experimento Damanthal*. Son espectáculos en los que la interrelación artística es el principio constructivo y cuya realización alcanzó exactitud y gran belleza formal.

En el **capítulo 10** tomaremos varias formas de *performance-teatro*¹⁷ : las instalaciones teatrales *Marcos* y *Museo soporte* de Pompeyo Audivert y *Los murmullos* de Luis Cano y Emilio García Wehbi y la *performance* (en la línea del teatro ambientalista de Richard Schechner) de Susana Rivero, *Configuraciones*.

Tercera parte: Validez de la hipótesis y conclusiones

En el **capítulo 11** estudiaremos de qué manera el corpus estudiado prueba la validez de la hipótesis. La trataremos a través de los conceptos de ruptura y cambio, de teatralidad y de posmodernidad en teatro.

En el **capítulo 12** haremos un resumen del material examinado y desarrollaremos las conclusiones del trabajo. Agregaremos un anexo a las conclusiones con expresiones escénicas performáticas que se continúan en el siglo XXI y señalan la continuidad de esta forma de entender el teatro y considerar las posibilidades de la teatralidad

Por último se presentará el listado de la bibliografía utilizada.

¹⁷ A veces los teatristas, como es el caso de Susana Rivero, los consideran sólo *performance*.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1: LA PERFORMANCE

El teatro performático, como hemos señalado, se caracteriza por presentar un marcado cruce interartístico y por proponer la ruptura de límites en los géneros espectaculares.

El campo privilegiado para el estudio de la interrelación de artes es la *performance*, una actividad que ha recorrido la segunda mitad del siglo XX desde los lugares expresivos más variados. La teatralidad, con una presencia más o menos expuesta, ha sido un acompañante casi permanente de ese desenvolvimiento. Las contaminaciones entre teatro y performance han ido creciendo al punto de conformarse hacia fines de siglo XX una fuerte línea de teatro performático.

2.1- Sobre una dificultosa definición

Dada la variedad de formas y matices que ha tomado (y sigue tomando) la *performance* a lo largo de su historia (¿dónde comienza? éste es también un tema en debate) es sumamente difícil determinar con precisión qué la define.

Ese carácter múltiple con que se presenta se debe a las enormes variaciones que producen los artistas que la ejecutan¹⁸. Todas las posibilidades expresivas son válidas. No hay determinaciones a las que ajustarse. No hay límites.

¹⁸ Hay muchísima bibliografía sobre el tema pero todos los críticos coinciden en la variedad de formas que asume y, por ende, en la dificultad de definirla. Al respecto podemos citar los textos de Gloria

Josette Féral (2001), una de las estudiosas más autorizadas en la materia, reconoce el aspecto resbaladizo del término cuando declara que es difícil hacerse una idea exacta del objeto de análisis.

Para Richard Schechner, de destacada trayectoria tanto en la teoría como en la práctica del tema, todo tipo de *performance* es específico y diferente de los demás. Resulta, entonces, una paradoja que no se puede eludir: "que cada sustancia sea diferente de las otras mientras que teóricamente la idea misma de *performance* se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es igual. Los sistemas están en flujo constante" (Schechner, 2001:13).

Roselee Goldberg, la primera investigadora que ha hecho una historia de la *performance*, coincide con Féral en la complejidad de una definición. Por su propia naturaleza, por el hecho performático que la define (su enunciación es su realización), cualquier intento de una especificación que la estructure, la negaría. Al resultar imposible una caracterización exacta de la *performance*, si queremos acercarnos a ella lo máximo que podemos decir es que "es arte vivo hecho por artistas". Goldberg agrega que ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada. Cada intérprete realiza su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución (Goldberg, 1996:7).

¿Cómo se determina, entonces, este objeto de estudio? No sólo su propia naturaleza produce la dificultad, también el paso del tiempo influye mucho. No es lo mismo tratar de entender qué es la *performance* en la década del 70 (para la mayoría de los críticos el momento de aparición y auge) que estudiar esta forma artística en los 80 o 90.

Investigar, entonces, qué es la *performance* es revisar una forma artística cuya esencia es la variedad, la multiplicidad, la transformación. Sólo teniendo en cuenta estos aspectos se la puede aprehender.

Picazo (1988), Henry Sayre (1989), Tadeusz Pawlowski (1994), Marvin Carson (1996), Roselee Goldberg (1996,1998), Josette Féral (2001).

Para algunos críticos como Goldberg y Féral, la *performance* es, fundamentalmente, interacción artística y pérdida de límites de los géneros.

En ese cruce, el teatro es una de las artes convocadas y una de las que más incide en las propuestas de la *performance*. Ésta puede transformarse en teatro visual (o el teatro hacerse "de imágenes"), puede admitir la repetición, la improvisación o los largos ensayos.

Féral opina que, como consecuencia de esas contaminaciones con el teatro, en la *performance* hay un trabajo específico con el espacio y la temporalidad de la representación. Se puede hacer intervenir también la textualidad (poética, narrativa) pero de una manera diferente de la tradicional en el teatro: "Sin linealidad, las microsecuencias se suceden construyendo, más allá del estallido, una historia, un trayecto, una significación" (Féral, 2001: 9). Es decir, como lo va a presentar muchas de las formas de teatro performático de nuestra escena.

Sea en los cruces o en las contaminaciones, el elemento que permanece en las distintas etapas de la evolución de la *performance* es el cuestionamiento de los valores artísticos instituidos. Frente al canon (de los géneros artísticos, del teatro), la *performance* resulta un arte peligroso, de provocación. Es natural que convoque a artistas y teatristas que quieran experimentar en nuevos caminos expresivos.

El artista coloca su *métier* conocido en situaciones inesperadas, se ubica, muchas veces en límites inexplorados y lleva al receptor a enfrentarlos. Coincidimos con Féral en que la *performance* resulta una práctica revulsiva que instaaura siempre un arte riesgoso, que plantea interrogantes antes que respuestas al artista, al espectador, y desde luego, al crítico.

A partir del análisis de esta actitud que provoca la *performance*, Féral le reconoce características, al menos en una primera etapa, muy ligada a la neovanguardia y a principios de la modernidad:

- refutación de la noción de representación, reemplazada por la presencia real del *performer*. Esto conlleva el rechazo de todo rol,

de todo personaje así como la negación de repetir una *performance* o grabar el acontecimiento.

- oposición al valor comercializable del arte (a entrar en los museos, a dejar rastros)
- primacía acordada al proceso más que al producto
- inscripción del arte en la vida y, por lo tanto, desestimación del arte como esfera autónoma sin incidencia sobre lo real. Un principio que la liga a las ideas de la vanguardia histórica.
- rechazo de toda catarsis, ya que a menudo el espectador no sentía ninguna empatía con el espectáculo que le era presentado.

En la primera etapa la *performance* se caracteriza por ser una *función* bien definida de cuestionamiento de los valores artísticos tradicionales.

Pero Féral consigna que esta función se ha perdido en la actualidad y la *performance* se ha convertido en un *género* artístico.

En el cambio de *función* a *género* la *performance* se inserta en caminos de la posmodernidad. Problematiza al individuo y no el cuerpo y sus pulsiones como lo hizo durante un largo período. Es esa relación distinta con el cuerpo, con el otro, con las ideologías, ese fin de una actitud subversiva lo que ubica a la *performance* en una posición posmoderna.

Henry Sayre coincide en considerar esta condición posmoderna de la *performance*. Para este crítico, autor de uno de uno de los libros más reconocidos en el tema, *The Object of Performance*, la diversidad de la *performance*, su carencia de un estilo o una marca definitoria, su posición en contra de un programa, la colocan en oposición a la idea del modernismo de consistencia, univocidad, autonomía del estilo de un período.

Siguiendo a Derrida, Sayre considera que la escena posmoderna (con su condición de contingencia, multiplicidad y plurivocidad) es indecidible y esto, en su opinión, también se puede aplicar a la *performance* y al teatro performático que genera.

Es verdad que la multiplicidad de enfoques, la heterogeneidad de propuestas y la consecuente dificultad de definirla hacen que la *performance* resulte indecidible. También es cierto que esa actitud antiprogramática y de ruptura de la autonomía artística la pueden acercar a formas del arte o del teatro posmoderno. Pero la autonomía también era rechazada por las vanguardias históricas y la actitud antiprogramática de la *performance* no significa gratuidad en cuanto a propuestas de ideas. Muchas veces la *performance* ha tomado un claro contenido ideológico, en una postura más cercana a la modernidad que a la posmodernidad. Como en tantas otras facetas de su constitución y desarrollo, la relación de la *performance* con la modernidad y la posmodernidad no es nítida.

La idea de *performance* se amplía notablemente en la concepción que propone Richard Schechner. Para este importante director del teatro de vanguardia neoyorkino de los años 60 y 70, practicante y teórico de la *performance* y el teatro performático, hablar de *performance* significa referirse a una forma de mirar el mundo contemporáneo: " Vivimos en un ambiente teatralizado y performativo (...) Todo se construye, todo es "juego de superficies y efectos", lo que quiere decir que todo es *performance*: del género al planteamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana" (Schechner, 2000:11).

En la propuesta de Schechner, la *performance* no es sólo un cruce interartístico, o la función de una actividad del arte o el devenir en un género. Todo puede ser mirado como una actitud performática, convertirse en un objeto de estudio de *performance*. Esta manera de percibir la realidad y el arte, de considerarlos, de estudiarlos, ha producido una disciplina académica, los Estudios de Performance, que es interdisciplinaria e intercultural.

Para Schechner el objeto de esa disciplina incluye el teatro, la danza, la música, pero también rituales y ceremonias tanto sagradas como seculares, juegos, aspectos, actividades determinadas de la vida cotidiana, social y profesional, acciones políticas (campañas electorales, manifestaciones, demostraciones, etc.), actividades deportivas, entretenimientos populares, formas de curación (ciertas psicoterapias, el shamanismo), medios de comunicación. "El campo no tiene límites fijos", declara Schechner.

Lo que tiene en común este amplio espectro de actividades, lo que resulta la marca distintiva de la *performance* tanto en artes como en juegos, vida cotidiana, rituales o ceremonias es lo que Schechner llama "conducta restaurada", es decir, la conducta que repite otra, que se caracteriza por ser construida, por carecer de espontaneidad. Así la *performance* permite que se juegue con esas conductas, se entrene, se ensaye, se hagan presentes o se representen esos comportamientos. Y al hacerlo se vuelvan a establecer.

A partir de sus trabajos antropológicos con Victor Turner¹⁹ y el espacio editorial que representa su revista *The Drama Review*, Schechner ha planteado un campo cada vez más amplio para la *performance*, un campo tan vasto que por momentos se confunde con el de los estudios culturales.

La multiplicidad, heterogeneidad, indecidibilidad de estos estudios de *performance*, son presentadas así por Richard Schechner:

¹⁹ Turner representó un enfoque absolutamente renovador en el campo antropológico (la antropología posmoderna que se oponía a un criterio interpretativo eurocéntrico) y con sus conceptos de las formas liminales, liminoides y el *social drama* estudió en varios de sus libros ceremonias y espectáculos de distintas culturas (Turner, 1982, 1987). Schechner, que es profesor de *Performance Studies* en New York University, integró ese enfoque antropológico a los estudios de teatro intercultural y teatro performático en varias publicaciones como *The Future of Ritual* (1993) (donde estudia formas de teatro callejero, desfiles, protestas, carnavales, representaciones y rituales indígenas de Estados Unidos y de distintos países orientales), *By Means of Performance* (editado junto a Willa Appel) (1990 y dedicado a Victor Turner), un libro en el que distintos autores investigan diferentes tipos de representaciones y ceremonias desde ese enfoque etnográfico) y su revista *The Drama Review* (cuyos artículos permiten apreciar el amplio espectro de los *performance studies*).

Los estudios de performance son “inter”: intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales y, por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija (...) Aceptar el inter significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y autocontradictorios (...) Los estudios de la performance trabajan con –y a través de– la miríada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos (Schechner, 2000: 19).

Otros críticos como Marvin Carlson (1996) y Elin Diamond (2000) también se colocan en esta línea de amplificación del concepto de *performance*.

Para Carlson, la *performance*, como forma artística de cruce de experiencias estéticas y multidisciplinarias, es un complejo y cambiante campo de conocimiento que se va ampliando con las interconexiones que existen entre él y las ideas de *performance* desarrolladas en otras zonas. Varias ciencias sociales han encontrado en el teatro y la *performance* metáforas de gran uso para explorar clases particulares de actividades humanas.

Elin Diamond, en coincidencia con Schechner, también señala que la *performance* describe un enorme espacio de actividad cultural: se puede referir a entretenimientos culturales, actos discursivos, folklore, demostraciones políticas, rituales, conferencias sobre comportamientos, sanaciones médicas y religiosas, aspectos de la vida diaria.

Los dos autores también coinciden con Sayre y con Féral en relacionar la *performance* con el posmodernismo, en esa variedad de enfoques en los que se cruzan bordes institucionales, de raza, género, clase e identidad nacional.

Pero en esa multiplicidad, Carlson rescata ciertas marcas, algunas características a través de las cuales la *performance* todavía cumpliría funciones (como marcaba Féral en la primera etapa) y estaría lejos de constituirse en un género:

- 1) una posición de la *performance* en contra de lo establecido y de las convenciones, provocativa.
- 2) oposición a una cultura con un arte establecido, no modificable.
- 3) una textura *multimedia*, que diseña sus materiales a través de una variedad de posibilidades: las imágenes de los medios, los monitores de televisión, las imágenes proyectadas, films, poesía, material autobiográfico, narrativa, danza, arquitectura y música.
- 4) interés en los principios del *collage*, del *assemblage*.
- 5) interés en usar tanto materiales “encontrados” como “hechos”.
- 6) una gran confianza en yuxtaposiciones inusuales de imágenes incongruentes, aparentemente sin relato.
- 7) interés en las teorías de juego (las de Huizinga y Caillois) que incluye parodia, bromas, ruptura de reglas y roturas extravagantes o estridentes de superficies.
- 8) aperturas sin límites o indecibilidad de formas (Carlson, 1996: 80. La traducción nos pertenece).

2.2 Recorrido histórico

La mayoría de los críticos citados coinciden en ubicar el desarrollo de la *performance* -concebida como fue en sus orígenes (y continúa, en una línea hasta la actualidad) como interrelación de artes- a partir de los años 70, con algunas expresiones que la preceden a finales de los años 50 y particularmente en los 60. Sin embargo, otros como Glusberg (1986) y Goldberg (1988), llevan la protohistoria de la *performance* a experiencias de la vanguardia histórica.

De acuerdo con este último punto de vista, los antecedentes más notorios se encuentran en las veladas futuristas, en las *performances* revolucionarias de Maiakowski, en las veladas dadaístas; en los ballets *Parade* (diseñado desde lo interartístico, ya que trabajaron Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau y Léonide Massine) y *Relâche* (de Francis Picabia y Erik Satie), en el que colaboraron Marcel Duchamp, Man Ray, René Clair; el film *Entreacte* (de Francis Picabia y René Clair), que se presentaba en los entreactos del ballet *Relâche* y en el que actuaban los artistas dadaístas citados. Ambos, el ballet y el film, presentaban muchos recursos de los que se habían puesto en práctica en las veladas dadaístas.

También son antecedentes las representaciones que se hacían en el teatro de la Bauhaus, según las ideas de Oskar Schlemmer en cuanto a espacio, escenografía, vestuario, intervención de una banda de jazz. Schlemmer realizaba un "teatro visual": pinturas y construcciones en movimiento, color, forma y espacio en interacción dramática.

En los años 50 hay otro evento interartístico que muchos autores destacan como antecedente de la *performance*. Es el denominado *Acto sin título* (1952) de John Cage con la colaboración de Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Charles Olsen y Mary Richards en el Black Mountain College (donde Cage y Cunningham realizaban experiencias desde fines de los 40).

En *Acto sin título* cada artista ejercía su específico lenguaje (pintura, música, danza, poesía) pero la intención era la de componer entre todos una forma artística distinta en la que ninguna expresión ejerciera una supremacía. El evento produjo un fuerte impacto y dejó una resonancia perdurable.

En la década del 50 la interrelación artística creció junto a una concepción de "arte vivo": las ambientaciones, los *assemblages*, las *performances* pictóricas de Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman (que las consideraba actos teatrales) hasta llegar a otro evento de larga repercusión y que da lugar a una nueva forma

artística: los *18 happenings en 6 partes* de Allan Kaprow de 1959. Con él se inicia el arte de las acciones (*happening, Fluxus, body art, performance*).

2.3 Happening

¿El *happening* es una forma de la *performance* o la precede, la anticipa en muchos aspectos? Las opiniones de los críticos difieren. Para Tadeusz Pawlowski (1994) si bien el *happening* comienza antes, la *performance* coexiste un tiempo con él y lo va desplazando hasta desalojarlo por completo. La característica común a ambos (por lo menos si tomamos en cuenta la época de la coexistencia, finales de los 60) es la presencia del artista que realiza la acción frente al público. Esa instancia va a desaparecer más tarde cuando se realice la *video-performance*.

Uno de los primeros artículos sobre el *happening* –y uno de los más lúcidos– es el que escribe en 1962 Susan Sontag y que luego publica en *Contra la interpretación*. Sontag analiza el fenómeno cuando está en pleno desarrollo y lo caracteriza con mucha sagacidad, subrayando su hibridez artística:

Recientemente, ha aparecido en Nueva York un nuevo género de espectáculo, todavía esotérico. Estos acontecimientos, a primera vista, aparentemente, un cruce entre exposición de arte y representación teatral, han recibido el modesto, y en cierto modo burlón, nombre de *happenings*. Han tenido por escenario desvanes, pequeñas galerías de arte, patios y pequeños teatros... (Sontag, 1996:340)

Señala una serie de rasgos: la falta de argumento, aunque (el propio nombre lo enuncia) hay acciones; no son improvisados, por el contrario son cuidadosamente ensayados; se pueden repetir pero una vez cumplida la representación o ciclo

propuesto no se vuelven a reponer; no hay personajes y quienes los realizan reciben un tratamiento objetual; esta indiferenciación no se establece solamente entre objetos y personas sino también entre decorados, accesorios y vestuario.

Sontag encuentra una relación de continuidad entre los *assamblages*, las ambientaciones y el *happening* así como una relación de éste último con el surrealismo y con la teoría teatral de Artaud. Por otra parte señala la enorme variedad de posibilidades de presentación y la carga teatral que empieza a invadirlo: algunos *happenings* tienen una propuesta simple, otros están más cargados de incidentes; algunos son violentos, otros son ingeniosos; algunos son meras series de estampas, otros son más teatrales.

Colocado en una zona ambigua, el *happening* se leía, en los 60, desde la plástica y desde el teatro. Lo que se podía apreciar era la ambigüedad y la mezcla. Por otra parte el hecho de que se presentaran tanto en galerías de arte como en estudios o salas teatrales alternativas, también producía desconcierto ya que no se sabía determinar una ubicación artística conocida.

En los mismos años, Michael Kirby lo definía desde el ámbito del teatro: los *happenings* eran "Una elaborada forma teatral donde diversos elementos alógicos, incluyendo la improvisación actoral, estaban organizados en una estructura compartimentada" (citado en King, 1985:138).

En esa época, en Buenos Aires, la crítica periodística los presentaba desde una óptica similar. La revista *Primera Plana*, que testimoniaba la modernidad de ese período, titulaba una nota: "Una extraña forma de teatro en Nueva York, el *happening*".

Si resultaba indudable la carga de teatralidad del *happening*, también el teatro se empezó a contaminar y comenzaron a producirse formas mixtas. Tadeusz Kantor, por ejemplo, desarrolló su etapa de "Teatro *Happening*".

El *happening* es una etapa en la evolución de la *performance*. Ambos trabajan con la interrelación artística, con la ruptura de bordes establecidos, con búsquedas que ignoran los géneros artísticos reconocidos o canónicos.

Sin embargo, algunos críticos, como Tadeusz Pawlowski, hacen una fuerte distinción entre *happening* y *performance*. Pawlowski (1994:55) relaciona el *happening* con ciertos principios de la vanguardia histórica, con la asimilación de arte y vida que, en su opinión, la *performance* abandona. Los artistas del *happening* invadían el mundo cotidiano, social y las acciones se podían llevar a cabo en la calle, en plazas, en aeropuertos, etc). Admitían el azar en sus acciones como solución artística legítima. Las realizaciones no tenían una historia pero sí un acontecer objetivo, como en la vida habitual. De esta manera se rompían las barreras entre los ejecutantes y los receptores y éstos se convertían en participantes activos.

En la *performance*, en cambio, no se mantienen las utopías modernas ya que se tiene conciencia de la imposibilidad de cambiar el mundo. De esta manera se coloca en el ámbito de la posmodernidad. Para Pawlowski, la misión más importante de la *performance* pasa a ser la defensa de la libertad del individuo en la sociedad masiva contemporánea. La actitud se hace, entonces, subjetivista. El individuo está en el centro del interés de la *performance*.

En los años 60, la escena artística de Buenos Aires se vio fuertemente atraída por el *happening*. El arte conceptual estaba en su apogeo en el Instituto Di Tella y los artistas investigaban y experimentaban con el *happening*, esa forma expresiva que transgredía las fronteras de los géneros artísticos y de los lugares culturales establecidos.

Con fuerte carga de teatralidad en la mayoría de los casos²⁰, el *happening* se hizo famoso y popular, en los 60, en Buenos Aires, aún cuando no fueron tantos los

²⁰ Como *Microsucesos*, un *happening* que presentaron Carlos Squirru, Delia Puzzovio y Edgardo Giménez en la sala del teatro La Recova en marzo y abril de 1965 y en el que actuaban, entre otros artistas, la entonces bailarina Marilú Marini y el entonces artista plástico y novel director teatral

que se realizaron²¹. Se conoció tanto la forma americana, más racional y organizada (a la que adherían los artistas argentinos) como la francesa, más comprometida y orgiástica. Por Buenos Aires pasaron en esos años tanto Allan Kaprow (que la definió como “ciudad de *happenistas*”) como Jean Jacques Lebel (quien realizó uno en 1967 en el Instituto Di Tella²²).

Pero el *happening* de Buenos Aires tomó una forma particular: influidos por las ideas de Marshall McLuhan, muchos artistas trabajaron sobre el impacto de los medios de comunicación²³. Oscar Massotta, siempre receptivo de los hechos culturales de su época, registró y analizó el nuevo fenómeno artístico. Ese interés lo condujo a la realización de un seminario sobre el tema en el Instituto Di Tella, a la realización de un *happening* y a la compilación de un libro (Massotta, 1967), que analiza el fenómeno con los instrumentos del estructuralismo y la semiología y permite apreciar con amplitud y profundidad el derrotero de ese hecho artístico en la vanguardia de Buenos Aires²⁴.

2.4 Acciones

Alfredo Rodríguez Arias. Se combinaban elementos del arte *pop* con recursos del teatro ambientalista. Esas formas teatrales ambientalistas también aparecían en algunos *happenings* de Marta Minujín como El Batacazo y La Menesunda (de Minujín y Rubén Santantonín).

²¹ En su muy completo libro sobre el Instituto Di Tella, John King insiste en este hecho y destaca el lugar que Buenos Aires está ocupando en el mundo del *happening* (King, 1985:138)

²² Para Lebel el *happening* era una forma artística de provocación política y sexual. No es de extrañar, entonces, que ese *happening* que realizó en Buenos Aires, durante el gobierno de la dictadura de Onganía, tuviera un final abrupto, como señala King (1985:138).

²³ Al mismo tiempo los medios registraban los *happenings*: en diarios y revistas de actualidad se mencionaba constantemente la actividad (a veces en tono satírico); Marta Minujín realizó uno en 1964 por Canal 7. Como señalan Longoni y Mestman (2000:55) la prensa creó una “moda” en torno del *happening*, mitificándolo y haciéndole perder el potencial utópico de género artístico total que fusionara todos los demás y reinsertara el arte en la praxis vital.

²⁴ Desde luego, el *happening* fue cuestionado desde otros sectores artísticos. O bien pensado de otra manera: el grupo rosarino que daría origen a un evento artístico-político muy significativo de los 60, *Tucumán arde*, planteaba el *happening* como un proceso mental de la concepción artística y no como un espectáculo (Giunta, 2001:360)

2. 4. 1 Fluxus

En el intenso movimiento de experiencias de los 60, el *happening* convive con el movimiento Fluxus, el grupo Gutai de Osaka (que va a tener muchos contactos con Fluxus), con el inicio del *Body Art* y del arte conceptual.

En Fluxus se experimentaban -llevándolas al extremo de sus posibilidades- las formas de ruptura con el arte tradicional y con los límites entre las disciplinas artísticas, así como con la separación entre alta cultura y cultura popular, propia de la modernidad (y rechazada por la vanguardia). Se trataba, asimismo, de mostrar el aspecto performativo de toda la actividad. El arte era el momento de la realización, el artista se definía en la ejecución de su actividad.

En los conciertos Fluxus no había separación entre lo que era música, plástica y teatro. Como lugares de exposición y concierto, se cuestionaban los museos y recintos especializados: la calle o lugares privados eran buenos sitios para un evento Fluxus. Por otra parte, el movimiento le dio mucha importancia a las publicaciones (periódicos, afiches, carteles), colocándolas en un lugar artístico que rompía con los géneros tradicionales. En ellas se mostraban diferentes posibilidades del diseño gráfico, otro de los lenguajes importantes del movimiento.

Los “objetos Fluxus” (construidos con los más diversos materiales y formas) también mostraban otra manera de pensar el hecho artístico. Y de esta forma también se pensaban comportamientos cotidianos y sociales, trabajos con el, y a través del, cuerpo del artista (saltos al vacío, esculturas vivientes, destrucción de la vestimenta) también eran puestos en cuestión en los eventos.

Cuando George Maciunas, el creador del movimiento, hizo la genealogía de Fluxus, llevó su origen al teatro futurista y a Duchamp, definiéndolo (no resultaba extraño, dado los elementos que estamos señalando) como “neo-dadá”.

Maciunas se había relacionado, para organizar el movimiento Fluxus, con artistas de distintos orígenes y diferentes procedencias como Nam June Paik (que luego sería un importante artista de *performance* y *video-performance*), Wolf Vostell (uno de los principales representantes del *happening* europeo²⁵, junto a J.J. Lebel), Joseph Beuys.

2.4.2 Joseph Beuys

Si bien Beuys permaneció ligado bastante tiempo al movimiento Fluxus, en los 70 comenzó a realizar sus *Acciones* solo, con una propuesta distinta. Rodeado de una serie de materiales que lo irían identificando, objetos que eran verdaderos *ready made* y, a veces, de animales, planteaba una radical concepción del arte en la que predominaban los elementos rituales y simbólicos junto a un fuerte cuestionamiento social.

Beuys exponía “el concepto expandido de arte” o lo que también ha llamado “escultura social”. Partiendo de un enfoque antropológico, y también de Duchamp, sostenía que la creatividad pertenece a todo el mundo, que no es patrimonio de los artistas, y, por lo tanto, se puede desarrollar en cualquier lugar. De esta manera derribaba los límites entre las artes y entre el artista y el espectador, el creador y la sociedad.

Las Acciones de Beuys eran representaciones en las que confluían una actuación que tendía a lo objetual y elementos míticos o totémicos que variaban (oro, miel, animales como la liebre, el coyote). Se destacaba en ellas una manifiesta

²⁵ El *happening* europeo manifiesta su herencia del surrealismo y de los principios expuestos por Artaud, y expone “la intención de recuperar un lenguaje mítico, que establezca otros cauces de relación entre lo real y lo imaginario” (Sánchez, 1999:117).

espectacularidad que muchas veces tomaba un carácter chamánico (carácter que también van a poner en ejecución algunas *performances* de los 70 y 80).

La apariencia del artista (el saco de pescador y el sombrero de fieltro) creaba un personaje de sí mismo en una escena de presentación, no de representación (como corresponde a todas las expresiones del *arte de la acción*) y también significaba la puesta en acto del siempre buscado compromiso entre arte y vida, por el que bregaron tanto la vanguardia como la neovanguardia. Pero también enfatizaba ese tan señalado²⁶ lado chamánico de su trabajo .

Como en el *happening*, los objetos tenían un papel relevante: citaban los objetos de otras *Acciones*, se trasladaban a instalaciones (como el *Felt suit* (1980) o los bastones, que aparecen, entre otras, en la *Acción Coyote: I like América and América likes me* (1974) y en la instalación *From Berlin: News from the Coyote* (1979)). Esos objetos (fierros, bastones, animales, cruces) se repetían como elementos míticos, simbólicos y se resemantizaban para convertirse en elementos identificatorios de una estética.

2. 5 - El body art

Si bien esta forma expresiva se desarrolla desde fines de los 60 y en especial en los 70 y 80, ya desde principios de los 60 se ven manifestaciones en las que el cuerpo es el material y la obra realizada. Es lo que exponen las experiencias de Yves Klein jugando con el vacío, de Piero Manzoni pintando y firmando cuerpos (lo que

²⁶ Heiner Stachelhus explica: “Él subrayaba constantemente que no deseaba, en absoluto, revertir las condiciones primitivas sino establecer signos para el futuro (...) Beuys conocía todo lo que concernía al chamanismo. Para él el chaman era una figura en la cual las fuerzas materiales y espirituales podían combinarse. En el tiempo presente tan materialista, el chamán representaba algo para el futuro (...) El chamán usa siempre una ropa particular y lo más importante de esa vestimenta es aquello que se usa para cubrir la cabeza” (Stachelhus, 1987:73. La traducción es nuestra).

llamaba “pintura viva”), de Gilbert and George con sus “esculturas vivientes” (eran ellos mismos expuestos en un pedestal, en poses diferentes, vestidos con trajes convencionales y pintados de la cabeza a los pies de dorado o rojo).

El *body art* está dentro del campo del arte conceptual, con su rechazo de los materiales tradicionales y con su expresa necesidad de experimentar con el tiempo y el espacio antes que representar objetos. Pero es difícil definirlo, más allá de lo que precisa su nombre, porque la variedad de interpretaciones es casi tan grande como la de los artistas que lo ejercieron. Goldberg señala que en esas acciones se incitaba al público a preguntarse cuáles eran los límites del arte.

El *body art* entra de lleno en el campo de la *performance* perfilando una zona importante de ella. Las expresiones del *body art* van a ser acciones en las que lo individual se coloca en el centro del proceso artístico, buscando a través de dicho proceso su específico modo de existencia. Por ello muchas veces toma un sesgo autobiográfico y otras se adentra en rituales y ceremonias.

Como en todo el arte vivo, no hay historias ni personajes. Los artistas, con su presencia, son la historia y el personaje. El propio cuerpo es el objeto amoroso, el objeto de agresión y de culto, el objeto artístico, el material en el que se ha realizado la obra y la misma obra. Hay una exhibición desinhibida de las posibilidades corporales, de sus límites, de sus debilidades físicas y psíquicas. Se tensan al máximo esas posibilidades con esfuerzos, heridas, autoflagelaciones (como en los eventos que realizan Gina Pane, Marina Abramovic, el grupo Accionismo Vienés, en particular Rodolf Schewarzkogler). Otra vez campea, y en una forma por momentos extrema, el concepto de unión de arte y vida.

A pesar de ser el *body art* un trabajo que parece muy intimista, la mezcla de narcisismo y masoquismo de muchos de sus artistas, necesita el consenso del espectador. El artista busca algún tipo de confirmación en su trabajo. No oculta su requerimiento de ser visto, de establecer relaciones entre su cuerpo y el mundo

externo. En la percepción de las acciones el espectador completa el evento y se ve involucrado en una experiencia colectiva que perturba su experiencia cotidiana.

No obstante la intensidad de la propuesta, ya avanzados los 70, los propios artistas van abandonando el uso del cuerpo, que muchas veces es reemplazado por fotos, dibujos y hasta pinturas, en un retorno a los materiales artísticos tradicionales. Marina Abramovic, por ejemplo, entra de lleno en la *performance*, que puede adquirir formas teatrales y testimoniales muy fuertes, como *Cleaning the mirror* (1995)²⁷ o bien puede ser una *performance* de indagación interior y resistencia, como su largo y solitario viaje *El recorrido de la muralla de China* (1998) (videos y fotos van a constituir una parte de la *performance*, con el carácter de testimonios).

Lea Vergine (2000:280) señala que, sin embargo, en los noventa el cuerpo vuelve a hacerse presente, como el lugar y el árbitro de múltiples identidades, en una época que contempla el fenómeno de las identidades cambiadas, las contaminaciones tecnológicas y la generalización de las hibridaciones. Y los artistas elaboran fantasías figurativas, ya sea virtuales o de otra clase, sobre el ilimitado poder de la tecnología.

Desde mediados de los 80, en realidad, el cuerpo había vuelto a aparecer en experiencias diferentes de las del inicial *body art*: Sterlac en *City suspension* (1985) aparecía tendido sobre los techos de una ciudad, sostenido por guinches que se tomaban de su piel.

La Fura dels Baus, en uno de sus primeros espectáculos *Suz/oSuz* presentaba a sus miembros con los cuerpos desnudos en acrobacias y juegos con el vacío. En La Fura la carga de teatralidad era más explícita. Aunque se trata una vez más de un espectáculo que no representa historias, como ocurre en todos estos eventos.

²⁷ En ésta, como en otras *performances* de los 90, Marina Abramovic toma el tema de su Yugoslavia natal, entonces desgarrada por la guerra de los Balcanes. *Cleaning the mirror*, es una metáfora sobre la "limpieza étnica". Realizada en una galería, Abramovic se presentó con un largo vestido blanco y descalza, sentada en un banquito y rodeada de huesos de animales cubiertos de sangre. Los iba

2.6 Sobre la performance actual

Desde la década del 90, la *performance* tiene una aceptación fuerte tanto en el campo de la plástica como en el del teatro. Si bien sigue propiciando la interrelación artística, cada área parece apropiársela y desde allí se realizan los cruces. Pero esta *performance* de la última década del siglo XX y principios del XXI presenta diferencias con las de las décadas anteriores.

Para Roselee Goldberg (1998) la *performance* de los 70, en el momento en que se establece, marca el florecimiento de las *acciones*, el *body art*, los grandes eventos operísticos. Pero en los 80 cambia a partir de la fascinación que ejercen los *media* (aunque para Goldberg esto surge de los estudios de los conceptualistas de la década anterior), a lo que se agrega el trabajo con el multiculturalismo.

En los 90 continúa siendo una importante forma de expresión artística y hay un explosivo aumento del número de artistas que hacen *performance*. Se expande hasta constituir una disciplina académica, como ya hemos visto al referirnos a Richard Schechner. La interrelación produce impacto y modifica las estéticas de otros géneros como el teatro, el cine, la ópera, la danza-teatro, el arte *multimedia*, las ambientaciones, el video, la fotografía, así como también influye en la publicidad, en internet y en la cultura juvenil. El campo de transformaciones parece abrirse indefinidamente.

Si, históricamente, la *performance* ha sido un medio que cambia y violenta bordes entre disciplinas y géneros, entre lo público y lo privado, entre la vida de todos los días y el arte, su característica continúa siendo la de no seguir reglas.

limpiando con un grueso cepillo, mientras se manchaba con el agua sucia y la sangre. El rostro de Abramovic mostraba una profunda tristeza mientras realizaba su tarea como un ritual.

En el proceso de su desarrollo ha afectado a otras disciplinas como el teatro de imágenes, la fotografía como *performance* y se ha mantenido en el ámbito de la vanguardia.

Pero el "espacio tecnológico" que caracteriza el final del siglo XX produce una vanguardia diferente:

Nuevas tecnologías han creado una vanguardia para las masas, un mundo popular de computadoras, *web sites*, *zines* y realidades virtuales, a la que adhiere la juventud global que navega por sus brillantes sendas con el regocijo y la energía de los exploradores de los primeros tiempos (...) Es inevitable que la nueva *performance* que hace uso de esa nueva tecnología resistirá lo obvio y usará e interpretará sus potencialidades en caminos insospechados (Goldberg, 1998:30-31). La traducción es nuestra).

Desde este punto de vista, la *performance*, y todo lo que ella contamina –en el interés de este trabajo, el teatro- están colocados en la "escena tecnológica", que es como Johannes Birringer (1998) define el ámbito social y, por ende, el de representación actual.

Para este autor, en la representación posmoderna encontramos influencia de la información posindustrial y la tecnología de la comunicación. Es la ambientación tecnológica que diseña nuestra visión y nuestra relación con la vida y el mundo. Esta relación está totalmente conformada con la información que nos da el diseño industrial, el paisaje urbano contradictorio y multivalente y el "supertexto" de la comunicación de masas así como las imágenes de los medios.

Birringer propone reactivar la crítica de la Escuela de Frankfurt sin tratar de recuperar la utopía de la autonomía del arte tal como la sostenía Adorno, ubicado en la modernidad. Así, se puede examinar la "escena tecnológica posmoderna" con todas sus dimensiones plurales, heterogéneas y multidisciplinarias. La unión de altas y

bajas culturas y de todo lo que se puede unir, ha producido la reintegración de arte y vida, lo que las vanguardias consideraban fundamental para la transformación social.

En esta perspectiva, vuelve a plantearse la problemática del cuerpo, influido por esa *escena tecnológica*, directamente relacionado con la producción de los medios y en el cruce de la *performance*, las artes de la representación (teatro, danza, danza-teatro), las artes visuales y las nuevas artes electrónicas, tanto en el mundo real como en el mundo virtual de Internet.

La *performance* sigue siendo, radicalmente, un arte indisciplinado. Sus procesos artísticos no pueden ser fácilmente contenidos por la estética o las teorías pedagógicas que dependen de paradigmas disciplinados (Birringer, 1998:8).

Como ya hemos visto, en la opinión de Josette Féral, la *performance* de los 70 tenía una *función de* cuestionamiento de los valores que se adjudicaban al arte y pretendía un movimiento de rechazo de la obra artística como objeto, como producto. En ese planteo, la *performance* insistía en el proceso, en el contacto con el público. Todas las obras eran aceptadas y todas las tendencias se podían manifestar (arte conceptual, minimalismo, arte pulsional, con una carga teatral inspirada en Artaud o Grotowski).

Pero pareciera que la *performance* desaparece como forma cuando la función que le ha sido designada ha desaparecido. Según Féral, elegir la performance hoy es optar tal vez por un género que permite al artista pronunciar un discurso primeramente sobre el mundo, y accesoriamente, sobre el arte. Por lo tanto, las preocupaciones sobre la forma ya no son prioritarias y el artista privilegia el mensaje.

De acuerdo con esta opinión, la *performance* ha perdido su valor de experimentación y tampoco persisten otras características:

- el trabajo sobre la temporalidad de la representación, sobre la duración, que han tomado otras artes, sobre todo, el cine;

- el trabajo sobre el cuerpo que se desplaza hacia la imagen proyectada, la pantalla del televisor. Aunque el cuerpo siga ocupando un lugar importante, es un elemento de la *performance*, no el centro.
- el trabajo sobre el espacio también cambió y se vuelve a centrar en lugares habituales de representación (galerías, salas de espectáculos). Vuelve, también, a una confrontación tradicional con el público en espacios también tradicionales.
- se abandona el rechazo del mercado, que la *performance* sea considerada una mercancía y, por lo tanto, se integra en el mercado de arte. Un ejemplo puede ser la labor de Laurie Anderson, con sus grandes conciertos, sus discos, su promoción, sin que se la deje de considerar una *performer*.

De acuerdo a estas opiniones podemos decir que la *performance* ya no es una *función*, se transformó en un *género* y como tal puede cumplir varias funciones (denuncia, ritual, denuncia sobre el mundo, sobre el yo).

Esta *performance* aparece comprometida con la realidad y es un medio efectivo para alcanzar las metas propuestas. Es un género que resulta una mirada sobre el mundo y se transforma en una disciplina que se estudia, convoca simposios, organiza departamentos universitarios, tiene revistas especializadas.

Sin embargo, es un género complicado. Un género intergenérico que, al menos en nuestro medio, todavía moviliza, descoloca y, cuando invade el teatro, abre nuevas perspectivas. Todavía desde la danza, la música, el teatro, las formas de arte popular se habla de *performance* y no de una manera genérica. Como ha ocurrido en otros lugares y en distintos momentos históricos, el teatro es el que se ve más atravesado por la *performance* (a partir de su propia e intrínseca interrelación artística) y se convierte en teatro performático.

CAPÍTULO 2 - EL TEATRO PERFORMÁTICO (I)

2.1- Caracterizaciones preliminares

¿Cómo definir este teatro que, desde su denominación, está manifestando un cruce con la *performance* si ya hemos visto la variedad de instancias que ésta ocupa? ¿Con cuál de ellas establece la relación? ¿De qué manera esta forma escénica está rompiendo o está manifestando una discrepancia con el teatro canónico?

Se podría comenzar a responder estas cuestiones a partir del concepto de performatividad que está implícita en la denominación. Schechner dice que “la afirmación más radical de lo que es *performance* –o de lo que podría ser- reside en la noción de “performativo” de Austin” (2000:13). Llevado el enunciado performativo de Austin al teatro tendríamos que decir: es performativo cuando su sentido está dado por la pura representación de las acciones, se despliega en esa realización y no puede pensarse fuera de esa realización. Como en el enunciado, su semántica es su pragmática.

Para Marco de Marinis (1982:62-63) el teatro performativo es *teatro de presentación*. En ese teatro prevalece la remisión del teatro a sí mismo, es decir, la autorreferencialidad y la autosignificación por encima de la representación de un mundo ficticio, de una realidad distinta de la propia de la escena. Es esa realidad la que produce el sentido y no la reproducción de un determinado referente.

En el *teatro de representación*, la puesta en escena, por los estatutos convencionales que la fundan, funciona globalmente como sistema semiótico transparente y como evento ficticio, que es el que prevalece, aunque puede contener acciones reales u objetos verdaderos.

En cambio, en los hechos teatrales que se ubican fuera del estatuto de la representación, las condiciones productivas del espectáculo (aunque pudieran contener elementos ficticios) se ponen generalmente como presencia autorreflexiva y no ficcional.

De Marinis especifica su idea del *teatro de presentación* con ejemplos concluyentes: el *happening*, la *performance*, la *acción parateatral* de Grotowski, pero también lo encuentra en géneros tradicionales como el circo y el teatro de variedades.

En esta primera aproximación, el teatro performático roza no sólo la *performance* y el *happening* sino los principios formales del *arte vivo*. Y, en verdad, una parte de ese teatro responde a esas características, como en los espectáculos de La Fura del Baus, los del grupo De la Guarda, lo que realizó Tadeusz Kantor en su etapa de *Teatro Happening*, o la concepción de “teatro de estados” de Eduardo Pavlovsky.

Pero si consideramos el término *performático* en su relación con la forma de arte que tiene, como una de las definiciones, el cruce interartístico, el campo se amplía. Podemos considerar como teatro performático una extensa zona de la escena de vanguardia que, desde los 80, ha incrementado la espectacularidad y la riqueza expresiva de la escena (aunque, ya hay expresiones en la década anterior y aún en los 60).

Roselee Goldberg (1988:198) recuerda que ya en los 80, la *performance* se presenta fuertemente atraída por el espectáculo. Relacionándose con la ópera y el teatro, crea un nuevo híbrido que, en muchos casos, revitaliza esas expresiones escénicas. Los espectáculos de Robert Wilson, Richard Foreman, Jan Fabre, del Squat Theatre, los de los grupos La Gaia Scienza y Falso Movimiento están en esta línea.

Crean un teatro de gran fuerza visual en el que se unen arquitectura, plástica, música, danza, film, *performance*, literatura.

Refiriéndose al movimiento artístico que produce este teatro, Goldberg detalla las características: el espacio se investiga en sus planos visuales y como lugar de movimiento; la palabra hablada es sonido más que narrativa, la música es ambientación arquitectural más que ritmo, melodía o armonía; y el cuerpo es la pieza clave que conecta todos estos elementos.

Nada de esto tiene que ver con las tradiciones del teatro, aún el de vanguardia. Los artistas cubren distintos roles en una sola persona: director, dramaturgo, escenógrafo, actor, coreógrafo y la escena se convierte en un laboratorio para efectos visuales y perceptivos.

También la danza se vio contaminada por este movimiento y generó la danza-teatro. En los espectáculos de Pina Bausch (que comienza su labor en los 70) se pierden los límites entre el actor y el bailarín en la fuerte y expresiva presencia de cada uno de los miembros de la compañía. Por otra parte, los elementos plásticos son relevantes en las obras.

La misma ruptura de límites que se relaciona palabras, canciones, música, danza, film, actuación, en diversas medidas según las personalidades artísticas de las coreógrafas, se ve en los espectáculos de Anne Teresa De Keersmaeker, de Susanne Linke, de Sasha Waltz. La danza entra, así, en el ámbito del teatro performático.

Todas las formas de este teatro representan una oposición al textocentrismo (lo que incluye, también, una oposición al logocentrismo). Establecen un cambio de relaciones entre la textualidad (que no necesariamente se anula) y los lenguajes de la escena. La palabra crece como literatura para entramarse con los otros lenguajes que convoca la obra teatral. Y esta relación inter-artística expande los límites en los que tradicionalmente (o al menos en la tradición occidental de dos siglos) se ubica al teatro.

El teatro performático promueve la creación de formas híbridas que problematizan los métodos tradicionales de creación teatral y abren nuevas perspectivas. Vanden Heuvel señala los cambios conceptuales y estilísticos que se producen: uso de estructuras narrativas no lineales (usando formas de montaje y *bricolage*) y, a veces, anulación del carácter narrativo; desarrollo de sistemas de actuación más físicos que psicológicos; experimentos renovadores en el uso del tiempo, el espacio y la puesta en escena (Vanden Heuvel, 1993:8).

Si bien el teatro performático crece en los 70 y 80, su inicio se encuentra en el teatro de vanguardia de los 60, en esa escena alternativa de enorme energía que se expresa en la diversidad de experimentos de los estilos de actuación, en las investigaciones con el espacio (los "espacios encontrados", el teatro callejero, los lugares no convencionales), en las formas de ritualidad, en los cruces interculturales.

Anticipando este teatro muchos años antes de su aparición, una figura, precursora e iluminada, la de Antonin Artaud, lanza sus ideas que han dominado, desde los 60, amplias zonas del mismo.

2.2- Artaud

El artista que más ha influido en muchas figuras significativas del teatro performático ha sido Antonin Artaud. Las propuestas artaudianas, fueron las que produjeron mayor ruptura sobre la concepción canónica del teatro, por lo menos la que ha predominado desde el siglo XIX. A fines de los años 30, Artaud escribía que había que "romper la casa de las palabras" y afirmaba que el texto ("el diálogo, cosa escrita y hablada") no pertenece a la escena sino a la literatura. Para Artaud el teatro era la escena, con su propia especificidad:

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (Artaud, 1983:40).

El teatro es, para Artaud, un lenguaje escénico que se orienta, en primer lugar hacia los sentidos. Más tarde será atrapado por el intelecto. El espectador es atraído o subyugado por la escena, que debe ejercer un efecto de encantamiento. Por eso, en su concepción del “teatro de la crueldad”, propone que el espectador esté en el centro y el espectáculo a su alrededor, acuciándolo, envolviéndolo.

Todos los lenguajes escénicos se combinan para ejercer esa atracción cautivante: el sonido con su calidad vibratoria, la luz, además de colorear e iluminar, con su fuerza y sugestión; la acción, que no repite la realidad, sino que se hace “violenta y concentrada” y resulta, así, una especie de lenguaje lírico para excitar “una corriente sanguínea de imágenes”.

Se crea, entonces, una “poesía en el espacio” que sustituye a la poesía del lenguaje. Y esa poesía es la del “lenguaje-signo”, un aspecto importante del “lenguaje teatral puro”: signos, gestos y actitudes con un valor ideográfico. Es decir, se busca para el teatro un lenguaje que le sea propio, que sea autónomo, sin ninguna dependencia de algo exterior a él.

El teatro oriental (que Artaud conoció a través de la danza balinesa) es el modelo de esa escena de tendencias metafísicas a la que aspira, en contraposición al teatro occidental, de tendencias psicológicas.

Abandonando el lugar central que las palabras han ocupado durante tanto tiempo, Artaud quiere destacar el lirismo del actor y retomar la idea del “espectáculo total”. Vuelve, entonces, a la concepción del teatro como integrador de distintos

lenguajes que ya estaba en el romanticismo y que también propusieron las vanguardias (no hay que olvidar que Artaud participó del surrealismo).

En la idea artaudiana de “espectáculo total”, el teatro toma elementos del cine, del circo, del *music-hall*, junto a todas las otras formas artísticas que componen en la escena la “poesía en el espacio” (el espacio autogenerado, autónomo): música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

Pero Artaud no niega la palabra (al referirse a “entonación” la está involucrando en el entramado de lenguajes), sí la sujeción a ella y la palabra referencial, estructurante. La palabra debe “hacer metafísica”, lo que para Artaud significa “producir un estremecimiento físico”, considerar al lenguaje “como forma de encantamiento” (1983:50). La palabra como generadora de misterio, que en los *Cuadernos de Rodez* se hará no sólo fuertemente poética sino jeroglífica (como en ciertos poemas dadaístas):

Uno se decide por el dolor pero no es un sumum sino una voluntad
abisal
que se expresa mediante un ser canto
ru de dur
ta rar e kresina
ta re rinu
ara ri dedi
que no quiere decir nada y jamás ha dicho nada (Artaud, 1989, 123).

La palabra como imagen sonora que huye de la claridad conceptual, la palabra como objeto, se entrama con los otros lenguajes de la escena. La palabra como pura presencia, como una pura realidad, que no induce al actor a buscar ningún sentido psicológico, ni se refiere a otra realidad que no sea la escena.

Con esta concepción del teatro, Artaud cuestiona la triangulación autor-director-actor. El dramaturgo no pertenece al ámbito del teatro sino al de la literatura. La figura del autor, tal como se la concibe tradicionalmente, desaparece. Autor es el que concibe y realiza lo que acontece en la escena, la escritura es escénica. Si el dramaturgo quiere hacer teatro tiene que hacerse director. Dado que la palabra es uno de los lenguajes de la escena, en relación con los otros, como ocurre en el teatro oriental, disociar las funciones de la escena y la dramaturgia responde a un teatro tan empobrecido como es, para Artaud, el occidental. Un teatro sin valor poético (sin la "poesía del espacio") que descalifica con furia: "... un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas..." (Artaud, 1989:44).

Eliminado el dramaturgo, sólo queda la relación director (el organizador de la escena) y actor. El cuerpo del actor es un lugar privilegiado de la experimentación. Como opina el crítico español José A. Sánchez (1999,98) el lugar de la manipulación es el cuerpo y sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia, sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama.

Como el actor y el director, también el espectador está físicamente implicado en el espectáculo ("el espectador en el centro"), cuando se han roto las distinciones de espacios. El espectador, en la concepción artaudiana, está inmerso en la propuesta escénica, no se identifica desde fuera de ella, como ocurre para la catársis aristotélica.

A través de toda esta formulación, Artaud está buscando un "drama esencial", el teatro en la búsqueda de una metafísica profunda y oscura, el teatro como doble de las fuerzas oscuras, del caos, de la zona de sombra y no de la realidad cotidiana a la que habitualmente se lo ha reducido ("copia inerte tan vana como edulcorada"). El teatro va a ser doble de una realidad "peligrosa y arquetípica". Y entra así, en el ámbito del ritual.

Con estas ideas, no es extraño que Artaud haya influido tan profundamente en las búsquedas expresivas, en las rupturas y en las renovaciones del teatro a partir de los 60 e incluso en muchas zonas de la *performance*.

La concepción artaudiana de la escena es performática. La idea de interrelación artística como la forma natural del teatro (que amplía –rompiendo barreras entre alta cultura y cultura popular, - con la incorporación del cine, el varieté, el circo), el cuerpo del actor como generador de experimentaciones, la concepción mítica y ritualista, han sido sugerencias profundas para muchos teatristas.

Encontramos su impronta en varios artistas fundamentales de los 60 y 70: en las investigaciones de Peter Brook de esos años sobre la estética artaudiana que produjeron su puesta *Marat-Sade*; en los espectáculos que realizó el *Living Theatre* impulsado por el impacto que le provocó a Julian Beck la lectura de *El teatro y su doble*; en la relación que establece Grotowski con la idea artaudiana del teatro como ritual y el tratamiento no intelectual; toda la línea de teatro intercultural que comienza con Grotowski y sigue con Brook, Schechner, Barba, tiene como mentor inicial a Artaud; la búsqueda de lo ritual y arquetípico que hace Richard Schechener con el *Performance Group*; la anulación de los espacios del espectador y el artista que hace el *happening*, involucrando al espectador en la propuesta; y está implícito el pensamiento artaudiano en la concepción escénica de Kantor.

Pero el influjo no se agota en los 60. Sigue recorriendo las zonas de búsquedas expresivas del teatro performático de las décadas posteriores. Lo encontramos, por ejemplo, en los textos de Heiner Müller (no hay que olvidar que Müller, como quería Artaud era también director), particularmente la línea que conforma, entre otros, *Máquinahamlet*, *Medeamaterial*, *Ajax por ejemplo*, *La cruz de hierro*, *Carnicero y mujer*, *Descripción de un cuadro*, enormemente estimulantes para la escena y que exigen ser tratados en el entramado de lenguajes no verbales. Volvía a Artaud, en los años 70 el *Squat Theatre*, con sus puestas fuertemente impactantes que rompían los

límites entre lo público y lo privado y declaraban explícitamente la adhesión a las ideas de Artaud al incorporar los propios textos al espectáculo como texto-objeto.

2.3- Accionismo Vienés y Teatro: Hermann Nitsch

Dentro del amplio espectro del *body art*, el Accionismo Vienés se desarrolla en los años 60 y aparece como un fenómeno artístico que experimenta con los límites. No hay bordes que sostengan las *Acciones* de estos artistas, permanentemente las traspasan, las transgreden. El cuerpo es el material de realización artística y se tensan sus posibilidades: exigencias, esfuerzos, heridas, incluso mutilaciones, todo puede ocurrir y ocurre.

Crueldad y violencia dominan el espacio de los artistas y golpean, sacuden a los espectadores. Con climas ritualistas, se trata el cuerpo con rigor llevando la acción al borde de lo soportable. Y eso tiene que ver tanto con el artista como con el espectador. Indagando en la sexualidad y en zonas desconocidas de la mente y del sufrimiento, el Accionismo Vienés propone una dura lectura política.

Hermann Nitsch, uno de los artistas del Accionismo, siempre consideró sus eventos en relación intensa con el teatro. Desde ese lugar se producía la interacción: el cuerpo era el lugar de la experiencia plástica, se hacía pintura, escultura pero también era la zona donde transcurría el drama.

Dentro del Accionismo Vienés, Nitsch creó el *Teatro de Orgía y Misterio*: un lugar que iba a mostrar la tensión cruel y también la transformación dionisiaca. En sus *Acciones* (sus espectáculos) se realizaban rituales en los que la sangre, las vísceras y la carne de animales que se cortaba, manchaban, invadían. El teatro de Hermann Nitsch convertía la acción en una dramaturgia religiosa, una cosmogonía con todos los elementos simbólicos de nutrición y destrucción ancestrales del rito:

sangre, leche, agua, vísceras. La acción artística trataba de resucitar los valores dionisiacos y sagrados en una sociedad racionalista, descreída y apolínea (Solans,2000:67/72).

Nitsch siguió escribiendo en la década del 70 cuando ya las *Acciones*, en su crueldad terrible e impactante habían pasado. En esos años estaban organizadas alrededor de los principios de orgía y sacrificio en rituales a veces desacralizantes de las liturgias conocidas, y en otros casos remitían a lo mítico.

En su *Teatro de Orgía y Misterio*, Nitsch consideraba actores a los participantes, actores que realizaban (pero no representaban) una obra concebida como una partitura. Una obra, por otra parte, de fuerte impacto sensorial, como la crueldad artaudiana y como ella, propulsora de una catarsis transformadora en el espectador.

Cercano, entonces, a las ideas de Artaud, Nitsch ha declarado que los eventos que ocurrían en la escena de su teatro –contrariamente a la típica ficción usada en el teatro clásico- impactaban en el alma de cada espectador favoreciendo el acceso a una experiencia mística en un tiempo colectivo (Hermann Nitsch “Performance, 1965” en Lea Vergine,2000:177).

Hermann Nitsch puso el teatro performático entre la *performance* y el ritual y lo llevó al límite más tenso de la tolerancia. La suya fue una experiencia particular, como todas las del *body art*, pero una experiencia que rompía todas las separaciones entre teatro y artes, entre actor y *performer* y, como al comienzo, volvía a concebir al teatro inseparable del ritual. De forma menos dramática, la ritualidad va a volver a aparecer en muchas expresiones del teatro performático.

2.4- Jerzy Grotowski y sus búsquedas transformadoras

Cuando Grotowski propone, a mediados de los años 60 el “teatro pobre” pareciera que habla de un teatro muy alejado del que consideramos performático. Sería, justamente, el “teatro rico” el que se ajustaría a ese término. Veamos su caracterización:

El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, y presentados como obras artísticas orgánicas. Al multiplicar elementos asimilados, el teatro rico trata de romper el círculo vicioso que le crean el cine y la televisión. Puesto que el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montaje, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apela vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un “teatro total”. La integración de mecanismos prestados (pantallas de cine en el escenario, por ejemplo) plantea una técnica sofisticada que permite gran movilidad y dinamismo. Y si el escenario y el auditorio son móviles, se logran cambios de perspectiva constantes. Todo esto es absurdo (Grotowski, 1970:13).

La propuesta de Grotowski, como se ve, se aleja de la interrelación artística que caracteriza a gran parte del teatro performático. Marco de Marinis (1988:89) opina que en el panorama del nuevo teatro internacional de los años 60 no existe otra idea escénica tan alejada de la línea interdisciplinaria del *happening* como el Teatro Laboratorio de Grotowski. Sin embargo, tanto el “teatro rico” como el “teatro pobre” grotowskiano, aunque por medios opuestos, tenían el mismo objetivo: la superación del teatro oficial y de consumo.

¿Qué busca Grotowski en esta primera etapa de su derrotero artístico? Un despojamiento máximo que conduce a diversas eliminaciones: la tradicional estructura del teatro a la italiana (lo que no significa suprimir la diferencia entre el espacio del espectador y el del actor; por el contrario, se buscarán en cada espectáculo

formas distintas de ubicación para cada uno, “variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado” (Grotowski, 1988:14)), los efectos de luces, el maquillaje, los elementos plásticos, la música.

En otra oportunidad dirá que se puede eliminar también el texto previo, como en tantas etapas de la historia del teatro. Quedan, entonces, solos, el actor y el espectador como los elementos básicos para que se pueda producir el hecho teatral. Pero el “aspecto medular”, el centro de todo esto, “es la técnica escénica y personal del actor”. Todavía en los años 60 Grotowski admite el público y el espectáculo, pero su interés primordial es el intérprete.

¿Pero, por qué la propuesta de Grotowski no sería performática? Si estamos estudiando un tipo de teatro relacionado con la *performance* (o, según los casos, deriva de ella) y hemos visto la variedad de enfoques que ésta asume, no podemos reducir el teatro performático sólo a la interrelación artística. El trabajo con el cuerpo del *performer* (en el *body art* o en los distintos tipos de *acciones*), con sus posibilidades físicas, con su desplazamiento en el espacio y también con su teatralidad, ha ocupado un lugar importante en la *performance*. Cuando se observan las fotos o el video de *El príncipe constante* de Grotowski, cuando se leen estudios sobre el trabajo de Ryszard Cieslak en esa obra, ¿se puede pensar que estamos muy lejos de las propuestas del teatro performático?

Es cierto que lo que realizó ese actor fue un trabajo perfecto de acciones físicas, elaboradas en una partitura rigurosa. Sin embargo hay algo más. El “don” al que se refiere Grotowski en un texto:

Pero había algo misterioso detrás de este rigor que aparecía siempre en conexión con la confianza. Era el don, don de sí, en este sentido, el don. Era el don a algo que está mucho más alto, que nos sobrepasa, que está por encima de nosotros, y también, podría decir, el don a su trabajo o el don a nuestro trabajo. El don de ambos (Grotowski, 1994:98).

Si bien es cierto que en *El príncipe constante* se hace teatro de representación, tampoco podemos decir que todo el teatro performático sea de presentación como sí lo es, en la mayoría de los casos, la *performance* (aunque también se vio, en el capítulo anterior, como la *performance* ha ido incluyendo relato y personajes aunque en forma fragmentada).

Muchas formas del teatro performático se centran en el cuerpo de los actores, llevándolo al extremo de sus posibilidades físicas o dramáticas, haciéndolo desplazarse en el vacío (La Organización Negra), escalando paredes (De la Guarda), jugando con elementos, materiales, acciones violentas (La Fura del Baus).

La primera etapa de Grotowski pone el cuerpo del actor en el centro de la investigación y lo lleva a la búsqueda más rigurosa de sus posibilidades expresivas, con total despojamiento de otros recursos. Durante estos años del “teatro pobre” o de “El arte como representación”, Grotowski concebía el teatro como un “lugar de provocación” en el cual el “actor santo” revelaba por medio de formas articuladas, un nivel de verdad que transgredía los estereotipos aceptados y las mentiras confortables y podía provocar en el espectador un deseo de incorporar un proceso similar de autoconocimiento.

Durante este período, el teatro, para Grotowski, se constituye en el encuentro de esos cuerpos altamente entrenados y expresivos con los espectadores. Se relacionan a través del espacio movable, mezclándose a veces, superponiéndose o interfiriéndose con ellos. Este tratamiento del espacio también coloca la propuesta grotowskiana en una línea performática.

La investigación de rituales y mitos, que se va a intensificar en las etapas posteriores, también relaciona su trabajo con la *performance*. Una búsqueda que no es intelectual porque se realiza a través del trabajo físico del actor y por asociaciones con trabajos actorales de distintas culturas; una búsqueda espiritual que se lleva a cabo a través de este profundo entrenamiento del cuerpo del actor y que elude al autor y aún al director. Cuando la experiencia se hace más intensa a elimina también al

espectador y, entonces, desaparece el espectáculo. Se pasa al Parateatro, que Grotowski describe como “una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado”.

Inmerso en caminos que llevan a distintos mitos y rituales, Grotowski desarrolla otra etapa, “El teatro de las fuentes”, en la que investiga trabajos actorales de diferentes culturas y tradiciones. Su grupo es ahora intercultural, con algunos miembros entrenados en formas de representación occidental y otros en formas rituales.

En su última etapa, “El arte como vehículo” como la denominó Peter Brook, la investigación teatral se hace una forma de indagación, de búsqueda del ser. Ya en la breve etapa anterior, la americana, la del “Drama Objetivo”, Grotowski hablaba de

Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era el canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren, el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción” (Osinski, 1992: 97).

El “El arte como vehículo” es también la Objetividad del Ritual o las Artes Rituales. Las distintas denominaciones hablan del predominio de la búsqueda, espiritual y expresiva. Los actores experimentan cantos, con partituras conformadas por series de reacciones, modelos arcaicos del movimiento, acciones físicas, textos muy antiguos.

Grotowski ha llegado a un punto en que ya no habla de teatro ni de representación, pero ahora tampoco se refiere al actor sino al *Performer*:

El *Performer* es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado (...) *El Performer* es un estado

del ser (...)Yo soy *teacher of Performer*
(Grotowski,1992:78).

Un *performer* diferente al que denominamos cuando hablamos de *performance*. Pero, ¿muy diferente? Ha abandonado lo representativo y está en una búsqueda interior profunda. ¿No se acerca, en cierta medida, por ejemplo, a Joseph Beuys? Los lugares no son tan distintos como parecen a primera vista. Uno (Beuys) hace sus *Acciones* desde lo plástico y las llena de teatralidad, pero hay un fuerte ingrediente ritual y mítico, en el que el ejecutante es una especie de chamán. El otro (Grotowski) trabaja desde el teatro, para el cuerpo del actor, ahora un *performer*, fuera de los géneros estéticos (por lo tanto del teatro) en un acto también de tipo chamánico (el danzante, el sacerdote, el guerrero).

No es extraño que los estudios antropológicos de Victor Turner y Richard Schechner citen muchas veces a Grotowski. En el encuentro entre lo expresivo y el ritual, Grotowski se acerca a Artaud y concuerda con formas del teatro performativo que parten de propuestas estéticas y búsquedas expresivas totalmente distintas, como es también el caso de Tadeusz Kantor.

2.5- El teatro ambientalista

El término se debe a Richard Schechner quien, en los años 60, comienza a experimentar sobre el espacio con sus actores que conforman el *Performance Group*.

Para Schechner el “teatro ambientalista” es una manera de trabajar, un estilo particular de teatro donde se rompen formas establecidas y se anulan las barreras entre el espacio del actor y el del espectador. Las investigaciones de formas teatrales en otras culturas así como en rituales, que ha comenzado a realizar y que pronto lo conectan con Víctor Turner, le permiten descubrir que “a lo largo de una gran parte

del Asia, de Oceanía, y de Africa, todo el teatro es ambientalista” (Schechner,1988:23).

En los *Seis axiomas del Teatro Ambientalista*, Schechner expone los principios básicos de esta forma de concebir la escena:

1. El hecho teatral es un conjunto de relaciones recíprocas. Al desaparecer las divisiones de espacio y las ubicaciones fijas, surgen relaciones nuevas.
2. Todo el espacio es usado por la representación, todo el espacio es usado por el público.
3. El hecho teatral puede realizarse tanto en un espacio totalmente transformado como en un “espacio encontrado”
4. El campo de visión es flexible y variable.
5. Todos los elementos de la acción hablan con su propio lenguaje.
6. El texto no ha de ser necesariamente ni el punto de partida ni el objetivo final de la acción. Puede no haber texto en absoluto.

(Schechner,1994. Traducción de Francisco Javier (1998))

Lo que Schechner pretende con esta mirada diferente del hecho teatral (que sintetiza en los axiomas), es ampliar la definición y la práctica del teatro. Extender las fronteras, como lo están haciendo, desde diferentes perspectivas, otros grupos a los que considera con la misma óptica teatral: Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Luca Ronconi, el Théâtre du Soleil, el Living Theater, el Bread and Puppet Theater, el Open Theater y el Manhattan Project. Para Schechner, todos ellos hacen teatro ambientalista (Schechner,1988:23)

El tratamiento del espacio del teatro ambientalista, que se explicita en algunos de los axiomas, lo coloca en la perspectiva del teatro performático. Como en la *performance*, no hay un lugar particular para el evento escénico. Se usa el espacio

completo, espacio que, por otro lado, puede ser un “espacio encontrado”, un lugar particular, especial para la representación, o generador de la misma. Pero además, todos los espacios están involucrados activamente en los diferentes aspectos de la representación.

Las relaciones (de lo que Schechner llama “teatro ortodoxo”) entre los actores, entre los espectadores, entre actores y espectadores, se complejiza. En el teatro ambientalista se van a encontrar vínculos: entre los elementos de la representación, entre los elementos de la representación y los actores, entre los elementos de la representación y los espectadores, entre la totalidad de la representación y el espacio en el que se realizan.

Entonces, el teatro performativo no es sólo la interrelación artística o el cuerpo del actor creando y produciendo por sí solo el evento, sino también el espacio como productor de formas diferentes de teatralidad, de vínculos y miradas.

El espectador, como en muchas formas de la *performance*, elige el lugar desde el cual observar o la manera de involucrarse. Francisco Javier señala:

Todo esto tiene que ver con una participación efectiva del espectador: es él, quien desplazándose o no, a voluntad, perfecciona su visión del espectáculo; es él quien establece el puente entre secuencia y secuencia, es él quien compone un todo coherente (Francisco Javier, 1998:100).

Esto ocurre en los espectáculos de Schechner pero también en varios de Grotowski²⁸. En 1789, el espectáculo de Ariane Mnouchike en el Théâtre du Soleil, los espectadores elegían las secuencias que querían presenciar. El Living Theatre

²⁸ En la edición española de *Hacia un teatro pobre* hay fotos de espectáculos como *Kordian* y *Los antepasados de Eva*. Allí se observa que el espacio del público es invadido por los actores o se ve a espectadores que eligen colocarse en lugares desde los que observan parcialmente las acciones de los actores. También ocurre que, en algún momento de la representación, se desarrollan escenas en las que el espectador se convierte en partícipe. Lo mismo sucede en *Dionysus 69* de Richard Schechner.

utilizó el paisaje urbano como ámbito escénico y escenográfico, como la plaza de San Marcos, en Venecia, en *Seis actos públicos*.

En la escena de Buenos Aires –y en el período que es tema de esta tesis– también tenemos experiencias de este tipo: el grupo de *performance-teatro* La Organización Negra realizó su evento *La tirolesa Obelisco* en pleno centro de la ciudad (el evento consistía en escalar el Obelisco) sin que hubiera separación de espectadores y actores (o “modelos vivos” como se llamaban). De la Guarda, el grupo continuador por origen y estética del anterior, realizó eventos en espacios muy amplios donde los actores invadían el lugar de los espectadores y éstos quedaban incorporados al espectáculo.

Lo mismo ocurría con los primeros espectáculos de La Fura dels Baus. En uno de ellos, realizado en un estadio deportivo de la ciudad de Buenos Aires, el espectador elegía, cuando adquiría su entrada, si lo veía desde una gradería distante o estaba en el mismo espacio en que se desarrollaría la acción y, por lo tanto, sería atravesado por ella.

También se ubican en el teatro performático de tendencia ambientalista dos experiencias de instalación-teatro que realizó Pompeyo Audivert en la década del 90. La primera, *Marcos* (1993) era una propuesta que reunía actuación, música, danza, pintura y poesía. Se desarrollaba en un amplio salón totalmente ocupado por actores los que, en grupo o individualmente, componían figuras detrás de grandes marcos y decían textos de Thomas Bernhard. Los espectadores miraban los distintos cuadros, eligiendo el recorrido de una exposición y las situaciones teatrales que querían presenciar. En *Museo Soporte* (1995) se reproducían las salas del Museo Histórico Nacional en el ámbito de la vieja biblioteca del Centro Cultural Ricardo Rojas. La instalación teatral ocupaba íntegramente los dos salones y los espectadores se desplazaban por todos los lugares con total libertad. Podían dirigirse hacia determinadas figuras, detenerse o volver a contemplar los distintos hechos que se exponían a través de los cuerpos inmóviles de los actores.

Schechner dice que en el teatro ambientalista hay grados infinitos de atención, graduaciones sutiles de participación. “La experiencia de ser un espectador, si se deja uno ir en ella, no es suave, sino de montaña rusa” (Schechner, 1988:50). Esta relación con el público en la que éste no es pasivo, esta posibilidad de participación que el teatro ambientalista le da al espectador, rompe con la idea de la obra teatral autónoma, del producto terminado que sólo se observa, y también tiene que ver con muchas de las experiencias de la *performance* y del arte conceptual a las que nos hemos referido en el capítulo anterior.

En esta concepción no importa la secuencialidad de la fábula, ni, por lo tanto, seguir los movimientos lineales de la historia. Para Schechner “la lógica fundamental del teatro ambientalista no es la de la trama sino la lógica de cómo relatar la trama” (Schechner, 1988:126).

Si el tratamiento del espacio coloca al teatro ambientalista en el ámbito de lo que consideramos teatro performático, también se ubica en esta concepción el trabajo de la interpretación. Se resalta el momento de la representación y el cuerpo del intérprete como elemento básico. El texto no es excluido pero no se lo representa en la forma canónica. Nos parece interesante explorarnos, citando la forma en que Schechner concibe la relación intérprete/personaje y las de éstos con el público:

El intérprete del teatro ambientalista establece una relación perceptible con el personaje. El público no experimenta ni al intérprete ni al personaje, sino la relación entre ambos. Esta relación es inmediata; existe solamente en el aquí y ahora de la representación. El intérprete no trata de ocultar sus dificultades; su manera de tratar con el personaje es una de las partes más importantes del interés en la representación. El intérprete y el personajes están abiertos el uno para el otro. El intérprete utiliza a su personaje como si fuera el bisturí de un cirujano, para diseccionarse a sí mismo. La manera en que el intérprete trata a su personaje lo ilumina a éste (Schechner, 1988: 223).

Estamos hablando, entonces, del intérprete *performer*, como Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* de Grotowski, o como Eduardo Pavlovski en sus obras (obras que son escritura del cuerpo de un actor).

3.6- El Living Theatre: de Artaud al *free theatre*

En el origen del grupo, antes de que Julian Beck y Judith Malina fundaran el Living Theatre y se convirtieran en figuras revolucionarias del teatro de los 60, Malina tomaba clases con Piscator en Nueva York y Beck estaba dedicado a la pintura, concretamente al expresionismo abstracto, y compartía intereses con Jackson Pollock, William de Kooning, Rothko y otros artistas que estaban cambiando, por entonces, la mirada y el lugar del arte norteamericano. En los años siguientes Beck se volcará totalmente al teatro, ampliará su mirada artística, conocerá a Breton, Duchamp, Dalí, Jaspers Johns, Rauschenberg, Merce Cunningham, John Cage, Allen Ginsberg, y muchos más de la neovanguardia de los 60.

Aún en la época más fuertemente política del grupo no se descuida la interrelación artística. En uno de los textos del Living Beck y Malina proclaman: "Realizar siempre el decorado como una escultura: hacerlo sobre el escenario de modo que las relaciones espaciales se resuelvan con el contacto humano" (1991:85).

También se refieren la construcción de escenografías como *objets-trouvés*, en una actitud de oposición a las que se realizaban en el del teatro comercial. La actitud artístico-política se sustenta tomando conceptos y elementos del arte de la vanguardia.

Pero el Living no va a proponer solamente interrelaciones artísticas. No va a ser este hecho su característica como teatro performático. Lo que lo define como tal es su propio nombre: *teatro viviente*.

Desde la primera etapa, en que se plantean el tema de la teatralidad con una óptica pirandelliana, cuestionan la ilusión naturalista. La lectura de *El teatro y su doble* de Artaud va a resultar decisiva en las búsquedas del grupo. Artaud propone para el teatro lo que ellos están tratando de experimentar: la crueldad escénica conjura los hechos extremos de la realidad. Como explica De Marinis (1988:156), Beck descubre que Artaud capta la función fundamental de la escena: destruir la violencia mediante su representación.

La verdad, entonces, como lo venían sosteniendo, no es lo que se finge detrás de una cuarta pared. Pero tampoco es, solamente, mostrar los mecanismos de la teatralidad. La verdad es vivir realmente la escena, no representarla. Artaud les va a permitir intensificar lo que ya estaban buscando en *The connection*, obra en la que trabajaban con elementos de teatro en el teatro (Pirandello) y de improvisación y azar tomados de John Cage.

En *The brig*, el Living Theatre realiza un cruce entre el teatro político, de raíz brechtiana, y las propuestas artaudianas. En el trabajo de esta obra, el *teatro viviente* no es solamente un nombre que define a un grupo transformador. Se trata, realmente, de vivir las condiciones que propone el texto en el mismo proceso de producción del espectáculo. No hay que interpretar personajes sino vivir actoralmente las situaciones. Es decir, acortar al máximo posible, las distancias entre escena y realidad (como, por otra parte y en muchos casos también influido por Artaud, estaba proponiendo el *arte vivo* de la época)²⁹. Se amplía el margen de improvisación, abandonando la sujeción al texto, y concretando acciones muy fuertes e impactantes con más gestos y sonidos que palabras.

Durante el período europeo del Living Theatre va a predominar la creación colectiva y el *free theatre* o improvisación total, con la incorporación del público

²⁹ *The brig* narraba el desarrollo de una jornada en una prisión militar norteamericana en Japón. Malina propuso (y el grupo aceptó) que los ensayos tuvieran un reglamento y que éste fuera el

como participante directo. De Marinis considera que en estos años se produce un proceso de des-teatralización: huida de la envoltura teatral, desmantelamiento de sus aspectos principales: dirección de la obra de un autor, ficción bien construida, buen recitado (De Marinis, 1988:251).

Es un período de fuerte experimentación que incluye las *Veladas de free theatre*, incluidas en el *arte vivo* y las *Acciones* de la época: un *happening* en 1966 en Milán, la *World Action* en 1967 también en Milán, el *Acontecimiento* en 1967 en Burdeos.

El *free theatre* se incorpora a algunos de los más famosos espectáculos del Living del período europeo. En *Mysteries and Smaller Pieces* la propuesta otorga un amplio espacio a las improvisaciones de los actores y a la intervención del público. En *Paradise Now* se introducen *Acciones* que producen una interacción actor/espectador: son presentadas por los actores y el público las recita con la ayuda de aquellos. Para De Marinis se trata de la fase en la que la iniciativa pasa (o debería pasar) a manos del público, limitándose los actores a dar la entrada: “por esta razón las Acciones pueden constituir el “momento mágico de la velada” pero también el momento más frustrante” (De Marinis, 1988:267).

En otra obra del período europeo, *Frankenstein*, vuelven a la idea artaudiana de transcribir escénicamente la crueldad exorcizando la violencia exterior. La organizan como un *collage* textual y actoral. Utilizan oraciones en latín, frases o palabras en distintas lenguas, poemas de Walt Whitman, textos de Mao-Tse-Tung, extractos de The London Times, elementos tomados del comic y de películas de ciencia ficción, fragmentos de *El anarquista* de Irvin Horowicz y de *Frankenstein* de Mary Shelley (Sánchez, 1999:129).

En *Antígona* el Living toma el texto de Sófocles en la versión de Brecht. El grupo retoma una propuesta de su primer período americano: el trabajo con textos

Manual del marine. El resultado fue una fuerte disciplina y situaciones de violencia entre los actores similares a las del texto.

poéticos. Y nuevamente une la intención política de Brecht a una puesta marcadamente artaudiana: en ella la poesía de las palabras no se traduce en las acciones corporales sino que provoca acciones igualmente poéticas. Otra vez los espectadores son incluidos, rompiéndose las distancias entre escena y platea. El testimonio de Cesare Molinari (1991:41) señala que los espectadores ocupaban distintos lugares y funciones en la representación: eran el público de teatro pero también los habitantes de Argos, los enemigos, que podían ser golpeados y también golpear.

De esta manera el espectador se comprometía con la obra de una manera activa, podía tomar posiciones. Y dado que era un participante de la representación recibía las exhortaciones y podía juzgar tanto a los personajes como a los actores.

El Living Theatre llevó las propuestas vanguardistas de identificación arte-vida a su máxima expresión, realizando con su obra un testimonio artístico-ideológico (cambiar el teatro, cambiar el mundo) y existencial.

2.7- El teatro de imagen

2.7.1 - Robert Wilson

La propuesta de Robert Wilson es absolutamente radical porque propone una escena autónoma, con un tratamiento del espacio y del tiempo particular que responde sólo a esa realidad propia. En sus obras el espacio se llena de objetos y de seres objetualizados que aparecen como cuadros, en un lento desplazamiento. Todo está armado con una gran precisión. La danza, la pintura, el diseño, la música interrelacionan con una palabra no referencial, en el mismo estatuto onírico de las imágenes.

Sin duda, Wilson inauguró una nueva forma de concebir el teatro, forma que ha recibido diversas denominaciones: *teatro de imágenes* o *teatro de visiones* pero también, y sobre todo a partir de la colaboración del músico Philip Glass, como “óperas”.

Los títulos de las obras pueden sugerir un tratamiento de personajes o de historias. Por ejemplo: *The Life and Times of Sigmund Freud*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *A letter of Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*, *Edison*, *the CIVIL warS* (sic) pero más nada alejado de Wilson que pensar en un tratamiento histórico o psicológico. Su mundo escénico reproduce las imágenes de su mente. Según Franco Quadri (1985:7) Wilson parte de la plasticidad visual, de la referencia a la pintura surrealista.

Un ejemplo de este mundo onírico que invade la escena y la convierte en un *tableau vivant* lo podemos ver en el siguiente relato de una escena de *The Life and Times of Joseph Stalin*:

Casi un centenar de personajes se mueven por un espacio escénico que parece perderse en el infinito, a través de siete zonas de actuación sucesivas y horizontales (pistas, las llama Wilson) en cada una de las cuales tienen lugar diversas actividades por separado o simultáneamente. La actividad de una de las zonas es continuamente yuxtapuesta a las actividades de las otras, y el ojo tiene que moverse continuamente para abarcarlo todo (...) A la izquierda del escenario, gente medio desnuda construye un arcón de madera sobre las espaldas de cuatro grandes tortugas. Gente-pep cruza con lentitud el escenario con un movimiento de aletas. Una mujer-cabra aparece en la ventana de la pequeña casa, hablando en un extraño idioma. Detrás de la casa hay figuras que se mueven a través de los árboles: un anciano que persigue un buey, un enano con la cabeza verde, una mujer con un niño en brazos, hombres y mujeres llevando cristales cuadrados que captan y reflejan las luces del escenario, un violinista, etc. (Fernández Lera, 1985:53)

La escena se llenaba de las imágenes de una ensoñación. Los seres, muchos objetuados, creaban las imágenes sugerentes y se desplazaban en un tiempo ralentado (la obra duraba doce horas y no era una excepción: todas tenían una duración inusitada). Stefan Brecht (1994,48) opina que la obra tenía la cualidad del sueño de una vida placentera, libre de sueños peligrosos.

Obras extrañas que exigen una recepción particular, la de espectadores seducidos por las imágenes que se producen, por el tratamiento del espacio, de la música, de la luz, del color, por la composición plástica; que no busquen ninguna interpretación especial, abiertos a una variedad de percepciones y comprensiones a las que lleva ese entramado de signos estéticos.

Desde su primer espectáculo, *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) Wilson tuvo seguidores y elogios. Uno de los primeros en alabar esa obra fue Richard Foreman, que era un representante significativo del teatro de vanguardia de la época. En un artículo, que escribe en ocasión de ese estreno, dice que Wilson ha creado uno de los mayores espectáculos de la década, con una estética distinta de la que caracteriza a la vanguardia de ese momento.

Pero su consagración internacional llegó con una obra de 1971, *Deafman Glance*. La contemplación de ese espectáculo es lo que lleva a Louis Aragon a escribir una *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd, la science et la liberté*. Aragon sentía que en esa obra estaban los principios que se habían consagrado en el Manifiesto Surrealista y, más aún, lo que soñaron los artistas como el surrealismo del futuro. En la carta se destaca un párrafo:

Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né, jamais jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le

regar du sourd. (Publicada en *Les Lettres Françaises*,
june 2-8 1971 y reproducida en Brecht, 1994:434).

Aunque pueda remitir al mundo onírico, aunque se la pueda leer así, la escena, para Wilson, tiene una realidad propia sin significados explícitos. El espectáculo ha sido estructurado a través de ritmos. También los textos responden a ritmos, no a personajes ni a conflictos (el conflicto puede ser la contradicción o la disociación (provocadas) entre los componentes de la escena). Como opina Sánchez (2001:163) el resultado es un lenguaje en movimiento, un movimiento lento, el lenguaje de un pensamiento no marcado por la lógica. No se trata de contar historias sino de transmitir pensamientos, sensaciones, retazos de una memoria personal.

Si encontró una fructífera relación con el músico de Philip Glass, un compositor en su misma sintonía estética, también halló un importante espacio común en el contacto que estableció con Heiner Müller. Poeta y dramaturgo además de un imaginativo director, Müller proponía una escritura conflictiva para las formas establecidas de la escena. Su idea era otra. Para él la literatura tenía que ofrecer resistencias al teatro. Con Müller, con su textualidad provocativa, Robert Wilson hizo su versión de *Máquinahamlet*.

Stefan Brecht señala que el lenguaje resulta un problema, puede ser una traba en el teatro de imagen, y no sólo porque puede ordenar la secuencialidad temporal de otra manera que la que realiza la visión sino porque es el instrumento de denotación, juicio, compromiso (Brecht 1994:267). Pero Wilson encontró otra operatividad para la palabra en sus obras: escapó de la denotación al imbricarse en el tejido de los otros lenguajes para formular la obra escénica. Lo que predomina en todo momento es la ambigüedad: el espectador nunca está seguro de lo que ocurre, si hay o no alguna significación. Wilson pretendía que sus obras no tuvieran significado, por lo menos significado preciso. En una entrevista declara que lo que hace es, sobre todo, una combinación arquitectónica, en alusión a su origen artístico (Brecht, 1994:83).

Por otra parte, la palabra y el gesto aparecen disociados (aunque profundamente ligados al ritmo escénico). Disociados como están los otros elementos, que no se unen en una significación sino en un ritmo, o como en un collage en el que se trabaja con un ritmo plástico.

Las propuestas de Robert Wilson –que ha producido como pocos la interrelación artística del teatro performático- han influido en un amplio campo de las experiencias escénicas a partir de la década del 70. Wilson no vino en esos años a Buenos Aires (recién se conoció su obra en el Festival Internacional de 1999, ocasión en que se presentó un fragmento de *Perséfone*; Wilson asistió al Festival Internacional de 2001 para dar una conferencia) pero varios teatristas de los 80 y 90 siguieron la línea del teatro de imagen, como es el caso de Alberto Félix Alberto y Javier Margulis. Se podía detectar una marca pero el resultado resultaba heterodoxo. Como veremos en los capítulos en que analizamos sus obras hubo también otras influencias y otras búsquedas personales.

2.7.2 -Richard Foreman

Foreman ha llamado a su grupo como Ontological Hysterical Theatre y ese nombre lo coloca fuera de las formas escénicas conocidas, en búsquedas filosóficas del ser y en referencias freudianas. El inconsciente es un tema importante en este teatro y lo acerca no sólo al psicoanálisis sino también al surrealismo.

Foreman, que además de director y dramaturgo significativo de la vanguardia neoyorkina de los 70 y 80, es un teórico (recordemos su artículo avalando la primera obra de Robert Wilson), ha escrito que rechaza el modo social de leer los acontecimientos desde una narrativa coherente. Él siente la vida como una serie de impulsos y colisiones multidireccionales y propone una escena acorde con esas ideas:

Mi teatro siempre ha tratado de iluminar los aspectos más elusivos de la experiencia humana (...) Mis obras intentan sugerir, a través del ejemplo, que usted puede forzar las interpretaciones de la vida (...) Yo quiero un teatro que frustre nuestra habitual manera de mirar y actuar, que libere el impulso de los objetos en nuestra cultura, a los que está invariablemente vinculado (Foreman,1992:3-4. La traducción es nuestra)

Hay un evidente rechazo del realismo pero también, como ha declarado, del expresionismo, con el que a veces se lo ha tratado de asociar. En cambio, en su escena hay resonancias de Artaud y recursos expresivos tomados de Brecht, como el distanciamiento. A Foreman le interesa ese procedimiento porque en sus obras quiere bloquear la identificación.

Foreman cuestiona la adscripción de su obra al teatro de imagen si esto significa una oposición al teatro de texto. Por el contrario, lo que él propone es una dialéctica entre el texto y la imagen.

En su teatro el texto ocupa un lugar importante. Pero no es el mismo lugar del teatro tradicional. De hecho, no se trata de trabajar escénicamente obras de otros dramaturgos. Es su propia textualidad la que va a establecer un diálogo con los lenguajes de la escena. En ese camino, el comienzo está en la palabra. Foreman explica así su trabajo: "Primero el texto escrito, después grabado, después se añade la música y los efectos de sonido entonces empiezo a trabajar con los actores en el espacio real del escenario desde ese momento, cualquier cosa que haga visualmente es un intento de clarificar el texto" (Quadri, 1986:14).

Pero ¿qué y cómo se clarifica? Porque también declara que trata de liberar las palabras de manera que las diferentes partes de la poesía puedan chocar de nuevo unas contra otras y producir un efecto (Quadri,1986:17). El texto es una parte importante de su teoría de la puesta en escena (al tema le ha dedicado artículos y

pasajes significativos de los *Manifiestos del Ontological Hysterical Theatre*; además, ha editado su dramaturgia) pero no estamos en presencia de una escritura denotativa, ni de una narrativa.

El texto, en esta concepción, es mental y resulta el elemento base de un espectáculo pero también un obstáculo "contra" el que hay que actuar (Quadri, 1986:8). Es el referente de un mundo onírico, fuera de cualquier lógica, en el que los personajes (una constelación que se repite y que gira alrededor de la misma protagonista, Rodha) son signos cuyas acciones no remiten a su reconocimiento. Y esto se halla en la base de su idea de la escritura dramática:

Desde el principio escribí usando los mismos nombres y personajes, porque siempre me enfrento con las mismas situaciones arquetípicas. (...) Cuando escribo mis obras, no pongo indicaciones de personajes en el texto. No se indica quien habla. Sólo escribo palabras y renglones de diálogo, cuando llega la hora de la escenificación es cuando decido a quién asignar las frases (Pellegrino, 1986:24)

Esos personajes entramados con los lenguajes de la escena producen una continua sucesión de imágenes que muchas veces se contraponen o anulan entre sí. La propuesta está exigiendo una activa participación interpretativa del espectador, desde su biblioteca y su propio esquema de construcción.

La interrelación artística estructura el teatro de Foreman. Como señala Guy Scarpetta, su arte es "de contaminación": la escenografía interviene en la acción como un intérprete, los personajes asumen una función rítmica y decorativa en tanto que los objetos y el vestuario juegan un papel dramático (Scarpetta, 1986:27).

El espacio, la escenografía, los objetos, el vestuario realizan la escritura escénica, dramática y plástica. El espacio (Foreman se refiere a él como "espacio psíquico") se modifica de acuerdo con la evolución de la acción, dividiéndose, multiplicándose, constriñéndose o dilatándose.

Si el texto, como hemos visto, es el primer elemento de la propuesta, la escenografía resulta el primer paso de la puesta en escena. Foreman ha señalado que la escenografía se construye antes de empezar a ensayar "y después invento una dirección de escena destinada a habitar en ese espacio dominado por el decorado". El "espacio mental" se plasma en escena con elementos que "conscientemente han salido de mis conocimientos de pintura" (Quadri, 1986:18).

El arte pictórico contamina la propuesta teatral. En Foreman la interrelación artística no es solamente la base sino la búsqueda del resultado final. Scarpetta (1986:31) señala que es el espectáculo total el que afronta problemas estrictamente pictóricos como la disposición y dispersión de los signos, los efectos de equilibrio, de distorsión. También los actores aparecen como signos plásticos en sus movimientos, sus agrupamientos, su ubicación en el espacio de un cuadro. El universo escénico de Foreman remite a experiencias pictóricas, y trabaja con líneas de fuerza, tensión, diseminación

2.8- Contaminaciones diversas

En la escena de las décadas del 80 y 90 algunos grupos se ubican en zonas de *performance-teatro* que ponen en mayor crisis el lugar tradicional de la teatralidad.

La Fura del Baus, desde su primer espectáculo *Accions* (1984), presentó un juego físico muy impactante –que eliminaba la textualidad– y era acompañado por una banda sonora con una presencia destacada. El público se veía involucrado en las realizaciones de los actores.

En los sucesivos espectáculos continuó esta línea en la que el espectador se veía acosado sensorial y físicamente. En la propuesta de La Fura se juega con el

peligro y la violencia: sus integrantes, colgados de arneses se desplazan por el espacio, como en *Suz/O/Suz* (1991) en medio de chorros de luz y de pintura (que salpica al espectador).

Sus trabajos se han presentado en los más variados ámbitos rompiendo, desde la propuesta y el espacio, con las convenciones teatrales. Así en sus espectáculos se mezclan elementos rituales con tecnología (videos, filmaciones en vivo) junto a las acciones violentas (ruptura de autos, de televisores), y los desplazamientos aéreos arriesgados. Todo ello altera la normal percepción del espectador.

Aunque también han experimentado, durante la década del 90, con espacios más convencionales y hasta con géneros teatrales como la ópera (su versión de *Fausto*), la Fura ha logrado un estilo característico (los “espectáculos fureros”), estilo que, tomado como género, ha provocado a otros teatristas (o más bien *performers*) a realizar sus búsquedas en esa dirección, como ha sido el caso de La Organización Negra en el teatro de Buenos Aires de fines de los 80 y su continuación, De la Guarda, en los 90.

La Fura ha expandido los límites del teatro llevando la escena a un cruce profundo con la *performance* (o teatralizando fuertemente a ésta). Lo que hacen es *teatro de presentación* (en el concepto, ya señalado, de Marco de Marinis) en el que la narrativa que se produce es la de la presencia de los cuerpos, la realización e intercambio de acciones y la interrelación de esas acciones con la música y la producción de imágenes.

Jan Fabre realiza obras en los límites del teatro y la *performance* en un cruce interartístico muy fuerte, en el que se unen la plástica (Fabre es, también, artista plástico), la música, proyecciones, video. Roselee Goldberg describe su teatro como una combinación de ópera, danza, instalación, *performance* unipersonal, video y escultura. Y todo eso, realizado a partir de una gran imaginación, una enorme energía y una obsesiva atención de los detalles visuales (Goldberg, 1998:74).

La profunda interrelación artística también produce una expansión de los lugares de presentación de los trabajos. Puede ser en teatros o galerías. No es extraño, entonces, que *Silent Screams, Difficult Dreams* (1992), por ejemplo, se haya mostrado en la Documenta 9 en Kassel.

¿Cómo caracterizar su obra? Escapa, indudablemente de los géneros. Es teatro que encierra una profunda concepción plástica, es ópera que incluye ballet. Goldberg (1998:74) considera que para Fabre el *performer* ideal es un “guerrero de la belleza”. Su creación teatral es el resultado de la búsqueda y la disciplina tanto como de la locura y la imaginación.

Como en Wilson, la escena se llena de imágenes de fuerte impacto y los actores (bailarines o cantantes, siempre *performers*) se convierten en registros de esos imágenes.

El teatro de Fabre juega con la violencia que impacta, sacude o repele. Utiliza la palabra (que puede ser material no literario o citas, como *ready made* textuales) pero en una ambigüedad que acentúa los otros planos artísticos. La escena no se cierra a la significación, por el contrario provoca la imaginación del receptor. Si bien se abstiene de explicitar cualquier contenido ideológico, juega con la forma de visualizar los cambios que experimentan los individuos y la sociedad y busca, así, inquietar al espectador.

The Wooster Group. En su página en Internet, The Wooster Group se presenta desde la fuerte interrelación artística que lo define: “ Desde los tempranos 70’ The Wooster Group ha jugado un rol fundamental al producir usos técnicamente sofisticados y evocativos del sonido, el film y el video en el reino del teatro contemporáneo” (Traducción nuestra)

Por otra parte el director Peter Sellars, en la misma página, se refiere al trabajo del grupo como una *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total del concepto wagneriano.

En los espectáculos, el texto es tan importante como el video, la imagen tan importante como el sonido. Nada domina aunque las palabras parezcan poderosas.

David Savran (1986:1) señala que el Wooster Group se destaca entre los grupos de la vanguardia neoyorkina de los 70 y 80, por su combinación de búsqueda estética intensa y radicalismo político junto a un permanente rigor intelectual. En las obras que presenta, el Wooster examina atentamente la cultura de la que forma parte y lee con detenimiento los hitos teatrales, deconstruyendo textos para representar críticas incisivas en las que se exponen las contradicciones de cada texto.

Eso es lo que han realizado con *Our Town* de Thornton Wilder, deconstruido, transformado y mezclado con otros materiales en *Route 1 & 9* (1981). En esa obra, el Wooster reivindica las diferencias raciales y culturales y más que reconciliar al espectador con la vida social lo lleva a tomar conciencia de lo que *Our Town* plantea en su propuesta y que aparece al deconstruirla: la ideología de una clase y una cultura determinadas.

Pero el Wooster no hace un teatro de texto en el sentido tradicional. Para el grupo la palabra funciona como un *objet trouvé*, como también pueden serlo los objetos, el espacio, la escenografía. Elizabeth Le Compte, la directora del grupo³⁰, señala así la relación con los textos: “Cuando elijo textos, ellos ellos aparecen de alguna manera casual. Siento que podría usar cualquier texto” (Savran, 1988:50. La traducción es nuestra).³¹

³⁰ Ella y Spalding Gray, los fundadores del grupo, formaron parte del *Performance Group* de Richard Schechner.

³¹ En muchos espectáculos el Wooster Group ha tomado textos literarios o teatrales que ha desarmado, deconstruido y mixturado con otros materiales: en *L.S.D.* (1984) una obra de Arthur Miller, *The Crucible*, se mezcló con fragmentos del debate que sostuvieron Timothy Leary y G. Gordon Liddy; en *Frank Dell's The Temptations of St. Antony* (1987) trabajaron con la novela de Flaubert, cruzándola con el guión del *El mago* de Ingmar Bergman. En otras ocasiones toman textos teatrales consagrados, y aún clásicos, sin que eso significase la puesta de los mismos, como en *El emperador Jones* (1993) a partir de la obra de Eugene O'Neill y *To you, the Birdie (Phèdre)* (2002), sobre la pieza de Racine. En pocas ocasiones han trabajado con un material hecho ex profeso para el grupo: tal el caso de los dos espectáculos en que los dirigió Richard Foreman, *Miss Universal Happiness* (1985) y *Symphony of Rats* (1988).

En *Rumstick Road* (1977) el *objet trouvé* fue la propia experiencia vital de uno de los integrantes del grupo, Spalding Gray. En este espectáculo se presentó un *teatro-verdad*: como en muchas formas de *performance* y teatro performativo, se perdían los límites entre lo público y lo privado. El actor no interpretaba, presentaba un hecho escénico en el que era él y no un personaje quien hablaba.

Pero esos monólogos de Spalding Gray estaban ubicados dentro de una propuesta teatral que se planteaba desde el lenguaje y la objetividad científicas. La escena mostraba un fenómeno complejo de representación en el que se combinaban el hiperrealismo de los hechos narrados (y realmente vividos) con un tratamiento objetivo, científico. Los acontecimientos que exponía Spalding Gray eran analizados en interpretaciones frías y distanciadas, con estudios de material documental, contraponiendo realidad y ficción, objetividad y dramatismo del relato.

Rumstick Road confronta a la audiencia no con la transparencia del lenguaje y el espectáculo sino con su opacidad. Una característica de muchos espectáculos del Wooster Group es el hecho de destacar la acción viva y cuestionar la capacidad mimética del teatro.

En relación con estos principios, la narrativa o los principios ideológicos que se exponen resultan de la amalgama de todos los lenguajes de la escena: la luz, el sonido, el film, el video, la ambientación escénica, el texto y la actuación. Y estos elementos pueden repetirse en distintos espectáculos convirtiéndose en nuevos *objets trouvés* para la nueva obra, armando nuevos *collages*.

2.9- El teatro de estados de Eduardo Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky tiene una larga trayectoria como dramaturgo y actor. Las dos actividades han estado siempre entramadas: escribe para su actuación o es su

actuación la que produce la escritura. Pero hay más. El actor Tato Pavlovsky es un comediante absolutamente performático que realiza con el cuerpo un relato potente. Más allá de la historia textual se organiza una narrativa de la actuación. Y esa actuación no propicia interpretar personajes sino mostrar, presentar, producir, desde la corporeidad, el personaje. Es otra narrativa, otra historia que ocasiona fricciones en la dramaturgia y vigoriza la presencia del actor/*performer*.

Pavlovsky habla de “teatro de estados” cuando se refiere a su propuesta teatral:

Devenires dramáticos, teatro de estados donde los actores experimentan con el texto desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades. El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación. (...) El personaje es desbordado por el cuerpo del actor que lo atraviesa con sus propios ritmos invadiendo otros espacios no fenoménicos (Pavlovsky, 1998:45; 2002:34).

Con un lenguaje marcado por conceptos deleuzianos, Pavlovsky está proponiendo (y lo realiza en sus espectáculos) un teatro en el que es el cuerpo del actor el que elabora el relato. Un relato que habla, primordialmente, de actuación, de la pura potencialidad del trabajo escénico. Es el cuerpo performático que se transforma, que se desterritorializa, siguiendo líneas de fuga, que escapan de la escenografía y se territorializan en otra intensidad. Pavlovsky ejemplifica con su obra *Potestad*: el actor interpreta a un hombre que lamenta la pérdida de su hija. De pronto se pone de pie, va al fondo de la escena, se apoya en una pared, queda así unos minutos y sale desterritorializado del personaje y del ámbito anterior. Sufrir una metamorfosis, se ha producido un devenir y ahora es un represor. Pero donde se ha

realizado la mutación no pertenece al espacio escenográfico, es el ámbito del cambio de intensidad.

En una actuación representativa de la misma obra (como algunas que se ha realizado en el país y en el exterior) se narra la historia del médico represor y raptor de una niña nacida en cautiverio. En la actuación de “teatro de estados” de Pavlovsky se fragmenta la historia y se exploran las intensidades límites del personaje en el cuerpo del actor.

Es un teatro de “entre”, como ha dicho Pavlovsky, de espacio entre los cuerpos que se hacen máquina de conexión. Procesos maquínicos, en el sentido deleuziano, que convierten la actuación en un rizoma³².

El actor para Pavlovsky está siempre en situación de interpretar un papel que interpreta otros papeles. “Lo que interpreta un actor nunca es un personaje, es un tema”, señala, y ese tema está constituido por los componentes del acontecimiento del que sólo conserva el contorno. Pavlovsky propone que no se intente capturar el

³² Nos vamos a detener en estos conceptos por la importancia que tienen en el pensamiento de Pavlovsky y porque los vamos a utilizar muchas veces en los análisis siguientes. En el concepto de Deleuze-Guattari (1997: 10-11) *un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y velocidades muy diferentes*. Hay líneas de articulación y de segmentariedad, estratos, territorialidades, también líneas de fuga, agenciamientos, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. *Un libro es una multiplicidad*. Y aquí entra el concepto de rizoma (que Deleuze-Guattari toman de las ciencias naturales): una multiplicación, una proliferación de opciones, de recorridos que instauran agenciamientos, territorializan y desterritorializan y por lo tanto no se puede establecer ningún intento de unidad. La multiplicidad sin sujeto ni objeto, sólo tiene determinaciones, tamaños, dimensiones. Las leyes de combinación aumentan con la multiplicidad. En el rizoma sólo hay líneas de fuga o de desterritorialización que cambian de naturaleza al conectarse con las líneas de segmentariedad, que estratifican, territorializan. Resumiendo: el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera; cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos; no se deja reducir ni a lo uno ni a lo múltiple, no está hecho de unidades sino de dimensiones o más bien, de direcciones cambiantes; no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda; constituye multiplicidades lineales; el rizoma sólo está hecho de líneas: de segmentariedad, de estratificación, pero también de fuga, o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza; procede por variación, expansión, conquista, captura; está hecho de mesetas (toda multiplicidad se conecta con otras por tallos subterráneos, a fin de formar y extender un rizoma, el que no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser). En esta concepción del rizoma, Deleuze-Guattari ponen en cuestión

acontecimiento, eliminar los límites de individuos o personas y dejar el cuerpo del actor, “sus líneas de fuga, ritmos y velocidades, intensidades “entre sus cuerpos” y “entre” el texto” (2002:34). En ese proceso, entonces, se desindividualiza, queda la silueta del cuerpo del actor/personaje por el que pasa la historia fracturada.

Pavlovsky ha relacionado su concepción teatral con el proceso de la pintura de Francis Bacon, con las manchas en las que se diluyen las figuras, perdido lo representativo en lo puramente pictórico. Hay un cambio en la mirada del espacio y una relación particular con el espectador:

Energía pura. Espacio que habla sin narrar. No subraya. No ilustra. Se despliega en superficie. Pero ese espacio se fuga hacia el cuerpo del espectador. Del espacio-cuerpo al cuerpo del espectador (2002:34).

Pavlovsky ha declarado en muchas oportunidades que tanto su dramaturgia como su concepción de la escena es deudora de Beckett. Para él, los personajes de Beckett son devenires e intensidades. Eso los define y no una historia que justifique sus conductas, por lo tanto rompen con la idea del personaje del teatro representativo. Y esos conceptos –devenires e intensidades- es lo que constituye a sus personajes y a su interpretación.

El “teatro de estados” ha marcado una importante zona del teatro argentino contemporáneo. Ricardo Bartís define como tal su teatro:

Nosotros estamos más preocupados por intentar recorridos cortos o trayectos cortos y niveles de gran condensación de energía (...) intentamos producir un acto escénico que supere la idea de la representación, que supere la idea de la existencia de un modelo a representar. Tratar de crear alguna sucesión de momentos privilegiados o

el lugar de la obra y del autor: ya no hay tripartición entre un campo de la realidad, el mundo, un campo de la representación, el libro y un campo de subjetividad, el autor.

excepcionales, donde el encadenamiento de esos momentos se da más por ritmo o temperatura escénica que por lógica narrativa (Bartís: 1998, 44).

Siguiendo esta concepción, el texto es sólo un espacio de trabajo que va a ser atravesado y acribillado por otros relatos: fundamentalmente relatos de actuación, pero también pictóricos, sonoros.

En la escena, la actuación elabora un efecto único y extraordinario en el que se enuncian y se producen esos relatos, se presentan, no se representan. Se busca producir el instante, el momento de la actuación, que es el de la creación. Y por lo tanto, como teatro performático que resulta, propone una condensación y un tratamiento del espacio y del tiempo diferentes.

CAPÍTULO 3: TEATRO PERFORMÁTICO (II)

TADEUSZ KANTOR

3.1- El impacto kantoriano

Denis Bablet, el crítico francés estudioso de la obra de Tadeusz Kantor, lo ha definido como “el fundador del teatro radical”. La apreciación es exacta. Nadie ha explorado tanto las posibilidades teatrales ni ha tensado tanto lo artístico. Para ello retomó las experiencias de la vanguardia histórica, que no consideraba fracasadas ni agotadas.

La presencia de Kantor en los escenarios de Buenos Aires, en las dos visitas que hizo en 1984 y en 1987 con sus espectáculos *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas* produjo un impacto profundo, particularmente en aquellos teatristas que estaban experimentando con las formas escénicas.

Muchos de los artistas argentinos que van a ser motivo de estudio en esta tesis se sintieron deslumbrados con la estética kantoriana e incitados por ella a expandir las posibilidades de la escena. En la obra de Javier Margulís, Alberto Félix Alberto, el *Periférico de Objetos*, Omar Pacheco, Ricardo Bartís, se pueden apreciar citas, homenajes, referencias.

En *El Periférico de Objetos* el tratamiento de la ambigüedad y de lo siniestro son los principios constructivos de la mayoría de sus espectáculos. En el más famoso,

Máquinahamlet, hay muchos homenajes a Kantor y se siguen muchos de sus principios. Desde el tratamiento escénico libre de un texto particularmente abierto, como es el de Heiner Müller, a la inclusión de dobles-muñecos de los manipuladores-actores.

Alberto Félix Alberto desarrolla un teatro donde se lleva a cabo un cuidadoso trabajo de la imagen, tanto plástica como sonora, según el ejemplo de Kantor (aunque también se reconoce, en sus obras, la presencia de Robert Wilson). Alberto posee un imaginario propio muy rico, que recrea y amplía, y en el que son visibles citas del teatro de Kantor: valijas (en *Tango Varsoviano*, por ejemplo, pero hay viajeros en otras obras), cruces (en *En los zaguanes ángeles muertos*, como símbolos cercanos a los de *Wielopole-Wielopole*).

Javier Margulis desarrolló, en una etapa de su trayectoria, una línea de teatro de imagen fuertemente motivada por Kantor. Así, en *El instante de oro*, se podía observar esa huella en la intertextualidad con la pintura, el uso de objetos como valijas (llegaron a ser imprescindibles en sus espectáculos), sombreros, máquinas-prótesis, así como la importancia de la música, tratada como lenguaje altamente significativo. Ricardo Bartís ha dicho que para él fue definitivo ver a Kantor:

... nunca había tenido ese nivel de impacto con una pieza. Me habían conmovido mucho algunas actuaciones o algunas situaciones, pero nunca había sido tan afectado por un lenguaje como cuando vi por primera vez *La clase muerta* (...) como Kantor venía de otra disciplina, que era la pintura, era muy poco prejuicioso y con una mirada absolutamente diferente de todo el tema de la actuación, del teatro y la puesta en escena. (Bartís, 1998: 45).

Por esta marca notable de lo kantoriano en la escena de los 90 en Buenos Aires, marca que es incitación a la búsqueda de lenguajes escénicos renovadores y

personales, es importante dedicar un amplio espacio a las propuestas y recorridos escénicos del director polaco.

3.2 – Primeras etapas

Kantor comenzó su trabajo, tanto en plástica como en teatro, dentro de los principios de la vanguardia. La primera experiencia escénica, cuando todavía era un estudiante de Bellas Artes, fue la creación de un teatro de marionetas de acuerdo con las premisas del constructivismo y la Bauhaus.

En 1942, a poco de egresar de Bellas Artes y en plena ocupación alemana, fundó un teatro experimental clandestino. Estaba constituido por pintores, poetas y actores, una conjunción que resultaría habitual en sus grupos posteriores. En los dos años en que desarrolló su labor, el conjunto trabajó en condiciones precarias, en sótanos. Esto le permitió a su director ensayar distintas alternativas en el tratamiento del espacio, así como probar diferentes posibilidades de recepción.

Con este grupo realizó *El retorno de Ulises* de Wyspianski. El espectáculo exponía una característica clave de su teatro: la relación texto-puesta. En la producción de Kantor el montaje nunca es una ilustración del texto sino una creación propia a partir del texto.

El otro elemento característico de su concepción escénica es el trabajo a partir de autores polacos de vanguardia. La literatura ocupa, también, un lugar importante en sus intereses artísticos. Le importa, particularmente, la palabra poética con la que construye muchos de sus escritos teóricos.

Los tres autores polacos que más le atrajeron y con los que se sintió más afin fueron S. Y. Witkiewicz, Witold Gombrowicz y Bruno Schulz. A Witkiewicz, dramaturgo y también pintor, le dedicó una gran cantidad de espectáculos, seducido

por su antipsicologismo, sus juegos temporo- espaciales y la ruptura lógica de muchas situaciones. De Gombrowicz resaltaba el mundo de absurdo y desajuste que expone en sus obras. De Schulz, sobre todo, los conceptos sobre objetos y maniqués (expuestos en su obra *Tratado de los maniqués*), que tanto lo influyeron.

En la época del teatro clandestino y en los años posteriores, Kantor comenzó a elaborar sus escritos teóricos, sus Manifiestos, tomando una actitud típica de la vanguardia. El primer manifiesto es el del Teatro Independiente y en él se define así como artista:

No tengo ningún canon estético,
no me siento sujeto a los tiempos pasados,
no los conozco y no me interesan.
Sólo me siento comprometido con
esta época en que vivo y la gente que vive a
mi lado" (Kantor:1984,13).

Partía, entonces, de un punto cero que es el de la pura creación, con el consiguiente rechazo de la tradición. Se declaraba iconoclasta con la institución teatral existente.

Esta idea de un teatro independiente de lo oficial y convencional, más tarde afinada hasta llegar al concepto de teatro autónomo, se desarrolló de manera continuada a partir de 1955, cuando creó Cricot 2. El nombre era un homenaje a un teatro-cabaret literario que funcionó en Cracovia en el período de entre guerras. Kantor no se colocaba en la misma línea estética del primer Cricot, pero sí en su actitud de vanguardia y en la posición al margen del sistema teatral. Como el primero, el segundo Cricot también estaba compuesto por pintores, poetas y actores.

Con él desarrolló su idea del teatro autónomo. Autónomo respecto de la institución y de sus formas de producción (temporadas, repertorio), así como de los propios edificios teatrales. Así el Cricot se instaló en el sótano de una galería de arte.

Para Kantor el Cricot 2 era "una tentativa de crear una esfera de comportamiento artístico libre y gratuito" (Kantor: 1984,178). Rechazaba la

distinción entre una etapa preparatoria y un resultado. Los ensayos formaban parte del espectáculo, componían el todo artístico que no se cerraba en la representación sino que continuaba en la recepción activa.

El concepto de teatro autónomo se incluye, de alguna manera, en la idea globalizadora del teatro, en la *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Pero Kantor estableció una variante en esa obra de arte total, concebida como homogénea gracias a la actividad ordenadora del artista. Para él no había jerarquía entre los elementos básicos que consideraba como formadores del espectáculo: el actor, el texto, el espectador, la música, el color, la luz. En su análisis de la obra de arte aceptaba la complejidad y la unidad y agregaba la heterogeneidad, en una actitud que remite al *collage* de las vanguardias.

3.3- El texto

La idea que tenía Kantor del texto dramático y el lugar que le otorgaba al espectador lo acercaron al dadaísmo y particularmente a Marcel Duchamp, para él uno de los más grandes artistas del siglo XX.

El texto tiene un tratamiento particular en el teatro de Kantor. Como dice Denis Bablet, no lo despreciaba pero no lo veneraba. Y no estaba de acuerdo con la dicotomía *teatro de o sin texto*. Él no eliminaba la palabra y pensaba que, si faltaba, - como en ciertos espectáculos del teatro de imagen-, lo que se hacía era pantomima o ballet, líneas que no le interesaban.

Pero, al mismo tiempo, en sus espectáculos no encontramos una obra dramática en el sentido convencional. Kantor lo declaraba de manera provocativa: "En mi teatro el autor no tiene cabida. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador" (Kantor: 1984,276). Sin embargo, trabajó con autores,

particularmente con Witkiewicz, como ya hemos dicho, pero es cierto que hacía un particular tratamiento de los textos.

Para Kantor la obra dramática es un *objet trouvé* en el sentido dadaísta. Pero ese objeto-obra va a ser trastocado, armado, resemantizado. Es un *ready made*, como el mingitorio de Duchamp, al que se cambia de lugar y, por lo tanto, de función. Es, en realidad, un partenaire del director y los actores. Kantor explicaba así la relación que tenía con su autor favorito: "Nous ne jouons pas Witkiewicz, nous jouons avec Witkiewicz" (Bablet: 1990, 39/40).

Sigue también a los dadaístas al desterrar la intriga y, por consiguiente, la coherencia y homogeneidad. Y, también, en la importancia que otorga al espectador, a quien considera participativo, ya que él completa el sentido de la obra. Otra vez se acerca a Duchamp para quien la obra de arte era el producto de dos polos, el artista y el espectador.

3.4 – Los objetos

En los 60 Kantor se sintió atraído por las experiencias de la neovanguardia. Es a partir de ella que descubrió el dadaísmo y a Marcel Duchamp. El interés que éste le suscitó lo llevó a acercarse a la neovanguardia de una manera muy personal. Le atraía el trabajo con los objetos, pero rechazaba muchas formulaciones del *pop art*. En esos años desarrolló los embalajes y los *happenings*, llevando la experimentación con las relaciones actor/artista-objeto y la participación del espectador a un punto extremo.

Los embalajes ponen el objeto como centro de la acción artística. El objeto siempre tuvo una gran importancia en la actividad de Kantor. En su espectáculo *El armario* (sobre la obra de Witkiewicz *En la pequeña finca*) los actores aparecían en condición de objetos:

Los actores, oprimidos en el espacio estrecho y absurdo
del armario,
(bolsas, una masa de bolsas)
con su individualidad y su dignidad degradadas,
cuelgan inertes como vestiduras,
identificándose con la pesada masa de las bolsas... (Kantor: 1984, 44)

En todas las obras de Kantor los objetos tienen relevancia. Objetos cotidianos degradados, objetos comunes, objetos inventados, objetos rituales, objetos sagrados.

Esta experimentación objetual la hizo tanto en el ámbito de la escena como en el de la plástica, donde comenzó a trabajar con *collages*. Pero los límites entre las expresiones artísticas, como sucede siempre en Kantor, se disolvían ya que, aunque planteara la autonomía del teatro, partía de los mismos principios en las distintas expresiones estéticas.

En el Manifiesto de Embalajes, señala como primer embalaje uno que produce con el Cricot 2 en un espectáculo de 1956. El escenario está ocupado por una enorme bolsa negra, los actores se encuentran en el interior y a través de aberturas pasan manos y cabezas, lo único que se ve en escena desde la platea. Esas manos y cabezas actúan por separado, disociadas.

El trabajo con el embalaje se desarrolló en varias direcciones. Una de ellas fue la del reemplazo de la pintura. Realizó varias exposiciones en las que los cuadros tenían la forma de sobres de cartas y de paquetes postales.

Investigó otras posibilidades del embalaje relacionándolo con el vestuario teatral: así diseñó los trajes que llevaban los actores en *El loco y la monja*, la obra de Witkiewicz. Por ejemplo, uno vestía un enorme paquete de arpillera atado con etiquetas postales, otro traje estaba formado por una gran cantidad de paquetes de diversos tamaños, atados de una manera muy complicada, que dificultaba el accionar del actor.

Para Kantor el embalaje era un procedimiento artístico, pero también una función. En esto se diferenciaba de los dadaístas para quienes el embalaje desarrollaba un carácter provocativo del objeto. También se separaba de la concepción del *pop art* ya que éste partía de la valoración del producto industrial.

3.5- Teatro y happening

El embalaje llevó a Kantor al *happening*. Durante los años 60 unió ambas expresiones y realizó embalajes dentro de *happenings*. Algunos embalajes fueron eventos que podían considerarse *protohappenings*, como los embalajes humanos que realizó con la artista plástica María Stangret (también en esa época integrante del Cricot 2). Stangret era envuelta totalmente, dejando libre sólo el rostro. En el Manifiesto de Embalajes, Kantor los describe como un ritual liberado de toda simbolización, "un acto puro, ostentatorio".

El *happening* renueva la idea vanguardista de la disolución de los límites entre vida y arte. Kantor realizó los embalajes humanos tanto en una galería de arte como en una calle o en una plaza. El arte se metía en la vida ordinaria, se instalaba allí (como los objetos de la vida común se instalaban en los *collage* de los dadaístas).

En el *happening*, Kantor no sólo incorporó el embalaje sino también presupuestos del Teatro Informal, una etapa del Cricot 2 de principios de los años 60. El Teatro Informal corresponde al período de arte informal de Kantor plástico y trabaja con los mismos principios de dicho arte: atracción por la materia en su estado elemental, rechazo de medios racionales en el tratamiento de la misma, dominio, por lo tanto, del capricho y el azar que pueden llevar al deterioro y destrucción de la materia. Las formas emanan de procesos naturales de desgaste así como de actitudes humanas de violencia.

El Teatro Informal trabajó con esos estados emocionales en una línea que remite a Artaud. Los *happenings* tomaron del Teatro Informal y del embalaje el objeto en estado puro, cero, no contextualizado. Se introdujo, también, el azar y lo inesperado al colocar el arte dentro de la vida ordinaria.

Arte y teatro se fusionaron, por un período, y Kantor creó lo que llamó Teatro-*Happening*. Es la forma más extrema a que llegó en la autonomía del teatro frente a la industria del espectáculo y la tradición.

El Teatro-*Happening* desarrollaba y profundizaba los elementos teatrales que estaban en los eventos y al mismo tiempo trataba de mantener zonas de azar e inmotivación. El actor no debía ajustarse a un plan previo. Kantor trataba de que se mantuviera todo lo posible en lo que llamaba "la etapa de las predisposiciones elementales" que permitía crear la zona de "preexistencia" del actor. El texto se incorporaba a ese material, amalgamándose con él.

En el Manifiesto del Teatro-*Happening* señaló los elementos que unen las dos expresiones: se toma la realidad "completamente lista", como un *ready made*, los objetos y los fenómenos de la vida diaria.

Me sirvo de ellos, juego con ellos, les quito su función y finalidad, los desarmo y los inflo, dejándolos llevar una existencia autónoma, dilatarse y desarrollarse libremente y sin objeto" (Kantor: 1984, 172).

Los actores no representan papeles, no interpretan personajes. Son ellos con todas sus predisposiciones, ubicándose en la variada realidad. Tienen "la estructura y la textura" de los *happenings*.

Kantor crea un mundo propio en el cual entra la realidad a través de imágenes que la resemantizan, la desplazan, la descolocan. De una obra a otra las imágenes se reiteran, combinándose de formas distintas, se unen a otras nuevas, se convierten en símbolos y convocan rituales.

3.6 – El imaginario kantoriano

Involucra un mundo muy particular y personal constituido por::

- *un universo objetual*. Los objetos pueden convocar la realidad en el rango más bajo, objetos degradados, vehiculizados como objetos de arte; objetos que se hacen símbolos de otra realidad (valijas); objetos sagrados que pierden esa función (cruces); dobles objetuales de los actores (maniqués) que parecen un efecto de creación sacrílega; objetos inventados que desequilibran más la realidad desajustada u onírica que han armado los otros. Los hombres también se pueden volver objetos, como los hombres atrapados que aparecen en *El armario*. Encerrados en el mueble, cuelgan de perchas, inertes y subordinados a las vestiduras.

- *el viaje*. Viajeros y equipajes (a veces las valijas solas, como metonimia) son vehículos de otra realidad.

- *el circo*. Un mundo de clowns, de situaciones payasescas, de figuras pintarrajeadas se presenta en medio de situaciones emotivas (esto es particularmente notorio en la etapa del Teatro de la Muerte). Este imaginario es uno de los sostenes de la idea del teatro autónomo porque permite presentarlo de manera descarnada.

- *la muerte*. Imágenes de guerra, representadas en soldados portando armas; imágenes de la niñez hace mucho tiempo perdida, del pasado irrecuperable; imágenes de cuerpos yacentes, cruces que señalan tumbas, crucifixiones que indican la muerte más que lo sacro.

Kantor ha declarado que la muerte es su mitología³³ y a ella dedicó la última parte de su teatro que denominó, justamente, Teatro de la Muerte. Su concepción se basa en un oximoron: la muerte revela el concepto de vida. No se trata de representar hechos patéticos ni mostrar la situación de muerte. Ella aparece a través de las referencias del imaginario y de la desmaterialización. En este sentido los maniqués le resultan un elemento insustituible.

3.7- Los maniqués

Con una mirada que recuerda el romanticismo, Kantor asocia los maniqués con los dobles, los autómatas, los homúnculos. Todos ellos "llevan en sí toda la degradación, todos los sueños de la humanidad, la muerte, el horror y el terror" (Kantor, 1984: 240).

El maniquí tiene un atractivo especial para Kantor y se presenta en su teatro en una eficaz polisemia:

como manifestación de la realidad más trivial, como procedimiento de trascendencia, como objeto vacío o engañifa, como mensajero de muerte, como modelo para el actor (Kantor, 1984: 244).

Tienen apariencia humana, incluso a veces son sosías de los actores, pero son cuerpos muertos. Sin embargo, producen una extraña sensación de vida. Están en escena inertes o son arrastrados, pero sus ojos artificiales señalan una presencia viva e inquietante.

³³En una entrevista que le hizo Denis Bablet para el video que realizó sobre la obra del artista.

A veces esa presencia resulta más vivaz que la de los actores. Éstos aparecen con un maquillaje que los muestra con una gran palidez y tienen una mirada fija, rígida, ausente. Vida y muerte se cruzan en sus portadores.

Es interesante observar cómo Kantor no sólo saca de los muñecos una existencia sino también recursos actorales. De esos modelos, los comediantes toman la manera de mirar, los gestos de autómeta. Esas actitudes sirven, desde luego, a la propuesta antinaturalista ya que evitan la identificación y, por consiguiente, no le permiten al actor encarnar personajes. Por otra parte, no hay una relación unívoca entre los sexos de personajes y actores, no importa que un comediante encarne un personaje masculino o femenino, pero sí que se adecue la actuación con la propuesta escénica.

Todos estos recursos crean ambigüedad, una estética a la que adhiere Kantor. Hay un permanente devenir entre la ilusión y la realidad, pero es una realidad inestable, difícil de asir, en la que se juegan –a través de las relaciones y tensiones entre actores y maniqués– situaciones inquietantes, crueles o cómicas y también se celebran rituales.

3.8- La clase muerta

Esta obra de Kantor parte de un texto teatral de Witkiewicz, *Tumor cervical*. Pero en realidad, ese texto apenas se reconoce. Kantor lo toma como un *object trouvé*, como "texto preexistente", lo que para él significa que tiene la función de "provocar la tensión entre la realidad del teatro y la realidad de la invención" (Kantor, 1984: 262).

Los personajes de Witkiewicz están en algún lugar de los que aparecen en escena, y éstos, en algunos momentos, dicen sus textos. Pero Kantor ha tomado ese

ready made que es *Tumor cervical* para él, y lo ha transformado en otra cosa, al incluirlo en su imaginario y el de sus actores.

Los personajes de *La clase muerta* no tienen nombres, se enuncian por funciones: la Prostituta-Lunática, la Mujer de la Cuna Mecánica, la Mujer de Detrás de la Ventana, el Viejo de los Baños, etc. Todos poseen características de los personajes de Wietkiewicz, sin embargo, son totalmente distintos a aquellos.

En *La Clase Muerta* no hay una trama. Son sólo juegos y ceremonias que un grupo de viejos realiza en el salón escolar convocando la niñez perdida. Ésta es toda la linealidad que podemos establecer, porque, como en las relaciones infantiles, se pasa, sin fractura, de una acción a otra, de un discurso a otro, de un clima circense a uno altamente emotivo.

Sentados junto a los viejos están los maniqués. Ellos son los íconos de la muerte, cadáveres de los niños que fueron los ancianos. Son objetos inertes y, sin embargo, sus ojos artificiales, tienen una extraña vida. Señalan esa tesis de Kantor de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida.

Los maniqués producen un efecto de extrañamiento y al mismo tiempo de conmoción, de intrusión de lo siniestro y lo ambiguo. Son los dobles de los personajes, pero un doble que se puede arrastrar, tirar, ignorar, porque su sola presencia permite que se reviva el pasado. Son dobles desfasados temporalmente.

Los actores siguen como modelo actoral a los maniqués: tienen actitudes rígidas (que de pronto se pueden soltar en carreras o juegos), gestos de autómatas, miradas fijas, toman poses que parecen indicar falta de vida, llevan un maquillaje que les da un aspecto macilento. La muerte se traspa de los maniqués-niños a los actores.

Entre los maniqués y actores se desplaza Kantor. Participa en escena en todas las representaciones y su presencia produce un raro efecto. Escucha, controla, corrige posturas, acerca elementos, por momentos dirige el espectáculo como si éste fuera una orquesta. El teatro, como hecho evanescente y siempre único, se intensifica con

esta presencia. Se relaciona, también, con la idea de *performance*, de evento, que el artista realiza y protagoniza frente a los espectadores.

La presencia y actitudes de Kantor hacen pensar en un ensayo y hay que recordar la idea de Kantor de que para él no hay diferencia entre ensayos y representaciones, que no existe un producto terminado que se repite, sino un proceso siempre vivo.

Para Denis Bablet esa presencia escénica del director es la de un espectador ilegal: un espectador de los espectadores. Al mismo tiempo produce distanciamiento (no en el sentido brechtiano) y resulta un destructor de la ilusión. Todo esto forma parte, desde luego, de su búsqueda ruptura artística: "Je suis illégalement là-bas et cela me plaît parce que j'aime l'illégalité: c'est contre toutes les conventions théâtrales" (Denis Bablet: 1990, 188).

La clase muerta parte de una concepción escénica de gran despojamiento: la escenografía sólo muestra los bancos de un aula y unos pocos objetos: la bicicleta del viejo, la cuna mecánica, una mesa con libros. Los personajes usan vestimenta negra, de principios de siglo. La oscuridad de los trajes contrasta con el maquillaje claro, que da a los personajes una apariencia demacrada. Un contraste barroco de luces y sombras que, evidentemente, ha sido plásticamente pensado por Kantor.

Las ceremonias son muy importantes a lo largo de la obra y justamente, el espectáculo comienza con un ritual. El escenario está vacío y comienza a oírse el vals "François" que será el leit motiv de la obra. La música, en Kantor, tiene una importancia muy grande y, por momentos, se convierte en un lenguaje simbólico. Aquí no están las palabras del vals ("*Si une fois encore le vieux temps revenait...*"), pero las transmite, resemantizadas, la situación.

Comienzan a entrar los viejos/alumnos cargando los maniqués, uno de los ancianos va en velocípedo; con sus movimientos rígidos casi no se distinguen de los muñecos. Llegan en cortejo encabezados por la Mujer de la Cuna Mecánica que sostiene un látigo en la mano. Dan tres vueltas alrededor de los bancos, con esas

actitudes de autómatas que, extrañamente, se acomodan al ritmo de la música. Cada vez que arriban a la zona delante de los bancos, se detienen y la Mujer de la Cuna Mecánica da tres golpes en el suelo con el látigo. Finalmente se sientan en los bancos con los maniqués.

Kantor ha definido esta entrada-desfile como "un Circo de la Muerte". Efectivamente, se puede ver como el comienzo de un espectáculo circense aunque decadente y macabro. Por otra parte, los juegos y rutinas payasescas van a aparecer en muchos momentos.

Pero esa clase-picadero y ese desfile son, sobre todo, un rito. El ritual se estructura como un círculo alrededor de los bancos y reitera un número simbólico, el tres (tres vueltas, tres latigazos cada vuelta). La repetición convoca una ayuda mágica para poder lograr el objetivo deseado: entrar a los bancos, que son, según la definición de Kantor, "la máquina de la memoria". Los maniqués son aquí los íconos del objetivo, y, al mismo tiempo, los que ayudan a que ese rito se haga rito de pasaje al pasado anhelado.

En otros rituales de la obra, las máquinas juegan un papel importante, como otro elemento de distanciamiento. Esta ruptura con el naturalismo resulta muy necesaria para la concreción de las ceremonias.

En el Ritual del Parto intervienen dos máquinas: la cuna mecánica y la máquina familiar. Son simples y primitivas pero de una gran eficiencia dramática. Resaltan esa concepción kantoriana del objeto pobre pero eficaz estéticamente.

Si en el Ritual del Parto se unían los dos momentos extremos de la vida, en otra secuencia de la obra, Orgía Simultánea, se recrea un clima de fiesta dionisiaca pero, en realidad, es un ritual de Día de Difuntos. Eros y tanatos se relacionan en esa clase muerta.

Con rupturas temporo-espaciales permanentes, los rituales señalan secuencias pero no estructuran una narrativa. La obra se plantea rizomática.

3.9- Wielopole-Wielopole

Esta obra desarrolla un imaginario que adopta la simbología religiosa arrancada de su sentido trascendente, pero trabajada desde el mito de la crucifixión y la redención.

Por primera vez Kantor no parte de un texto teatral preexistente. Aquí toma varios *objets trouvés*: su propia historia familiar, el Evangelio, textos burocráticos y reglamentos militares. Aun cuando los dos primeros textos, el familiar y el religioso, podrían crear una trama, ésta es apenas un leve hilo conductor sin linealidad. Las fracturas secuenciales se presentan tanto en el relato personal (el tío cura está muerto al comienzo y enseguida aparece casando a los padres, por ejemplo), como en el bíblico (la Crucifixión precede a la Última Cena, en ésta se entona una canción de Navidad).

Los hechos evangélicos están tomados con un sentido carnalesco, es decir, con más elementos de profanación que de reverencia³⁴.

Los hechos de su propio pasado se cruzan con la mitología cristiana y hablan no sólo de sí mismo sino también de Polonia. Aunque nunca lo hace con una precisa referencialidad, está el país atravesado por tantas guerras en su historia, y también su fuerte religiosidad (y no sólo cristiana: la tradición judía aparece en la figura del pequeño rabino). Pero Kantor habla siempre del hombre, y los soldados que se presentan simbolizan la guerra en general.

La obra trabaja con la polisemia de los signos: los soldados pueden ser instrumentos de destrucción y, por lo tanto, llevan a un camino de crucifixión, o bien niños/soldados que perturban el orden establecido, víctimas del mundo de los adultos. Por eso ellos participan de las dos zonas en que se divide el espacio escénico: la pieza

³⁴Mijail Bajtin ha señalado que ocurría esto mismo con la utilización de los textos sagrados en la literatura medieval, en la Coena Cypriani, por ejemplo.

de la casa de la infancia, lugar de los adultos civiles y la antecámara que es el espacio de la infancia y del misterio.

En el mundo de los adultos dominan varias figuras: el tío cura, la madre, el padre, los soldados, la fotógrafa. Varias tienen su doble en un maniquí. El cura está siempre acompañado por su maniquí que resulta casi un objeto-prótesis.

Sacerdote y maniquí son dos sosías perfectos, tanto como el otro par de sosías, los tíos idénticos y clownescos en sus juegos. Si el cura y el muñeco son dos aspectos de una misma realidad, los tíos son la duplicación pura, la realidad que se desdobra y se hace, por momentos sobrecogedora.

Los soldados están también acompañados por sus dobles. La rigidez de las facciones y el automatismo de los movimientos de los actores, no permite diferenciar muertos y vivos. Todos van y vuelven de la guerra, todos son niños traviesos que hacen maldades.

Los maniqués, estos objetos dobles que llegan a saturar el espacio escénico, contribuyen a la ambigüedad de la obra. Y también a crear cierto clima siniestro.

Pero el objeto más fuerte en su carga significativa y el que recorre todo el espectáculo, es la cruz. Kantor ha dicho que él la toma como un objeto neutro, lo que le permite cargarlo de variadas significaciones. Pero es evidente que predominan la idea de muerte (los soldados cargan cruces que depositan en una parte del espacio escénico y éste se transforma en un cementerio) y de sacrificio (el vía crucis que realiza el sacerdote y las diversas crucifixiones). La cruz, por otra parte, es un elemento primordial en los rituales pero también en los juegos crueles de los soldados/niños.

Tan importante como los objetos es la música, que estructura los distintos momentos. La entrada de los soldados siempre está marcada por una marcha militar, las secuencias de la familia, particularmente las más emotivas o que expresan ternura, se ven acompañadas por un coro religioso y por un *scherzo* de Chopin. En la secuencia de la Última Cena, se conjugan tradiciones culturales polacas que hacen a

la identidad: el pequeño rabino entona una canción tradicional judía en tanto el Deportado ejecuta una de Navidad.

Las personas que presenta la obra componen un mundo patético y cómico. Un mundo de guerra y muerte y también de circo. Todas las entradas de la familia se hacen con un espíritu clownesco. En extraña mezcla, conviven el circo y el ritual. Y más aún, ambos pueden presentar la muerte.

Los rituales estructuran los momentos claves del espectáculo y tienen que ver con la historia familiar de Kantor (casamiento de los padres, viajes de parientes) y con resemantizaciones del relato evangélico, todo ello cruzado con recursos payasescos y circenses y con la intertextualidad pictórica.

Las repeticiones se producen tanto en el nivel de las acciones como en el de las imágenes y el componente sonoro. Imágenes y música focalizan el universo familiar, el de la patria, y el ámbito de la guerra; la imaginería religiosa se inserta como un ingrediente de esos mundos. Las situaciones se reiteran con ligeros cambios. La música juega con niveles de intensidad, con la carencia de transiciones (del salmo religioso se pasa, sin intermedios, al tema militar).

En el espectáculo, Kantor ha ido dirigiendo todas las ceremonias hasta quedar solo. Todos los personajes van desapareciendo, el imaginario se borra. Únicamente queda el creador para recordarnos que él es el hacedor del mundo presenciado, el demiurgo que ha creado esa ficción. Kantor se acerca a la mesa, toma el mantel y con mucho cuidado lo dobla, luego lo pone debajo de su brazo, hace un último gesto de director de orquesta (¿a los espectadores?) y se va.

A pesar de todos los recursos de distanciamiento, a pesar de la intención de mostrar la trama de la obra y, por lo tanto, de oponerse a la ilusión, los espectáculos de Kantor producían emoción en el espectador. Y esto no ocurría sólo por los temas, indudablemente impactantes, sino por la belleza de las imágenes (tanto visuales como sonoras), logradas por la creatividad del director, por las precisas actuaciones y la sincronizada puesta en escena.

Kantor perteneció a la neovanguardia de los 60, fue un neodadá. En la neovanguardia la actitud iconoclasta del dadaísmo se atenuó. Kantor superó, como su admirado Duchamp, la etapa inicial de enfrentamiento contestatario, para elaborar una obra de ruptura del código teatral prevaleciente y entregó una obra muy seductora, con su concepción del teatro radical.

El camino de la experimentación artística que abrió -con el tratamiento cuidadoso de los símbolos y lenguajes estéticos, los rituales y la interrelación de lenguajes- se continúa en el mundo del teatro actual, con comprometida creatividad.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 4: EL TEATRO PERFORMÁTICO EN EL CONTEXTO TEATRAL DE LAS DÉCADAS DEL 80 Y 90

En la escena de Buenos Aires, las relaciones entre la *performance* y el teatro – que van a dar origen al teatro performático- se remontan a la década del 80, concretamente al tiempo posterior a la instauración de la democracia. En esos años se vivió una verdadera explosión de búsquedas estéticas y se descubrió la *performance*. Se trabajó, particularmente, con la interrelación artística y es por ello que, al principio, se presentó en galerías de arte y recitales de rock. Pero su teatralidad y sus posibilidades expresivas atrajeron a los jóvenes actores y directores dispuestos a realizar experimentaciones.

En el teatro contemporáneo argentino, la década del 80 se destaca porque en ella se generan dos movimientos importantes: uno fuertemente político, el otro de renovación estética. Entre 1981 y 1983 se produjo el mayor evento contestario que, desde el campo de la cultura, enfrentó a la dictadura militar: las tres ediciones de Teatro Abierto. La conjunción de todos los teatristas (autores, directores, actores, también productores y empresarios) de distintas procedencias (teatro profesional, comercial, independiente), junto a un público ávido por asistir y participar de las representaciones, constituyó un hecho único en el que dominaba, absolutamente, el compromiso frente al referente.

Es decir, Teatro Abierto fue sobre todo un acontecimiento político y una de las mejores demostraciones de la existencia del teatro político. Pero, con la instauración de la democracia, su eficacia básica dejó de funcionar.

A partir de 1984 se produjo en la escena argentina una necesidad de renovación, una inquietud por probar nuevas expresiones en el arte dramático. El fenómeno no abarcó la totalidad del teatro. En realidad, fueron los teatristas más jóvenes los que empezaron a indagar y a bucear libremente en las distintas posibilidades del hecho teatral.

En los ochenta se produjo un cambio significativo, una ruptura en muchos aspectos, de la concepción canónica del teatro argentino. Hubo una proliferación de estéticas, un fuerte deseo de experimentación, una teatralidad expandida. La escena adquirió una presencia innegable y, por lo tanto, se instalaron dramaturgias que elaboraban el director o el actor.

Convivieron diferentes líneas, aunque es difícil establecer límites, porque muchas veces se mezclaban (el cruce era un signo de esas estéticas): el teatro callejero, la danza-teatro, el teatro de imagen, de objetos, el teatro intercultural, la *performance*, el *clown*, el circo-teatro, el *variété*.

Lo que se produjo en esos años, entonces, fue un cambio sustancial, una ruptura respecto de un paradigma (hoy todavía vigente en algunas zonas del teatro): el espectáculo es la puesta en escena de un texto previo. Esta posición ante el proceso de creación teatral puede ir de un extremo a otro, de la ilustración del mismo a un tratamiento de gran libertad.

Pero lo que empieza a ocurrir a mediados de los ochenta es que esta concepción entra en crisis en un medio que decide experimentar con el concepto de teatralidad. Sin duda, esa actitud tiene antecedentes en algunas experiencias de los sesenta, en el Instituto Di Tella, y en algunas propuestas de creación colectiva de los setenta pero hay que señalar que los años de dictadura quebraron la continuidad de esas búsquedas.

En los ochenta, el teatro de texto, el estatuto del autor como una figura imprescindible del hecho teatral, estaban profundamente afirmados. De allí que las “nuevas tendencias” (como se llamó al movimiento de búsquedas renovadoras) que ponían en crisis ese concepto, fueron el resultado de una tensión respecto de las exigencias paradigmáticas.

Algunas se rebelaban contra elementos componentes del código y eran innovaciones del mismo. Otras resultaban verdaderas rupturas contra el sentido mismo del código. Es decir, se produjo un grado de radicalidad variable: ropajes rupturistas, innovación o ruptura total.

Todo esto generó una conmoción en el sistema establecido, si bien las rupturas contra el sentido del código, aún cuando fueran impactantes (como los espectáculos de La Organización Negra) no se generalizaron y, por lo tanto, no resultaron, un peligro fuerte. Las innovaciones, en cambio, proliferaron y hacia fines de los ochenta el sistema teatral canonizado sintió amenazada su estabilidad. La gente de teatro del sistema canónico adoptó actitudes defensivas para neutralizar lo que parecía tener el carácter de un ataque.

Se planteó la dicotomía teatro de imagen versus teatro de texto y surgió la necesidad de reivindicar el lugar del autor. Los dramaturgos crearon nuevas entidades (la SOMI³⁵ es el mejor ejemplo) que los agruparan de manera más combativa que las puramente gremiales (como Argentores).

Algunos autores más perspicaces o con mayor sensibilidad frente a lo que ocurría, como fue el caso de Mauricio Kartum, señalaron que no había una pérdida de la textualidad sino un desplazamiento de lugares y hablaron de la dramaturgia del actor o del director.

³⁵ El nombre fue un homenaje al dramaturgo Carlos Somigliana, muerto en 1987

Todo este movimiento escénico renovador, aunque se desarrolló en circuitos que se denominaron *under* u *off*, sorprendió y movilizó al teatro de arte y fue rápidamente reconocido por la crítica.

Los teatristas de estas propuestas ocuparon ciertas salas emblemáticas (el Parakultural y el Centro Cultural Ricardo Rojas), pero también los teatros oficiales, como el teatro San Martín, les dieron un espacio. Es decir, las líneas innovadoras del teatro de los ochenta tuvieron rápidamente su legitimación y algunas, su consagración.

Las "nuevas tendencias" no intentaban suplantar el teatro anterior, de hecho coexistían sin disputas con teatristas de otras propuestas. Los escenarios porteños de los 80 y 90 presentaban -como ha ocurrido en otras etapas de nuestro teatro- diferentes programaciones, diferentes públicos y hasta diferentes crisis. Siguió existiendo un teatro pensado de manera tradicional, caracterizado por el predominio del texto, que podía ser de calidad literaria y renovación escénica, o producido sólo con intención comercial. Continuó haciéndose un teatro ligado a la televisión, epigonal de la comedia costumbrista o brillante de las décadas 40 o 50.

Continuaron existiendo salas del viejo teatro independiente (como el Teatro Payró y el Teatro del Pueblo) y hasta se abrieron muchas otras, también independientes, como Andamio 90, Teatro del Sur, El Callejón de los Deseos.

Pero los creadores de las nuevas propuestas teatrales, sí adoptaban, en cambio, una actitud diferente a la asumida por los artistas del viejo teatro independiente. No estaban enfrentados al teatro comercial ni al ámbito televisivo. Por el contrario, se integraron sin problemas³⁶. No eran, por lo tanto, apocalípticos -para hablar con términos de Umberto Eco- y tenían, una mirada bastante posmoderna (en el sentido

³⁶ Es el caso de dos actores cómicos muy valorados en el *off*, como Alejandro Urdampilleta y Humberto Tortonese que reprodujeron su estética teatral en un programa televisivo *El mundo de Antonio Gasalla*. Otro actor que proviene, como aquellos, del *off* de los 80 y de uno de sus reductos más reconocidos, el Parakultural, Carlos Beloso también accedió a exitosas comedias televisivas, sin abandonar propuestas teatrales experimentales.

de unir la alta cultura, la experimentación, con formas de la cultura popular) sobre la realidad artística y la historia teatral. Es por eso que muchos de ellos revaloraron el clown y los cómicos populares desde una óptica de transgresión y vanguardia.

En la década del 80, las llamadas "nuevas tendencias" constituían un movimiento difícil de caracterizar dado que se mantenían en una búsqueda incesante y, prácticamente, había tantas líneas como creadores.

Sin embargo, a través de su accionar se podían distinguir algunos principios generales. En primer lugar, como hemos visto, desechaban la figura del dramaturgo. Los directores hacían su propia escritura escénica que podía involucrar la producción de textos no convencionales, el trabajo sólo con los lenguajes no verbales del espectáculo, o la reelaboración de textos clásicos en puestas en escena de fuerte lenguaje visual.

Otro principio que compartían era la ruptura con el sistema de actuación naturalista, de raíz stanislavskiana, y propiciaban el cruce de diferentes expresiones artísticas: danza, *clown*, trabajo con muñecos, recursos del cine, del *video clip*, del *comic*, de los recitales de rock.

La aparición de esta nueva teatralidad en los 80, no resultó una ruptura total con la propuesta escénica de Teatro Abierto. En realidad, las últimas versiones de éste ya habían dado cabida a algunas manifestaciones de lo que luego serían las "nuevas tendencias". Teatro Abierto 83 comenzó con una gigantesca murga que organizaron muchos artistas que en los años siguientes dirigirían los grupos de teatro callejero. También en ese desfile -una marcha de fuerte contenido político, obviamente- actuaron elencos de danza-teatro, como el Teatro Fantástico de Silvia Vladimisky. Grupos de *clown* y de teatro callejero protagonizaron, entre otras propuestas, el Teatrzo³⁷ de 1984.

³⁷ El Teatrzo intentó continuar la experiencia de Teatro Abierto en democracia e instalar el evento de manera permanente. Tuvo éxito la versión de 1984 pero la del año siguiente (y última) resultó muy debilitada.

En los 80 hubo una eclosión del teatro callejero y el *clown*. Como explica el director e investigador André Carreira³⁸ varios grupos salieron a reconquistar el espacio de la calle y lo hicieron impulsados por un sentimiento de libertad y de compromiso artístico que se correspondía con una sociedad que buscaba una nueva identidad bajo el signo de la democracia. Una verdadera explosión de arte en la calle fue la primera respuesta de los artistas ante los años de represión (Carreira,2003:75)

Efectivamente, las calles y las plazas del centro de Buenos Aires y de algunos barrios se llenaron de artistas. Algunos hacían experimentos puramente vanguardistas que más tarde iban a dar lugar a *performances*, como La Organización Negra. Otros investigaban las posibilidades del *clown*, como La Banda de la Risa. Pero varios grupos decidieron elegir como propuesta estética e ideológica, trabajar en la calle.

El primer elenco organizado como teatro callejero fue el Teatro de la Libertad que resultó, en los 80, el modelo y el generador de otros grupos. Su director, Enrique Dacal, había participado en Teatro Abierto y le imprimió al conjunto un marcado tono de teatro político; le impuso, asimismo, una fuerte preparación técnica y artística. El Teatro de la Libertad participó de un evento muy importante para los teatristas de las nuevas tendencias: el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba en 1984. Allí los catalanes de La Fura dels Baus, el elenco peruano Yuyachkani y el Teatro de la Libertad fueron detonantes para muchos artistas que concurrieron ávidos de conocer nuevas posibilidades escénicas.

Dacal se interesó especialmente por investigar los lenguajes del teatro callejero y la tradición teatral nacional. Así, su primer espectáculo, sumamente exitoso, fue una versión de *Juan Moreira*.

En 1986, Eugenio Barba dictó un seminario en Bahía Blanca, al que concurrió mucha gente de teatro. También realizó conferencias y encuentros en Buenos Aires.

³⁸ André Carreira vivió varios años en la Argentina. Aquí organizó su grupo de teatro callejero Escena Subterránea, todavía en actividad. El teatro callejero fue, también, el tema de su tesis doctoral que realizó en la Universidad de Buenos Aires.

Barba ha dejado una marca importante en muchos teatristas que comenzaron a investigar en su línea estética, la Antropología Teatral. Su influencia también llegó a los grupos de teatro callejero. De hecho, el Grupo de la Libertad modificó su estética dando mayor prioridad a la producción de complejas imágenes escénicas. Asimismo, disminuyó la importancia del discurso verbal y el compromiso político. La propuesta, que también compartieron otros grupos, fue "generar ceremonias teatrales que movilizaran al público con imágenes conmovedoras" (Carreira,2003:83).

En los 90 se fue diluyendo el accionar del teatro callejero y subsistieron muy pocos grupos. Con una trayectoria ininterrumpida prosiguieron su labor Diablomundo, la Runfla y Escena Subterránea. Este último grupo desarrolló su labor en ámbitos no convencionales aún para el teatro de calle: vagones y andenes de los subterráneos de la ciudad, experimentando con el ámbito y la recepción³⁹.

Las "nuevas tendencias" han tenido, también, salas que las caracterizaron: las ya citadas Parakultural y el Centro Cultural Ricardo Rojas, y también la discoteca Cemento, El Vitral, El Parque, Medio Mundo Varieté. En los 80, estos lugares convocaron a un público mayoritariamente joven, formado en la estética del rock, que iban a ver artistas tan jóvenes como ellos y con códigos afines. Los recitales de rock, aún en la época de la dictadura, tuvieron siempre una fuerte carga de teatralidad. Ahora, el teatro lo incluía: Los Macocos incorporaban música en vivo; La Organización Negra hacía sus performances en medio de una fuerte banda sonora de rock. Los espectadores iban a ver funciones que no podían definir (ni les interesaba hacerlo) como teatro. En esos ámbitos se presentaron también grupos de danza- teatro, de *clown*, de *variété*.

³⁹ En los primeros años del siglo XXI ha retomado su fuerza. Escena Subterránea continúa su labor y abrió el camino a muchos actores que utilizan el mismo espacio. La Runfla es el grupo pionero más activo y a él se le han sumado otros como Los Calandracas y muchas agrupaciones murgueras en los barrios.

Las instancias de consagración de todo este movimiento artístico se produjeron hacia fin de la década del 80: en 1988 La Moviada, en 1989 la Primera Bienal de Arte Joven. La Moviada pretendía ser un agente aglutinador y movilizador del nuevo ámbito teatral. Auspiciada por el Celcit, convocó a todos los grupos renovadores y propició el encuentro de los teatristas en mesas redondas y debates. Desde esa fecha, La Moviada se fue repitiendo todos los años -la VII fue en 1994- y en sus últimas versiones incorporó grupos latinoamericanos y españoles. La Moviada fue un espacio sumamente útil para replantear la cuestión de la experimentación y la vanguardia.

La Bienal de Arte Joven de 1989 fue una enorme muestra de todas las expresiones artísticas y convocó gran cantidad de público. Las funciones de teatro y danza exponían los cruces y experimentaciones que habitualmente se ofrecían en las salas del *off*. Los jurados, premios y, sobre todo, los entusiastas espectadores, consagraban estas manifestaciones diferentes.

El arte del *clown* fue también objeto de experimentaciones en los 80. Muchos actores -en labores individuales o grupales- se dedicaron a esta técnica. Dos grupos se destacaron por el trabajo elaborado y la continuidad de la propuesta: La Banda de la Risa y el Clú del Claún (sic). Ambos partían de lugares distintos en la concepción del *clown* y el armado de sus personajes.

La Banda de la Risa rescataba el viejo payaso de circo, especialmente el del circo criollo. Claudio Gallardou, uno de sus integrantes, ha declarado que los modelos del grupo eran los antiguos cómicos populares como Pepe Podestá y Frank Brown y un actor cómico del cine y la televisión de enorme éxito, Alberto Olmedo. Desde esa estética produjeron varios espectáculos que tuvieron amplia repercusión, especialmente su versión del *Martín Fierro*.

Los integrantes del Clú del Claun se formaron con una maestra de *clown*, Cristina Moreira, discípula de Jacques Lecoq. Las representaciones de El Clú del Claún convocaban también a muchos espectadores y las puestas las hicieron muchas

veces directores de larga y prestigiosa trayectoria (*Escuela de payasos* por Juan Carlos Gené, *El burlador de Sevilla* por Roberto Villanueva).

Disueltos los dos grupos en los 90, sus integrantes siguieron los derroteros de fusión que caracterizaron a las “nuevas tendencias”. Claudio Gallardou y parte del elenco de La Banda de la Risa presentaron en 1994 un espectáculo *La comedia é finita* donde mezclaban circo (incorporaron al elenco a un auténtico payaso de circo), ópera y *varieté*. Hernán Gené organizó La Cuadrilla que parodiaba, en clave de *clown*, obras clásicas (la última, en 1994, *Shakespeare Trilogy*).

El *varieté* ha sido otra línea en la que se experimentó mucho en los 80. Los artistas que lo practicaron cruzaron recursos del género con la parodia y citas de alta cultura. Así fue *La Carmen* por Dalila y los Cometa Brass sobre la ópera de Bizet y los espectáculos humorísticos y transgresores de un grupo muy exitoso: las Gambas al Ajillo. Esta línea de trabajo, más todo lo irreverente y transgresor que ocurría, particularmente en el Parakultural (con Batato Barea como figura emblemática), marcaron lo que luego se llamó el *under (o la movida) de los 80*. La actriz Dalila lo define e interpreta así:

La movida fue una irreverencia respecto del autoritarismo y todos los discursos dogmáticos. Lo valioso fue que se recurrió a todo tipo de lenguajes. Los dos puntos más ricos de la movida fueron el humor y la práctica de lo dionisiaco. Se venía de algo tan oscuro que ¿qué otra cosa podíamos hacer? ⁴⁰

En la década del noventa se produce una decantación, se consolidan las propuestas con recursos estéticos más firmes y más renovadores.

⁴⁰ Declaraciones en Renata Rocco-Cuzzi, “Undergrands e indocumentados” en *Clarín*, 24 de septiembre de 2000

Por otra parte hay una expansión de las salas del *under* y el *off*, donde sigue ubicándose esta zona del teatro renovador. Muchos espectáculos se estrenan también en los teatros oficiales (el San Martín destina una sala a la experimentación, la Cunill Cabanellas) o se pueden producir con el apoyo del teatro San Martín.

Varios teatros fueron los lugares característicos de estas tendencias en los noventa: el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Callejón de los Deseos, Babilonia, el Centro Cultural Recoleta, las salas de la Fundación Banco Patricios hasta su cierre, el Celcit, y en parte de su programación, el British Art Center y el Centro Cultural Borges. Y surgieron una cantidad de pequeñas salas, muchas de ellas en talleres de teatro. Algunos de esos espacios ampliaron la zona teatral característica de Buenos Aires (centro y San Telmo) pues estaban ubicados en los barrios: ahora se podía ver teatro en Almagro, Once, Villa Crespo, Abasto, Belgrano, Palermo, Balvanera.

La Organización Negra fue el elenco que llevó a un punto extremo los límites de la teatralidad, al cruzarla con la *performance*. A partir de su encuentro, en 1984 en la ciudad de Córdoba, con *La Fura del Baus*, adhirió explícitamente a los postulados estéticos de ésta, aunque eludió el costado político que presentaron los espectáculos de *La Fura*. Nunca se consideraron actores sino *performers* y su labor estuvo centrada en la experimentación y el riesgo (el cuerpo desnudo expuesto en escalamientos vertiginosos, etc.).

El trabajo de *La Organización Negra* negaba una narrativa, y por lo tanto una ficción que hubiera que relacionar de alguna manera con la realidad escénica y priorizaba el cuerpo del *performer* como el elemento básico y generador del hecho artístico, que por otra parte era autorreferencial.

El pasaje de la *performance* al teatro en el último espectáculo del grupo, *Almas examinadas*, creó una ruptura y luego la disolución de *La Organización Negra*. Sin embargo, los integrantes que querían continuar con un teatro performático han prolongado triunfalmente esa línea. Son los que formaron un elenco, *De la Guarda*,

que se han impuesto internacionalmente, con grupos permanentes en Londres, Berlín, New York, Tokio, Seúl. Los creadores de *De la Guarda* no establecen distinciones entre intérpretes, bailarines, músicos, equilibristas. Su teatro performático sigue la línea de riesgo, con una fuerte carga ritual (una de las formas que Féral señalaba en el género *performance* de los 90), que es clara en la recepción de sus fieles espectadores.

En su primer espectáculo, *Periodo Villa Villa*, De la Guarda, ha cruzado las propuestas performáticas de escalamiento y riesgo, con la danza-teatro del grupo El Descueve. A su vez El Descueve ha ido acentuando los rasgos de teatro performático por sobre los dancísticos en los últimos espectáculos que han realizado solos. Se arman, como se ve, redes y contaminaciones.

Pero, en rigor, si hay un actor que transitó el teatro desde lo performático durante el período que estamos estudiando, y lo venía haciendo desde antes, si hay un actor al que la mayoría de estos grupos considera su antecedente y su maestro, éste es Tato Pavlovsky.

Su “teatro de estados” es esa pura presencia del *performer*, ese cuerpo expuesto que trasciende el personaje. Pavlovsky trabaja una dramaturgia de actor que no niega la historia pero la fragmenta, produce rupturas en la lógica de las acciones y es el cuerpo el que va construyendo los estallidos y los trayectos.

La Organización Negra no fue el único grupo que privilegió la imagen. Desde fines de los 80 el teatro de imagen interesó a muchos artistas que no concebían la teatralidad únicamente basada en la palabra. En el teatro de imagen el texto, si existe, es un lenguaje más que se integra en paridad con los lenguajes no verbales del espectáculo; con ellos se presentan escenas de fuerte impacto visual, de belleza formal y también se pueden plantear historias. Nada es explícito pero el espectador,

que ocupa un lugar importante en esta propuesta, reconstruye, arma, da sentido, a veces se subyuga o se impresiona. Difícilmente queda indiferente.

Para los mayores exponentes de esta propuesta, como Alberto Félix Alberto, Javier Margulis, Omar Pacheco, el paradigma ha sido la labor de Tadeusz Kantor.

Kantor produjo una verdadera revolución en muchos teatristas que estaban proponiendo cambios. Se sintieron seducidos por la precisión y riqueza de las actuaciones, la potente presencia de los muñecos, la expresividad de la música, la fuerza plástica de las imágenes. Ninguno de los directores que siguieron esa línea ha ocultado esa admiración. Ni El Periférico (en sus primeras obras), ni Alberto Félix Alberto, Omar Pacheco o Javier Margulis han dejado de citarlo en sus puestas.

Opinamos que la marca de Kantor ha sido más fuerte y más productiva que la de Eugenio Barba, aún cuando éste sea más mencionado en propuestas de actuación. Incluso un actor como Guillermo Angelelli, formado en el Odin Teatret, le debe mucho a este ambiente kantoriano en la elaboración de su espectáculo *Asterión*.

La propuesta de Kantor de interrelación artística ha permitido expandir las posibilidades de búsqueda. Así Alberto Félix Alberto ha incluido en varias de sus puestas recursos cinematográficos, hasta llegar a componer un film escénico en *Lulú ha desaparecido*. También Omar Pacheco trabaja con el criterio de montaje cinematográfico.

Kantor es un buen ejemplo de esas fisuras en el discurso totalizante y en la entidad del sujeto que se producían en la modernidad. Claro que él participó de la neovanguardia de los 60, zona ya de desplazamiento hacia la posmodernidad. Kantor, entonces, era un buen intertexto para esta línea de trabajo escénico que, concordando con otras propuestas que hemos visto, trabajaba con el fragmento y la disolución del sujeto.

Pero la marca del director polaco y la estética de la imagen escénica –aunque no necesariamente implique adhesión a los postulados del teatro de imagen- también

se la puede ver en la obra de Guillermo Angelelli, Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, *El Periférico de Objetos*, Ricardo Bartís.

También la imagen fue importante en las obras de algunas directoras que no eludían el texto, de marcado tono poético. Así eran los espectáculos que, desde una óptica feminista presentaron Mónica Cabrera (*Espíritu de cuerpo, Querida Margarita*) y, particularmente, Susana Torres Molina (*Amantísima, Matando horas*). En los 90 se produce un crecimiento de la actividad de la mujer en zonas del teatro que no le habían sido tan propicias como la dirección y la dramaturgia⁴¹. En la dirección escénica se destacó Mónica Viñao, que planteaba otra propuesta. Fuertemente influida por el maestro japonés Tadashi Suzuki, Viñao trabajaba con textos contemporáneos y clásicos, deconstruyéndolos y cruzándolos, en una dramaturgia textual y escénica muy original. En *Medea*, conjugó Eurípides, Heiner Müller y Shakespeare. En *El hombre de la esquina rosada* teatralizó el cuento de Borges incorporándole elementos de *Hamlet* y *Macbeth*⁴².

En los años 90 el teatro performático creció en Buenos Aires y, sin embargo, no se tenía (y no se tiene aún) plena conciencia de ese término, ni siquiera lo perciben así algunos de sus realizadores. Para muchos críticos, periodísticos y académicos, el teatro canónico todavía sigue siendo el que reúne un autor, un director y actores interpretando personajes, generalmente del naturalismo, para el que están muy bien preparados. A pesar del reconocimiento internacional, de los premios y las giras de los grupos de teatro performático, en los 90 se lo veía como el teatro “alternativo” (obviamente, del canon).

⁴¹ Susana Torres Molina era una de las pocas dramaturgas y directoras (ella ejerció las dos funciones) que venía de las décadas anteriores.

⁴² Viñao ha ido depurando sus propuestas hasta definir un estilo propio en el que la marca de Tadashi Suzuki no es tan evidente. Ahora trabaja con dramaturgos argentinos contemporáneos (como Ricardo

Sin embargo, este teatro en el que predomina la conjunción de diversos lenguajes artísticos, la ruptura con el estatuto psicológico del personaje (cuando no con el mismo concepto de personaje), la distancia con los elementos expresivos conocidos y un compromiso ideológico o político que no sigue los parámetros transitados, siguió acrecentándose. Los espectáculos muestran de qué manera se pueden indagar las posibilidades artísticas y sus interrelaciones, y desde allí, establecer una toma de conciencia de la realidad.

El Periférico de Objetos se caracteriza por una experimentación constante con los lenguajes del teatro de muñecos, el cruce y la interacción de muñecos y actores, el trabajo muy eficaz con el concepto freudiano de lo siniestro (que se instala en casi todos sus espectáculos de estas décadas). Su planteo artístico es el de trabajar en la periferia de lo canonizado, en una zona de libertad de búsquedas y experimentación, para producir interrelación artística y escapar de toda forma de realismo y referencialidad directa.

Sus primeros espectáculos producían un choque muy elocuente y temible entre esas viejas muñecas, algunas con las cabezas rotas y las acciones de extrema crueldad que ejecutaban. En *Cámara Gessell*, la mirada despiadada se centraba en la familia, como una unidad de odios y aniquilamiento. En su versión de *Máquinahamlet*, el texto de Heiner Müller, aparecía una sociedad despiadada, inhumana, que remitía a prácticas nazis.

Javier Margulis, -un director que conjugó en su teatro performático la construcción de un ámbito escénico con carácter de instalación plástica, la música especialmente compuesta y una actuación que se acercaba a la danza y eludía el personaje-, ofreció en su obra *El experimento Damanthal* un ritual extraño y cruel en

Monti y Ariel Barchilón) pero sus espectáculos siempre se destacan por el trabajo con las imágenes escénicas en las que se conjugan el color, la luz y la música.

el que el público, inmerso físicamente en la representación, no podía más que dejarse involucrar. La clínica psiquiátrica de Damanthal que parecía curar y sólo debilitaba voluntades, miraba despiadadamente la realidad.

Rubén Szuchmacher ha hecho una versión de *Ifigenia* que remite mucho a los orígenes performáticos y generalmente olvidados del teatro griego. El Coro de muchachas jóvenes seguía una coreografía mientras entonaba el ritmo escandido de los versos. Un músico en vivo acompañaba los cantos. Ifigenia era joven, fresca, ingenua, desinteresada. Y dispuesta a ofrecerse sin problemas al sacrificio. En esto residía el interés más fuerte de esta puesta. No estaba en la disputas de los adultos, en sus querellas y creencias. Szuchmacher hacía resaltar lo que nuestro país pretendía olvidar: el sacrificio de sus jóvenes, que siempre fueron generosos y se entregaron.

Szuchmacher lee bien la nueva dramaturgia (es decir, la escritura dramática que realizan desde los 90 los teatristas de las nuevas tendencias) y cuando la escenifica, está particularmente atento a sus posibilidades. Un ejemplo es el texto espectacular *Reconstrucción del hecho*, que realizó a partir de dos monólogos de Daniel Veronese y Rafael Spregelburd. La puesta era autorreferencial desde el título: lo que hacía era recomponer, para potenciar, la ambigüedad de los textos y proponer al espectador que hiciera su propia reconstrucción a partir de una semiosis abierta, que así se multiplicaba. Todo este proceso ponía en cuestión la figura del autor. Siguiendo a Foucault (1999) podemos decir que aparece en crisis un principio de autoridad textual, una problemática que el teatro hace visible, particularmente estas propuestas que privilegian el texto escénico formado por una multiplicidad de lenguajes.

La experimentación se profundizó en los 90. Ya no consistía en probar y mezclar formas teatrales sino en examinar los límites de la teatralidad y las posibilidades del cruce interartístico. En el Centro Cultural Ricardo Rojas se organizó

un área de experimentación a cargo de Vivi Tellas. Allí se organizaron los ciclos de los Museos: cómo producir un espectáculo a partir de la idea de un museo determinado. Se tomaron desde los más convencionales, como el histórico, a los más insólitos como el Odontológico y el Penitenciario. Pompeyo Audivert produjo una instalación teatral (un fructífero cruce interartístico) con *Museo Soporte*, tomando la idea del museo histórico. Rafael Spregelburd combinó video, actuación, objetos que llovían sobre el espectador y testimonios que instalaban el hiperrealismo en *Museo Penitenciario*.

También fueron instalaciones teatrales dos espectáculos performáticos de Luis Cano que presentó ya entrado el siglo XXI pero que continuaron esta línea: *Los murmullos* (texto y actuación de Luis Cano y dirección de Emilio García Wehbi) y *El paciente*. En ambas, el propio autor se cuestionaba como hacedor de entidades ficcionales y exponía y arriesgaba su cuerpo.

En otras zonas de experimentación se planteó la búsqueda de la teatralidad diferente que puedan ofrecer textos poéticos, como fueron las experiencias de Cristina Banegas con el poema de Juan Gelman *Salario del impío* y el de Leónidas Lamborghini *Eva Perón en la hoguera* y la de La Pista 4 con *Cadáveres* de Néstor Perlongher.

Siguiendo los planteos de Eugenio Barba y mezclándolos con técnicas del *clown*, Guillermo Angelelli (que en los 80 formó parte del Clú del Claún) ha realizado uno de los espectáculos claves de los noventa: *Asterión*. La obra es uno de los mejores exponentes de la dramaturgia del actor: el cuerpo y la voz del intérprete, en paridad con todos los lenguajes del espectáculo, dibujaban el texto escénico a través de imágenes muy sugestivas que, por momentos, conformaban un clima de ritual.

Alejandro Urdampilleta (que en los 80 integró uno de los grupos más transgresivos del Parakultural, junto a Batato Barea y Humberto Tortonese), se reveló en los noventa como uno de los actores más dúctiles y reconocidos, que podía transitar recursos de actuación diferentes: la ruptura posmoderna de *Hamlet o la guerra de los teatros* de Ricardo Bartís, una forma de teatro más tradicional interpretando un texto de Strindberg, *El relámpago*, en la puesta de Augusto Fernández, o bien una propuesta de las nuevas promociones de autores y directores en *Marta Stutz* de Javier Daulte, con dirección de Diego Kogan, que le exigía una actuación más distanciada. Y, al mismo tiempo, podía continuar sus experiencias anteriores con su compañero del Parakultural, el también talentoso actor Humberto Tortonese, en una línea de profundización de los recursos humorísticos que los hicieron famosos en la década anterior, cuyo mejor exponente fue el espectáculo *La Moribunda*.

En los 90 se definen poéticas teatrales de fin de siglo que tienen marcados rasgos de posmodernidad: ruptura con la concepción de una idea unificadora y totalizante, lo que lleva, en la estructura dramática, a trabajar con el fragmento; ruptura con el logocentrismo que se produce en este estallido del discurso, de la idea finalista, y, por lo tanto, de la obra previa que se debe representar respetándola; el sentido se disemina; cambia el lugar del receptor que pasa a ser un participante del hecho teatral a través de la recepción productiva. Dado que no hay una significación última, el espectador arma uno de los posibles relatos, sabiendo que no es el definitivo; el personaje deja de tener unidad, se escinde y difumina, escapa a cualquier intento de precisión psicológica. Predomina el cruce interestético.

Estas marcas las encontramos en casi todas las líneas que hemos señalado y son particularmente notorias en algunos de los más significativos teatristas de la década como Ricardo Bartís, el grupo Periférico de Objetos y en la dramaturgia de Daniel Veronese y Rafael Spregelburd.

Bartís creó uno de los espectáculos más singulares de los 80, *Postales argentinas*, en el que ya estaba planteada su concepción de la escena: proponía un “teatro de estados”, que se contraponía al narrativo y psicológico y que estaba centrado en la experimentación del actor con el lenguaje de la actuación. A partir de este trabajo, los textos elegidos se deconstruían, se enfrentaban y se mezclaban con otros. El relato estallaba en multiplicidad de microrrelatos e interpretaciones.

Con la misma estética actoral, Bartís ha realizado otras relevantes puestas de los noventa: *Hamlet o la guerra de los teatros* (con el notable duelo actoral de Pompeyo Audivert y Alejandro Urdampilleta, como Hamlet y Polonio) centraba la obra shakespereana en una disputa de actuaciones o simulaciones que tendían a ocultar o develar la figura del Padre; *Muñeca*, sobre el texto de Armando Discépolo, proponía una puesta y una actuación que tenían como base la distorsión de las figuras de la pintura de Bacon (distorsión que era la base de la deconstrucción textual); *El corte* que presentaba una despiadada visión de la sociedad de fin de siglo, construida a través de la fragmentación y la ambigüedad. Y por último, *El pecado que no se puede nombrar*, realizada a partir de un trabajo de actuación con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en el que otra vez aparecía la mezcla y el cuestionamiento de categorías canonizadas: fractura narrativa, cruce de recursos expresivos, a través de los cuales la identidad personal y sexual quedaba relativizada y problematizada y personajes que eran portadores de discursos, a través de los cuales aparecían utopías delirantes.

Como ya hemos señalado, El Periférico de Objetos es uno de los referentes mayores del teatro de los 90. El grupo se inicia en los ochenta pero se afirma y produce sus mejores espectáculos en los noventa. En este período, el teatro de objetos constituye una línea de creación importante. Hay que destacar también la labor de Eva Halac. Algunos de los trabajos destacados de esta excelente manipuladora han sido *La invención de Morel*, sobre la novela de Adolfo Bioy Casares, *La Cena*, un

espectáculo en intertextualidad pictórica con Leonardo Da Vinci, *El Deforme*, instalación teatral de objetos y una actor, sobre textos de Kafka.

La aparición de una nueva generación de dramaturgos fue el cambio más resonante que se produjo en la década del 90 (recordemos el cuestionamiento de la textualidad dramática del teatro canónico que planteaban las “nuevas tendencias” o el *under* de los 80). Generación no implica necesariamente novedad y ruptura y, de hecho, si bien estos dramaturgos presentaron algunas propuestas escénicas comunes, eso no significó que todos conformasen un cambio en la escritura dramática, como ocurrió con los autores de los 60. Por el contrario, más allá de ciertas características formales que los relacionaban (como la estructura en fragmentos, con señas más o menos fuertes de un montaje), muchos de estos dramaturgos resultaban epígonos de aquellos de los 60 y 70. Más allá de ciertos rasgos con toques de escritura posmoderna, seguían resonando elementos realistas. En otros casos eran deudores de Griselda Gambaro (dramaturga muy reconocida por los nuevos autores) cuya escritura, marcada por la ambigüedad y la apertura, les permitía pensar en mayores experimentaciones.

La mayoría de estos autores provenían de la escena y seguían ligados a ella como actores, directores o titiriteros. Esa era una marca que particularizaba su escritura, como lo era también el hecho de que casi todos habían participado de talleres o asistido a carreras de dramaturgia. Mauricio Kartum fue el maestro de la mayor parte de ellos en su taller o en su cátedra de la Escuela Municipal de Arte Dramático.

Los autores que presentaban una obra más original, con textos que resultaban un desafío para la actuación y la puesta y permitían la expresión de un teatro performático, eran Daniel Veronese (uno de los directores de El Periférico de Objetos) y Rafael Spregelburd (formado en el taller de Ricardo Bartís). En la textualidad de ellos aparecía un imaginario de fin de siglo, la ambigüedad como

principio constructivo, la ruptura del estatuto tradicional del personaje, recursos de montaje cinematográfico.

La escritura de Veronese plantea dos zonas: las obras para objetos y las obras para actores. Las primeras son las de mayor radicalidad dramática: lenguaje poético y ambiguo sin marcaciones de texto primero y segundo ni de personajes, fragmentación permanente de la acción y consiguiente ruptura de la unidad de sentido. En las obras para actores el estatuto del personaje se rompe: no se sabe quiénes son ni qué quieren. Dominados por la ambigüedad y la crueldad de los hechos, no se plantean ninguna idea de finalidad.

Las obras de Spregelburd presentan mundos extravagantes, extrañas cosmogonías, relaciones insólitas, dislocadas. La secuencialidad narrativa y el estatuto del personaje se rompen y se replantea el concepto de estructura dramática. La lógica central del discurso estalla en fragmentos y no hay, por lo tanto, una totalidad de significación.

También se destaca, en estos años, la producción de Javier Daulte y Alejandro Tantanián. Daulte, quien tiene ya una obra dramática considerable, aborda recursos de géneros populares y no demasiado frecuentados por la escritura teatral, como el policial, junto a elementos paródicos y situaciones abiertas. Tantanián, integrante en la década del 90 de El Periférico de Objetos, realiza una escritura muy cuidadosa, muy cercana a la poesía y al mismo tiempo recurre a diferentes géneros discursivos, que aumentan la ambigüedad.

Hay otros dramaturgos que también investigan en nuevos procedimientos de la escritura teatral como Alejandro Finzi, que mezcla elementos dramáticos y novelísticos, rompiendo con las convenciones de los géneros; Luis Cano, cercano al último Beckett, a la literatura de objetos y al lenguaje de la poesía; Alfredo Rosenbaum, con textos en cuya estructura predomina la ambigüedad y los elementos poéticos, diluyendo los límites del género dramático; Lola Arias, que también utiliza los recursos de la poesía y los une a situaciones de carácter mítico. Pedro Sedlinsky,

Marcelo Bertuccio, Bernardo Cappa plantean una estructura abierta que dejan libres las posibilidades actorales y escénicas.

Pero el teatro de los 80 y 90 también desarrolló una importante dramaturgia escénica, es decir, de director, que incluye la textual. Es el caso de Javier Margulis en *El instante de oro* y en *El experimento Damanthal*: el guión, de marcados rasgos poéticos, sólo tiene entidad en el entramado de los lenguajes de la escena. Lo mismo ocurre con las obras de Omar Pacheco (*Sueños y Ceremonias, Cinco Puertas*) y con *Asterión y Xibalbá* de Guillermo Angelelli. Y también con *Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* de Federico León (aunque León les da a los textos una entidad dramática propia y los edita).

También hay que señalar las dramaturgias de actor, como la de Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta en *La Moribunda*, gestada exclusivamente desde y para la actuación. Y la dramaturgia de director y actor, como es la que se produce en los espectáculos de Ricardo Bartís, una combinación de búsquedas intelectuales, propuestas escénicas y experimentaciones actorales.

CAPÍTULO 5: EDUARDO PAVLOVSKY

EL ACTOR/*PERFORMER* EN EL TEATRO DE ESTADOS

5.1 -Trayectoria

Autor y actor de larga trayectoria en el teatro argentino, Eduardo Pavlovsky comienza su actividad escénica y dramaturgica en los años 60, en el ámbito de la experimentación y la vanguardia de la época. Figura exitosa de la escena nacional, reconocida en el exterior, ganador de numerosos premios, se ha mantenido fiel, a lo largo de cuarenta años, a una forma del teatro no convencional, que quedó marcada por las propuestas beckettianas desde que presenció, a fines de los cincuenta *Esperando a Godot*.

Pavlovsky ha desconcertado a los críticos y ha provocado opiniones variadas: es un dramaturgo que escribe para sí, para sus condiciones de actor imponente y extravertido⁴³; un dramaturgo-actor que ha estrenado, algunas veces, textos improvisados, que no estaban escritos; un actor y dramaturgo comprometido políticamente, que expone sus opiniones, aunque no hace teatro político⁴⁴. Pavlovsky ha hablado y escrito bastante sobre su teatro y a partir de los noventa, ha comenzado a teorizar en torno de su labor, calificandola como "teatro de estados". Esas declaraciones clarifican malentendidos.

⁴³ Sin embargo sus obras las estrenaron otros actores tanto en el país (más en el interior que en Buenos Aires) y en el exterior y él actuó con textos de otros autores.

⁴⁴ Y que también concibe sus obras, muchas veces, motivado por sus intereses como psicoanalista

Eduardo Pavlovsky se define realmente como un dramaturgo, es verdad, pero escribe desde su cuerpo de actor. Y ese cuerpo transforma la escritura en cada representación, aunque mantenga una línea básica. Rompe la dramaturgia en microrrelatos de actuación. Convierte la escritura en lo que es su actuación: un acontecimiento performático.

Este hecho ha significado una dificultad para la crítica que suele estar acostumbrada a leer desde lugares fijos y desde sistemas de actuación reconocidos; y también un problema para algunos directores, porque ¿cómo se dirige a un actor performático?, ¿cómo se es director cuando se está ante una creación constante?

Pavlovsky se inicia en el teatro a fines de los años 50 en el ámbito del movimiento independiente y lo hace como alumno en los talleres de Nuevo Teatro. Allí aprende la técnica canónica de la escena independiente: el método Stanislavsky. Pero el descubrimiento de Beckett (en el ya citado estreno de *Esperando a Godot* en 1957 por el Teatro de Arquitectura) es, para él, un hecho fundamental: le revela el tipo de lenguaje que quiere ejercitar. A partir de allí se aboca a la lectura de la obra de Beckett y poco después funda, con otros alumnos del taller de Nuevo Teatro, tan interesados como él en las nuevas propuestas experimentales, el grupo Yenesí.

Ya asumido actor, Pavlovsky empieza a escribir sus primeras obras que estrena el grupo y que están marcadas por la propuesta beckettiana: *Somos* y *La espera trágica* suben a escena en 1962.

El actor y el dramaturgo están, desde entonces, indisolublemente unidos. Pavlovsky ha declarado que comenzó a escribir cuando comenzó a hacer teatro. Es dramaturgo porque es actor, escribe desde esa condición. Y aunque edita muchas de sus obras resulta claro (y lo remarca en notas y prefacios a muchos textos) que parte de su "construcción" de actor. Al llevar esas obras al libro, las abre a otras miradas, hecho que puede generar en los lectores diferentes búsquedas expresivas.

Algunas de sus obras más famosas, como *Potestad*, cambiaron notablemente a lo largo de las representaciones. En otros casos, como en *Rojos globos rojos*, la pieza se editó para el estreno pero el texto variaba en cada función.

Esta actitud performática, que privilegia el instante de la creación escénica, se hace presente desde el comienzo de su actividad. Con el grupo Yenesí estrenó en 1963 dos obras: *Imágenes, hombres y muñecos* y *Camellos sin anteojos*. No hay registro de ambas piezas. Nunca fueron editadas.

En los años 60, el lugar del autor era muy respetado. Generalmente era el que definía el hecho teatral (se iba a ver una obra de Roberto Cossa o de Griselda Gambaro). Pavlovsky había sido apreciado por *La espera trágica*, pero ya miraba el teatro desde otro lugar. El impacto que le produce Beckett tiene que ver con una concepción temática y una concepción escénica:

Descubro un teatro diferente, que me hace salir del género de la comedia, que me toca corporalmente, que me expresa en mi vida, que me explica la vida de otra manera (...) Me vi en el escenario (Pavlovsky,2001:15).

En esos años, además de Beckett, conoce las propuestas de Pinter, de Ionesco y Adamov que se conjugan con las que él y el grupo Yenesí están buscando. En los 60 Pavlovsky estrena mucho y la actividad actoral es intensa: en 1965 *Un acto rápido*, en 1966 *El robot* y *La cacería*, en 1967 *Último match* (en colaboración con Juan Carlos Herme)⁴⁵, en 1968 *Alguien* (también en colaboración con Juan Carlos Herme).

En 1968 Yenesí se disuelve pero Pavlovsky desarrolla una actividad muy grande⁴⁶ y logra el reconocimiento de la crítica: primer premio del teatro IFT por

⁴⁵ Es el año de escritura, la obra se estrena en 1970 en el Teatro Municipal General San Martín.

⁴⁶ El actor Pavlovsky empieza a ser reconocido en el ambiente teatral en los 60 y es convocado para actuar en obras de otros autores: en 1964 trabaja en dos obras de Harold Pinter, *El amante* y *La colección* con dirección de Jaime Jaimes en la Alianza Francesa; en 1967, Luis Mottura, un director muy conocido del circuito comercial, lo dirige en *La próxima vez te lo diré cantando* de George

Último match en 1967 (en 1971 esta obra recibe el premio Argentores) y premio Talía a la Mejor Obra Nacional 1969 por *La cacería*. Como se ve, las instancias de consagración responden a los parámetros de la época: Pavlovsky empieza a ser un dramaturgo destacado por un lado, un buen actor por otro.

Refiriéndose a su producción dramática de los años 60 y 70, Pavlovsky ha señalado etapas: en primer lugar, las obras marcadas por el impacto de Beckett; una segunda etapa, que integran *Último match* y *La Cacería*, en la que los acontecimientos aparecen historizados, marcados por el acontecer social (sin que eso implique acercarse al realismo); una tercera etapa, con *La mueca* (1970), *El señor Galíndez* (1973)⁴⁷, *Telarañas* (1977), *Camara lenta* (1981)⁴⁸, en las que irrumpe lo político (Pavlovsky, 1990:50).

Con *El señor Galíndez* Pavlovsky comienza una temática que se va a continuar en los 80 con *El señor Laforgue* (1982), *Potestad* (1985) y *Paso de dos* (1988): la tortura, la represión, vistas desde el que la ejerce. Es decir, se propone profundizar la subjetividad del torturador o, como explica el mismo Pavlovsky "comprender su lógica de afecciones". En *Telarañas* quiere mostrar una radiografía del microfascismo, exhibido, otra vez, desde los que lo practican. Es decir, presenta los personajes como "cuerpos en estado de afección"; y eso quiebra, en el espectador, cualquier intento de aprehensión psicológica. En *Pablo* (1987) también aparecen personajes que se definen, en la acción, por la violencia (están en el mismo registro de los de *Telarañas*).

Sanders en el teatro Regina; en el mismo año actúa en el teatro Colonial en *La mar estaba serena* de Mrosek, con dirección de Oscar Fessler; en 1968, Alberto Ure, un director de vanguardia, muy experimental, lo dirige en *Atendiendo al señor Sloane* de Joe Orton, lo que constituye para Pavlovsky una importante experiencia actoral y un aprendizaje dramático desde la actuación (la puesta, por otra parte, resulta muy exitosa y elogiada). Como se ve, Pavlovsky recorre distintos sectores del campo teatral para enriquecer su bagaje actoral. Va a repetir esta búsqueda en otras etapas de su carrera.

⁴⁷ *El señor Galíndez* es su obra más representada y premiada y con ella comienzan las actuaciones en el exterior, ya que es invitado a numerosos festivales.

⁴⁸ La escribe durante el exilio, en 1978. La obra ha sido representada por distintos grupos en el país y el exterior (por ejemplo, en Los Angeles y Nueva York, en traducción).

A principios de los 70 también ha afinado su técnica actoral, de modo que resulte más operativa para su propuesta ideológica. Se siente muy motivado por la lectura de Grotowski y asume lo que podemos llamar ahora una actuación performática:

Grotowski cambia mi concepción sobre el ser actor: no se trata de transformarse en otro sino en ser más uno mismo, ser actor es estar desnudo frente a sí mismo y a los demás (...) Asumir un personaje no es enmascararse sino desenmascararse, exponerse, quedar desprovisto (Pavlovski, 2001:73).

En los 80, a partir de *Potestad*, Pavlovsky comienza a plantearse su tarea con más claridad a través de lo que va a llamar "teatro de estados" y que va a contraponer a un teatro representativo en el que prime la narratividad. Esta idea se hace muy fuerte en su trabajo actoral y lo reafirma en lo que, en nuestra opinión, es un actor performático. En las dos obras que estrena en los 90: *Rojos globos rojos* (1994) y *Poroto* (1997) mantiene esa actitud.

5.2 - El teatro de estados

"Lo más común en mi teatro es el espacio corporal, mi cuerpo como la propia escenografía" dice Pavlovsky (2001:53). El cuerpo es el espacio de la acción, el productor de la acción y de la historia, que no constituye una narrativa sino un relato de actuación. Como en muchas formas de la performance y del teatro performático (Grotowski, Spalding Gray en el Wooster Group, las performances autobiográficas, ciertas formas del body art), el hecho escénico pasa exclusivamente por el cuerpo del actor, que se incluye desde lo personal y rechaza "representar un papel".

Aunque Pavlovsky ha probado distintas formas escénicas, desde la experimentación vanguardista de la primera etapa hasta interpretaciones de lo que ha

llamado "realismo exasperado"⁴⁹, hay rasgos que se han mantenido a lo largo de su producción: la elusión del referente (aún en las obras más políticas, la relación ideológica se presenta con una veladura de ambigüedad), su fuerte presencia actoral, el actor/dramaturgo atravesado por , y atravesando, el hecho escénico. Por eso no considera que es imprescindible la escenografía ni los otros lenguajes de la escena. Se siente cómodo en el "teatro pobre" de Grotowski⁵⁰.

En su teatro –como él mismo lo ha explicado (2002:34)-, el personaje es desbordado por el cuerpo del actor, que lo traspasa con sus propios ritmos. Y ese cuerpo va delimitando otras escenografías, líneas de fuga, devenires (como las transformaciones en *Potestad*).

Desde las obras del 80, a partir de *Potestad*, el cuerpo performático se define prioritario y Pavlovsky comienza a elaborar sus ideas del "teatro de estados", que van a tomar forma en textos teóricos de los 90. Estas ideas influyen a Ricardo Bartís, que trabaja con él en *Pablo*, y que las va a poner en práctica como director y maestro de actores. A través de Bartís, el "teatro de estados" invade a grupos de jóvenes actores y teatristas de los 90, que cuestionan y ponen en crisis el canon naturalista.

Pavlovsky ha señalado en varias oportunidades que, tal como él lo concibe, el teatro es experimentación, riesgo actoral, búsqueda incesante de nuevos estados, de diferentes intensidades. Las siluetas de los personajes tienen que romperse, estallar. Es decir, podemos señalar esta situación recurriendo, como lo hace Pavlovsky tan a menudo, a la terminología de Deleuze y Guattari: los personajes quiebran su lugar, siguiendo líneas de fuga, se desterritorializan o se territorializan en un nuevo estado. Lejos, entonces, de cualquier propuesta realista o psicológica, de cualquier concepto sustancialista, Pavlovsky declara no creer demasiado en las verdades de sus

⁴⁹ Como en *Cámara lenta*.

⁵⁰ Esto no le impidió probar otras formas: en *La mueca*, Oscar Ferrigno, el director propuso una escenografía que precisara el lugar, el living de una familia burguesa, que realizó un escenógrafo muy prestigioso, Saulo Benavente. También en *El señor Galindez* se delimitó la escenografía, necesaria para las escenas de torturas.

personajes pero sí “ en sus intensidades, regímenes de afección, en sus lógicas” (Pavlovsky,1999:10).

A partir de esta idea del teatro de estados, Pavlovsky plantea dos tipos de creación dramática (por lo menos dos tipos de teatro en la escena argentina):

- el *teatro representativo* en el que la línea narrativa es el eje de lo dramático. Siguiendo ese eje argumental, los actores interpretan historias con personajes psicológicos, que tienen perfiles bien delineados, contornos precisos, una historia, una ubicación histórico-social precisa. En el trabajo del actor predomina la introspección.
- el *teatro de estados* en el que los actores experimentan el texto desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico, creando otros espacios-tiempos (o, como dice Pavlovsky, otra vez apelando a Deleuze, nuevos *ritornelos*). En el cuerpo del actor, el personaje de desterritorializa y se territorializa. Se hace devenir⁵¹. La identidad del personaje se va alterando en diferentes estados, que se modifican de acuerdo con las variables de los estados que acontecen en la acción

Si en el teatro representativo se narra, en el teatro de estados se busca fragmentar la historia, explorar las intensidades del personaje a través del cuerpo del actor que es traspasado por las situaciones y por múltiples discursos, por muchas presencias y resonancias. Se rompe, entonces, la unidad del sujeto.

En algunas obras, los personajes que poseen tal entidad (como ocurre en *Pablo*, por ejemplo) se constituyen en lugares sociales. Lo que importa no es como son (como en el teatro representativo) sino lo que dicen desde esos espacios.

⁵¹ Como en *Potestad*: el padre doliente que perdió a su hija deviene el represor que oculta su condición.

Se habla desde lugares de la sociedad pero no desde la referencialidad directa. En las obras de Pavlovsky siempre hay elementos de ambigüedad. No es extraño, entonces, que él ponga a Beckett en el origen del teatro de estados. Define los personajes beckettianos como devenires e intensidades. No hay una historia que justifique sus conductas, por el contrario, rompen esa idea del teatro representativo. En Beckett, como en el teatro de estados no hay grandes recorridos sino intensidades. Ésta es una concepción de Pavlovsky muy importante: profundización en la intensidad. Por eso pone *Los días felices* de Beckett como el paradigma de sus ideas: una mujer inmóvil dialoga con un hombre que no tiene casi recorrido. No hay trayecto entre ellos pero hay una gran fuerza. Pavlovsky los define como “sedentarios de grandes intensidades” y eso es para él “Teatro de estado puro. Multiplicidad pura. Teatro del acto” (Pavlovsky, 2001:123). Y en esos sedentarios así definidos encuentra el modelo de actuación.

La búsqueda experimental apunta, entonces, al cuerpo imbuido en la intensidad, jugando personajes ambiguos que pueden ser (o hablar desde) lugares sociales, un cuerpo cruzado por una multiplicidad de sentidos⁵². Y en Pavlovsky, el texto del dramaturgo se completa en el cuerpo del actor: es ese cuerpo el que descubre la variedad significativa, que no posee cuando escribe (Pavlovsky, 1999: 51).

5.3 – Cuestiones metodológicas con el actor/performer

⁵² “Lo que interpreta un actor nunca es un personaje, es un tema constituido por los componentes del acontecimiento. El actor tensa su personalidad en un instante siempre más divisible para abrirse a un papel impersonal y pre-individual. Siempre está en la situación de interpretar un papel que interpreta otros papeles. El contorno de la silueta del cuerpo del actor-personaje se fisura dejando pasar partículas” (Pavlovsky, 2002:33)

Potestad de 1985, una obra muy representada, tanto en el país como en el exterior, y multipremiada, es la pieza sobre la que el autor más reflexiona cuando se plantea el teatro de estados. Por otra parte, *Rojos globos rojos* (1994), representa una importante muestra de su labor como actor performático y un cambio de su mirada política (o, en términos de Pavlovsky, de lo social-histórico), que dominaba su producción de los 80.

El análisis de la obra de un dramaturgo/actor de las características de Pavlovsky nos plantea varias dificultades. La primera tiene que ver con su registro: ¿cómo estudiar el siempre evanescente hecho teatral?

Marco de Marinis (1997) propone diversas formas de acercamiento a partir de la labor con fuentes y materiales. El trabajo histórico reconstruye (De Marinis ejemplifica con la Comedia del Arte) no sólo los documentos teatrales sino también los que proporciona la serie histórica y el contexto espectacular. Para De Marinis, en el caso de los espectáculos actuales, el investigador debe trabajar con el seguimiento de la puesta y con el registro audiovisual.

Patrice Pavis (1996) propone un afinado método de análisis que exige una adaptación a cada tipo de representación (evitando, de ese modo, una rigidez metodológica, ajena a la dinámica teatral): notas, cuestionarios, los paratextos, y un detallado estudio del trabajo del actor, la voz, la música, el ritmo, el espacio, el tiempo y los demás lenguajes del espectáculo así como sus efectos de recepción.

Por su parte Francisco Javier (1984) propone que el investigador realice un trabajo científico al investigar sobre la puesta en escena, reconstituyéndola a través de testimonios: objetos o rastros materiales, documentos escritos o referencias verbales, de todos los cuales hace una minuciosa categorización, homologando así su trabajo con el del historiador, sobre todo con los espectáculos del pasado. El mismo método se aplica a la investigación de puestas en escena contemporáneas pero, en este caso, el investigador suma su propia experiencia.

Así, las ideas de relevamiento se complementan. Sin embargo, si quisiéramos aplicarlas al caso de las puestas en escena de Pavlovsky, quedarían espacios en blanco. Estas propuestas, si bien consideran el teatro como un hecho vivo y evanescente, difícil de registrar, suponen el estudio de una puesta en escena en la que las ideas creativas se han congelado. Por lo tanto, no contemplan la mutación, los cambios del actor performático (o al menos, de un actor performático como Pavlovsky).

Para el estudio de las obras mencionadas cuento con mi experiencia de espectadora (que ha visto el espectáculo más de una vez), con el registro audiovisual y con la edición de los textos (y, obviamente, los paratextos). Sin embargo, no es suficiente. Si bien el video permite apreciar algunos detalles, como la gestualidad del rostro, traslada el hecho escénico vivo, el ambiente de la sala, la relación con el espectador (era muy importante en los dos espectáculos, pero especialmente en *Rojos globos rojos*) a un soporte tecnológico donde todo esto se pierde. El texto tampoco nos da una idea totalizadora, dado que Pavlovsky siente que se completa en su cuerpo actoral, y en él varía, se transforma. No se trata, como han indicado algunos críticos, de una segunda versión del texto escrito. Hay muchas y permanentes variaciones (a veces, muy grandes) en el transcurrir de las representaciones.

Potestad es un buen ejemplo: el texto escrito inicial, con el que se estrenó, duraba treinta y cinco minutos. Después de las primeras funciones y de diferencias con el director, Norman Briski, el texto empezó a crecer en escena hasta llegar a más de una hora. La obra tuvo mucho éxito, fue a festivales, hizo giras. Alguien la grabó en Canadá. En la edición, Pavlovsky escribe “El texto publicado hoy es el de esa noche. Es texto de actuación. Es texto del actor Pavlovsky que le robó la obra al autor y se la multiplicó, deformándola del boceto inicial”(Pavlovsky, 1987: 16).

Con estos condicionamientos, trataré de reproducir e interpretar la propuesta performática que plantea el teatro de Pavlovsky.

5.4 - Potestad

La obra se articula tres momentos: los dos primeros, separados por un apagón; el último se inicia con uno de los mejores momentos del teatro de estados. Hay una aparente historia secuencial pero, en realidad, el espectador se desconcierta porque la linealidad, se rompe, a veces sutilmente, a veces de manera abrupta. Esto hace que no se sepa a quién se tiene delante, aunque el actor no cambie.

No hay escenografía. El escenario desnudo sólo alberga dos sillas y a lo largo de la representación no se agregarán otros elementos, ni se utilizarán otros lenguajes no verbales que no sean los que crean los cuerpos de los dos actores, salvo un pequeño pero fundamental tramo en el que se agrega música y luz.

En la primera secuencia El hombre (el personaje que interpreta Pavlovsky) cuenta, de manera muy histriónica, una historia mínima: la situación de la familia (él, su mujer Ana María y su hija Adriana) un sábado a la tarde. Pero lo que en realidad se transmite es un relato de actuación: formas de sentarse y ponerse de pie para poder recordar su pasado atlético y seguir impresionando y seduciendo a su mujer, lo cual permite la producción de signos kinésicos y proxémicos en los que se deslizan rasgos de humor.

El hombre habla todo el tiempo pero no importa mucho lo que dice. ¿O importa acaso la obsesión de Ana María por el aprendizaje del inglés y la manera de sentarse (igual a la del padre) de Adriana mientras estudia historia? No interesa la anécdota. Es, en realidad, un discurso vacío. Lo que realmente importa es el discurso corporal; las palabras lo completan, es decir, actúan de manera inversa a lo que ocurre en el lenguaje teatral tradicional.

¿Y qué se lee en ese discurso? En primer lugar, el hombre habla de seducir a la mujer silenciosa que tiene al lado y que parece no verlo, no interesarse por él. La fuerza de la actuación, la potencia de ese cuerpo en el que parecen mezclarse formas

expresivas del personaje con otras que son propias del actor, distrae al protagonista y al espectador, hace olvidar por momentos, el discurso inicial: la familia, una tarde de sábado, los personajes ubicados de una determinada manera.

Los microrrelatos de actuación que se originan, diluyen ese hecho, o, al menos, parecen no darle mucha importancia. El espectador se ve más atraído por los movimientos que se suceden: sentarse de una manera ágil y elegante o bien de otra forma que revela la edad, reproducir lo que recuerda de cuando era jugador de rugby y hacía una jugada importante, mientras se clavaban sobre él los ojos celestes de Ana María, y su virilidad crecía.

Nada de esto tiene que ver con la situación que se anunció primero. Si aquella algo significaba, ahora se desvía, se extravía en los relatos actorales. La linealidad, o el perfil del personaje (quién es, qué quiere, por qué está aquí) se pierde.

El hombre no puede –no quiere– salir de estos relatos. La incomunicación con Ana María se hace evidente pero surgen dudas: ¿siempre fue así? ¿se hizo presente ese sábado? Pero ¿por qué ese sábado? El espectador no se hace estas preguntas al principio de la representación porque se deja llevar, subyugado y divertido por el relato de actuación,

¿Qué cuenta y qué esconde este relato? ¿Cuánto dice el rostro, los cambios de expresión, el tono de su voz? En el discurso que se narra, Adriana, la hija, sentada, como el padre, en esa semi posición de loto, interrumpe su lección de historia y dice (o él piensa que le dice o que le podría decir, la ambigüedad empieza a predominar): "Te adoro, papá".

Un mundo tranquilo, de situaciones inmóviles, en el que algunas cosas parecen faltar, es ese sábado cuando ocurre algo que transforma sus vidas. Algo terrible para ellos que, sin embargo, no es presentado como tal. Desde el nivel de la fábula, se oye el timbre. El hombre atiende, entran dos hombres, le dicen que tienen que hablar con Adriana y después, con ellos. Finalmente se llevan a Adriana, que se va despidiéndose.

Éstos son los hechos que se pueden extrapolar del relato. Sin embargo, el hombre está escamoteando otros, los esconde detrás de la comicidad. El hombre parece congeniar con esos “tipos bien” (como los llama) que llegan, dice que siempre le gustaron las personas de esas características, los imita deseando parecerse. El hombre no puede decir la verdad, necesita alejarla con rodeos histriónicos y humorísticos. Sin embargo ésta se le impone: uno de los recién llegados le dice: “¡Por favor, señor, tranquilícese que no estamos en la época de Antess! ¡¡¡Antesss!!!”. Esta última palabra introduce el tema ideológico, que el discurso de actuación, trató de evadir.

En el teatro de estados las situaciones se cercenan, se parten, generando los microrrelatos. El hombre se escapa del pasado hablando de su dislexia, para terminar diciéndole a los otros: “Yo soy el PAAADRE!”. En el juego actoral penetra la historia en estallidos, se esconden secuencias: Ana María, que hasta ese momento estaba inmersa en su clase de inglés, “da un salto hacia él cuando lo ve venir hacia Adriana”. ¿Cuándo abandonó su inglés Ana María? ¿Por qué salta? ¿Qué percibe ella que él (que quería abrazar al otro) parece no ver?

El hombre ha desarrollado un discurso mentiroso, como lo ha hecho todos los años que ha compartido con su hija. Los gestos y actitudes del relato corroboran la ficción en que ha vivido la familia. Cuando el visitante toma de la mano a Adriana, el hombre dice: “Hay un sucesivo pase, una armonía estética en el deslizarse de los dos, ninguna violencia, ninguna agresión, ¡nada!, era intimidad, ni violatorio de nada, todo se deslizaba...”. El relato es la inversión de lo que se sabrá después: lo que él hizo al apropiarse de Adriana.

En la segunda secuencia, el hombre le habla a una mujer, Tita, que permanece muda la mayor parte de la escena (sólo tiene dos brevísimas intervenciones⁵³) pero sostiene un diálogo gestual y de movimientos. Los dos personajes están sentados en

⁵³ Esas intervenciones surgieron en el trabajo escénico y no están en el texto dramático.

sillas y las van moviendo y colocando en distintas posiciones, realizando así distintos recorridos durante el largo monólogo del hombre⁵⁴. Los dos acercan sus cuerpos, sus rostros, sus manos, intentan caricias pero nunca se tocan. En una acotación del texto dramático, Pavlovsky escribe:

No queremos “marcar” nuestros movimientos, es decir, los movimientos de mayor acercamiento o distanciamiento o persecución de ambos personajes expresados a través del movimiento de las sillas. En nuestra puesta los personajes se aproximan sin tocarse nunca. Cada elenco debe encontrar a través de los ensayos sus propios movimientos.

Pavlovsky crea el guión de una propuesta escénica abierta, amplia, claramente performática, ya que se hace desde el compromiso del cuerpo actoral en escena.

El hombre necesita hablar y que alguien lo escuche. Tita es el interlocutor necesario, dispuesta a permanecer en silencio. Nunca sabremos exactamente la relación que los une. Quizá sea la hermana, en algún momento dice que es su mejor amiga. Lo que se escucha es un relato de dolor por la pérdida, El hombre continúa escamoteando, cercenando la información. Habla de la pareja infértil y de la felicidad ante la llegada de Adriana. Pero no dice cómo llegó.

Describe el intenso sufrimiento de la pérdida de un modo tal que logra que el espectador lo compadezca: “...me siento desgarrado por dentro, el esternón, las costillas, estoy roto, y la desesperación es no poder imaginar cómo puedo seguir viviendo sin la nena”. Ahora necesita de las palabras, aunque con éstas también tergiverse la verdad: “...me la robaron, Tita, me la robaron con mentiras. Sabias mentiras que solamente esta gente es capaz de transformar, lo bueno en malo, lo justo en injusto...”.

⁵⁴ En realidad es un monólogo solamente desde el aspecto lingüístico porque en el espectáculo los personajes dialogan permanentemente desde la gestualidad y las miradas.

Respecto de la secuencia en que los personajes intentan acercar sus manos y a pesar de los esfuerzos, no logran tocarse, Pavlovsky ha escrito sugerencias desde el teatro de estados:

...siempre existe un espacio "entre las manos". Los dedos deben doler (...) en ese espacio se fuga la energía de la soledad. No son dos dedos por tocarse. Se opaca el espacio que separa la mano de los actores. Se convierte en el texto dramático de la desesperación (...) Espacio que habla sin narrar. No subraya. No ilustra. Se despliega en superficie. Ese espacio se fuga hacia el cuerpo del espectador (2002:34).

En otro momento, el hombre recuerda la actitud de vecinos y conocidos cuando se llevan a Adriana. Rehuyen a él y a Ana María, evitan todo contacto. Las palabras narran los hechos desviándolos en acontecimientos tangenciales pero el cuerpo actoral precisa con tal multiplicidad signica que se va convirtiéndose en líneas abstractas: el hombre recuerda un encuentro casual con el padre de una compañera de estudios de su hija. Lo había conocido pocos días antes, habían simpatizado y convenido en ir juntos a ver un partido de fútbol. Desde la partida de Adriana, ese hombre no lo llama por teléfono, y en ese encuentro le da vuelta la cara y no lo saluda. El hombre le cuenta a Tita el hecho de manera dolorosa, pero las palabras empiezan a espaciarse, el tiempo de la conversación se detiene, y él empieza a expresar ese encuentro con movimientos de cabeza. Esos movimientos incorporan a los dos protagonistas de la acción y con una expresividad sintética, y muy vívida, van mostrando las actitudes de sorpresa y rechazo.

Pavlovsky ha escrito que lo que interpreta un actor nunca es un personaje, es un tema constituido por los componentes del acontecimiento. Y en situaciones como la que estamos explicando, el actor sale de su individualidad, el contorno de la silueta del actor/personaje se fisura dejando pasar partículas de otra entidad. Las relaciones

que ha establecido en algunas oportunidades entre su trabajo y la pintura de Francis Bacon, se pueden ver aquí: los seres devienen fisonomías que se convierten en manchas.

El relato monolítico de ocultamiento empieza a resquebrajarse. El hombre empieza a decir que quizá debían haber hablado con Adriana, haberla prevenido. Y resume: “a veces pienso que nos equivocamos en algo”. ¿En algo? Lo que sigue y es lo que va a constituir la transición al tercer momento de la obra va a demostrar que la equivocación fue muy grave.

El hombre se dirige hacia la pared del fondo se apoya en ella como en una requisitoria policial y grita durante dos minutos. En medio de los aullidos de un dolor imparable (y difícil de soportar para el espectador, como para la mujer que lo acompaña, que se tapa los oídos), comienza a darse vuelta. Cuando está de frente otra vez, comienza a funcionar la multiplicidad estética: por entre los gritos, cortándolos, se filtra otra entidad que finalmente predomina, y los gritos comienzan a espaciarse. De a poco, el cuerpo y el rostro se endurecen, y se oyen trozos de palabras que no arman un discurso claro. Pero el tono de la voz y la actitud corporal remiten a una alocución fascista. El grito y el discurso se mezclan y hacen surgir otra personalidad⁵⁵.

A partir de ese momento el diálogo Hombre-Tita cambia, aunque se mantenga el mismo tono conversacional. El hombre revela su condición de médico represor, su encuentro con los cuerpos, cruelmente asesinados, de los padres de Adriana, el odio que le suscitan, la apropiación de la hija, el ocultamiento de todos esos hechos. El padre-víctima se desterritorializa, territorializándose en un cruel victimario, lo que ya está claro desde la metamorfosis junto a la pared. A partir de ese momento sólo está presente el devenir represor. Las palabras agregan anécdotas, fijan el elemento social-histórico, rellenan la síntesis expresiva actoral.

⁵⁵ Aquí se utilizan otros lenguajes no verbales: la luz y una excelente banda musical, intensifican el impacto de la escena.

Con *Potestad* Pavlovsky afina sus búsquedas actorales y perfecciona las que más le interesan: multiplicidad, intensidad, poco recorrido y grandes diferencias de estados.

5.4 - *Rojos globos rojos*

El origen de esta obra tuvo que ver con un texto publicado por Pavlovsky, *El cardenal*. Tras una infructuosa búsqueda de director para esa pieza y cuando finalmente consigue que Rubens Correa y Javier Margulis la acepten, en los ensayos el texto comienza a transformarse y a convertirse en algo muy diferente.

Rojos globos rojos, entonces, se creó en la interacción del actor/autor, las actrices, los directores, el escenógrafo⁵⁶. No se partió de un texto previo (eliminada rápidamente la idea inicial de *El cardenal*) y el que se publicó una vez armado el espectáculo no se concibió como literatura independiente de la representación. Al respecto, Pavlovsky escribió un prólogo muy preciso, en el que reitera ideas que ya había expresado en *Potestad*:

He dejado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos –ritmos-, presencia y ausencia de los personajes. Es decir, su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad.

Otra vez expone la idea de texto abierto a la performatividad de los actores.

⁵⁶ Las actrices eran Susy Evans (quien lo acompañó en *Potestad*) y Elvira Onetto, el escenógrafo, Alberto Negrín. Contrariamente a lo que ocurría en *Potestad*, en esta ocasión el original tratamiento del espacio escénico y del espacio del espectador constituyó un aspecto de la puesta en escena altamente expresivo.

La pieza editada, entonces, es un guión de las posibilidades espectaculares, un texto muy breve que se puede transformar y expandir en la actuación. No fue respetado por el propio Pavlovsky⁵⁷ que lo iba modificando en las funciones. El texto dramático propone al texto espectacular la expansión de las posibilidades escénicas, y, consecuentemente, el incremento permanente de la teatralidad.

Rojos globos rojos representa un cambio en las propuestas que Pavlovsky venía investigando en los 80, particularmente las que tenían que ver con lo temático y el devenir de los personajes. En esta obra se vuelve hacia el teatro como motivo inspirador.

La obra surgió de un puro fluir de la teatralidad. ¿Cómo se produjo el paso de una pieza como *El cardenal* a *Rojos globos rojos*? *El cardenal* es un texto bastante beckettiano, que trabaja con la ambigüedad y presenta una fuerte carga de crueldad en las acciones y en las relaciones de los personajes. Pero en los ensayos ese sádico y ambiguo Cardenal, siempre rodeado por dos no menos ambiguos y crueles enanos, se transforma. Empieza a surgir un viejo actor en decadencia, que ofrece funciones diarias en el teatrillo “El globo rojo”, acompañado por dos cuarentonas que hacen un rudimentario número de varieté. De la otra obra sólo queda el nombre del personaje y unos fragmentos de texto que se recontextualizan.

Cardenal es un viejo actor que reivindica zonas olvidadas de nuestra escena. Alguien que conoce la actuación popular, a la que homenajea, y que, de pronto, pasa a zonas de alta cultura. Un actor que trabaja con el imaginario teatral e ideológico de Tato Pavlovsky, que se hace en el cuerpo de éste, personaje y actor nutriéndose mutuamente: “Mi cuerpo es mi propia escenografía, mi cuerpo cuenta historias” dice El Cardenal.

⁵⁷ Aunque editó posteriormente otra versión (la que resultaba un compendio de las múltiples funciones de la obra, como la primera lo era del trabajo de los ensayos), según la concepción del autor no hay que considerarla definitiva.

El personaje es un actor sin éxito, marginal, quizá malo, pero que sueña todos los días con la utopía del teatro y la reivindica todas las noches. Lo representa un actor reconocido, que valora el lugar de la experimentación y la vanguardia, y que ahora busca ese lugar a través de las concepciones actorales del personaje.

Pavlovsky realiza esta experimentación volviendo la mirada hacia distintas zonas de composición del actor nacional. El Cardenal reivindica el pasado (“la maravilla del teatro argentino, teatro de Laferrère y del circo de los Podestá (...) los sainetes de Vacarezza, la obra entera de Roberto Arlt”); declara su admiración por algunas figuras notables del exterior (Lawrence Oliver, Vittorio Gassman⁵⁸); recuerda el teatro independiente que tanto él como Pavlovsky conocieron y lo homenajea en una de sus figuras importantes (“Ferrigno en su época romántica”⁵⁹); es absorbido por Pavlovsky cuando entra en la vanguardia y recita un poema de Oliverio Girondo; y, especialmente, se deja subyugar por lo viejos cómicos populares.

La impronta de estas figuras del teatro es muy fuerte y marca la línea de actuación que ha elegido Pavlovsky. Aparece, fundamentalmente, en la enorme libertad que se permite con el material textual: cambia el orden de las secuencias, improvisa. Trabaja con el repentismo que le suscita el público muy cercano. En un cruce de registros, esos elementos se mezclan con textos de alta cultura, o bien se recurre a la auto-intertextualidad (en una secuencia, las acciones de El Cardenal y una de las Popis citan las obras sobre represores).

Pero la referencia permanente, el homenaje, la adhesión, la suscitan los cómicos populares. Nombra a Luis Sandrini, a José Marrone, a Dringue Farías, a Alberto Olmedo. Y, en especial a Pepe Arias (cuya foto tiene El Cardenal en su camarín), de quien reproduce un fragmento de uno de sus famosos monólogos. La

⁵⁸ Ubicándose en su estética de la multiplicidad, en el homenaje, el cuerpo actoral es atravesado por distintos discursos de actuación: las palabras de admiración del actor Pavlovsky se cruzan con la imitación elemental de El Cardenal.

⁵⁹ Oscar Ferrigno fue un actor destacado del Movimiento Independiente, integrante del grupo Fray Mocho. Pavlovsky lo admiró mucho y con él hizo su obra *La mueca*.

labor de aquellos conmueve al actor/personaje, lo motiva y entonces prueba sus modos de actuar que lo seducen⁶⁰ y parece que no están tan lejanos de su propia idea del teatro de estados: “Te cuento la historia con mi cuerpo, puro cuerpo soy yo. Te cuento la historia con mi cuerpo, como Olmedo, con mis gestos, con mis ritmos, con mis humores y mis risas, mis músculos en movimiento”.

En el interjuego actoral hay un ir y venir permanente del pasado al presente, de los grandes actores internacionales a los grandes cómicos populares de nuestra escena, del teatrillo de El Cardenal con el número casi circense de las Popis a los textos poéticos que actúa con ellas. Y también se produce un interjuego de registros: humor, parodia, poesía, homenajes, reproducción de sistemas interpretativos.

Incorpora, también, otros recursos de la vieja teatralidad y los transforma: los guiños al público en la actuación o en el texto, que adquieren una fuerte carga ideológica, el aparte llevado a la literalidad. Esta ruptura de la cuarta pared, típica de la actuación popular, que implica un acercamiento al público y una complicidad de éste, se vio subrayada por la escenografía: en un espacio circular, con los espectadores colocados en distintos desniveles, el espacio escénico reproducía el de El globo rojo y parte del camarín de su actor.

Se rompían, en las acciones y el texto, las barreras entre actor y personaje, los espectadores componían el público del teatrillo pero eran al mismo tiempo los de Pavlovsky en la sala Babilonia. Pavlovsky/El Cardenal salía de su espacio, se acercaba a sus receptores. Por momentos hablaba en voz baja a un grupo o a un solo espectador, saludaba con su nombre real a un conocido. En otras ocasiones, el público estaba representado metonímicamente por el Cholo, a quien el personaje siempre se dirigía.

⁶⁰ En actitud de enfrentamiento al canon actoral del teatro argentino, El Cardenal exclama: “¿Y Pepe Arias? Qué Stanislavsky ni qué pelotas”

Esa interacción constante con los espectadores, ese gusto por la improvisación y el repentismo hacían que el espectáculo variara en cada función y fuera un permanente laboratorio de experiencias de teatralidad.

La obra no tiene una narrativa con una secuencialidad lineal. Lo que se mostraba en escena eran fragmentos de múltiples funciones del teatro El Globo Rojo. Como en el actor Pavlovsky, en El Cardenal, la multiplicidad era su tipo de actuación: en su relación personal y actoral con las Popis (diferente en cada caso), en los acercamientos al público (que podían ser humorísticos o podían buscar el confidente de sus intimidades), en sus monólogos (que podían ser propios o reproducción de los de cómicos famosos). Pavlovsky lo define así:

Todo el personaje tiende a ser pura multiplicidad. Incapturable. Deviniendo siempre. Nunca en el mismo lugar. Sin moverse mucho. El cuerpo de El Cardenal en sus ritmos y velocidades funda nuevos territorios en poco espacio (2001:151).

El Cardenal, como Pavlovsky (y como para Pavlovsky, Pepe Arias y Olmedo), hace teatro de estados.

Si en esta obra Pavlovsky se ha volcado al teatro para bucear allí sus motivos inspiradores, si ha creado sus recorridos y homenajes, si ha formulado sus posiciones estéticas antes, también ha planteado sus posturas ideológicas. Para el autor, el tema más importante de la obra es la resistencia y la sobrevivencia. Eso es lo que hace El Cardenal todos los días, venciendo su decadencia, no dejándose abatir por los pocos espectadores. Es marginal pero tiene una pasión absoluta por lo que hace y trata de contagiarla. Sostiene, por encima de todos los fracasos personales y contextuales, la defensa de las mejores utopías. En la propuesta de Pavlovsky, la resistencia es la producción de espacios de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente, que permiten escapar de la estandarización global de formas de pensar.

El espectáculo, entonces, se abre a múltiples lecturas. Está presente, como siempre en su obra, el cuestionamiento de una situación social. Aparece la reivindicación de un teatro con una concepción amplia de sus posibilidades expresivas, el rechazo de formas estipuladas como únicas. Rompe los límites de autor/actor/personaje (como en *Potestad*) desde una estética que tiene el cuerpo performático como vector.

5.5 -Actor/performer

Pavlovsky es un performer pleno⁶¹. Como hemos visto, su teatro (su escritura) es producida para y por su cuerpo, que determina los espacios y transforma el ámbito. Sus obras (sus espectáculos) están en una transformación permanente.

No hay que confundir al Pavlovsky dramaturgo que hace circular una escritura en libros con el Pavlovsky actor/performer que cambia permanentemente esa escritura, que, fundamentalmente, ha sido hecha para sí y desde su proceso actoral. Su trábajo artístico acuerda con lo que señalaba Josette Féral sobre el performer que trabaja desde y con su cuerpo como materia estética: es su experiencia, su relación con el mundo y su opinión sobre el mundo los que están en el centro de la escena.

Desde el cuerpo actoral que se transforma en facetas imprevisibles, Pavlovsky ha podido retratar como nadie lo había hecho, el lado más oscuro de la represión, del dominio, del aniquilamiento. También los derroteros de un viejo actor en decadencia, que, sin embargo, mantiene altos los ideales como el de *Rojos globos rojos*.

⁶¹ Como hemos visto, en la estética de la multiplicidad en que sitúa su actuación los personajes se fragmentan y se cruzan en distintas voces. Eso ocurre en una secuencia de *Rojos globos rojos*. El Cardenal habla de su teatro y de pronto se mezcla en su discurso una voz crítica paródica que, sin embargo señala la situación performática: “Esto no es teatro. No hay estructura, no hay texto. Los personajes se deshacen. Pura performance (...) Se acabó el teatro de texto. No hay más autor. No se narra nada. No hay principio aristotélico”

En *La muerte de Marguerite Duras* (2001) está de manera más directa el cuerpo performático. La puesta despojada y minimalista de Daniel Veronese ayuda a potenciarlo. Se pierden los límites entre actor y personaje y nada interfiere entre esa presencia potente, que habla de sus experiencias e imaginaciones a un público cercano.

Al ampliar las posibilidades actorales, el actor/performer del teatro de estados resignifica el estatuto conocido e incrementa la teatralidad de nuestra escena por fuera de una textualidad que ha dominado tanto tiempo.

CAPÍTULO 6: RICARDO BARTÍS Y LA EXPERIMENTACIÓN ACTORAL

6.1 - Búsquedas

En los años 80 y 90 Ricardo Bartís recorrió el campo teatral desde distintos lugares. Se destacó como un actor de registros muy eficientes y personales en varias obras, como en dos puestas del director David Amitin: *Fando y Lis* (1980) sobre el texto de Fernando Arrabal y *Memorias del subsuelo* (1984) teatralización de la novela de Dostoievsky; en *Real envido* (1983) de Griselda Gambaro con dirección de Juan Cosin, en *Pablo* (1987) de Eduardo Pavlovsky con la puesta de Laura Yusem. Horacio González lo ha definido como un actor que no deja en ningún momento “de sugerir una forma sutil de perturbación, una presencia tenue de notas exasperadas que demoran la improbable contención de un estallido” (1998:34)

En los 80 años empezó sus proyectos de dirección con *Telarañas* (1985) de Eduardo Pavlovsky. Ese año organizó su equipo, el Sportivo Teatral. En 1986 dirigió *La última cinta* de Beckett. Ya había comenzado a enseñar actuación, para poner en funcionamiento su idea del teatro basado en las posibilidades actorales.

Con algunos actores formados con él, como Pompeyo Audivert⁶², que durante un tiempo fue su intérprete prototípico y con otros en los que encontró sintonía con

⁶² Audivert había comenzado su aprendizaje con Alejandra Boero, en el sistema stanislavskiano, pero Bartís resulta ser su verdadero maestro. Independizado de Bartís, ha desarrollado su propia técnica de enseñanza actoral, basada en principios del surrealismo.

sus propuestas, como María José Gabin⁶³ y Alejandro Urdapilleta⁶⁴, realizó dos memorables puestas en escena: *Postales argentinas* (1989) y *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991).

En los 90 continuó, de manera preponderante, su tarea de director,⁶⁵ unida a la labor de formación de intérpretes, tarea que realizaba (y continúa haciéndolo en la actualidad) en su estudio, El Sportivo Teatral. Bartís ha desarrollado una estética actoral que va a marcar a una generación de jóvenes actores, aquellos que desarrollan las propuestas más renovadoras de la escena nacional.

Sus puestas en escena de los 90, *Muñeca* (1994), *El corte* (1996) y *El pecado que no se puede nombrar* (1998), le abrieron las puertas de los teatros oficiales y le permitieron concurrir a festivales internacionales, obtener premios y un gran reconocimiento del medio teatral.

Bartís concibe una idea del teatro y de la actuación que se aparta de los caminos más transitados en nuestra escena. Descree de la transmisión de relatos y de la encarnación de personajes. Es más, cuestiona la misma noción de personaje. No reniega de la textualidad, por el contrario, suele apelar a textos consagrados pero cuando se acerca a ellos es para deconstruirlos y diseminarlos. El texto es, entonces, un espacio de trabajo desde donde se opina y discute, se deconstruye, se atraviesa y acribilla con otros relatos.

Bartís necesita la textualidad pero no hará, en sus espectáculos, la representación de una escritura. Por el contrario, se trabajará en la experimentación, la búsqueda, la puesta en cuestión del concepto de relato. Para Bartís, es una construcción que se edifica cruzando diversas formas de lenguaje.

⁶³ Gabin, una de las actrices de las Gambas al Ajillo del under de los 80, es una actriz de muchos recursos interpretativos, con un trabajo corporal muy afinado, basado en sus estudios de bailarina.

⁶⁴ Urdapilleta, también integrante del under del Parakultural de los 80, se reveló en los 90 con muchas posibilidades expresivas, capaz de transitar géneros y estéticas muy variadas. Bartís lo valoró tempranamente como un muy buen actor, que podía ser muy afin a sus propuestas.

⁶⁵ Hace algunas esporádicas actuaciones en teatro en *La china* (1995), texto de Sergio Bizzio y Daniel Guebel con dirección de Rubén Szuchmacher y realiza varias intervenciones cinematográficas.

La preeminencia está en el trabajo del actor, en lo que significa, en lo que es ese presente vivo de la actuación. La textualidad es elaborada, producida, resignificada o bien intensificada en su significación original, por la actuación.

Es importante destacar el concepto de relato que usa Bartís: no se refiere a una narrativa literaria: “desarrolla, tensa al extremo la existencia de diversos relatos, que son relatos de actuación, relatos pictóricos, relatos sonoros” (Bartís.1998a:44). Es el teatro de estados de Bartís –concepto que toma de Pavlovsky-, que también resulta, decimos, performático: centrado en las posibilidades del cuerpo actoral y atravesado por la interrelación artística.

Lo que se busca en los espectáculos es crear una sucesión de momentos excepcionales, no ordenados por una secuencialidad lógica sino por el trabajo actoral y escénico.

El encuentro artístico con Eduardo Pavlovsky, la experiencia de trabajar juntos en *Pablo* resultó de gran importancia para las búsquedas expresivas de Bartís. Le reveló el teatro de estados, le confirmó las ideas que él y otros actores andaban indagando, y le produjo un quiebre definitivo con el teatro representativo.

Hubo otros encuentros también definatorios. Uno de ellos fui asistir a las puestas en escena de Tadeusz Kantor. Ese fluir de imágenes tan sugerentes y emotivas lo llevó a pensar en la condición del actor. Le interesó, también, conocer el lugar del que partía Kantor, ese cruce interartístico que le permitía mirar el tema de la actuación de una manera totalmente diferente.

Pero el impacto de las formas de interpretación que se oponían a aquella, naturalista, en la que se había formado, no venían sólo de la alta cultura. También atrajo a Bartís, en esos años de búsqueda de una estética propia, la actuación popular, particularmente la que hacían cómicos como Alberto Olmedo. Para Bartís, Olmedo realizaba su actuación desde la multiplicidad (utilizando el concepto de Pavlovsky):

Producir más de un discurso a la vez, revelar dos o tres elementos al mismo tiempo, la situación del azar y lo caótico, la confusión como parte del discurso, todas esas cosas eran muy sorprendentes” (Bartís, 1998:46)

Otros lenguajes artísticos también han sido un sustento importante para su concepción del actor. La pintura de Francis Bacon, por ejemplo, en la que las figuras se diluyen en una forma incierta. También el actor se conecta con la textualidad y con la realidad escénica que se va a construir, en un vínculo que tiene mucho de azaroso.

Para Bartís en teatro no se trata de representar personajes. El actor actúa un lugar, una posición (Erdosain en *El pecado que no se puede nombrar* está fijado en la pérdida de su mujer, Don Juan en *Donde más duele* arrastra su deterioro e impotencia), en monólogos exasperados, sin marcas psicologistas.

El tipo de teatro que busca trata de “producir un campo de ficción acribillado por varios relatos simultáneos” (Bartís, 1998b:42), relatos que tienen que ver con el tema y con las formas literarias, pero que se nutren también, como vimos más arriba, de elementos plásticos y musicales. Y que tienen como eje dominante el relato del actor, que es el centro generador de todo, el que produce las situaciones más notables y seductoras del teatro, “una suerte de dios que, con sus conexiones poéticas, genera a cada paso verdaderos estallidos de vida” (Bartís, 1998b:42).

6.2 - Las puestas

Vamos a analizar el teatro performático de Ricardo Bartís en dos de sus espectáculos más relevantes: *Postales argentinas*, que cierra el trabajo de los 80 y le

abre el camino de los festivales internacionales y los premios⁶⁶ y *El pecado que no se puede nombrar*, estrenado sobre el fin de la década del 90, sumamente elogiado y multipremiado. Pero antes vamos a señalar las características de otros espectáculos, también singulares.

Si *Postales argentinas* (1988) resultó un acontecimiento escénico, que proponía un nuevo enfoque en el que predominaba la dramaturgia actoral, la versión de *Hamlet* que Bartís estrena dos años después en el teatro San Martín, ratifica sus méritos y su imaginación teatral. La obra lleva como subtítulo *La guerra de los teatros* y si bien hace referencia al hecho histórico del período isabelino, también está definiendo su interés en la teatralidad; y a través de ella, en el enfrentamiento con posiciones estéticas e ideológicas. En ocasión de su estreno Bartís declaró que pretendía instalar en la escena una imagen audaz y compleja “que supere el naturalismo y el realismo, excesivamente instalados en nuestro escenarios” (Clarín, 3 de octubre de 1991). La actuación, uno de los grandes temas que plantea el teatro shakespereano constituye, entonces, el centro de interés de la puesta en escena.

Bartís sintetizó el texto y redujo los personajes. La historia se centraba en Hamlet (a cargo de Pompeyo Audivert), Polonio, Rosencrantz y Guildenstern, un actor (todos a cargo de Alejandro Urdapilleta), Gertrudis, Ofelia, Claudio y el padre muerto (presente durante toda la representación como un cuerpo sobre una camilla). Bartís eligió dos actores de gran potencia escénica (Audivert, Urdapilleta), con los

⁶⁶1988-Festival Iberoamericano de Cádiz. Premio Espectáculo Revelación; 1989-IX Festival Internacional de Teatro de Madrid; XI Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia; Jornadas de Teatro Internacional de la Universidad de Puerto Rico; Jornadas de Teatro Iberoamericano de Caracas, Venezuela; Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, México; 1990- Festival Internacional de Teatro de Sitges, España; Festival Internacional de Teatro de Londrina, Brasil; Festival Internacional de Teatro de Montevideo, Uruguay; Premio “Juana Sujo” al Mejor Espectáculo Extranjero (Temporada 1988-1989, Caracas, Venezuela).

que establecía un duelo interpretativo que servía de manera muy eficaz a sus ideas actorales y a su propuesta ideológica.

Para su espectáculo, Bartís tomó como punto de partida la reflexión teatral shakespereana: la situación en que Hamlet arenga a los actores para lograr que se conozca la verdad a través de una ficción (por lo tanto, una mentira). Lo que Bartís se proponía, entonces, era una manera de mirar la actuación, para poder observar, a través de ella la realidad y, si es posible, acceder a su verdad. “Tratamos de encontrar un lenguaje, declaró el director. No nos olvidamos que somos hijos de esta realidad donde se unen el absurdo más total con el grotesco” (Clarín, 3 de octubre de 1991).

Así planteado, el espectáculo leía el referente social-histórico, y particularmente, el que se refería al ejercicio del poder en su máximo grado de ficcionalización, a través del cual no se podía reconstituir ningún orden.

Polonio podía multiplicar (gracias a la actuación de Urdapilleta) las figuras de la traición o la mistificación, pero el padre presente recordaba todo el tiempo la búsqueda de la verdad y la deslealtad cometida por Claudio. En ese panorama no había lugar para alguien que pudiera reconstruir lo destruido, por eso Bartís eliminó a Fortimbrás y sólo quedó la muerte y un territorio yermo.

En *Muñeca*⁶⁷, el grotesco de Armando Discepolo —en este caso grotesco pirandelliano— estaba deconstruido, planteado en fragmentos. En el programa de mano, Eduardo Pavlovsky escribía que la obra había sido “acribillada”; se dislocaba, se dispersaba en imágenes, voces, gestos. El tema del amor y el desengaño, del descubrimiento de la traición, se astillaba en la mirada posmoderna y desesperanzada que proponía Bartís. Y así podía introducirse el simulacro (Enrique sustituía a Muñeca, Anselmo no llegaba a matarse).

⁶⁷ La obra se estrenó primero en una sala del *off*, El Callejón de los Deseos, y al año siguiente se reestrenó en el Teatro Cervantes. Antes fue invitada al Festival de Cadiz. Las instancias de consagración (del *off* al teatro oficial y los Festivales) continuaban.

Como señala la investigadora Liliana López, Bartís rescataba, ante todo, el gesto: el dolor de Anselmo se hacía furioso, convulsivo, violento. El enfrentamiento con la realidad resultaba un espejo deformante de los hechos individuales, hechos que reproducían el espejo colectivo, también astillado⁶⁸.

Las actuaciones se basaron en la distorsión de las figuras, una distorsión que aniquilaba a los personajes, que los iba convirtiendo en manchas donde se diluían. Para esta propuesta actoral, Bartís propuso considerar especialmente las figuras de las pinturas de Francis Bacon, un pintor, que le atrae como posible motor de la interpretación.

En *El corte* (1996), estrenada en el teatro Cervantes, Bartís trabajó la parodia y la ambigüedad en las actuaciones junto a una escenografía hiperrealista, que resultaba una característica esencial de la puesta en escena. Otra vez el director experimentaba con lo actoral pero agregaba una explícita interacción artística; y, en un procedimiento inusual, su mirada sobre la realidad social se originaba en la metáfora.

La escena reproducía, con minuciosidad de detalles, una carnicería. Grandes reses colgaban de los ganchos⁶⁹. Pero el hiperrealismo de los objetos contradecía las actuaciones, los vínculos de los personajes y el lenguaje elegido.

Los carniceros hablaban en una lengua hiperculta y arcaizante y habían compartido en el pasado una novia; cada tanto aparecía un hijo, pero no se sabía de cual de los dos era. El hijo tenía actitudes y expresiones también extravagantes, hablaba de pronto en otros idiomas, y en un determinado momento se revelaba como mujer.

⁶⁸ Liliana López, "Muñeca rota" en *El menú*, julio 1994.

⁶⁹ Las realizó un artista plástico y escenógrafo, Norberto Laino, conectado con el Sportivo Teatral.

El tema de la identidad se instalaba, junto a la inseguridad de las definiciones. De la cámara frigorífica entraba y salía una mujer, posible madre del hijo/hija, alguien que salía y volvía a un mundo de ocultamiento y muerte.

Si la metáfora política de la historia reciente podía concretarse en la escena, la referencialidad se opacaba en el juego que se establecía entre un lenguaje realista en términos espaciales y objetuales, y la distorsión del lenguaje y del trabajo corporal de los actores, que se desplazaban entre la parodia y la exasperación de gestos y actitudes. Otra vez, en la intención de Bartís, eran predominantes los “textos de actuación” (Bartís, 1998^a:48). Era con ellos y a través de ellos y del espacio, que podía hacerse otra lectura.

Ricardo Bartís trabaja, especialmente, con el cuerpo del actor, que se multiplica según el concepto del “teatro de estados”. Es decir, el centro del trabajo escénico está en las posibilidades de un actor/performer cuya ductilidad puede crear una dramaturgia desde lo interpretativo, al estilo de las propuestas de Grotowski y también de ciertas formas de Living, relaciones que podemos hacer como marco para la lectura interpretativa, no porque sean líneas que siga Bartís.

Por otra parte, hay en él un fuerte interés en producir hechos interartísticos, en los que la música y la plástica son lenguajes que se entraman, de manera altamente significativa, con la actuación y la palabra (en muchos casos, particularmente en *El pecado que no se puede nombrar*, la palabra literaria). Es decir, que podemos leer los espectáculos de Bartís desde nuestro marco de la performance y el teatro performático.

6.3 - Postales argentinas

Ricardo Bartís ha definido su espectáculo como “sainete de ciencia ficción”⁷⁰ y, por lo tanto, lo incorpora a un tradicional sistema teatral argentino. En realidad, *Postales argentinas* es un sainete grotesco porque detrás de la comicidad del lenguaje se muestra el fracaso individual y contextual. Pero también presenta una visión apocalíptica de la ciencia ficción con muchos elementos del comic de anticipación: la ciudad del futuro, vacía, construida con deshechos, signo que es más evidente en la escenografía (paquetes de diarios viejos, muebles desvencijados), la apariencia de los actores (rostros deformados por anteojos y narices postizas) y el lenguaje con sus rezagos de lecturas, su intertextualidad desaforada, que no dice nada y evidencia la imposibilidad de la creación en la ciudad muerta.

En un Buenos Aires del futuro (la acción transcurre en el año 2043) un personaje caricaturesco, Héctor Girardi, escribe o intenta escribir sin descanso, lucha con una madre vampírica a la que trata de destruir infructuosamente, porque siempre renace, y con una amada empalagosa, Pamela Watson, que lo ahoga con su cariño. Esa es la historia aparente. La real es el juego de dos intérpretes imprescindibles porque fueron los que crearon con sus cuerpos y su histrionismo el relato de actuación. Un relato que homenajea a los grandes cómicos populares (el espectáculo está dedicado a Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall y Alberto Olmedo).

Como ya hemos señalado, en sus búsquedas expresivas Bartís rescata formas de actuación populares, que, según sus propias palabras⁷¹, poseen los siguientes rasgos: desarrollo de la gestualidad y la actuación por encima del texto, precariedad de medios, gestos muy ostensibles y gruesos, inmediatez de concepto. Este material de rescate, que va a ser trabajado, resemantizado y usado como recurso o como cita, está unido a su rechazo del método stanislavskiano. Por lo tanto, descarta la idea del personaje “que se compone”, lo que considera una idea yoica, que presume un

⁷⁰ Así aparece en el programa de mano y en la edición del guión, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.

⁷¹ En entrevista que le hice en mayo de 1995.



adentro y un afuera. “Yo pienso que todo es pura superficie, que el individuo no tiene un adentro y un afuera, que no hay nada adentro. Soy más beckettiano en este sentido. Todo es artificio y el teatro debe, por saturación de artificios, revelar el artificio de la existencia”.

Coincidiendo con los conceptos de Pavlovsky, los personajes de Bartís son lugares, portavoces de distintos discursos en distintos momentos que funcionan como estallidos.

Para poner en práctica estas ideas, Bartís trabajó con dos excelentes actores que venían de una formación y un desarrollo profesional no convencionales. María José Gabin (la madre y Pamela Watson) y Pompeyo Audivert (Héctor Girardi).

Como teatro performático, *Postales argentinas* es, en la concepción de Bartís, sólo el aquí y ahora de la representación, sólo ese hecho tan rápidamente evanescente. Todo estaba puesto en el cuerpo de esos actores, en los ritmos, en las velocidades.

El texto que decían no se pensó que fuera trascendente. De hecho se fue elaborando en la plasmación del espectáculo, con las características que Pompeyo Audivert y María José Gabin conferían a los personajes. El texto, entonces, tal como lo podemos conocer ahora, es un guión fijado a posteriori para su publicación y no tiene, según su autor, ninguna pretensión de ser literatura. En este sentido, Bartís se ubica no sólo en lo performático sino también en una tradición de nuestro teatro: en el mismo lugar que tenían los saineteros y sus guiones, un producto para la escena. Lo que se propone, entonces, es considerar al actor como el autor de la escritura dramática, que es escritura escénica.

Postales argentinas, como sainete de ciencia-ficción, recurría a la parodia como uno de sus principales principios constructivos. Los personajes se armaban desde sus referentes, las figuras del viejo sainete y del imaginario del tango (la viejita del tango, es, en este sentido, ejemplar) los que, a partir de la actuación se transforman en estereotipos desmesurados, “pura superficie” como lo era también el discurso que pronunciaban.

La parodia como “artefacto” o aparato productor de textos y discursos (Jitrik:1993) toma como discurso parodiado los mitos populares –especialmente los que provienen del imaginario del tango- y las figuras del melodrama. Usando como procedimiento la inversión, la figura de la madre aparecía como acaparadora, tramposa, y habitada por un gran apetito sexual (es decir, Edipo tanguero travestido); Pamela cumplía la única función de amar y terminaba hastiando con su devoción sin límites. El protagonista remite con su nombre a un antiguo recitador popular (Héctor Gagliardi) que, para la alta cultura era una parodia de la poesía. Es decir, se partía de un registro deteriorado de cultura.

Si, como señala Linda Hutcheon, “la parodia moderna es repetición, pero con una distancia crítica que señala la diferencia en vez de la semejanza” (Hutcheon,1985:17), esas marcas están presentes por el fuerte trastrocamiento del discurso parodiado, en los gestos exagerados, en las voces de timbres distorsionados, en el maquillaje clownesco.

La obra era, en realidad, una larga narración de la vida de Héctor y su pasión por la escritura, contada por él mismo, en medio de la cual se producían las dramatizaciones con los otros dos personajes. Eran fragmentos, estallidos, abiertos o cerrados por el sonido de un bandoneón. El músico, presente siempre en la escena, producía un lenguaje que resultaba imprescindible para la estructura, el clima y el ámbito extrañamente porteño que se lograba.

Las dramatizaciones entre Héctor, su madre y Pamela se interrumpían muchas veces con las interpretaciones o comentarios que realizaba el personaje. En esos momentos, la actuación recurría también a un cruce de registros: evocaba elementos brechtianos de distanciamiento pero podía ser, también, una referencia a los “apartes” del cómico popular.

La actitud de ruptura y cruce vanguardistas que proponía el espectáculo incorporaba la actuación popular como base de los recursos histriónicos y como homenaje a una tradición. Aunque se superaba en la desmesura de los gestos y

desplazamientos, había una recurrente cita: en Héctor, el Felipe de Luis Sandrini (su vestimenta y ciertos tonos de voz), Pepe Arias, Alberto Olmedo; en la madre, personajes de Nini Marshall.

En ese mundo de un futuro deteriorado (yermo como el del final de Hamlet) dominaba el escepticismo y la crítica a una situación social. La actuación y la escenografía subrayaban esas imágenes de derrumbe, ratificadas por la palabra.

La textualidad era un abrumador conglomerado de citas que mezclaban, sin ninguna jerarquía, textos de Borges, Quevedo o Neruda, y también de referencias a mitos históricos como San Martín y Perón, junto a avisos clasificados y lugares comunes, en un intento de comunicar algo o de lograr una creación. Pero lo que se obtenía no era más que un amontonamiento deshilvanado de simulacros.

6.4-El pecado que no se podía nombrar

Bartís ha declarado en más de una ocasión que el teatro es una opinión sobre el estado porque el estado es una representación teatral. Fue ésa una de sus lecturas de *Hamlet* y también de *El corte*. No es extraño, entonces, que se haya sentido atraído por las ideas que expone Roberto Arlt en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En efecto, estas dos novelas son el origen de este espectáculo.

La obra de Arlt proporciona permanentemente material a nuestra escena. Y se podría decir que se acude más a la narrativa (hubo varias versiones de *Los Siete locos*, -desde la inicial de Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, en la década del 30- y en las reiteradas teatralizaciones de *El juguete rabioso* y *El jorobadito*) que a su dramaturgia, algunas de cuyas obras han sido poco representadas⁷².

⁷² Como ocurre con *El desierto entra en la ciudad*, *Africa*, *Prueba de amor* y aún una obra de fuerte teatralidad como *La fiesta del hierro*.

La escritura de Arlt atrae por la seducción que emana de sus planteos dramáticos y de su permanente actualidad. Como dice Ricardo Piglia, "Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra: el poder como una máquina perversa y ficcional" (Piglia, 1993: 124). Todo esto resultaba, evidentemente, un material muy seductor para un director como Bartís que venía explorando esas mismas ideas.

Siguiendo con las premisas de un teatro no representativo, en *El pecado que no se puede nombrar*, como en los otros espectáculos de Bartís, el estatuto más conocido del personaje, el psicológico, entra en crisis; casi sería más exacto decir, en disolución. Los personajes ni siquiera tienen nombres. El programa de mano sólo presenta el elenco sin referencia a papeles que interpretan. En el guión sólo hay letras que indican quiénes son los sujetos e la enunciación.

El espectador que hubiera leído las dos novelas podía reconocer a algunos personajes a través de ciertas marcas: el gas fosgeno y el retrato de Elsa, por ejemplo, obsesionan a M, que, por lo tanto, sería Erdosain; las referencias bíblicas de L (entonces, Ergueta) o el afán organizativo de la conspiración de P, que remiten al Astrólogo. Pero lo que se creía identificar era y al mismo tiempo no era .

Los personajes estaban desarticulados, descentrados: se diluían en la pluralidad de voces de los diálogos. Las palabras se intercambiaban, se mezclaban. No había nombres, sólo dispersión, entrecruzamiento, enfrentamiento o intercambio de discursos. Erdosain, el Astrólogo, Ergueta, los más reconocibles de los siete locos de la novela, no eran más que fragmentos de aquellos. Fragmentos que no se unificaban en los otros discursos sino que, por el contrario diseminaban sus significados.

Ocurría, entonces, que, caído el estatuto psicológico, se rompía también el estatuto sustancial, el principio de identidad. Las figuras sólo eran portadoras de discursos. Y esos discursos que enunciaban iban deconstruyendo otros, el artliano y el

social; se dibujaban tejidos de huellas, se plegaban y al hacerlo, se dividían, diferían de sí mismos.

Josefina Ludmer señala, a propósito de la escritura de Roberto Arlt, que la lengua de las novelas “es actuación: *performance*, representación, simulación y falsificación” (Ludmer, 1999: 404)). Entre un lenguaje de esas características y un teatro como el que propone Bartís, las relaciones se intensifican. *El pecado que no se puede nombrar* exaspera la teatralidad de *Los siete locos*.

Si estamos frente al sujeto escindido de la posmodernidad, en el trabajo con la textualidad, también estamos frente a actores que no ocultan que simulan, que no representan sino que ofrecen las palabras de un mundo ficcional.

Bartís ha declarado: “Hacer teatro es una opinión sobre la realidad y sobre todo sobre las formas de opinión de la realidad. El teatro habla de la realidad y sobre todo habla de sí mismo y del Estado y de la representación de la política” (Bartís, 1998: 36). Teniendo como trasfondo esos principios, el espectáculo se estructura en una serie de “momentos privilegiados”, ciertas situaciones nucleares del material narrativo en las que crece el teatro de estados.

Esos momentos no organizan un relato secuencial que se puede reconocer pero sí está presente el hipertexto narrativo que genera el teatral. Es decir, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* aparecen en términos de lenguaje estrictamente escénico. Y esos momentos, esos acontecimientos de la escena devuelven, como un espejo deformante, los simulacros y la necesidad de teatralización del Estado y la sociedad.

El pecado que no se puede nombrar condensó *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en una sola situación clave: la conjuración del Astrólogo. En la organización de la misma se sintetizaron los acontecimientos y personajes de las novelas y sobre ella se organizaron los “momentos”. Esos acontecimientos, esas implosiones teatrales, plantearon juegos, enfrentamientos, falsificaciones y rituales.

Los actores creaban otro texto (también fragmentado como aquel) con sus cuerpos y voces en escena. Una ficción (la de Arlt) producía otra (la del Astrólogo en

la del espectáculo) y ese mundo era sostenido y enriquecido por la actuación. Porque en el universo de *El pecado que no se puede nombrar* el plan del Astrólogo se concretaba. El tiempo y el espacio se diluían, los cuerpos se enmascaraban en simulacros y la revolución empezaba a marchar. ¿Y quién podría decir que era menos real que todo lo que mostraban la novela o la sociedad?⁷³

En un ámbito indeterminado, un cuarto que no se sabía a qué casa pertenecía, se desarrollaban las cinco escenas. Sólo importaba ese lugar cerrado y generador de ficciones. El afuera era amenazante. Tampoco se sabía de qué o por qué. Reinaba una indeterminación, una ambigüedad permanente en lo que respecta al referente de los hechos. Lo único que interesaba era lo que ocurría allí, lo que se iba produciendo en cada momento.

Los diálogos intercalaban fragmentos que se referían a todos los personajes y hechos de las dos novelas pero los acontecimientos se centraban en unos pocos datos: la definición de la revolución, el poder de la ficción, la mentira como generadora del relato social, los juegos, los simulacros, las experiencias científicas, el dinero, el prostíbulo. Con esos datos se preparaban y se realizaban diversas ceremonias.

La revolución aparecía con las mismas palabras cínicas con que el Astrólogo la presentaba en *Los siete locos*⁷⁴. Esa caracterización no instalaba una utopía a realizar sino una ficción cruzada por otros tipos de ficciones. P (el Astrólogo) ponía a prueba a los otros haciéndolos entrar en una de esas simulaciones. Era una prueba

⁷³ Sobre la potencia de la narrativa artliana y, en este sentido, creemos que lo mismo ocurre con la obra de Bartís, Ricardo Piglia ha escrito: "La escritura de Artl se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy" (Piglia, 1993: 124).

⁷⁴ En el guión de *El pecado que no se puede nombrar* se lee: "Señores, hay que incrustar en la sociedad una pequeña cantidad de pequeños cánceres que se multiplicarán. A estos cánceres los llamaremos células. Tendremos dos clases de células: células sentimentales y células enérgicas. Seremos especialistas en revolución (...) Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted y le digo: nuestra sociedad está inspirada en Abdala-Aben-Naimun, bandido persa del siglo noveno. A los judíos le prometía la llegada del Mesías, a los cristianos la del Paracleto, a los musulmanes la del Madhi. Nosotros lo imitaremos. Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación. La cuestión es apoderarse del alma de una generación, el resto se hace solo" (Bartís, 2003:192/195)

didáctica y convincente: “¿Se dan cuenta del poder de la mentira? Le he pedido a este amigo que hablara de dictadura y ya creíamos tener la revolución en el ejército. Esto no fue nada más que un ensayo, más adelante representaremos la comedia”.

Se tematizaba la ficción, se la develaba y entonces, se concretaba el simulacro. Para comenzar la revolución se necesitaba dinero y ese dinero se debía obtener de dos fuentes: de los experimentos de Erdosain y, especialmente, de los prostíbulos. Mientras M/Erdsain se debatía entre sus cuitas amorosas, su angustia existencial y el gas fosgeno, P/el Astrólogo decidía que el primer prostíbulo comenzara a funcionar ya en ese recinto.

Los personajes de *El pecado que no se puede nombrar* tenían una profunda misoginia. Cuando P dice: “Debemos desconfiar, desconfiar de todo. Y en particular de las mujeres. Jamás hacer confidencias de nuestra organización a una mujer. Y menos con la que se mantenga relaciones amorosas”, nadie se opone. El prostíbulo tradicional con el que se quiere iniciar la revolución, deberá organizarse con ellos que, por lo tanto, deberán ser pupilas y clientes.

Invencción, simulacro, que generaba también simulacros de circulación de dinero. Piglia ha escrito que para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento último de la sociedad es el dinero. Como objeto mágico, ese papel que acredita el Estado es el signo vacío del poder absoluto: “La falsificación es la estrategia central de la contraeconomía arltiana”.

El dinero circulaba todo el tiempo en *El pecado que no se puede nombrar*. Se iniciaba la obra con la contribución monetaria de cada uno. Los billetes se iban depositando en el estuche de un violín (simulación también, reemplazo del instrumento, la música, el arte, por el dinero). Luego, generando ficciones, los personajes iban a apostar a la carrera de caballos para determinar quienes serían las pupilas (y en un entrecruzamiento de simulacros, la carrera de caballos era sólo un vulgar jueguito de mesa). Por último, el dinero pasaba de los clientes a las pupilas

(engaño: eran ellos) en reiteradas vueltas. En una circulación interminable, eran siempre los mismos billetes que pasaban de unos a otros.

Con la segunda gran ficción comenzaba la serie de las ceremonias, que se asentaba en los conocimientos científicos de divulgación. El complot que quería concretar el Astrólogo pretendía producir realidad y, para ello, experimentaba todas las posibilidades. En este sentido, *El pecado que no se puede nombrar*, seguía la atracción de la escritura arliana por el conocimiento popular de los saberes científicos.

Para Beatriz Sarlo,

...la pregunta acerca del orden social que recorre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* tiene una respuesta técnica y otra mítica. En las novelas de Arlt ambas dimensiones están unidas: la técnica hace posible, aliada a la riqueza, la producción tanto de un orden como de una mitología, a condición de que sea manejada por un cuerpo de expertos, verdaderos revolucionarios decididos a todo, que construyan con los recursos de la técnica y la ciencia las bases de un nuevo poder político” (Sarlo, 1992: 56).

En la ceremonia de los saberes científicos, algunos personajes entregan sus cuerpos para la experiencia del hermafroditismo psíquico o para que los analicen con raros aparatos.

Pero el ritual más importante, porque definía la conspiración y ponía la ficción en evidencia, era el del prostíbulo. La mentira era explícita, la actuación no se ocultaba. Se creaba un mundo grotesco que decidía producir varios relatos y seguirlos. Viéndose en la ridícula apariencia de pupila, A decía: “Vestidos así no vamos a engañar a nadie”. L responde: “ Pero estos son unos trapos locos, unos tules. Ya vendrán las grandes mentiras metafísicas. Por ahora lo importante era el acto: mentir”. La simulación, entonces, aparecía como el gran acto generador de los acontecimientos.

En el prostíbulo los clientes hacían cola varias veces para alternar con las pupilas, corrían a las “mujeres”, se peleaban entre ellos. Clientes y pupilas tocaban instrumentos y bailaban. La música constituía un lenguaje muy importante y, por momentos, era determinante de las situaciones⁷⁵. En la ceremonia de las falsedades expuestas, las cuerdas de los violines y del violoncelo hacían resaltar los elementos verdaderos: la música, la actuación.

Los simulacros se sucedían unos a otros en los diferentes juegos prostibularios y en el tiroteo final. En esta última situación, otra vez nada se ocultaba. M/Erdsain mataba a Elsa que era, en realidad, un retrato, y mataba a G a quien confundía con Elsa porque sostenía el retrato. El revólver hacía algunos disparos pero no se ocultaba que era un revólver ficticio, de teatro. Se producía un tiroteo general y todos caían. La teatralidad estaba presente, también la destrucción.

Cuando se levantaban y volvían a tocar la melodía anterior, M/Erdsain decía el texto final, un texto que develaba la ficción social y obligaba a mirarla cara a cara. “Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños (...) Esa es la verdad, el mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos”. El complot cambiaba de signo y la utopía volvía a instaurarse.

El pecado que no se puede nombrar era una obra con marcados rasgos de teatro posmoderno: personajes escindidos, indecibles; por lo tanto, ruptura con los contenidos psicológicos y con la relación actor-personaje; quiebre de la secuencialidad narrativa y las relaciones de causalidad; estructura fragmentaria.

Sin embargo, por ese último texto pone en cuestión el carácter posmoderno. Los atributos de apoliticismo y caída de los grandes discursos y de las ideologías, que son un ingrediente importante del teatro posmoderno, era aquí negada. Bartís apostaba a una esperanza, a un mañana, a un cambio.

⁷⁵ Los actores se entrenaron durante varios meses en la ejecución de los instrumentos. En el teatro de estados, el cuerpo actoral se impregna de los distintos lenguajes.

Desde el fin de milenio, Bartís volvía a interrogar a un Arlt siempre vigente, y daba una vuelta de tuerca al complot de *Los siete locos*. Proponía que los resultados no fueran mezquinos o inciertos, pretendía que no instaurasen otra ficción sino que modificasen, que transformasen la que existe o más bien la realidad que existe. Lo que ya no era mentira. Como la música que los actores seguían ejecutando mientras el público aplaudía e iba abandonando la sala.

CAPÍTULO 7: EL PERIFÉRICO DE OBJETOS Y LA MULTIPLICIDAD ESTÉTICA

“Teatro descentralizador de la mirada unívoca” escribe Daniel Veronese, uno de los directores del grupo, en un texto-manifiesto *Desde la Periferia*⁷⁶. Esa definición (una de las varias que propone Veronese) coloca a El Periférico de Objetos en una elección: estar fuera de lo canónico, abrirse a la mayor variedad de posibilidades expresivas.

El Periférico es difícil de ubicar. Su denominación es lo que mejor lo define: está en los bordes, en el margen, en la orilla del teatro establecido: ni enteramente teatro de objetos, ni enteramente teatro de actores, teatro de texto pero no de personajes, teatro donde lo siniestro impera, pero antinaturalista, en el que todos los lenguajes de la escena cobran una importancia pareja. Teatro donde los temas no se explicitan, no hay un relato claro ni un sentido único. El significado, por lo tanto, no es estable, fluye, se difumina. Teatro, entonces, de marcas posmodernas.

El Periférico de Objetos se creó en 1989. Lo iniciaron Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, integrantes del elenco de titiriteros del Teatro San Martín. Decidieron trabajar en el teatro de objetos para adultos desde una óptica que saliera de los caminos conocidos y privilegiara la experimentación. Tenían algunos

⁷⁶ En *La hoja del Rojas*, año VIII N°64, septiembre 1995.

puntos de partida claros: el impacto que les produjo Tadeusz Kantor, la atracción por la ambigüedad beckettiana.

7.1 – Las obras iniciales

El primer espectáculo, que presentaron en 1990, se ubicaba, sin embargo, en una tradición (aunque fuera la de la vanguardia): fue *Ubú rey*. Los muñecos, y la estética, todavía eran deudores del estilo del Grupo de Titiriteros del San Martín. *Ubú* reproducía la forma del famoso dibujo de Jarry, Madre Ubú era todo lo sensualmente tosca que proponía el texto.

Los muñecos se movían en una tarima. Los manipuladores eran sombras apenas visibles con sus ropajes negros, pero prestaban sus voces a los objetos con las palabras de Jarry. No interferían a sus muñecos pero se permitían espacios propios; cubiertos los rostros con máscaras se presentaban solos, para narrar en algunas secuencias y cerraban el espectáculo con una canción de espíritu patafísico.

Ubú rey de El Periférico mantenía los rasgos grotescos, teñidos de un humor que, si bien provocaba permanentes carcajadas también se cruzaba con dosis de crueldad inquietante.

En el mismo año estrenaron *Variaciones sobre B.*, un explícito homenaje a Beckett del que tomaron varias obras para armar un guión muy sugestivo. Este espectáculo representó un cambio muy grande con respecto a la obra inicial, y no sólo por la textualidad elegida. Los objetos eran diferentes: viejas muñecas de porcelana, algunas sin ojos. Producían un efecto de mucha extrañeza.

Los manipuladores también actuaron de otra manera: aunque no hablasen y sólo manejasen los muñecos, su presencia resultaba muy notoria, acentuada por el

vestuario. Usaban camisas blancas, delantales negros y barbijos, que los convertía en extraños cirujanos, que trataban a los muñecos sin ninguna piedad. Resultaban, así, una presencia desasosegada, que acentuaba la ambigüedad.

Los muñecos, ciegos o con las cabezas cortadas, resultaban patéticos e impactantes, víctimas de las acciones de sometimiento de los manipuladores. Se establecía una perturbadora relación de sujetos y objetos, aunque los objetos también podían crear un clima siniestro⁷⁷ por sí solos .

Con *El hombre de arena* (1992) se afirmó la propuesta estética del grupo: los lenguajes no verbales ocupaban un lugar relevante, particularmente, las sugerentes imágenes de los muñecos, y también la música.

El espectáculo estaba basado en el cuento homónimo de H.T. Hoffmann y en la lectura que hace Freud del mismo. Un amplio cajón lleno de tierra ocupaba el frente del escenario. Los titiriteros-actores, vestidos como las antiguas viudas (vestidos largos negros, velos que cubrían la cabeza y el rostro) realizaban un ritual de entierro y desentierro de muñecos y objetos. No se pronunciaba una sola palabra pero las acciones, la música, la luz y la tierra que se esparcía por el aire, producían fragmentos de fuertes imágenes que estallaban en el espectador como disparadores de un relato de celos, ataques y muertes, mientras un enigmático muñeco vestido de negro se acercaba, observaba, desenterraba la historia y aniquilaba finalmente a todos, muñecos y actores.

Las actitudes corporales de muñecos y personajes humanos se mezclaban y confundían. Producían significados múltiples y, por lo tanto, incitaban a que el espectador realizara una lectura polisémica.

⁷⁷ Alejandro Tantanián, que integró por varios años, en los 90, el equipo de El Periférico, señala contenidos políticos en el discurso de la obra: "La relación sujeto-objeto nada tiene que envidiarle a la

7.2 - Cámara Gesell y la multiplicación expresiva

En *Cámara Gesell* (1993) el espectáculo de muñecos incluyó una actriz y los manipuladores se mantuvieron ocultos. La transgresión, la crueldad y lo siniestro, que caracterizaron las obras anteriores también se presentaban en ésta. Por primera vez se incorporaba un texto que tenía el carácter de un informe. Sin embargo, el tono neutral se rompía con diálogos de feroz crueldad que provocaban la inversión y la irrupción de lo inesperado en el tono impersonal en que se exponían los hechos.

El espacio escénico era una caja negra de planos inclinados. Esos planos tenían agujeros por los que aparecían o se ocultaban tanto los muñecos como las cabezas de los manipuladores. Los espectadores miraban desde un lugar más alto, esa extraña escenografía en la que se desarrollaban las asépticas y al mismo tiempo terroríficas acciones; involucrados en el espectáculo, eran los observadores de esa cámara Gesell; contemplaban, desde el pequeño anfiteatro semicircular en el que estaban sentados, el espejo para ellos traslúcido por el que se veían los hechos.

A un costado de la caja se hallaba la actriz⁷⁸, vestida con ropas masculinas – una figura andrógina- duplicando los movimientos del protagonista en forma especular. Interpretaba a un joven que no hablaba (el texto se escuchaba en *off*) y que se mostraba temeroso.

Paradójicamente, la presencia humana incrementaba la expresividad de los muñecos, algunos sin pelucas, con las cabezas cortadas. Las emociones más fuertes las producían ellos; crecían y adquirían tal personalidad que el espectador olvidaba su condición, como olvidaba las caras y manos de los manipuladores

El texto narraba una historia de abandonos, duplicaciones parentales, afectos, castigos, excesos, torturas, asesinatos. En el nivel de la intriga, Tomás, un niño adulto

relación estado-sociedad en la Argentina de los 90. Los cirujanos-sometedores y los patéticos ciegos mendigos de El Periférico son sucedáneos del poder político.” (Tantanián,2002).

por momentos monstruoso, descubierto en sus deseos asesinos, abandonaba a su familia y se instalaba en otra que comenzaba a tomar los rasgos de la familia propia.

Ya más crecido construía su novela familiar con un desplazamiento de sus deseos. En un mundo de duplicaciones, Tomás envenenaba a su segunda familia. Finalmente, se lo encerraba, era torturado, Tomás asesinaba a la asistente social, se lo condenaba.

Constantemente rodeado por sus fantasmas –aunque tomaran distintos nombres, todas las figuras se repetían-, Tomás vivía permanentes situaciones de sometedor-sometido. Las figuras más tiernas (como eran las femeninas, la madre o Amanda que lo seducía) podían decir palabras dulces que, en realidad, encerraban un subtexto terrible.

Nada era seguro en ese mundo –quizá el inconsciente⁷⁹, quizá la realidad-ambiguo y ambivalente, demasiado horroroso para que fuera aceptado y que, a pesar de ello, se imponía al espectador.

Las relaciones humanas se manifestaban plácidas en la superficie pero lo conocido y habitual se volvía terrorífico (lo *unheimlich*, lo inquietante, lo siniestro de Freud) y empujaba al protagonista hacia la locura y la muerte. El contraste entre los hechos terribles y la palabra tranquila, sin matices, con que se enunciaba el informe, producían un efecto altamente inquietante en el espectador.

El texto⁸⁰ se hizo en función de la representación pero tiene un valor propio como escritura experimental. Formalmente adopta una estructura singular: está dividido en escenas con títulos que más bien corresponderían a los capítulos de una narración y no pierde, al mismo tiempo, ciertas marcas de un discurso objetivo.

⁷⁸ Era la consagrada directora Laura Yusem, que quiso actuar avalando la labor de un grupo que admiraba.

⁷⁹ Se puede pensar la obra en términos psicoanalíticos: el deseo y los desplazamientos resultan el eje de las acciones, así como la constitución de la “novela familiar” incluida la adopción.

⁸⁰ Lo escribió Daniel Veronese, uno de los directores del espectáculo, que ya comenzaba a ser conocido como dramaturgo.

En el plano lingüístico, esas mezclas cooperan con el principio constructivo de la obra: la ambigüedad. Los enunciados pueden adoptar la forma de un discurso científico⁸¹ manteniendo el mismo registro de objetividad. El autor introduce sintagmas que apelan, por su construcción, al absurdo⁸². Se incrementa la ambigüedad pues los muñecos trastocan el estilo de información con el tiempo verbal utilizado, por ejemplo, un condicional, que, al introducir la posibilidad como manera de leer lo real, quita certidumbre a la descripción⁸³.

7.3- La consagración. *Máquina Hamlet*

A mediados de la década del 90 El Periférico de Objetos ya es un grupo reconocido y muy valorado en la escena nacional; un grupo muy creativo y experimental (cada espectáculo es diferente del anterior) y protagoniza una constante búsqueda estética.

En esta etapa, la interrelación artística ya resulta uno de los elementos básicos de la construcción escénica, lo que hace que sus obras sean claramente performáticas. Los dos espectáculos de esta etapa, *Máquina Hamlet* y *Zooedipous*, pueden ser considerados ejemplos mayores del teatro performático en la escena nacional.

⁸¹ Como enunciados constativos, son pura descripción de un acontecimiento: “Llamemos Tomás al sujeto apto para desear...Presentación de la nueva familia. Tomás, ya algo crecido, en su nuevo hogar, enfrentando al que llamaremos ‘padre segundo’, delante de la que llamaremos ‘madre segunda’ (Veronese, 1997:185).

⁸² Por ejemplo: “La asistente pregunta: ¿Nombre completo?...¿Hay edad?...¿Fue nacido en...? (...) ¿Criado sin...?¿Ignorado con...?” (Veronese,1997:187)

⁸³ “Tomás a un costado de la mesa. Su madre primera es quien tocaría con extender la mano derecha hacia delante. Si quisiera tocar a su padre primero, en cambio, tendría que desplazar la mano izquierda hacia el costado, y luego hacia abajo” . (Veronese, 1997:183)

Después de *Cámara Gesell* donde ya trabajaron con un texto, aunque escrito *ex profeso*, El Periférico decidió trabajar un texto consagrado. Como ha señalado Daniel Veronese⁸⁴, querían tratar un texto clásico pero con el objetivo de realizar una revisión que aportara una mirada diferente, periférica, de un material muy conocido. Pensaron en *Hamlet* y se decidieron por la versión (o más bien, la escritura a partir del material shakespereano) de Heiner Müller. Descubrieron en la breve obra del dramaturgo alemán un clásico transformado, “puesto en un grado de vibración que era el nuestro”.

El grupo analizó minuciosamente el texto bastante críptico y muy poético de Müller, incorporando por primera vez a un dramaturgista, Dieter Welke. La obra les resultaba un desafío enormemente atractivo y les abría la posibilidad de muchos juegos escénicos e interrelaciones artísticas.

El resultado de este trabajo fue un espectáculo de un cuidado y una radicalidad escénica extremos, que le abrió al grupo las presentaciones en el exterior y el reconocimiento internacional.

En *Máquina Hamlet* de El Periférico se fusionaban la poesía, la plástica y la música en imágenes de fuerte resonancia, que elaboraban un discurso de alto tono político. Un teatro performático que no eludía el compromiso.

Dado el entramado de lenguajes que constituye la propuesta de El Periférico y la importancia que en ella tiene el texto de Müller vamos a comenzar el análisis por la escritura poética que fue el detonante de los otros lenguajes.

7.3.1- Sobre *Máquina Hamlet* de Heiner Müller

⁸⁴ En entrevista que le hice en 1996.

Heiner Müller ha escrito una obra dramática diferente, revulsiva, revolucionaria. En las propuestas de experimentación, después de Beckett, nadie ha ido tan lejos. Pero Müller era, además, un hombre de teatro que había comenzado su carrera como ayudante de Brecht; un hombre político, que había conocido el nazismo en su adolescencia, que eligió quedarse en la República Democrática Alemana y que, como Brecht, era un marxista heterodoxo, que cuestionaba el régimen imperante en su país (cuestionamientos que aparecen en el texto).

En obras como *Máquina Hamlet*, *Medea material*, *Orilla despojada*, entre otras, rompe todas las convenciones del texto dramático: mezcla géneros discursivos, discrepa con la estructura de texto primero y texto segundo, anula, por lo tanto, la formulación de personajes (en la concepción de cualquier estética conocida). La pieza es bella literariamente, con una importante marca poética y, a pesar de todas esas innovaciones, es teatral. En la intención del autor lo es. Pero también es un texto desafiante para la imaginación del director que lo quiera trabajar.

No son muchos los directores que se han atrevido a escenificar la obra de Müller. La más famosa puesta, que contó con la colaboración del autor, fue la de Robert Wilson. El director americano se sintió atraído por las imágenes poéticas que incentivaban su creatividad. Desde su ubicación posmoderna, no le interesó la cuestión política. Wilson ha dicho: "A mí el texto no me dice nada, yo solamente estoy haciendo una asociación (de imágenes)" (Welke, 1999: 23). La puesta de Wilson se pobló de imágenes sugerentes, repeticiones y dobles. Podríamos decir que resultó una obra muy atractiva y personal a partir de la obra de Müller⁸⁵.

A pesar de que se trataba de una propuesta diferente, la obra de Wilson contó con el beneplácito de Müller. Le interesó que Wilson hubiera seguido sus propias

⁸⁵ Para Dieter Welke (1999: 23) "El procedimiento es interesante porque abre un abanico de significados pero es a la vez un puro juego estético". Pudimos conocerla por un video. Obviamente, el cambio de soporte, en este tipo de espectáculo en el que las imágenes y la interrelación artística son fundamentales significa una pérdida muy grande. No tuvimos acceso, en cambio, a la otra puesta en escena famosa, la del grupo canadiense Carbono 14.

asociaciones y no las acotaciones, así como las disociaciones que propuso entre el texto y la actuación y la fragmentación y deconstrucción del texto original. Müller insistía en muchas notas que se abandonara la representación "uno a uno" (la traducción visual del texto escrito), y esto lo había logrado Wilson apelando a sus imágenes potentes que presentaban la obra de otra manera (y, por lo tanto, permitían otra lectura).

MáquinaHamlet plantea muchos sentidos y formas poéticas. Parte de la obra shakespereana, una obsesión de Müller, la sintetiza y la abre en dos sentidos: a la realidad contemporánea (como, por otra parte, hacía Shakespeare con su época) y a develar los mecanismos de la teatralidad. Aparece el mundo contemporáneo con toda su violencia y esa idea de fin de siglo XX que angustiaba a Müller, los tiempos finales de la humanidad. En la obra de Müller, el conflicto de Hamlet carece de sentido y la forma dramática, en su forma conocida, ya no puede seguir funcionando.

Se hace necesario, entonces, encontrar otra forma que muestre la subversión de los límites (la manera en que sólo es posible que se manifieste el universo actual). Subversión que aparece en la caída de la estructura tradicional del texto dramático (en primer lugar los diálogos) y en la escisión e indefinición de los personajes, particularmente Hamlet y Ofelia.

Todo esto produce un estallido de significaciones, una diseminación del sentido, como veremos más adelante (posición que también toma la puesta de *El Periférico* y que contamina la recepción).

La obra de Müller es un texto corto. En las representaciones de *El Periférico* se entregaba juntamente con el programa. Son dos páginas en letra apretada. Está dividido en cinco partes, algunas brevísimas, otras más expandidas.

La primera parte, *Álbum de familia*, es la que se ajusta más a la tragedia shakespereana, pero coincidimos con José Antonio Sánchez en que hace "una reducción al esqueleto, un desgarramiento de carne y superficie" (1999:156). Desde las primeras líneas se plantean todos los temas (o más bien, se abren temas para que proliferen):

"Yo fui Hamlet. De pie a orillas del mar conversaba con la rompiente. BLA.BLA. A mis espaldas las ruinas de Europa". La interpretación se disemina: *Yo fui, yo hice de, representé*. O bien, ya no soy, ya no puedo ser, las circunstancias ya no me dejan pensar como cuando era Hamlet (el Hamlet que estudiaba en Alemania, el Hamlet intelectual). Si ahora soy algo es lo que el fantasma, mi padre, quiere que sea. Intento conversar (BlaBla) parece que no puedo hablar ni pensar con la barbarie a mis espaldas. La barbarie de una Europa en ruinas, deshecha, la de Hamlet y la actual.

El monólogo rápidamente se deshace, se torna un torrente de imágenes, incorpora versos de otras tragedias shakespereanas. El drama de Hamlet se complejiza, se distorsiona, se metamorfosea. Y el personaje tiene características del modelo pero puede salir de ellas y extremarlas: puede estar, por ejemplo, en el momento del sepelio y hacer que todos comulguen con el cuerpo del padre (¿expandiendo la venganza?): "Clavé mi espada en el féretro, con la punta rota abrí el ataúd y repartí el progenitor muerto CARNE QUE LLAMA A LA CARNE entre los miserables".

En la multiplicación de imágenes, el ritual antropofágico produce una inversión carnalesca "el luto se transformó en júbilo" y eros y tanatos se unen: "Sobre el féretro vacío el asesino se montó a la viuda". Y la conocida observación de Hamlet se transforma en otra más cruel (y más política) "el mundo gira al compás de su putrefacción"⁸⁶.

"Dinamarca es una cárcel", escribe Müller, pero construye esta cárcel a partir de su realidad y no de la realidad literaria: "entre nosotros está creciendo un muro".

⁸⁶ En *Espectros de Marx* (Madrid, Trotta, 1995, p. 31-32), Jacques Derrida se detiene a analizar esta idea con conceptos que creo que se ajustan a los de este Hamlet y a la intención de la obra de Müller: "...el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, y a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado (...) *Time* tan pronto es el *tiempo* mismo, tan pronto lo que la temporalidad hace posible (el tiempo como *historia*, los tiempos que corren, el tiempo en que vivimos, los días de hoy en día, la época), tan pronto, por consiguiente, el *mundo* tal como va, nuestro mundo de hoy en día, nuestro hoy, la actualidad mismo (...) *Time* es el tiempo pero es también la historia y es el mundo"

En la expansión de sentidos y en las transformaciones, en el violento discurso a su madre, imbuido de odio y de venganza, Hamlet se hace Edipo:

Ahora embadurno los harapos de tu vestido de novia con el lodo en que se convirtió mi padre. Con los harapos de tu cara, tu vientre, tus pechos. Ahora te cojo a ti, madre mía, tras el invisible rastro suyo, de mi padre. Sofoco tu grito con mis labios.

Pero ese Álbum de familia no rescata tampoco al padre, al que se muestra como autoritario y despótico

La tragedia se puede cambiar porque quien habla es *el que fue Hamlet*, el actor, con libertad para trastocar y juzgar, para hablar desde una representación. El teatro se le impone y es difícil resolver esta representación (la que él quiere) como la de la historia (que vive y se le impone).

La historia de la tragedia se concentra, se esquematiza y se fractura. Se rompe, así, todo intento de linealidad narrativa.

A partir de la segunda parte, *La Europa de la mujer*, se abandona el mundo de la tragedia y se comienzan a presentar imágenes y asociaciones. Hace su entrada Ofelia que se muestra como la sacrificada, la muerta, la suicida con todas las formas de la autoagresión ("La que el río no contuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis. La mujer con la cabeza en el horno"). Pero esta Ofelia se permite lo que no se le permitió a la shakespereana, subvierte a aquella, se rebela.

En el tercer fragmento (o parte, o acto, como se lo quiera llamar. Müller), *Scherzo*, utiliza los elementos formales tradicionales del texto dramático, diálogo y acotaciones. Sin embargo la escritura de esos textos rompe con las estructuras tradicionales.

Nuevamente la construcción se organiza con imágenes que diseminan el sentido, y aparece un mundo extraño y carnalesco. Mundo de muertos, la muerte

dominando todo, Dinamarca de Hamlet, muerta, Alemania de Müller, muerta. Época muerta. Muerte de ideales, muerte de discursos. No hay respuestas, sólo barbarie. Y en ese mundo parece que tampoco se salva el teatro: "Hamlet las observa con la actitud de quien esta en un museo (teatro)".

Si el teatro se ha convertido en un museo, es un repositorio de cosas muertas, aunque sean bellas. Sin embargo, ese museo/teatro en el que está el Actor Hamlet, rompe, invierte, deconstruye lo conocido, propone imágenes para que se realice una creatividad diferente. Planteado el ámbito carnalesco, todo se invierte : Ofelia llega con Claudio y éste y el vestuario la hacen Ofelia/Gertrudis, Hamlet se traviste de mujer y se pone las ropas de Ofelia, Claudio es el Padre.

Concluido el *Scherzo* terminan las relaciones con el Hamlet teatral y aún con el teatro (convertido en museo). En opinión de Dieter Welke a partir de aquí ya no importa el teatro. En la mirada negativa de Müller ya no existe, comido por la historia y la televisión.

En la quinta parte, la más larga de la obra y la más hermética, es *Actor Hamlet* el protagonista. Hay muchas alusiones, muchas referencias al presente de la Alemania de Müller no siempre fáciles de decodificar desde otro espacio histórico. Ahora quien habla es el actor que ha dejado su personaje y se mira a sí mismo y a su tiempo (o a sí mismo en su tiempo histórico). Es la parte más fuertemente política, también la que trabaja con la mayor intertextualidad y también la que hace más presente el teatro.

Actor Hamlet es la antítesis de Hamlet, el del disfraz de la locura, el que finge y necesita de la actuación, el que necesita del teatro para que los culpables se vean descubiertos, el que se encierra en las palabras, el que quiere que el drama se realice, el que está comprometido con lo que sucede, rodeado por gente, también comprometida. Actor Hamlet está desencantado, sin nada que lo impacte, sin interés por ninguna acción, ya no juega, no actúa.

Actor Hamlet, el hombre en la lucha política contemporánea, el que cuestiona el tiempo que le ha tocado vivir, y Hamlet coinciden en algo: están en la sublevación. Si Actor Hamlet decide ser protagonista o más bien actor de su época, está en todas partes. Es víctima y verdugo. Cuestiona, se cuestiona desde todos los ámbitos. Actor de todos los sucesos, en todos los espacios, se multiplica, como si fuera un dibujo que se despliega en todas sus variantes.

Hamlet ha recorrido la historia, ha vivido todos los acontecimientos, pero nada ha ocurrido si sólo ha hecho una representación. Entonces los acontecimientos van retrocediendo y el teatro se va vaciando, va desapareciendo. El tiempo se anula, la historia desaparece, no hay presente por el que luchar. Sólo queda un tiempo muerto, lo que lleva al cuestionamiento del mundo contemporáneo, a los valores subvertidos, a la lucha perdida.

El discurso de Actor Hamlet se personaliza y aparece el autor, concretamente, la figura de Heiner Müller en su fotografía, que va a ser despedazada. No es la muerte del autor del discurso posmoderno. Es Heiner Müller proponiéndose, sin máscaras, como sujeto de la enunciación, mostrando su desesperanza.

Ese mundo convulsionado, sin ideas que germinen, se transforma en un "período glacial" como dice la acotación. Pero si parece que todo ha terminado, porque todo se ha destruido, la breve parte quinta, *Feroz espera/ En la terrible armadura/ Milenios*, tiene todavía algo que agregar. Sobre todo, imágenes, que deben ser detonadoras de otras, tanto en la lectura como en la puesta en escena (y, en la opinión de Müller, sobre todo en ella). La acotación dice: "Mar profundo. Ofelia en silla de ruedas. A su lado pasan peces escombros cadáveres restos".

Ya se había producido antes (en el *Scherzo*) la primera desterritorialización de Ofelia, el primer devenir: Ofelia/ Gertrudis. Ahora ocurren otros. Ofelia aparece imposibilitada de actuar en un mundo en el que apenas queda vida, mundo en destrucción, que va restringiendo al máximo su libertad y la envuelve, juntamente con la silla, en vendas de gasa. Cuando comienza a hablar Ofelia, es Electra. Y su

discurso, como corresponde a este personaje es de venganza. Hay una traslación de Hamlet a Ofelia/Electra, que enuncia palabras de odio, de aniquilación. Expulsa de sí toda posibilidad de propagar la vida. Habla, pero, en realidad, nada puede hacer.

7.3.2 - Sobre *Máquina Hamlet* de El Periférico de Objetos

Con un texto de tales características y de acuerdo con las premisas del autor, El Periférico se propuso un espectáculo que dejara fluir un imaginario potente. Trabajaron durante un tiempo con el dramaturgista alemán Dieter Welke, un especialista en Müller, quien les abrió el mundo del autor pero sobre todo incentivó la creatividad de El Periférico.

El grupo decidió experimentar de manera inédita con el teatro de objetos. En primer lugar optaron por muñecos de diversos tamaños, muchos de la medida humana, como dobles de los actores (un recurso que remitía a Kantor y que, en algunas secuencias, eran citas y homenajes).

También eligieron probarse ellos mismos como actores. Las imágenes producidas por los muñecos, las proyecciones, la música, la luz y el texto escuchado en *off*, se amalgamaron en paridad para producir un espectáculo donde la interrelación de lenguajes artísticos producía un efecto performático.

Así, los distintos lenguajes artísticos contribuían a intensificar la diseminación de sentido que proponía el texto literario. Los géneros discursivos de la dramaturgia se multiplicaban en las proposiciones escénicas.

Si la obra de Müller es un rizoma, un mapa de múltiples entradas⁸⁷, la puesta de El Periférico concuerda con la propuesta. Se hace una madriguera de numerosos sentidos y derroteros. Se puede entrar por cualquiera, no hay una línea unificadora de significados. Es decir, es una multiplicidad de líneas de fuga.

⁸⁷ Seguimos los conceptos de Deleuze y Guattari (1978, 1997).

La idea de los muñecos dobles no sólo tenía que ver con Kantor, una figura del teatro contemporáneo que los integrantes de El Periférico admiran particularmente. Aunque se puede consignar una clara diferencia⁸⁸: Kantor tomaba los muñecos como actores, en cambio en el espectáculo de El Periférico constituyen modelos de comportamientos.

El texto de Müller también los incitó a los directores del grupo a pensar muchas posibilidades de realización. En la primera lectura se detuvieron en la figura del autor que renegaba del drama que escribía y en el Actor Hamlet que renegaba de la tragedia shakespereana. El autor Müller se cita continuamente, el texto pide que se rompa su fotografía. "Nosotros necesitamos ir más allá que Müller, ser más radicales" ha señalado Daniel Veronese. Por ello decidieron que un muñeco de tamaño natural con el rostro de Müller estuviera presente en todas las secuencias; sería desmembrado en el momento que el texto pedía la ruptura de la foto.

El espectáculo se presentó con una escenografía muy despojada, con pocos objetos que se transformaban. Pero el espacio escénico no tenía límites claros. En varias secuencias, en particular las de mayor violencia, los espectadores se veían incluidos en la acción.

La obra comenzaba con una luz tenue que iluminaba a un grupo de manipuladores y de objetos. Los manipuladores permanecían de pie, rígidos, muñecos entre los muñecos de tamaño natural. En la mesa que se hallaba delante de los manipuladores, estaban los pequeños muñecos, que remitían a las obras anteriores del grupo: A un costado, contemplando la escena, el muñeco Müller. En la primera fila, entre los espectadores, estaban sentados otros muñecos.

El espectáculo comenzaba con el texto en *off* (el primer párrafo) dicho por una voz neutra y acompañado por música, la que junto a la poesía y la luz que creaba claroscuros, producía un efecto interartístico intenso.

⁸⁸ Esa diferencia la establece Daniel Veronese en una entrevista que le hice en mayo de 1997. En ella reconoce la marca que les dejó Kantor en sus espectáculos.

Lentamente empezaba la ceremonia de la representación: la mesa se convertía en un proscenio en el que los manipuladores repetían muy sintéticamente, con lentitud y reiteraciones, el comienzo de Hamlet. Los muñecos parecían ingenuos (los viejos muñecos infantiles de El Periférico) pero las acciones eran violentas. Los manipuladores/actores, anticipando actitudes que se desarrollarían después, no se ocultaban, abrazaban algunos muñecos, gesticulaban; ponían signos corporales propios en el cuerpo de los muñecos.

Los recursos escénicos se multiplicaban, las imágenes (sonoras, lumínicas) proliferaban. Se concretaba una suerte de teatro de sombras con mínimos recursos: en la penumbra, un manipulador se iluminaba con una vela, en la pared se proyectaba el muñeco Hamlet intuyendo al fantasma.

El texto shakespereano se mixturaba, a través de las acciones de los muñecos, con la violencia que encerraban las palabras de Müller. Así, mientras, en *off* se oían las términos crueles con que Hamlet trataba a su madre, los muñecos realizaban movimientos corteses, se trataban cordialmente para seguir, con el mismo ritmo, una acción de extrema dureza: el muñeco Hamlet introducía una espada de tamaño normal en la vagina de Gertrudis (una acción de perfecta consonancia, aunque diferente, con las palabras que Müller ponía en labios de Hamlet).

Para la segunda secuencia de la obra, *La Europa de la mujer*, el escenario cambiaba. El proscenio se desarmaba; las distintas mesas que lo componían se colocaban en distintos lugares. Los muñecos grandes quedaban de pie o sentados junto a la pared del fondo. Uno de los manipuladores los trataba con gran brusquedad.

Los manipuladores/actores producían el primer devenir a través de carreras, contorsiones y máscaras: aparecían como grandes ratas. Como tales traían a Ofelia encerrada en una celda. Ofelia (también como un devenir⁸⁹ de la Ofelia

⁸⁹ El concepto de *devenir* en Deleuze pone en crisis el principio de identidad al situarse entre lo Uno y lo Múltiple. *Devenir* no es alcanzar una forma sino colocarse en una zona de indiferenciación. Los

shakespeareana, vestida de rojo, con anteojos negros, fumando, encarcelada) era asediada largamente por las ratas. Además, esa figura en la jaula podía tomarse por una instalación, dado que el elemento plástico resultaba preponderante (los colores del vestido y guantes, el claroscuro que producía la luz). Las ratas aparecían en escena como fuerzas oscuras y terribles que anticipaban futuros hechos violentos.

Manteniendo sus máscaras, las ratas sufrían otros devenires: se deslizaban, corrían, se hacían humanas, armaban las mesas con manteles y sillas, llevaban a los muñecos grandes, les colocaban máscaras de ratas (devenir de los muñecos). Comenzaba el *Scherzo*.

El muñeco Autor era colocado en una mesa. Ofelia, con máscara de rata, se le acercaba, seductora. Veronese explicó, en la entrevista citada, que el *Scherzo* era un momento de la obra en que se producía un gozne hacia un lugar más divertido, una distensión antes de la violencia que se desataría en la secuencia cuarta.

En el *Scherzo* los creadores del espectáculo manifestaban una intención de distraer remedando escenas de cabaret: los manipuladores traían varios muñecos de distintos tamaños y los hacían bailar y cantar en el proscenio. Era una remisión a propuestas de teatro en el teatro desde una mirada tangencial, transgresora.

Pero el *Scherzo* significaba, también, el momento de la danza, de un extraño baile de manipuladores/ratas y muñecos humanoides de apariencia andrógina.

Toda esa secuencia, que en el texto de Müller es la "Universidad de los muertos", el mundo de la danza macabra, se convertía en un cabaret grotesco, distorsionado y temible. Se producía una multiplicación de imágenes de diversas procedencias artísticas, una verdadera polifonía en la que se entramaban sonidos, música, poesía, acciones; varios discursos mezclándose y diseminando significados.

La secuencia se cerraba con una rifa con la que comenzaba la violencia que se desataba en las escenas siguientes. El ganador, uno de los muñecos de primera fila,

devenires son contingentes, producidos "entre", no tienen que ver con un origen ni con una llegada, se realizan por medio de desterritorializaciones.

era llevado hacia el fondo del escenario con brutalidad y se lo maltrataba hasta destrozarlo.

Un cartel proyectado (referencia brechtiana) anunciaba la cuarta parte, *Peste en Buda Batalla por Groenlandia*⁹⁰. El espacio escénico se expandía e invadía el de los espectadores (se colocaban sillas delante de ellos y allí se sentaban los muñecos grandes). Con la luz baja y sobre esa pared del fondo, se proyectaban diapositivas que mostraban situaciones históricas de gran violencia: agresiones nazis, rebeliones, acciones en el Muro de Berlín, cuerpos heridos, muertos. Esa violencia se extendía a la platea.

Los manipuladores/actores devenidos fuerzas destructoras agredían con saña a los muñecos sentados. Les pegaban hasta tirarlos de las sillas, los revoleaban, los arrastraban a los rincones; saña desmesurada en cuerpos inertes, que nada respondían, una violencia que provocaba en el espectador el vivo recuerdo de nuestra historia reciente. Se desataba una situación insoportable que, al mismo tiempo, producía un efecto estético muy logrado.

En un mundo de terror establecido se realizaba la destrucción del muñeco Autor lo cual se relacionaba con la violencia instaurada en la escena.

El muñeco era desmembrado cuidadosamente, y todas sus partes colgadas en la pared. El Periférico producía en esta escena otra diseminación, acrecentando las posibilidades múltiples de interpretación: ¿qué se destruía, la idea de autor?, ¿el autor era destrozado por ese mundo que le producía asco?, ¿el autor era contaminado por sus feroces imágenes?

La última secuencia, *Feroz espera/ En la terrible armadura/ Milenios* presentaba a Ofelia con su vestido rojo y sus anteojos negros, sentada en proscenio con un metrónomo. Al lado de ella se armaba una mesa sobre la que se colocaba un baúl que tenía escrito afuera "Periférico de Objetos", un elemento de distanciamiento

⁹⁰ Los títulos de las otras partes se oían en *off*, en alemán.

que explicitaba la teatralidad. El baúl se abría y aparecía un pequeño escenario. Un manipulador comenzaba a sacar muñequitos que realizaban una puesta en abismo⁹¹ de la representación, citando la que en el *Hamlet* shakespereano realizan los cómicos. Objetos muy pequeños reproducían, de manera sucinta, todas las secuencias de la representación de *Máquina Hamlet*.

Una segunda caja más chica, y con muñecos pequeñísimos volvía a reproducir todo de manera más esquemática aún. Ofelia, devenida Electra (según el texto, ella, entonces, la vengadora) encendía un fuego delante de la caja. En la oscuridad total de la sala sólo quedaba el fuego extinguiéndose y el texto final. Las imágenes surrealistas e ideológicas de éste se convertían en un truco teatral⁹².

7. 4- *Zooedipous*

Máquina Hamlet resultó la consagración de El Periférico a nivel nacional y su reconocimiento internacional. ¿Cómo seguir después de un espectáculo tan potente, que impactaba tanto a los espectadores y que colocó al grupo en un lugar tan destacado? A los integrantes de El Periférico seguía interesándoles el trabajo con textos clásicos enfocados con una mirada desplazada, pero eligieron hacer un paréntesis en ese proyecto para realizar algo diferente.

En 1996 estrenaron *Circoneuro*, un espectáculo de muñecos y actores. Si los manipuladores ya se habían asumido intérpretes en *Máquina Hamlet*, ahora incluyeron la palabra. Cuatro ciegos realizaban, junto a los muñecos, las pruebas de

⁹¹ Traducción del francés *mise en abîme*. Según la muy completa definición que hace Patrice Pavis en su *Diccionario de Teatro* es “el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literario o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales”. Puede ser una imagen idéntica, invertida, aproximada. El enclave mantiene una relación de similitud con la obra que lo contiene. El *teatro en el teatro* es una forma de la puesta en abismo

⁹² Pero también puede verse ese fuego, siguiendo la línea de pensamiento de Müller, como la destrucción de lo teatral.

un circo macabro. El texto que pronunciaban (escrito por Daniel Veronese) traducía sus pensamientos o los de los objetos. Los muñecos se mostraban como extraños personajes, otra vez siniestros, más vívidos que quienes los manejaban, más tenebrosos. Había mutuos maltratos y amenazas y se instalaba un mundo de muerte, lo que no impedía la parodia y el humor.

Mientras realizaban este espectáculo comenzaron a preparar su trabajo con la tragedia y eligieron el texto clásico por excelencia, *Edipo rey*. Pero, como siempre ocurría con el grupo, este Edipo se iba a instalar en los márgenes de lo conocido.

La obra –que se estrenó como *Zooedipous* en 1998– proponía un variado cruce: era Edipo, pero ¿cuál? ¿el de Sófocles, el del mito, el del psicoanálisis? Era Edipo, pero la primera parte del título era Zoo y la primera figura en escena era una gallina viva. Edipo aparecía cruzado con un mundo de animales que remitía a Kafka. Deleuze les servía de contacto. Por otra parte, Heiner Müller daba su voz al mito y a la lectura de Sófocles. Dependería de la competencia del espectador el encuentro con todas o algunas de estas fuentes o textualidades. O bien, la elección del espectador podría ser la de dejarse llevar sólo por las imágenes y la poesía.

Zooedipous se presentaba, como un rizoma, como un conjunto de galerías que podía transformarse en un laberinto⁹³; también poseía elementos arborescentes. Ahora bien, nada más alejado del rizoma que el árbol. Sin embargo, “en los rizomas hay nudos de arborescencia y en las raíces brotes rizomáticos” (Deleuze y Guattari: 1997,46). En el espectáculo, las líneas de segmentariedad en que se estratificaba, se organizaba, se significaba, coexistían con las líneas de desterritorialización (en el espectáculo, el Edipo del mito y de Sófocles parecía ser el hilo conductor y hasta jerarquizante, productor del sentido, pero se desterritorializaba con los devenires animales y los cruces con Müller y Kafka).

⁹³ “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte pero siempre recomienza sobre ésta o aquella de sus líneas y sobre otras” (Deleuze y Guattari: 1997,22).

La obra tenía una estructura circular. Las acciones de inicio y finalización eran las mismas y tenían que ver con un proceso de exposición de los efectos de teatralidad. El espectáculo comenzaba con la entrada y ubicación de los espectadores. Cuando éstos penetraban a la sala, veían un amplio espacio escénico en semi penumbra. En el foro, algunos elementos escenográficos amontonados atraían la atención; allí también estaban, apenas visibles, los actores. En el proscenio deambulaba una gallina.

Aumentaba la luz, un actor se acercaba al proscenio y tomaba la gallina. Sujetándola, subía una escalera lateral, en tanto los otros actores armaban el escenario: delante de los elementos escenográficos colocaban un telón de foro, blanco, y extendían sobre el piso una tela del mismo color

En la última escena de la obra, el telón de foro era rojo y sobre él se proyectaba la figura del muñeco Edipo con los ojos vendados. Al costado, sentado en un banco, un actor leía un cuento de Kafka, el relato de un buitre que picoteaba y destrozaba los pies de un hombre y luego atacaba su rostro. Mientras leía, los otros actores corrían el telón y juntaban los elementos usados ubicándolos en la extraescena. Otro actor, el mismo que al principio se llevó la gallina, subía y bajaba la escalera trayendo un balde. Mientras la lectura continuaba hasta finalizar el relato y las luces comenzaban a bajar, el actor sacaba una gallina del balde.

El teatro se desnudaba y se presentaba como tal. No había ninguna referencia exterior. Se iba a construir una ficción pero con fuerte marca autorreferencial.

El espectáculo presentaba estrategias para desmontar sus propios mecanismos, como la autocita, la referencia a otras obras del grupo: por ejemplo, una escena minimalista, una comida, realizada por los muñecos -que repetía la situación similar jugada antes por los actores- estaba planteada con los mismos recursos con que se trabajó en *Máquina Hamlet* el episodio de los cómicos.

Zooedipous tenía una estructura fragmentaria y los segmentos se deconstruían: se oponían, mostraban contradicciones, se develaban. En algunos, aparecían los

dobles: los actores como dobles de los muñecos, los animales y los objetos duplicándose.

¿Qué Edipo era el de esta obra?. Sin duda el del mito y el de la tragedia. Al espectador experto le llegaba el eco de los textos de Sófocles, aunque en realidad eran muy pocos los que se utilizaron. Pero estaban en la *huella*⁹⁴. También se podían encontrar ecos del Edipo como estructura psíquica, el del psicoanálisis y el de la desestructuración (cercana en algunos puntos a posiciones deconstructivas) que realiza Deleuze en *El Antiedipo*.⁹⁵

En *Zooedipous* los personajes habían perdido la voz y las palabras resonaban en off entramándose con la variedad de lenguajes de la puesta en escena. Sin embargo, la sola presencia de esos muñecos mudos, con esa expresividad siniestra, potenciaba el texto.

El Edipo de esta versión de El Periférico seguía todas las situaciones del derrotero mítico aunque se combinara con diferentes textualidades. Si el Edipo de la tragedia estaba marcado por el destino y la ley, en éste, como en el del psicoanálisis, dos ideogramas determinaban o coartaban su accionar y estaban presentes en todo momento en la obra: eran el deseo y la ley. Ambos dibujaban un círculo que se repetía: el deseo quería transgredir, la ley imponía la represión. Deleuze señala: "...el signo del deseo nunca es signo de la ley, es signo de poder" (Deleuze y Guattari, 1995, 117). Los ideogramas se complejizaban: "poder del deseo", "poder de la ley". Ese conflicto iba a configurar una de las líneas de creación del espectáculo.

⁹⁴ En el concepto de Derrida, sería la relación asociativa del signo con otros signos del sistema lingüístico que no están a la vista (signos ya presentados o por venir). La presencia a la vista nunca es plena, está modificada por el pasado o el futuro. Un texto es un tejido de huellas, lo que dice apunta a la huella de lo que parece no decir

⁹⁵ El Periférico estudió la obra de Deleuze, durante varios meses, junto al filósofo Tomás Abraham, durante 1997. En una entrevista que le hice (septiembre de 1998), Daniel Veronese me señaló que no fue *El Antiedipo* sino *Kafka para una literatura menor*, el texto de Deleuze que les resultó más productivo para el espectáculo, porque les permitió organizarlos cruces que estaban empezando a experimentar, como el trabajo con animales.

Los muñecos conformaban el triángulo edípico y estaban permanentemente fluctuando entre la ley y el deseo. Cuando el triángulo se trasladaba a los actores se hacía en el devenir-animal. Se mostraban explícitos coitos con enormes insectos.

Los muñecos, en cambio, se relacionaban permanentemente, se tocaban, se olían, se sospechaban, se abrazaban, se poseían. Sus acciones eran mucho más fuertes que los textos que se oían: primero el Edipo de Heiner Müller, que reproducía el mito, luego, y presentando los rostros proyectados de los muñecos, los de Daniel Veronese. Las palabras que acompañaban cada imagen ratificaban, con crudeza, el deambular de las acciones entre la ley y el deseo.

Las tres figuras básicas de la tragedia estaban cercadas permanentemente por el deseo (concretarlo-impedirlo). El mito, y esta versión, lo planteaban de manera directa, lo explicitaban con el relato⁹⁶.

La ley intervenía en las relaciones familiares: Layo-muñeco trataba de impedir el acercamiento de Edipo y Yocasta. En la proyección de los nombres, Edipo se ubicaba entre los padres y esa ubicación señalaba el predominio de lo prohibido:

L AYO

E DIPO

Y OCASTA

Los animales proyectaban las acciones hacia otros lugares, cruzaban umbrales, proponían líneas de fuga. Y permitían enlazar Edipo con Kafka.

⁹⁶ Deleuze interpreta y deconstruye el mito: “El agente delegado de la represión, es la familia; la imagen desfigurada de lo reprimido son las pulsiones incestuosas (...) En un mismo movimiento, la producción social represiva se hace reemplazar por la familia reprimente y ésta da de la producción deseante una imagen desplazada que representa lo reprimido como pulsiones familiares incestuosas. La relación de dos producciones es sustituida, de este modo, por la relación familia-pulsiones” (Deleuze y Guattari: 1995,125).

En ese encuentro se armaban dos zonas de acción animal: una era la de la gallina viva y un pollo muerto que protagonizaban rituales; la otra, la de los insectos de diferente tipo y tamaño que remitían al universo kafkiano.

Las acciones de los actores, que anticipaban las acciones de los muñecos, aunque con menor intensidad, estaban siempre relacionadas con animales:

- una gallina viva abría la representación, iniciaba el ritual del teatro. Un actor con gesto severo la tomaba, subía la escalera y la echaba en algún lugar dando un portazo. Los movimientos corporales, la gestualidad del rostro y los sonidos transmitían un clima de violencia, contrapuesto a la libertad de movimientos que tenía el animal. Esta primera secuencia podía verse como una puesta en abismo de las situaciones futuras.
- después de la presentación de los muñecos y del clima de erotismo que generaban, se proyectaban los tres nombres y la palabra “ley” que los encerraba en un rectángulo. En el telón se retroproyectaba una cucaracha viva, que caminaba; la palabra “ley” la tapaba. Los actores realizaban acciones (poner la mesa, servir la comida) algunas de las cuales eran retroproyectadas, entre ellas aplastar la cucaracha. Ésta caía y debajo aparecía la palabra “Zooedipous”. Podían leerse las acciones como las de un Edipo-Gregorio Samsa devenido animal y aniquilado por las prohibiciones, impedido de desterritorializarse de ellas y de alcanzar el umbral de libertad.
- en la secuencia de la comida los devenires se complejizaban. Los actores sentados a la mesa como madre, padre y Edipo, tomaban la sopa entre gestos extraños, golpes a la mesa, arcadas, gritos, cacareos. El sonido era un lenguaje muy significativo en esta escena: permanentemente se oía un goteo. En la proyección se veía un plato y una cuchara que revolvían el caldo en el que se movían una miríada de pequeños insectos.

- el Actor-Layo sacaba un pollo crudo de la olla. Los actores-manipuladores hacían caminar al pollo como un muñeco. Resultaba un devenir-hombre particular: primero resurrección del animal, luego desterritorialización de lo animal. El devenir se hacía Oráculo y repetía, como lo señalaba la voz en off, el destino de Edipo. La irrupción de la voz del Oráculo aceleraba el ritual del que el pollo-muñeco era celebrante y víctima propiciatoria. El animal-Oráculo luchaba por vivir pero la violencia se desataba. Lo golpeaban, lo crucificaban, lo despedazaban y luego ingerían sus pedazos en una comida litúrgica.

Las posibilidades interpretativas proliferaban: ¿se mataba el oráculo inicial, anunciador del destino funesto?, ¿se mataba el presente imposible en el pollo-Esfinge?, ¿se estaba dejando libre el deseo? Pero ¿podía estarlo a través de la prohibición o del aniquilamiento?

Los insectos se agrandaban, se hacían insectos-devenires. Después de un apagón, la escena se iluminaba y permitía ver a un actor acostado con un enorme insecto encima. El animal lo molestaba, lo despertaba, insistía cuando el actor volvía a dormirse. Le acariciaba los genitales y lo atacaba. Le mordía el cuello y lo dejaba exánime. Era una situación de una violencia muy grande a la que acompañaba, produciendo un oxymoron, un piano que interpretaba a Schumann. En otra secuencia la actriz estaba acostada en el suelo. Sobre ella se posaba un insecto más grande que el anterior. Mientras el piano continuaba sonando, el animal la poseía. Dos actores la liberaban, y el animal comenzaba a oler a uno de ellos.

La zona de desterritorialización absoluta del devenir-hombre o del devenir-animal de la que hablaba Deleuze parecía permitir salidas tortuosas, umbrales que en realidad resultaban encadenamientos. En el mundo de Edipo había entrado el bestiario de los cuentos de Kafka. Entonces el deseo se desbordaba en agresividad.

Zooedipous está cerca de *Máquinahamlet* en el tratamiento del espacio teatral, en las expansiones del mismo (hacia la extraescena en éste, hacia la platea o incorporando la platea en *Máquina Hamlet*). También en el uso de proyecciones (diapositivas en *Máquina Hamlet*, retroproyecciones de lo que está presente en *Zooedipous*). Sin duda, ni este uso del espacio, ni las proyecciones son recursos nuevos. Pero sí lo son a partir de la propuesta autorreferencial y deconstructiva que encarna el espectáculo. Es decir, ambos son reubicados y se profundizan sus posibilidades.

Como en todo espectáculo en el que se prioriza la imagen por sobre la expresión lingüística, es decir, en el que no es la palabra la única que narra, en *Zooedipous* la música, el sonido y la luz resultaban lenguajes altamente expresivos.

En la escena de la violencia erótica las notas de Schumann desubicaban las acciones. En otras secuencias, era la música de *La Pasión según San Mateo* de Bach la que creaba la distorsión: las notas acompañaban la retroproyección en la que un dedo escribía los nombres de los protagonistas del mito y circunscribía las iniciales que conforman la palabra LEY. La misma música volvía a escucharse cuando los muñecos imitaban la comida de los actores; entonces corroboraba el sentido litúrgico que entrañaban las acciones de los actores con los animales.

En este espectáculo, el trabajo con la textualidad, alcanza una de las zonas de mayor diseminación estética. El Periférico de Objetos siempre produce quiebres en la dramaturgia canónica y es por eso que Heiner Müller les resulta un modelo. En esta ocasión El Periférico volvió a acudir a él: tomó *Edipo comentario*, un texto que exhibe las características formales de *Medeamaterial* y *Máquina Hamlet*: una escritura de carácter poemático, sin ningún rasgo que caracterice la escritura dramática, pero dotado de una fuerte teatralidad.

La mayoría de los textos que se oían en *Zooedipous* pertenecían a Daniel Veronese. Algunos eran originales, otros reescrituras de diferentes autores. Sólo se respetaron el de Müller y el de Kafka.

Este tratamiento de la textualidad, en esta obra, difumina el lugar teatral tradicional. También se diluye la figura del autor. En el programa de mano se lee: “*Zooedipous*. Textos de Heiner Müller, Franz Kafka y Daniel Veronese”. Pero en el espectáculo hay otros textos: palabras que se retroproyectan, se dibujan, se pasan como en un sin fin que no sabemos de quiénes son. También hay material de trabajo textual desechado en la versión final, que a veces aparece como un cierto intertexto, como *huella*⁹⁷.

Daniel Veronese, que realizó el guión del espectáculo, produjo un trabajo particular con las distintas textualidades. Veronese se siente muy afín a Müller, al unir sus textos con los del autor alemán, pone a dialogar las escrituras. A otros autores, en cambio, Veronese los reescribe con gran libertad. Así toma algunos textos del *Edipo rey* de Sófocles y los presenta en el estilo lingüístico del teatro de objetos.

La introducción de *El buitre* de Kafka en el material textual del espectáculo se produce a través de una modificación de los procedimientos actorales seguidos hasta ese momento: un actor entra a escena con un libro en la mano, se sienta a un costado y comienza a leer el relato.

Es la secuencia final, y la cruel historia del hombre acosado por el ave puede escucharse como otra síntesis de Edipo (el hombre no puede escapar del buitredestino que le picotea y le destruye los pies). La lectura acompaña la última ceremonia: la aparición del balde y del ave; con ello se introduce un nuevo recurso de teatralidad: la narración-teatro.

El teatro de representación da lugar al teatro de presentación. Mientras un actor inicia el rito del devenir-animal que cierra el círculo, desterritorialización que

⁹⁷ En los materiales de trabajo se utilizó un texto de Musil que era transformado para acompañar un devenir-animal: el hombre era una mosca atrapada. Otro texto, esta vez científico (o con forma de tal), sobre el instinto animal se incluía sin transición entre los otros materiales literarios. La mezcla de esos registros producía un efecto de extrañeza. Pero tanto el texto de Musil como el científico fueron eliminados en la versión final.

permite la libertad, el otro se esconde en la voz del narrador que cuenta la muerte liberadora.

CAPÍTULO 8: GUILLERMO ANGELELLI: EL TEATRO INTERCULTURAL Y LA PROPUESTA PERFORMÁTICA

8.1 – Sobre el teatro intercultural y la antropología teatral de Eugenio Barba

La llegada de Eugenio Barba a Buenos Aires a mediados de los 80 hizo conocer, en el clima renovador que vivía la escena de Buenos Aires, las propuestas teatrales que estaba desarrollando con su grupo, en el campo de lo que llamaba la antropología teatral. Siguiendo los pasos de Grotowski, con quien se formó en Polonia en la época del Teatro Laboratorio y para quien estudió la danza kathakali en la India, Barba organizó, desde fines de los años 60 el Odin Teatret en la ciudad de Holstebro (Dinamarca) y a fines de los 70, el ISTA (The International School of Theater Anthropology), un centro para el estudio de la representación en diferentes culturas, poniendo particular acento en el arte del actor. En los seminarios del ISTA han participado los principales directores y creadores europeos y muchos actores de diferentes formas teatrales europeas, asiáticas, africanas y de Latinoamérica.

La relación de Barba con Grotowski se mantuvo siempre con igual intensidad: se invitó a Grotowski a muchas reuniones de investigación teatral y los actores del Odin presentaron sus entrenamientos y trabajos en el Centro de Grotowski en Pontedera. Ryszard Cieslak, el actor paradigmático de los principales espectáculos

del período polaco de Grotowski, en particular de *El príncipe constante*, realizó numerosos entrenamientos para el Odin.

Como se ve, hay una línea no interrumpida entre las búsquedas actorales y antropológicas de Grotowski, desde el parateatro en adelante, y las investigaciones de Eugenio Barba, aunque éste se fue abriendo a otras posibilidades. Barba acentuó los estudios de las técnicas extracotidianas que observaba en las representaciones de los actores japoneses, en las de las bailarinas de Orissi y Kathakali en la India, en el teatro balinés, e investigó el uso de la energía en el espacio y en el tiempo. Paralelamente, contraponía las técnicas del actor occidental y las del actor oriental, subrayando las diferencias⁹⁸. Por otra parte, ya desde los primeros viajes, el Odin instaló el *trueque*, el intercambio de saberes entre los actores europeos y los actores que interpretaban las formas espectaculares de los lugares que visitaba y también los saberes del público que observaba y participaba.

En los años 80 y 90 la importancia e influencia de Eugenio Barba en la escena internacional se intensifica. Se incorporan al ISTA los principales teóricos teatrales⁹⁹ quienes participan, como observadores, durante los encuentros.

En ese período Barba visitó la Argentina en varias oportunidades y presentó los espectáculos del Odin Teatret, que impresionaron a los espectadores. Pero su influencia fue mayor: la Escuela Municipal de Arte Dramático (que se creó en el momento de la recuperación de la democracia, en 1984) adoptó su estética en la enseñanza actoral¹⁰⁰. Otros grupos conectados con el Odin por algunos de sus intérpretes, como es el caso del FARFA y del Tascabile de Milano (teatro callejero) también, por esos años, vinieron al país y formaron seguidores.

⁹⁸ Barba hace confluír las técnicas, establece intercambios. En esto se diferencia de Artaud que los oponía, optando por las posibilidades del teatro oriental.

⁹⁹ Me refiero a Marco De Marinis, Patrice Pavis, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Richard Schechner, entre otros.

¹⁰⁰ Y con ello estableció una clara distinción, colocándose en un lugar más de vanguardia, respecto de la Escuela Nacional de Arte Dramático, la institución de más largo prestigio y la más vapuleada por los años de la dictadura, que se constituyó, así, en un reducto fuertemente stanislavskiano.

En 1987, en el Primer Encuentro de Estudiosos de Teatro que organizó el Instituto de Teatro (hoy Instituto de Artes del Espectáculo) de la Facultad de Filosofía y Letras, Eugenio Barba dictó una conferencia en la que explicitaba los fundamentos de su trabajo con los actores; sus ideas interesaron mucho a los teóricos de teatro que se estaban formando en nuestro país. Ese mismo año se conoció su primer libro en español, *Más allá de las islas flotantes*.

8.2 – Los años de formación

En esos años en que Buenos Aires tomaba contacto con lo que Barba llamaba antropología teatral (y también lo hacía el interior del país, porque grupos y actores de Barba recorrieron distintas ciudades), Guillermo Angelelli acababa de terminar su formación académica en la Escuela Nacional de Arte Dramático, y no se sentía del todo de acuerdo con su programa de enseñanza. Estaba en plena búsqueda de otras posibilidades expresivas. Realizó sus años de estudio sistemático en el período de la dictadura cuando dicha Escuela veía cercenada la posibilidad de elección y apertura artística.

Tratando de ampliar su carrera profesional, Angelelli comenzó a estudiar con Carlos Gandolfo, con quien profundizó el método Stanislavski (sobre todo, en lo que se refiere a la memoria sensorial y emotiva) y al mismo tiempo inició estudios de danza. Esta doble vertiente de estudio, contradictoria (una introspección actoral que no hacía hincapié en la corporalidad, una técnica física que ignoraba la introspección), expone los caminos inciertos por los que transitaba y la fuerte necesidad de una formación más completa.

En 1985 pareció haber descubierto un camino propicio. Su encuentro con la maestra de *clown* Cristina Moreira resultó sumamente importante. Moreira acababa

de llegar de París donde se había formado en la técnica Lecocq. El encuentro de Angelelli con el *clown* fue decisivo. Como ha declarado varias veces, volvió a encontrar el placer del teatro, podía conjugar el juego corporal sin disociarlo de lo actoral, podía derribar la cuarta pared y enfrentarse con el público con sus incertidumbres y también sus goces.

Ese mismo año formó, con otros compañeros del taller de Moreira, el Clú del Claún, un grupo teatral emblemático de los 80. A partir de entonces, y aunque se incline luego hacia otra línea actoral, el *clown* nunca lo abandonará y reaparecerá en sus espectáculos, de formas muy variadas.

En 1986, mientras preparaban el segundo espectáculo del grupo, *Escuela de payasos* (una obra que iba a resultar muy exitosa), Angelelli tuvo su segundo encuentro importante en el nivel de la formación. Asistió a un seminario que dictaba el grupo FARFA, integrado por actores de Eugenio Barba y dirigido por Iben Nagel Rasmussen, una importante actriz del Odin.

Descubrió, entonces, un sólido entrenamiento físico, totalmente distinto de lo que venía realizando hasta ese momento. El entrenamiento constituía un trabajo de laboratorio muy alejado de la visión espectacular que dominaba en las lecciones de clown. Espectador entusiasta de las obras del grupo FARFA (por esos años presentaron en Buenos Aires *La casa de Nod* y *Matrimonio con Dios*), Angelelli pudo apreciar las posibilidades actorales, la riqueza en el trabajo con el cuerpo, el juego con el espacio, la ruptura del equilibrio, el uso de la voz potenciado por la utilización de los distintos resonadores, todo ello patrimonio de los integrantes del grupo FARFA.

8.3 – El puente de los vientos

A partir de ese momento y hasta la actualidad, Iben Nigél Rasmussen es su maestra y Angelelli forma parte del grupo que ésta creó, *El puente de los vientos*. Lo constituyen actores de distintas partes del mundo que se reúnen una vez al año e intercambian sus trabajos solitarios, sus búsquedas, sus realizaciones. Enriquecen las líneas básicas, como los *Ejercicios fuera de equilibrio*, con los que el actor busca un flujo continuo de energía en el cuerpo y en el desplazamiento en el espacio. Partiendo de ejercicios de Barba que éste ha tomado de formas del teatro oriental, esos ejercicios buscan liberar zonas corporales que, de otra manera, en el trabajo escénico más conocido obstruyen la circulación y el desarrollo de los impulsos; y dan lugar a diversas formas de entrenamiento. Las propuestas más conocidas de Iben Rasmussen son *La Danza del Viento* (que, como en todos los ejercicios, trabaja con la resistencia, en este caso, la de la respiración), *El Samurai*, *La Geisha* (estos dos tratan posiciones corporales extracotidianas). Los actores de *El puente* desarrollan, con entera libertad, otros ejercicios.

Al utilizar distintos resonadores, la voz del actor se expande, toma dimensiones insospechadas. Iben Rasmussen trabaja con cinco resonadores: máscara, pecho, estómago, cabeza y nuca. EL uso de los resonadores es una herencia de Grotowski (que había encontrado más de veinte) ampliada en los estudios de teatro oriental. El actor encuentra en su instrumento, es decir, en su voz y en su cuerpo, una gran ductilidad y una inacabable posibilidad de realizaciones creativas.

Los integrantes de *El puente de los vientos* han difundido estas propuestas entre sus discípulos de distintas partes del mundo. Angelelli lo ha hecho en nuestro país y en otros de Latinoamérica donde ha sido invitado a dictar seminarios; y las ha plasmado en los dos espectáculos que ha realizado y que lo han colocado en un lugar relevante de nuestra escena.

En 1991 estrenó *Asterión*, una obra multipremiada que impresionó a público y crítica por la imaginación escénica y la riqueza de posibilidades del cuerpo actoral. Diez años después presentó *Xibalbá* donde desplegaba un caudal actoral todavía más

amplio y una compleja búsqueda y puesta en diálogo de mitos y rituales de distintas procedencias culturales. Entre una y otra obra, Angelelli dirigió varios espectáculos con sus discípulos, dentro de las mismas pautas de teatro intercultural (*Estigia*, 1993, *Nada y ave*, 1996, *La Funerala*, 1997).

En los años 90 Angelelli perfecciona la labor de un actor-*performer*, un cuerpo que narra todas sus posibilidades expresivas y todos los cruces interculturales, incluyendo un riquísimo juego de relaciones interartísticas, de relatos y rituales. Realiza una dramaturgia del actor que se desarrolla en la intensidad de la acción, el cuerpo del actor como una escultura escénica en movimiento, en los desplazamientos, en los cruces plásticos y musicales. Guillermo Angelelli concibe el teatro intercultural como teatro performático.

8.3 - *Asterión*

La escena como una caja blanca, objetos diversos (esferas, una regadera, pelotas) de distintas formas y tamaños. Un hombre (el actor, el *performer*) con un delantal escolar azul, descalzo. Tiene el cabello muy corto y parece desvalido. Pero es una mera apariencia, el actor no interpretará ningún personaje, se multiplicará en relatos, transitará por distintos recursos expresivos. Será *clown*, conducirá rituales, creará climas extraños, mágicos.

Asterión remite, desde el título, a la literatura, a Borges. Y, efectivamente, el texto dramático es un collage de escrituras de distinta procedencia que se fueron conformando en un guión junto con los otros lenguajes de la escena: la actuación, los elementos plásticos, la música. Subyacente a todo esto, adoptando un invisible rol de iniciador del hecho artístico, está el texto borgeano, *La casa de Asterión*.

El laberinto y el Minotauro están ocultos, detrás de esas acciones tan diversas y en la estructura dramática rizomática. Hay, por lo tanto, ruptura de la linealidad y entradas múltiples. Momentos de diversión y juego y momentos de ritual y emoción. Canciones y textos informativos o científicos resemantizados. Y el cuerpo del actor transformándose, conduciendo al espectador por el laberinto, proponiéndole que elabore, en una recepción productiva, posibles y múltiples salidas.

Al elaborar el guión dramático, Angelelli eligió textos de procedencias muy diferentes, que fueron tratados en el espectáculo formando una trama con su juego actoral, con los objetos (en los que recae la presencia plástica), en la música. Están indicados en el programa de manera general, pero esos textos no se reconocen con claridad.

En distintas entrevistas, Angelelli ha declarado que el punto de partida fue un intento de trabajar escénicamente el mito de Narciso¹⁰¹. Buscaba imágenes, encontraba bellas resoluciones pero le resultaba difícil hallar, en ellas, tensión dramática. La lectura de *Los reyes* de Julio Cortázar y luego, de *La casa de Asterión* de Borges, lo llevaron a enfrentar un camino distinto del que buscaba para Narciso (u otro aspecto de Narciso): lo monstruoso. A este texto y a otro de Borges, *La escritura de Dios*, se fueron agregando distintas lecturas hasta que encontró la manera de articular fragmentos de historias sin secuencialidad. Un documental cuyo tema era la sobrepoblación y un experimento con ratas, le permitieron armar el laberinto.

Los textos utilizados, algunos de ellos enunciados en las distintas secuencias del espectáculo, son los siguientes: locuciones latinas estructuradas a la manera de un poema; los textos de Borges, particularmente *La casa de Asterión*; un relato elaborado por Angelelli basado en un video sobre superpoblación y experimentos con ratas; poemas de Jacques Rigaut; un artículo de la revista *Novedades de Moscú*, en el

¹⁰¹ No lograba plasmar el mito teatralmente pero lo fue profundizando hasta llegar a zonas que luego aparecerían en *Asterión*: el tema de la identificación, cómo se conforman sobre ese principio las

que se relata una guerra entre dos ciudades vecinas por un motivo nimio (compras de cacerolas y bombitas de luz); *Postales de guerra* de María Elena Walsh (texto que se intercala con el informe periodístico antes señalado); una canción de Boris Vian, *Tierra-Luna*; una canción litúrgica hebrea; un fragmento de *Trópico de Capricornio* Henry Miller.

En las diferentes secuencias, el actor/*performer* deviene un ser humano y un animal: es Asterión, o la rata/Asterión que se aísla para evitar la pelea mortal con las demás y busca su queso por el laberinto, es la gente peleándose en las ciudades, es el utopista de Boris Vian, el personaje de Henry Miller, el oficiante litúrgico hebreo. Angelelli utiliza distintos lenguajes escénicos y diferentes tradiciones teatrales. La dramaturgia del actor se potencia con el tratamiento del espacio, la luz, los objetos, el color, la música.

El cuerpo, y también la voz, producida desde los distintos resonadores, son los que realizan las territorializaciones y desterritorializaciones y señalan encrucijadas del laberinto.

El espectáculo comienza con el actor vestido con el delantal azul, que remite a antiguos uniformes de orfanatos (aunque, primera contradicción, el color brillante parece desmentir ese lugar de origen). De espaldas al público, con una mano apoyada en la pared, el actor (en el primer devenir de este ser desvalido) habla en un susurro. Se empieza a mover lentamente, se desplaza y se arrodilla junto a las tinajas de colores fuertes. En tanto se oye un sonido de percusión, comienza a enunciar el texto en latín y a realizar movimientos con los brazos y el cuerpo. Todo sigue (o más bien, construye) un ritmo: las palabras enunciadas, la música, el movimiento. El cuerpo inicia el tránsito de una escultura en movimiento que va a mantener a lo largo del espectáculo. Los distintos lenguajes diseñan la partitura.

sociedades, las amistades; los conflictos que surgen con otros sectores sociales, con otras identificaciones.

Enmarcado por el sonido de una cajita de música que se amplifica con un megáfono, la voz cambia el tono y narra el informe sobre la superpoblación y el experimento con las ratas. El relato científico se empieza a pormenorizar cuando enfoca la rata que, puesta en un laberinto, elige no ir en busca de su alimento. El tono empieza a cambiar con el devenir/rata. Y las palabras ratifican los cruces discursivos: “La rata permaneció inmóvil. Se llamaba Asterión”. Los movimientos corporales sostienen el devenir: movimientos frenéticos, contorsiones, rigideces. Es una coreografía extraña y muy rítmica. El cuerpo cae, se levanta, tiembla, vibra, da vueltas. Cuerpo/rata en el laberinto, rata/Asterión en el experimento.

Angelelli dice el poema de Jacques Rigaut con una voz distorsionada, un abanico en la mano y una gestualidad del rostro y del cuerpo que tienen citas del teatro oriental. Asterión se inmoviliza en el laberinto, desesperanzado: el texto dice “No me maté, no porque tenga alguna razón para vivir, sino porque tampoco la tengo para morir”. Como señala la crítica Adriana Scheinin (1999), el texto de Rigaut ratifica la idea del experimento y (lo que también está en el cuento de Borges) la opción de la muerte en lugar de la vida. Lo importante no es el acto de matarse sino la decisión de hacerlo.

Se produce un nuevo devenir. Un *clown* relata la historia de las dos ciudades enfrentadas¹⁰², transforma la lucha en una situación humorística a través de los tonos de la voz y de ciertos efectos creados con elementos mínimos (papel picado que el actor expande con el abanico, bolsas de madera con globos de agua que pisa y producen pequeñas explosiones). Es un humor directo y franco que, de pronto, se contrasta con la canción melancólica de María Elena Walsh (el recuerdo de la acción real atraviesa el humor). El *clown* salta, pisa las bolsas, las aprieta, las tira al público, expande el espacio escénico, convierte a los espectadores en contrincantes.

¹⁰² Aunque muy descabellado, es un hecho cierto, que Angelelli leyó en *Novedades de Moscú*: dos ciudades se enfrentan en una dura guerra fría porque los habitantes de una compran cacerolas y bombitas de luz en la otra.

El tono cambia. En el nuevo devenir aparece una utopía. Es el texto de la canción *Tierra-Luna* de Boris Vian. Ni la rata, ni Asterión, ni los peleadores. Ahora es un hombre que habla de su decisión de salir de la Tierra e ir a ese espacio donde no ocurren los hechos que suceden en su planeta. Una música melancólica acompaña las palabras. El actor realiza movimientos muy rápidos. Tira la tinaja grande y salen de ella pelotitas plateadas. Se acerca a un montículo de tierra que hay en un lateral del espacio escénico y coloca en él elementos muy pequeños, como, por ejemplo, crucecitas. Es una referencia (pero también lo podemos considerar una cita) a varios espectáculos de Eugenio Barba y de Iben Rasmussen.

Entramos en un nuevo devenir: ahora aparece el celebrante. La luz baja y sólo las regaderas iluminan el espacio, lanzan una “lluvia de estrellas” o de luces tinteneantes con las que el actor riega las tinajas; mientras lo hace, entona la canción litúrgica hebrea. Se produce un efecto plástico muy logrado y un hondo clima emotivo.

Con el escenario en semipenumbra, el actor saca del montículo el estuche de un violín. Con el instrumento en las rodillas se va quitando el delantal y va diciendo el texto de Henry Miller (“Hoy es un día de equilibrio, estoy en paz con todo, mañana empezará una lucha nueva...”). De pie, con el cuerpo semidesnudo (liberado de los distintos devenires) continúa hablando mientras la música invade al *performer* y a los espectadores.

8.4 - Xibalbá

Hay algunos aspectos de este espectáculo que se destacan particularmente:

- la interculturalidad, que cruza temáticas y recursos actorales. Por un lado, un tipo de actuación occidental con elementos de clown y

- de formas de arte popular; por otro, referencias a mitologías precolombinas y a actitudes interpretativas orientales;
- la música, que constituye un lenguaje tan potente como el actoral e incluye la presencia de una actriz/música. En realidad, se podría decir, una actriz cuyo cuerpo es soporte para la producción musical;
 - cierta linealidad narrativa que sigue relatos míticos (descenso a los infiernos, al mundo subterráneo) y también relatos de marginaciones. Todo esto confiere a la dramaturgia de actor una estructura arborescente. Un hilo conductor va guiando los hechos y tolerando que se produzcan varias ramificaciones.

8.4.1 La textualidad

El nombre de la obra, *Xibalbá*, remite al mundo maya quiché y a uno de sus textos sagrados, el *Popol Vuh*. El mundo mítico de este libro, resemantizado, constituye el eje conductor y organizador de los acontecimientos.

Al contrario de lo que ocurría en *Asterión* donde los textos elegidos fueron tomados en una forma casi pura para estructurar un espectáculo rizomático, en este caso Angelelli escribe un texto dramático que es producto de una fuerte intertextualidad. Un texto arborescente, con un eje que es un viaje (al inframundo, al conocimiento del ser) y que mientras se desarrolla, se despliega en variedad de historias .

El *Popol Vuh* relata la historia maya de la creación del mundo y del hombre, creación que surge del alimento primigenio, el maíz. Ese mundo mítico, que Angelelli enriquece con secuencias que tomó del *Chilam Balam*, otro libro sagrado del pueblo

maya¹⁰³, es cruzado, en las búsquedas estéticas de Angelelli, con un texto de Borges (que también había utilizado para *Asterión*). Se trata de *La escritura de Dios*: un sacerdote azteca está preso en una mazmorra, y ese lugar lo comparte, pared por medio, con un jaguar. En los largos días de encierro, que se prolongan durante años, logra descifrar las manchas del jaguar y encuentra que en ellas se encierra la escritura de Dios, el conocimiento que puede darle la libertad y el poder. Sin embargo, resigna estas últimas posibilidades ante la magnificencia que percibe al entrever los “ardientes designios del universo”. En el mundo que va creando Angelelli, esos designios se conjugan con la búsqueda del mundo visible y misterioso, el mundo mítico de Xibalbá.

El espectáculo es, entonces, un viaje por el mito y un viaje por la literatura que contamina la búsqueda estética al producir una escritura muy cuidada y personal. Angelelli compone una dramaturgia de actor en la que el relato escénico se arma desde la intertextualidad y desde las propuestas corporales y musicales de los dos intérpretes, el propio Angelelli y la actriz Patricia Schaikis.

El texto dramático es un material de características poéticas que sigue muy poco las formas tradicionales de la dramaturgia. Como ocurre con el material lingüístico de la mayoría de los espectáculos performáticos estudiados, tiene una entidad propia como texto literario que no permite imaginar el texto espectacular.

Como en los cruces textuales, los personajes se multiplican, devienen. Son los dioses hermanos Xbalanqué y Junajpu del Popol Vuh, que van a vencer a los dioses subterráneos de Xibalbá, pero también son un mago y su ayudante. Y estos últimos salen de otro texto, *El tigre mundano*, de Jean Ferry, que es la historia de un número

¹⁰³ En unas entrevistas que le hice en octubre de 2002 y en una nota que la periodista Marta Taborda escribió sobre el espectáculo en la revista *Teatro al Sur* N°20 de octubre de 2001, Angelelli ha relatado cómo durante un viaje a México en la frontera con Guatemala, descubre, maravillado, la mitología maya. Pasa una noche en la cima de las ruinas de un templo maya y hace experimentaciones vocales y de resistencia física en medio de la soledad del paisaje, en las horas de la noche, sospechando que pueda rondarlo el jaguar. A través del *Chilam Balam* conoce a “los contadores de los días”, los que podían leer el calendario maya.

de cabaret que realiza un tigre vestido de dandy. El mundo subterráneo, transformado en el ámbito de Ferry, se desterritorializa de ese relato para territorializarse en un cabaret del Tigre de la década del 20. Desde allí llegarán a Xibalbá, al “lugar acuático y oscuro como un vientre contenedor y maternal, donde el que ingresa pierde la identidad para profundizar en sí mismo”. Los cruces narrativos se multiplican.

Desde otras zonas culturales se toman elementos para armar los personajes: así, el mago y la ayudante (Xbalanqué/Junajpú) son también los aspectos opuestos de un ser único; y para esta concepción, Angelelli se apoya en el *Tao Te Ching*. En otra secuencia, deriva hacia el mundo mítico hindú y hace aparecer a la diosa Cali, fuerza primigenia, generadora y destructora. En otros momentos se mezclan las mitologías: el barquero que lleva a Xibalbá es Balam el Sueco¹⁰⁴, pero ese ámbito acuático que hay que atravesar para llegar al mundo subterráneo convierte a Balam en Caronte, al Tigre en la Estigia.

Hay otro relato de base, que tiene que ver con la literatura contemporánea y que es el subtítulo del espectáculo. Se trata de *A.Y.O.R* de David Leavitt, una obra de literatura *gay*. La sigla es acólope de *At your own risk*. Esta expresión se hizo conocida a través de la guía *gay Spartacus* para alertar al visitante de sitios marginales. Es desde el riesgo desde donde se inicia ese viaje en el que, como señala Angelelli “se permite el reconocimiento de las pasiones, de ciertas libertades que conducen al conocimiento de uno mismo”.

8.4.2 – La interculturalidad en acción: el texto espectacular

¹⁰⁴ *Balam*, en la cultura quiché es el jaguar sagrado, el que sabe del tiempo, puede hacer predicciones, también el príncipe del inframundo Xibalbá

¿Cómo se hace circular escénicamente este material literario de procedencias tan variadas? Ya sabemos que en la propuesta de Angelelli, como en todo el teatro performático el texto no es lo estructurante ni la matriz directiva de las acciones. Si hay una dramaturgia de actor, en *Xibalbá* es la escritura (más allá de las búsquedas intelectuales que la preceden) que se realiza desde los procedimientos y las necesidades de la escena, en particular desde el cuerpo performático y la música.

Como en *Asterión*, el espectáculo se organiza a través de una amalgama de lenguajes no verbales; todos en paridad, con la misma relevancia componen el discurso escénico. Como en *Asterión*, *Xibalbá* es interrelación artística en y con el cuerpo de los actores/*performers*.

Xibalbá es un espectáculo más complejo que *Asterión* y su relevamiento y análisis también son complicados. Cuando se conjugan el cuerpo performático, en los movimientos y la voz (en los que se concreta la interculturalidad), con la interrelación artística, resulta difícil aprehender todas las propuestas y también transmitir las. El arte de presencia del hecho performático (y también su inevitable fugacidad) se hacen más evidentes.

El espectáculo comienza a oscuras y se oye el sonido de un violín. La música inaugura el espectáculo y, desde ese momento, se define su importancia. La luz muestra a Xbalanqué sentada. Ha dejado el violín y se acompaña de un par de crócalos. La escena está casi desnuda: sólo vemos unas bolsas de arpillera, unas cañas, un montón de piedras, caños de bronce alineados como la tubería de un órgano. Son objetos que resultan referentes de culturas diferentes. Y contorneando el proscenio, unas lamparitas de colores que cuelgan de un cable y recuerdan una kermese pobre y bastante *kitsch*.

Objetos y escenografía colocan al espectador frente a una mezcla de registros: remisión a rituales, referencia de formas de actuación populares, un cruce desprejuiciado y nada azaroso, que indica una libertad grande en los artistas para

deslizarse por formas escénicas muy variadas y experimentar con la interrelación de los lenguajes sin plantearse ningún límite expresivo.

Xbalanqué lleva un traje y un peinado que tiene vagas reminiscencias orientales. No hay ninguna precisión cultural ni histórica. Junajpú, que entra enseguida, lleva una gran capa. Mientras se deslizan por el espacio, dan vueltas rápidas, y Xbalanqué toca el violín, hablan y cantan a dúo. Lo que dicen no es claro, por el contrario contribuye a la ambigüedad de los personajes.

Junajpú/el Mago es a veces el guía que conduce a la violinista por el espacio, por el baile, por el ritmo, por las voces emitidas desde distintos resonadores, por la música. Por momentos es un guía maligno que ríe cruelmente. En otros, ambos parecen ser complementarios y lo dicen: “Originalmente los dos son uno./ La única diferencia radica en el nombre/ la unidad de ambos se denomina Misterio”.

Los dos cantan, a veces parecen salmodiar, él declara que ése es el lugar “dedicado a corromper la realidad”, ella ríe y comienza a interpretar un vals que el mago acompaña con un acordeón. Es una música de feria popular y sin embargo, en ese momento se escucha desde la extraescena un grito: ¡Xibalbá!

¿Dónde estamos? ¿Ante qué personajes, en qué ámbito? ¿Cómo se logra un clima ritual con esos elementos? ¿Cómo se consigue la consonancia del ritual con el espectador? En el cruce intertextual se mezcla la búsqueda del lugar mítico con el juego del mago que va a desembocar en el clown. Los cuerpos de los actores, las voces, la música y la luz van creando climas, estados de actuación, momentos escénicos con densidades diferentes.

Los dos personajes (pero ¿cuáles son? ¿no será más legítimo decir los dos actores?) cantan una canción en sueco. Junajpú/ el mago repite cada verso en español. La canción habla del mito pero lo aparta del mundo quiché. Y Xibalbá, el nombre del inframundo, de pronto se localiza: está en una isla del Tigre, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Xibalbá sale del mito, se resignifica. Se convierte en la “boca humeante”, en “la entrada a los misterios de la noche” como anuncian los guías. Guías de un viaje que es (en el otro cruce de mitos) un camino al Averno, al lugar en el que “la ley es la desmesura”.

La fusión de formas discursivas se complejiza: dos figuras remiten a un mito pero sus vestuarios confunden. Uno parece oriental, el otro tiene que ver con un texto de origen diferente, el de Ferry. El lugar subterráneo al que, en el mito, llevan a Xbalanqué y a Junajpu, se cruza con el lugar de la muerte de la mitología griega. El canto en sueco (que anticipa al guía Caronte/El Sueco) tiene que ver con una formación actoral (la de Angelelli) y con una maestra (Iben Rasmussen).

Si las mezclas interculturales se hacen más intensas, Xibalbá, “el paso obligado de las almas en su peregrinaje cíclico”, en cambio, se trivializa, se convierte en el cabaret en el que se podrá ver un número de variedades. Los espectadores, a quienes se dirige todo el tiempo el mago, forman parte del cabaret kitch y están allí porque se hallan dispuestos a participar del viaje al lugar escondido (¿no es acaso el de la creación? ¿no es eso lo que provoca el clima de ritual?).

El discurso se refiere al mito y también a la actuación y el espectáculo se hace autorreferencial. Hay una sutil mezcla de fuentes en las que se pueden detectar, procesadas en la amalgama intertextual, palabras de *La escritura de Dios*. La agitación en la sangre que siente el viajero es la misma que siente el sacerdote azteca encerrado con el tigre. Los dos sufren la oscura amenaza.

Los personajes cantan, bailan, narran con la música. Se desplazan por todo el espacio. Se transforman haciendo el número del mago y la ayudante. El mago ordena y ella toca el violín con maestría o se convierte en un muñeco. Actúan recurriendo a la frontalidad, como los cómicos populares. Son sutiles en el trabajo corporal, en la danza y la música pero se ubican en rudimentarias formas de actuación. De pronto son clowns. El mago es particularmente gracioso porque el actor ha sido un clown y nunca ha olvidado ese rol. Los personajes arrastran las habilidades de los actores, no

hay una interpretación fija, no podría haberla ya que los personajes devienen constantemente, se metamorfosean.

En otros momentos es la voz la que determina las acciones, los matices, las transformaciones. En la oscuridad total, la voz recrea ámbitos y climas, acompañada por el violín. La escena se expresa desde el minimalismo. Una simple linterna se convierte en la única luz necesaria para iluminar rostros que dialogan. Rostros que ahora se internan en otro ámbito, que invitan a que se los acompañe a iniciar un viaje hacia el pasado, al "instante anterior al primer sonido".

En la oscuridad la linterna va iluminando partes de los cuerpos. Ahora son fragmentos. La luz y la música determinan el fluir escénico pero el sonido del violín resulta un lenguaje imprescindible. La actriz es música y el instrumento transforma su actuación, marcada en todo momento por el ritmo. El mago/Junajpú entona una canción que habla de desamparo y plantea la situación de ese camino a Xibalbá: *"Sometimes I feel like a motherless child..."*

El cruce intercultural implica también mixtura de lenguajes artísticos, de registros actorales, expresivos, lingüísticos. Mezcla de músicas, de lenguas, de actuaciones.

Los personajes se transforman, se comunican a través del juego actoral, de la música, de la luz pero no dialogan. El mago se dirige al público, ella sólo interviene a través de los lenguajes no verbales, particularmente de la música. Por momentos son portadores de discursos (las canciones, los retazos discursivos del cruce intertextual). Pero en una secuencia devienen personajes de una situación cotidiana y, desde ella, dialogan ("Estoy perdida/ ¿Dónde vive?/ No sé. Lejos")

El mago y su ayudante, introductores del ambiente de music hall del cuento de Jerry, que eran suplantados por los dioses mayas que se dirigían al mundo subterráneo, van a aparecer para instalar un ámbito de music hall prosaico, de elementos cotidianos en el que los cruces van a ser la marca que define.

Tiempos, cosmogonías, lecturas, búsquedas estéticas y búsquedas metafísicas pierden sus contornos, sus límites y los personajes se diluyen. La teatralidad crece desde los cuerpos que se brindan en su más fuerte expresión (lo que en ningún momento quiere decir sobreactuación); desde la música, y concomitantemente, con el ritmo, que domina la partitura de las acciones.

El relato se complejiza porque se busca a Xibalbá (¿y qué es para esa mezcla cultural ese mundo subterráneo?) al mismo tiempo y desde muchos lugares diferentes.

El texto espectacular se prodiga en variedad de formas. Xbalanque y Junajpu son ahora el mago y su ayudante, por momentos moviéndose ambos con las actitudes del tigre antropomórfico y la domadora del cuento de Jerry. Pero de pronto se instala el mundo de *A.Y.O.R.*, el cuento de Leavitt, se presenta en medio de un *rap* y Xibalbá aparece en un lugar del Tigre. Mito y localizaciones, los cruces cosmogónicos se intensifican en un proceso cuidadoso en el que hablan más los cuerpos, las actitudes actorales de procedencias variadas, el juego con la música y el sonido que cualquier intento de reconstruir un relato.

Angelelli pasa de los registros literarios a entonar un *rap* que sale sobre todo de sus recursos de *clown*. Música, modulaciones de voz, el cuerpo desplazándose en el espacio, bailando, los sonidos, la luz, son las otras formas de ese relato en el que el mundo mítico parece haber desaparecido en un baño de hombres de la estación de Retiro. Es una localización precisa, espacial y erótica y allí se produce el encuentro con un cartel que anuncia Xibalbá.

El viaje iniciático asume formas muy diferentes. El cuerpo que enuncia el relato en el *rap* toma formas rítmicas que llevan a un baile ritual. Llegar a Xibalbá, el lugar del encuentro superior, exige una decisión: hacerlo *At your own risk (AYOR)*. Implica dejarse llevar por el barquero Balam El Sueco, Balam, el jaguar, Caronte transitando la Estigia.

Comenzado el viaje mítico, el Balam remitirá al sacerdote azteca que descifra la escritura de Dios en las manchas del jaguar, del cuento de Borges, Xbalanqué hace caminar a Junajpú hacia otro mundo mítico y éste se enceguece pinchándose los ojos con alfileres, como Edipo.

Las ceremonias se suceden: cantan la canción de El Sueco en su idioma, un puro significativo melódico, se ponen máscaras, se encuentran los dos en la música y en el erotismo; se conectan con las madres primigenias, las diosas originales que remiten a la cosmogonía hindú; sienten que han llegado y se intercambian el alimento primigenio, el maíz, el material original del hombre según el Popol Vuh. En el ritual, que es una ceremonia de fecundidad, aparece el carnaval.

Es muy difícil transcribir un espectáculo performático, como ya hemos indicado. Podemos interpretar algunas zonas, acercarnos al material escénico, pero siempre quedarán muchos espacios en blanco. En Xibalbá, los espectadores aceptaban el pacto de lectura del espectáculo y no intentaban reconstruir una anécdota. Sin embargo, la obra relataba hechos, planteaba situaciones humorísticas (en particular las secuencias trabajadas desde el clown). Había un relato pero era difícil establecer una historia clara, personajes bien delimitados, acontecimientos con un *crecendo*.

Xibalbá ha tenido mucho éxito entre el público y no es un espectáculo fácil desde los parámetros más conocidos, más transitados del teatro. ¿Qué era, entonces, lo que atraía tanto? La actuación, el cuerpo performático haciendo un relato de sus posibilidades actorales, mucho más variadas de las que los receptores imaginaban, un relato enriquecido por la voz. Ese cuerpo trasladándose de manera tan exacta y sorprendente por el espacio, ese cuerpo acompañado por otro extremadamente rítmico, el de la *partener*, que parecía ser prolongación de sus instrumentos musicales.

Los espectadores recibían la historia en fragmentos y no podían seguir todas las alusiones, referencias y relatos míticos. Pero impactaban los rituales (en realidad,

lo que todo el tiempo impresionaba era la gran ceremonia del teatro, que esos cuerpos instalaban durante toda la representación). Los lenguajes no verbales creaban los climas del rito o los rompían para que creciera la comicidad clownesca: la música, en particular, pero también la luz y los objetos, mínimos pero connotativos de las culturas que recorrían y se cruzaban.

En la liturgia final, Xbalanqué y Junajpú se volvían a encontrar en el origen de la historia maya. Las bolsas con los granos de maíz permitían la alegría del encuentro y del juego, el violín de Schaikis y el acordeón de Angelelli acompañaban los desplazamientos y los bailes. Y el público entendía que había podido penetrar por un momento el misterio de la creación; impactado, quedaba en silencio mientras los actores saludaban y dejaban la escena. Lentamente iba saliendo de ese estado de comunión estética en que había entrado e irrumpía en un largo aplauso.

Sin duda Angelelli logra en *Xibalbá* una relación muy intensa entre lo mítico y ceremonial que proponía el espectáculo y los niveles de atención y recepción de los espectadores. El fenómeno era interesante porque no se originaba desde los parámetros de la identificación en el sentido tradicional, (es decir, con la historia o con los avatares de los personajes que planteaba Aristóteles en la *Poética*).

En este caso, los espectadores saben poco de estos dos seres que ocupan la escena; no siguen una narrativa explícita sino los fragmentos del relato y, en particular, la actuación y la emoción que la misma produce. Emoción que Angelelli había logrado en varias secuencias de Asterión, pero entonces la marca clownesca era más fuerte y estaba más dissociada de lo ritual. En *Xibalbá* hay un procesamiento mayor de los recursos, un enriquecimiento de las posibilidades, una búsqueda de lo intercultural, de lo expresivo y de las realidades mucho más profundas creadas por el cuerpo del actor/*performer*.

CAPÍTULO 9: EL TEATRO DE IMAGEN DE ALBERTO FÉLIX ALBERTO Y JAVIER MARGULIS

9.1- Los teatristas y la imagen

Un texto de Kantor es un buen inicio para adentrarnos en el estudio del teatro de imagen: "...un teatro que se realice como obra de arte, que no reconozca más que sus propias leyes y que no justifique más que su propia existencia". El director polaco es el paradigma –por lo menos, el más notable y declarado- para quienes aquí realizaron el Teatro de Imagen¹⁰⁵ en las décadas estudiadas.

Los realizadores admiraron sus textos teóricos y manifiestos, pero sobre todo se sintieron fuertemente impresionados por sus puestas en escena. Les interesó, en particular, la ruptura con el naturalismo, la interrelación con la plástica y la música, el ritmo y el tiempo escénico, el tratamiento del espacio, el trabajo con el actor, la reubicación de la palabra que ya no era la base del trabajo escénico. Es decir, se sorprendieron ante esas actitudes vanguardistas muy explicitadas por Kantor cuando define su teatro como "autónomo", como hecho artístico, como teatralidad pura.

La propuesta del teatro de imagen se puede relacionar con diferentes expresiones artísticas. Los grupos de nuestra escena que siguieron esa línea, abrevaron en varias de ellas. En el cine –arte de la imagen por excelencia- del que toman la técnica del montaje; en la danza-teatro, que manifiesta el valor expresivo del

cuerpo en el espacio; en el *happening* y la *performance*, con su mezcla de expresiones estéticas y con el lugar particularmente importante que otorgan al espectador. Muchas veces en los cruces se diluían los límites. Se esperaba del espectador una actitud activa, a veces participativa, que realizara una decodificación creativa y produjera su propio montaje del espectáculo.

La polivalencia y la connotación del signo teatral es muy fuerte en el Teatro de Imagen. Los signos se multiplican en la interrelación artística y se produce una verdadera “pluralidad de textos articulados” (Ubersfeld:1981,31). Y conjuntamente se plantea una teatralidad directa, explicitada.

¿Qué ocurre en este teatro con la palabra, con el texto dramático? El teatro de imagen replantea el lugar de la palabra en el conjunto de los códigos de la representación. No la niega pero tampoco la privilegia. Todos los lenguajes de la escena -música, luz, sonido, movimiento del actor, escenografía, tratamiento del espacio, objetos- adquieren igual importancia pareja. Se pueden presentar, así, escenas de fuerte impacto visual, de belleza formal. También se pueden plantear historias con situaciones fragmentadas; muchas veces, son sólo esbozos de una intriga, con personajes más o menos delineados.

Se narra con el cuerpo del actor, con sus movimientos, sus desplazamientos en el espacio, con la luz, con la música. Y todos esos lenguajes producen imágenes que, por su polisemia, provocan variedad de interpretaciones. Nada es explícito pero el espectador reconstruye, arma, da sentido, a veces se subyuga o se impresiona. Difícilmente queda indiferente.

Kantor señalaba: “Yo he hecho el guión, la partitura” (1984,77). Como hemos visto, aún cuando tomara el texto de un autor dramático, como era el caso de

¹⁰⁵ Me remito a las declaraciones de Javier Margulis en el II Encuentro de Estudiosos de Teatro, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), marzo de 1991; y a las de Alberto Félix Alberto en la charla con los espectadores al finalizar las funciones de *En los zaguanes ángeles muertos*.

Witkiewicz, lo convertía en un productor de imágenes. Consideraba el plano lingüístico en fusión con los otros lenguajes.

También los autores de nuestro Teatro de Imagen colocaron la palabra en un lugar distinto del habitual. Margulis tomaba textos metafóricos, bastante herméticos (*El instante de oro*), o un informe crudamente testimonial cruzado de ráfagas poéticas (*El experimento Damanthal*), que se oían en off. Alberto Félix Alberto usaba la palabra en su mínima expresión y de manera muy sugerente o transformándola en puro significante, de extraña referencialidad.

Por esta conjunción interartística era teatro performático, sin duda, y tenía muchos puntos en común con la danza-teatro (el discurso escénico de los lenguajes no verbales con los que se narraba, el valor plástico del cuerpo) con la que a veces se confundía. En la escena internacional, el teatro de imagen remitía a Robert Wilson, pero entre los directores argentinos, si bien conocieron la labor del creador norteamericano en festivales internacionales, fue mayor el impacto que produjeron las puestas de Tadeusz Kantor.

Durante el período que estamos estudiando y particularmente en la década del 80, el teatro de imagen se desarrolló y tuvo mucha relevancia. En los 90 era un lenguaje afirmado en la escena pero no seguía con tanta pureza las premisas iniciales (la palabra o la narrativa empezaron a crecer) aunque la creación de la imagen escénica comenzó a contaminar otras propuestas.

Si bien Alberto Félix Alberto y Javier Margulis han sido las figuras de mayor relevancia de esta línea, muchos otros artistas realizaron espectáculos de imagen destacables, entre ellos, Omar Pacheco.

Omar Pacheco estaba influido por las ideas actorales de Jerzy Grotowski y por las propuestas escénicas que planteaba Tadeusz Kantor en sus obras. En *Sueños y Ceremonias* (1990) el título ya anticipaba el clima onírico, que remitía al inconsciente y a los rituales por los que transcurría la acción escénica.

Partiendo de un intenso entrenamiento físico, los actores hacían transcurrir su labor entre el teatro y la danza-teatro para plantear el devenir del hombre-pájaro en la búsqueda de su libertad. Los desplazamientos corporales y el vestuario creaban elementos plásticos relevantes que se unían a la música, también significativa. El espectador participaba de un trabajo escénico que constituía un espacio ceremonial y era decididamente interartístico.

Las siguientes obras de Pacheco, (*Memoria* (1993), *Cinco puertas* (1997), *Cautiverio* (2001) conformaron una trilogía en la que el teatro de imagen, sin perder sus características, se hacía fuertemente político. Testimoniaba la cruel historia de la Argentina de la dictadura (*Memoria* y *Cinco puertas*) o bien metaforizaba el mismo período (*Cautiverio*) ubicando las persecuciones y los hechos crueles en una vaga Edad Media. Al entramado de los lenguajes de la escena con los cuerpos y las voces de los actores (en un cuidadoso trabajo plástico) se unían elementos, como el humo y el fuego, que remitían a la ritualidad de su trabajo anterior. *Cinco puertas* se ha mantenido muchos años en cartel, con premios e invitaciones a festivales internacionales.

Alberto Félix Alberto y Javier Margulis han realizado un teatro de imagen de verdadera envergadura, interrelacionando lenguajes y privilegiando algunos: Alberto, lo musical y coreográfico, Margulis, el elemento pictórico y la palabra poética. En la estructuración de sus obras es muy fuerte la influencia del cine.

9.2- Alberto Félix Alberto: el cine sube a escena

9. 2.1- *Las primeras obras*

Tango varsoviano (1987), la obra más famosa y representada de Alberto reafirmaba la línea de imágenes sugerentes que había iniciado en 1986 con *La pestilería*. Con esta obra se iniciaba en la escena de Buenos Aires una propuesta diferente, que sorprendía: un minucioso trabajo escénico, muy cuidado, casi preciosista, que no privilegiaba la narrativa. En el Buenos Aires de los 80, que propiciaba, con los nuevos aires democráticos, la experimentación artística, la propuesta de Alberto fue bien recibida. Con *Tango varsoviano*, que colmaba las expectativas del espectador, se inició una corriente de público que siguió con interés todo lo que proponía el teatro de imagen.

Tango varsoviano sugería una historia que casi eludía la palabra. Sólo se hacía un uso mínimo de ella: unas pocas frases (“Callate, che”, “No sé si usted sabe, pero dicen que las ballenas están suicidándose”, “Dicen también que se agranda el agujero de ozono”) que repetían en diferentes momentos dos personajes y que aparecían sin conexión con el contexto (o con un sentido muy oscuro).

El otro lugar de la palabra era ocupado por la voz de Mercedes Simone cantando un tango, que se oía una y otra vez. Sin embargo, la obra contaba una historia narrada por los otros lenguajes, especialmente, la música, la luz y la gestualidad de los actores.

Con quiebres en el ordenamiento temporal, se desarrollaba el relato muy folletinesco y tanguero de la muchacha humilde que termina en el cabaret (al que ansía llegar o del que vuelve), las lecturas podían variar, porque se trabajaba con la ambigüedad. Los personajes eran tipos que definían sus amores (no convencionales, heterosexuales y homosexuales), celos, traiciones y humillaciones, a través de tangos que eran vividos, bailados, soñados.

Así como el tiempo se fracturaba, el espacio se segmentaba a través de espejos y juegos de luz y sombra que determinaban los lugares de la realidad y los lugares de

la ensoñación. Se fragmentaba la acción, se mezclaba lo onírico y lo real, el presente y el recuerdo.

La reiteración de acciones, gestualidad, sonidos -la repetición era una característica de todas las obras de este tipo de teatro- señalaba, a veces, un tiempo circular, pero también era una manera de narrar, una redundancia necesaria para el sentido de los hechos.

En los zaguanes ángeles muertos (1990) presentaba una utilización distinta de la palabra, ahora el discurso era hermético, y, sin embargo, coincidente en un punto, en que no era la palabra la que daba el sentido a lo que ocurría en escena. Los personajes hablaban constantemente pero lo hacían en un idioma incomprensible y, en realidad, inexistente, algo que sonaba a alemán o a polaco.

Otra vez eran los lenguajes no verbales (particularmente, el tono de la voz y la gestualidad del cuerpo, la proxémica y la kinésica) los que relataban. Básicamente, contaban el encuentro de tres hombres: dos tenían un pasado común, el otro quedaba al margen, sufriendo celos y envidia de esa realidad que lo invadía con poderosas imágenes oníricas.

El espectador no sabía qué era real y qué irreal, ni estaba seguro de conocer el final; la propuesta escénica lo invitaba a establecer vínculos, en una cooperación textual creativa, a relacionar las potentes imágenes que el espectáculo iba proponiendo.

Una particularidad de este espectáculo, era su estructura profundamente cinematográfica. Se tenía la sensación de estar viendo un film. Alberto ha declarado en distintas oportunidades que piensa sus obras con criterio cinematográfico, en el que la música es un soporte muy importante¹⁰⁶. Muchos espectadores relacionaban esa puesta-film con una película de Andrej Wajda: el falso idioma -en realidad puro

¹⁰⁶ Alberto Félix Alberto estudió la carrera de Dirección en el Instituto Nacional de Cinematografía y la de *regie* en el Teatro Colón.

significante-, los personajes, los objetos y las acciones que recordaban al director polaco.

En 1994 se estrenó *La pasajera*. Con este espectáculo, el director volvía a proponernos un minucioso trabajo de partitura escénica en el que se mezclaban imágenes de distintas procedencias, muchas, marcadamente oníricas. La escenografía, de notoria calidad plástica, reproducía el interior de un tren. Allí, la pasajera veía desfilar personajes y escenas de su mundo interior y de mundos conocidos o deseados, fracturas de relatos que aparecían en la interrelación de los distintos lenguajes artísticos.

No había una narrativa lineal, ninguna secuencialidad de los hechos. La palabra no competía con la imagen, por el contrario, se entrelazaba con ella como contenido y como ritmo. Y se les unía, interrelacionándose, la música. Ni acciones ni personajes se precisaban, dominaba la ambigüedad juntamente con el minucioso trabajo artístico y poético.

9.2- *Lulú ha desaparecido*

Con este espectáculo uno de los más interesantes del teatro de imagen de Alberto, el desafío fue mayor: crear un espectáculo con los recursos de una filmación.

Las dos expresiones artísticas se oponen en sus medios y resultados. El cine crea una obra fija y duradera. Permite al espectador acceder a escondrijos, a detalles; puede mostrar los primeros planos con mucha intensidad. Por otra parte, esa misma perdurabilidad produce una relación distante con el receptor. El teatro, por el contrario, es un hecho artístico evanescente, que dura el tiempo de la representación, un acontecimiento móvil, abierto, que puede variar según circunstancias del actor o

del público; establece con el espectador una conexión cercana, el artista está presente en la ejecución de su obra.

Pero unir en escena cine y teatro, hacer confluír sus lenguajes, no fue el único desafío que se planteó Alberto. También se propuso incorporar a un espectáculo de estas características una temática referencial, la de la realidad argentina de las últimas décadas, y hacerlo desde un enfoque que no siguiera los caminos transitados desde fines de los 70.

La presencia del cine no estaba sólo en los recursos utilizados, también era el intertexto fundamental, aunque no el único. Aparecía, asimismo, el intertexto literario y el pictórico. Los géneros artísticos se cruzaban permanentemente, y *Lulú ha desaparecido* resultaba un espectáculo polifónico, mezcla de experiencias artísticas y de lenguajes expresivos. Lograba una ruptura de los géneros, trabajaba con una lógica metonímica, con lo simbólico, con una fuerte intertextualidad; motivaba una diseminación de sentido. Y, como en las otras obras de Alberto, exigía un espectador activo, es decir, una recepción productiva.

El nombre, Lulú, remite a la protagonista de *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*, las obras de Wedekind, a la ópera *Lulú* de Alban Berg y a la película de Pabst, *Lulú*.

Sin embargo, la Lulú del título no era ésa, aunque estaba conectada secretamente. Había un escamoteo de información, un espacio en blanco que dejaba Alberto para que el espectador lo llenase. Los datos estaban, pero si no se descubría todo el sentido, lo que sí se percibía era que esta Lulú no era la de Wedekind y, por lo tanto, no era la protagonista de la pieza y de la película, pero el espectáculo sí iba a tratar el cine. Porque a lo largo de la obra, y mezclándose con las distintas tramas y situaciones, estaba presente una diva cinematográfica de los años 20 y 30, a la que el espectador podía asociar con diferentes *stars* famosas.

¿Quién era esa figura que se paseaba con sus sombreros y abrigos elegantes y un poco efectistas, que se jactaba de sus amores con Chaplin, que hacía una profesión

de la interacción artística cuando declaraba: "Aprendí a actuar viendo a Martha Graham bailar y aprendí a bailar viendo a Chaplin actuar"? ¿Era alguno de los nombres que se mencionaban, Mary Pickford, Pola Negri, Gloria Swanson, Marlene Dietrich, Greta Garbo? En algún momento el espectáculo recordaba el cine de la industria, los grandes estudios; en otro, rememoraba el Berlín de fines de los 20, con Max Reinhardt, von Stenberg, Landau y alguien decía: "Berlín era una fiesta y yo había llegado allí para divertirme". Pero todo esto aparecía entremezclado con las distintas acciones y la misma estrella se iba transformando. Así se establecía uno de los muchos procedimientos de ambigüedad: cuando el espectador creía haberla identificado (que era, por ejemplo, Louise Brook¹⁰⁷) Louise/Lulú había dejado de serlo y adquiriría una dimensión simbólica.

En este espectáculo, Lulú no tiene nada que ver con la figura destructora de la obra de Wedekind y sí con toda esta realidad/ficción/simbolización. Y es, sobre todo, cine.

Fue muy interesante el trabajo que Alberto realizó con el espacio. La obra se desarrollaba en el bar del Teatro del Sur, la sala de Alberto Félix Alberto, en el que se había construido un escenario apaisado. Se conformó un espacio a la italiana, pero los espectadores estaban sentados en sillas en torno de mesitas, sobre las que descansan vasos o tazas.

La representación comenzaba en la oscuridad, con códigos conformados con sonidos: un timbre, un teléfono que sonaba, la voz de una mujer que combinaba una cita, aplausos. Cuando se iluminaba el espacio escénico se veía un proscenio angosto con un telón detrás. Delante del proscenio había un telón casi transparente, apenas una veladura que daba la apariencia del grano de una película. Esa veladura

¹⁰⁷ Para la gran diva por la que va a hacer pasar todo el cine que le interesa, Alberto toma una figura real casi sin historia y por lo tanto, con las posibilidades de generar una ficción muy productiva. En el pre-texto de la obra hay que ubicar la historia de Louise Brook, una *starlette* de segundo nivel del cine americano, que se convierte, por breve tiempo, en una figura muy famosa del cine expresionista alemán, en el que filma *Lulú*, y luego desaparece.

transformaba la escena y la convertía en una pantalla cinematográfica. El espectador, que parecía estar en una especie de café concert, quedaba descolocado.

Pero otros elementos expresivos desestructuraban ese film/teatro, rompían los límites. Con el espacio escénico iluminado, se oía música de cabaret y se veía dos *vedettes* bailando. En realidad, el baile estaba apenas esbozado, era un simulacro, como lo eran también las bailarinas. Una remitía a algunos movimientos de Rita Hayworth en *Gilda*, la otra era un hombre travestido. Dobles simulacros, fantasmas de una forma teatral, de un imaginario cinematográfico.

El espacio del cabaret era muy angosto. Además del lugar de las bailarinas, había una mesa y dos sillas al costado. La escena recurría a la metonimia, pero también al recorte de planos del cine. Como si ese inevitable plano general, que era el único que podía ofrecer un escenario, estuviera, en realidad, señalando un plano americano y hasta un primer plano o plano detalle (gesto de la cabellera de Gilda, por ejemplo; el humo de los cigarrillos de la pareja de la mesa).

Pero, por otra parte, la disposición del espacio teatral (las sillas y mesas donde estaban los espectadores), ampliaba ese cabaret. El público estaba comprendido en él, integrado al espectáculo, ubicado en su escenografía.

Sin embargo, todo se unía y se desunía al mismo tiempo. Las bailarinas actuaban para esos espectadores del cabaret y, al mismo tiempo, los personajes que estaban en la mesa parecían ignorar tanto a ellas como al ámbito en que se hallaban. Sólo vivían en la trama que iban a desarrollar, la del melodrama. Cabaret y melodrama, por otra parte, son referencias autotextuales en la dramaturgia escénica de Alberto, basta recordar su obra más famosa, *Tango varsoviano* o *Cabaret negro*.

El proscenio pertenecía al melodrama, aunque, éste, por supuesto, también invadía el otro espacio escénico. En distintas secuencias, el proscenio era, además de cabaret, un cementerio y una estación de tren. Las referencias a los lugares se definían sólo por las acciones y el código de sonido.

El segundo ámbito se hacía presente cuando se levantaba el telón que demarcaba el proscenio. Entonces aparecía una sala de cine. La escenografía la presentaba en perspectiva desde un lateral. Los espectadores sólo veían el pasillo, algunas filas de butacas y apenas el final de la sala, pero no la pantalla. Sin embargo, ésta se manifestaba reiteradamente, otra vez por el juego de planos y a través de las bandas sonoras originales de las sucesivas películas.

El pasillo era el ámbito donde las películas se corporizaban. Como en una puesta en abismo, también como si las figuras salieran del film, los espectadores veían la película que estaban presenciando los personajes, sentados en las butacas.

El espacio teatral era ahora una sala de cine (la veladura casi transparente se mantenía a todo lo largo del espectáculo). Una sala enfrentaba especularmente a otra. En la sala que era la escena, se presentaban y entremezclaban los diferentes discursos, los géneros narrativos, las posiciones ideológicas.

El espacio cinematográfico era el reino de Lulú. Allí relataba sus recuerdos deshilvanados, aparentemente confusos. Era también el dominio de Goitía, el viejo acomodador ciego, que estaba todo el tiempo sentado en las butacas "mirando" películas; los personajes y las tramas tenían diferentes relaciones con él. Para Lulú era Flowers, su necesario interlocutor, su viejo amor, el que conocía todo su pasado, aunque nunca le respondía.

A veces parecía que todo lo que ocurría allí, Lulú incluída, no era más que una excrecencia del imaginario absolutamente cinematográfico de Goitía, imperfecto demiurgo totalmente dominado por las situaciones de la película.

El intertexto cinematográfico resultaba muy significativo. Algunas películas estaban sólo en la banda sonora, de otras, aparecían los personajes y se actuaban algunas escenas. Muchas veces se entrecruzaban con las diferentes tramas o simbolizaban algunas ideas de ellas.

Lulú ha desaparecido fue una obra atípica en la producción de Alberto de esos años ya que, por primera vez hacía irrumpir la referencia histórica y la indagaba

desde diferentes lenguajes, entre los que dominaba el cine, y en diferentes intertextos, como la literatura y la plástica. Y, entonces, el director proponía el cruce.

Las escenas, que se sucedían con fundidos a negro, iban combinando los distintos registros artísticos -particularmente la referencia a películas y al melodrama- con una lectura de la historia.

Entre las acciones del melodrama (historia de hermanos que se reencontraban, que enfrentaban diferencias sociales y tenían relaciones incestuosas) y las situaciones cinematográficas, se iba deslizando lentamente el referente, siempre dominado por la ambigüedad.

El ideologema de base era "desaparecer/desaparecido". Estaba en el origen del relato cinematográfico (Louise/Lulú), y en el folletín (encuentro de las hermanas con el hermano desconocido [desaparecido de la historia familiar]). En ese cine/país donde transcurría el relato, el ideologema empezaba a desarrollarse con la historia del cadáver desaparecido de Evita.

En medio de figuras que entraban y salían, de la pantalla o del melodrama, llegaban hombres con uniforme militar transportando un cajón tosco. Nada era demasiado explícito pero el espectador argentino reconocía ese relato macabro, como descubría en ese personaje autoritario y perturbado al coronel Koenig. En la construcción de estos hechos aparecía un intertexto literario: *Esa mujer*, el cuento de Rodolfo Walsh, que era particularmente identificable en las actitudes y palabras de Koenig.

La realidad y la ficción se mezclaban continuamente. Por el pasillo pasaban hombres con armas, alguien traía a un herido. En la banda sonora de la película que miraba Goitía se oía el sonido de ametralladoras. O bien de la banda salía una música que crecía y trataba de tapar los gritos que salían del baño del cine, transformado en un lugar de torturas.

En una secuencia, la realidad histórica era denotada claramente. Como en muchas películas del cine modernista¹⁰⁸, Alberto introdujo el documental. Lo que se proyectaba, era un relato de la historia argentina que empezaba con el presidente Irigoyen. El documental estaba armado con retazos de noticieros, fotos, pero sin secuencialidad. Alberto trabajaba con el fragmento, la alteración temporal de los hechos, la repetición, como una manera de entender el relato histórico¹⁰⁹.

En el juego pendular y de mezcla entre ficción y realidad, de pronto se instalaban los hechos crudos, el testimonio directo. Es decir, Alberto introducía un registro hiperrealista, aunque enseguida lo mezclaba con el melodrama.

Sin embargo, era la ficción la que cerraba la obra. Lulú se presentaba atravesada por la historia y testimoniaba la posibilidad del arte de atestiguar el referente de múltiples formas.

9. 3- Javier Margulis: la escena como experimento plástico

Si en todo el teatro de imágenes las referencias plásticas están muy presentes, son todavía más intensas en las obras de Javier Margulis. En los primeros espectáculos de este director -*Ritual de comediantes* (1989), *El instante de oro*

¹⁰⁸ Scott Lash (1997, 232) diferencia un cine “de relato”, que denomina “cine realista” (no tiene que predominar esta estética, pero si la narración secuencial de una historia) y un cine “de espectáculo”, donde ubica el cine posmoderno. Entre ambos está el cine modernista, que trabaja con recursos de distanciamiento brechtiano y exhibe rasgos modernistas. Es un cine autorreferencial, metacinematográfico, que contrapone el montaje a la imagen y cuestiona la mirada del espectador.

¹⁰⁹ El relato presenta los siguientes hechos y figuras en este orden: Irigoyen, el golpe del treinta, Justo, Victoria Ocampo, Aramburu, Perón, Perón y Evita, el voto femenino, Lonardi y Rojas, Balbín, Frondizi presidente, Onganía, Illia, Onganía en la Rural, escenas de golpes militares, Lanusse, Perón, Perón y Balbín, Cámpora, la plaza de Mayo con los montoneros, Isabel y López Rega, gente corriendo, Ezeiza, Perón e Isabel, violencia, discurso de Perón en plaza de Mayo contra los montoneros, muerte de Perón, continúa discurso de Perón, Videla, escenas de violencia.

(1991)- no había historias más o menos reconstruibles. Se sugerían algunos esquemas de la intriga a través de la palabra poética que se oía en off. No había personajes sino actores. La banda sonora tenía una gran sugestión y establecía una relación intensa con la imagen pictórica.

El espectador tenía un lugar destacado en la propuesta. Gozaba de una gran libertad para hacer sus lecturas. Para Margulis, la obra terminaba con las imágenes y las relaciones que el espectador producía. Así, se convertía, él también, en un creador.

En obras posteriores como *Folletín, ironía romántica* (1992) y especialmente, en *El experimento Damanthal* (1999) crecía la historia, aunque entramada con los lenguajes de la escena.

9.3.1 – *El instante de oro*

Desde su título, la obra se situaba en el presente de la representación. Las imágenes que organizaban los elementos espectaculares (espacio, tiempo, objetos) y sugerían y convocaban a un juego con el imaginario de su espectador modelo, que debía ser un verdadero sujeto dramaturgico.

El programa de mano introducía al espectador empírico, que era, obviamente, menos confiable que el modelo y, por lo tanto, necesitaba distintas “estrategias productivas de hacer-saber” (De Marinis: 1987,87). Las declaraciones del autor en dicho programa precisaban el trabajo: era una continuación de la línea de investigación del espectáculo anterior *Ritual de comediantes*¹¹⁰; se incorporaba la palabra como elemento enriquecedor de la imagen; el tema era “tan ambicioso como el de la creación, la teatralidad de la vida, el equilibrio entre la razón y la pasión”.

¹¹⁰ El espectador modelo debe tenerlo presente. Hay muchas citas de ese espectáculo respecto de la gestualidad, vestimenta, objetos.

El espectador asistía a un montaje de textos e imágenes y al mismo tiempo a un hecho metateatral: cómo un creador iba armando su obra. Pero el receptor se hacía creador a su vez al deconstruir el mensaje que recibía y construir su propio montaje. Elegía, interpretaba, llenaba los “espacios en blanco” que todo texto deja a su lector; apelaba a su “biblioteca” cultural, a su competencia; armaba sus “cuadros intertextuales” (Eco:1981).

Margulis escribió dos textos para este espectáculo, los denominados *Guión* y *Guión subjetivo*. El primero era la enumeración de las acciones de los intérpretes con pocas referencias a otros códigos. El segundo señalaba el sentido de la obra; con lenguaje poético, por momentos hermético, se conceptualizaba, pero no aparecía (salvo en pocas líneas) lo que se oía en escena. En el texto espectacular, la palabra sólo valía en relación con los otros lenguajes: movimiento, luz, música y sonido. Esa confluencia podía producir, a veces, espesamiento y opacidad de los signos, pero en otros momentos, los transparentaba¹¹¹.

La creación de ficciones constituía el centro del espectáculo. Sin embargo, el espectador no iba a encontrar ninguna referencia realista aunque hubiera acosos, seducción, celos, una crucifixión y una *Pietá*. El erotismo y la religiosidad que están en el origen del teatro y del ritual, eran actualizados con las acciones lentas, minuciosas, con las repeticiones, los climas y sugerencias de luz y sonido.

La teatralidad estaba permanentemente presentada, citada: el telón de boca era cartón pintado; un proscenio a foro permitía la inclusión del teatro en el teatro; el escenario era una caja negra a la que entraban los fantasmas del imaginario del director. En algunas secuencias, este último aparecía representado por un intérprete que dirigía a los actores con actitudes y un vestuario que remitían —como un homenaje— a Kantor. Un pequeño escenario con muñecos ubicados en una valija

¹¹¹ Un ejemplo puede ser el tratamiento de los objetos: las valijas recibían ropa o mostraban escenarios. Los platos que llevaba el Hombre de la Valija eran, a la vez, espejo (la gestualidad lo explicitaba), en

colgante, que llevaba uno de los actores, repetía o anticipaba situaciones. Como un ingrediente más para lograr la ruptura constante del ilusionismo, la escena se vinculaba con un teatro muy diferente y usaba técnicas brechtianas: en un momento dado los actores detenían su acción, se sentaban frente al público y explicaban los roles que habían asumido.

Dos intertextos aparecían con mucha fuerza: la pintura (en las representaciones del segundo escenario, en las relaciones de la luz y los objetos)¹¹² y el cine. Este último no sólo por la técnica de montaje sino también por el juego de las secuencias en blanco y negro y en color, y por las citas a Win Wenders (en especial a *Las alas del deseo*).

El elemento clave que relacionaba el tema, los lenguajes e intertextos, era el espejo. La relación de situaciones especulares funcionaba como efecto de redundancia, de superposición metafórica. Imagen de imagen, era en la búsqueda de la teatralidad cuando se podían reunir los fragmentos.

En la obra, el yo fracturado aparecía en las imágenes en blanco y negro. El yo especular, en las teatralizaciones en color del segundo escenario, las que evocaban momentos del desarrollo de las acciones y absorbían la atención de los intérpretes-espectadores. La búsqueda de la unidad se realizaba a través del concepto de belleza, de arte. Por eso, en la última escena, el espacio del color/espejo era arrastrado al primer plano, como el *ekkyklema*¹¹³ del teatro griego, pero no para mostrar el hecho prohibido o sangriento sino para presentar la apoteosis de los comediantes. Ese escenario copiaba el de la sala con el mismo telón pintado, en una puesta en abismo.

otras ocasiones, una caracola (la gestualidad se acompañaba con un sonido de susurros o de mar) o bien las aureolas de las figuras de la *Pietà*, que armaban los actores.

¹¹² Una frutera con frutas que remitía a una naturaleza muerta de Caravaggio, una *Pietà* renacentista. En la escena, fondos pintados que reproducían un palacio renacentista, el interior de una casa según la pintura realista, etc.

¹¹³ El *ekkykema* era uno de los mecanismos escénicos con que contaba el teatro griego. Consistía en una plataforma móvil que se adelantaba en la escena y en la que aparecían los cuerpos que habían sido objeto de hechos cruentos, los que nunca ocurrían frente al espectador. En la *Medea* de Eurípides aparecen así los cuerpos asesinados de los hijos.

La creación se había logrado y había culminado. Los actores se ponían ropa colorida y se preparaban para salir a escena, a la escena del espectador. A éste sólo le quedaba dejar aflorar sus propias imágenes.

9.3.2- *El experimento Damanthal*

El proceso de producción del espectáculo ubicaba a *El experimento Damanthal* fuera de la concepción canónica: el texto apareció al final de los ensayos. La obra se inició con la búsqueda de imágenes por parte del director y los actores, pero todavía no sabían claramente a dónde los iban conducir esa búsqueda. La idea total, el posible “relato” se iría construyendo a partir de esas imágenes.

El espectáculo tuvo su punto inicial en un universo plástico. Margulis ofreció a los intérpretes un mundo imaginario, el de Kleines Helnwein, un artista austriaco contemporáneo que comenzó a exponer en los años 70 y estuvo ligado, al comienzo de su carrera, al Accionismo Vienés.

Helnwein es un artista polifacético que no se ha ajustado a los géneros establecidos (su inicial relación con un grupo que estaba vinculado con la neovanguardia ya anuncia esa actitud posterior) y pasa por etapas muy variadas: del hiperrealismo a la abstracción, la fotografía, las Acciones (en el sentido de Beuys); su obra establece lazos con el pop, el diseño, el comic.

Su actitud artística se destaca por el hecho de que diluye las fronteras entre pintura y fotografía, desterritorializando ambas. Es, también como Beuys, un artista comprometido con su tiempo del que muestra su aspecto más terrible.

Sus autorretratos, que forman series realizadas con técnicas diferentes, constituyen un imaginario reiterado: la cabeza o el rostro vendados, con sangre, o bien la boca o los ojos con instrumentos quirúrgicos. Hay también series de niños con

vendas, figuras con horribles cicatrices. Un arte nada complaciente y al mismo tiempo de una gran perfección técnica y una notable calidad plástica.

La obra de Helnwein generó el proceso de investigación artística que emprendieron Margulis y sus actores. El horror que trasuntaban las figuras en los cuadros del pintor austriaco, el instrumental médico transformado en elementos de tortura, los vendajes que deformaban los rostros, llevaron a pensar mundos hospitalarios terribles y a imaginar al doctor Damanthal.

Lo que se fue produciendo en la escena, lo que contemplaba el espectador, podía leerse también como la composición de un tríptico, como un tríptico medieval hereje y bello.

Helnwein realizó obras tomando el modelo de esta antigua forma artística a la que desacralizaba. El espacio escénico de *El experimento Damanthal*, estaba concebido como la pintura medieval, sin perspectiva: había una zona central en que se movían los actores, una parte superior, el ámbito de la nodriza, que remitía –en intertextualidad pictórica–, al barroco, con los claroscuros de los cortinados.

La composición escenográfica y la iluminación eran los elementos básicos de la propuesta plástica. La luz bañaba la escena según distintas concepciones pictóricas; o bien, el espectáculo se vinculaba con otra expresión artística y exponía los contrastes de una fotografía en blanco y negro.

Prevalecía la interrelación artística. A la lograda composición plástica se unía la música, especialmente compuesta por Adrián Odriozola. Ambos lenguajes, en paridad de significación, se enlazaban con el texto para expresar el mundo opresivo y cruel del Dr. Damanthal.

La textualidad cruzaba diferentes registros discursivos y se alejaba de cualquier forma canónica de obra dramática. En la escena había figuras que deambulaban, que realizaban acciones fortuitas o crueles, pero no había personajes

claramente definidos porque no interesaba a la propuesta el trabajo con el estatuto sustancialista¹¹⁴.

Todos estos registros se juntaban para producir un efecto estremecedor. En la escena se veían cuerpos desgarrados, lacerados, sin identidad, sin definición, cuerpos que deambulaban a los que se vigilaba, se operaban, se torturaban, cuerpos fantasmas, cuerpos “sin órganos”.

La acción estaba en las imágenes y no en el desarrollo de un conflicto. Esto no implicaba la ausencia de una narrativa. Por el contrario, se exponía detalladamente la historia de la clínica Damanthal.

Esta obra no representa, entonces, un tema abstracto, un teatro de imágenes extremadamente abierto, como era *El instante de oro*, o antes, *Ritual de comediantes*. Aquí aparecía, claramente explicitado, el recorrido de Damanthal: sus horrores, su tétrico instituto, los padecimientos de su hermana.

Eso se traducía escénicamente a través de la producción de imágenes, que no eran dobles escénicos de lo que se oía, no había “interpretación” en el sentido tradicional del término. Se veía a los actores/personajes (nunca estaban claramente explicitados) que realizaban acciones, poses, gestos, composiciones plásticas, que remitían, reafirmaban, señalaban, potenciaban las palabras.

Se actuaba pintando y se pintaba siguiendo a Helnwein. Se actuaba con todos los lenguajes de la escena y se creaba con ellos una obra plástica y teatral al mismo tiempo.

El conflicto del que hablaba el texto se producía escénicamente entre imágenes que se contraponían, se superponían, se atropellaban. Imágenes que aparecían en distintos lugares al mismo tiempo, que casi saturaban la posibilidad perceptiva del espectador. Los distintos lenguajes organizaban las imágenes y ellas producían una mirada intensa y despiadada del relato.

¹¹⁴ Es decir, un trabajo que compusiera un estatuto de personajes a partir del concepto cartesiano del *ego cogito*, del yo como sustancia.

Pero el espectáculo era, asimismo, resultado de un montaje y la propuesta, entonces, se acercaba al cine. Ya no sólo se pintaba con la escena, también se filmaba. Se componía la escena desde el ojo de la cámara y desde la platea se la observaba como una pantalla.

Se trabajaba con planos generales y planos secuencia en el espacio central en el que se movían los actores, o primeros planos, en los pequeños espacios laterales que ponían de relieve los detalles.

El montaje señalaba los “instantes privilegiados” de los que Deleuze dice que se alimenta el cine (Deleuze: 1994:18). Rompiendo la linealidad del texto, las imágenes producían la coexistencia temporal y con ello la reiteración e intensificación del horror. Era la propia fuerza de las imágenes visuales o visuales-sonoras, lo que impactaba.

Pero el montaje no era unidireccional. Como las imágenes no ilustraban sino que apelaban a la sensibilidad y al intelecto del espectador, éste podía crear también su propio montaje. La escena, era, en este sentido, más rica en posibilidades que la pantalla.

Como había hecho para *El instante de oro*, Margulis escribió dos textos para *El experimento Damanthal*, ninguno de los cuales se ajusta a lo que convencionalmente se considera una obra dramática. Uno de ellos expone las palabras que se oían en *off* durante la representación. El otro, llamado “Guión objetivo”, da cuenta minuciosa de las acciones de los personajes. Ambos compondrían la estructura del guión cinematográfico y, como éste, tienen poca entidad por sí mismos.

Con el primero se puede conocer la historia de Damanthal y su clínica. Es decir, se tiene idea de una narrativa pero no de un hecho teatral. El segundo señala las acciones, pero esas acciones solas tampoco permiten percibir el espectáculo.

¿Vale la pena conocerlos, editarlos, como se hizo con los de *El instante de oro*? La palabra, desnuda de la imagen que produce el cuerpo del actor, la

escenografía y la música, significa muy parcialmente. Podría servir de detonante, dar lugar a otra experiencia estética muy válida, pero ya no sería *El experimento Damanthal* de Javier Margulis¹¹⁵.

Las palabras que se oían en *off* daban cuenta, cronológicamente, de los avatares de Damanthal y su Clínica. A pesar de la linealidad de los hechos narrados, y de su brevedad, ese texto tenía una estructura compleja, con mezcla de registros discursivos, de tonos, de efectos. Bajo una forma impersonal, propia de un informe o de una entrada de enciclopedia, se introducían elementos extraños, novelescos, y situaciones de extrema violencia.

Damanthal no era presentado con una historia previa, no había algún elemento que permitiese al espectador concebir cualquier tipo de interpretación psicológica del personaje. Él era lo que sus hechos exponían; tampoco el espectador podía saber, con precisión, qué actor lo interpretaba, quién era entre las varias figuras que recorrían la escena. Dado que no hay personajes, sólo podemos hablar, en una obra de este tipo, de funciones o intérpretes de imágenes que producen acciones y discursos (estéticos o ideológicos).

El Dr. Damanthal y su hermana Marie podían hacerse oír, pero siempre en *off*. Las cartas presentaban una Marie extraña como su sintaxis, llena de cortes (sintaxis fracturada como su vida, sus opciones, sus posibilidades)¹¹⁶.

Mezclando realidad y ficción, Damanthal se movía entre personajes históricos: conocía al joven Freud, estudiante de medicina; se ponía en contacto con Charcot, con quien colaboraba en la Salpêtrière; más adelante hacía amistad con

¹¹⁵ Eso ha ocurrido con el texto *Cámara Gessell* de Daniel Veronese. Se estrenó en Brasil por un grupo de actores con una muy imaginativa dirección de André Carreira, que había hecho la traducción al portugués. Carreira conoce bien el teatro de Veronese y quiso que ese texto fuera disparador de su propia imaginería escénica. Pero ya no era *Cámara Gessell* de El Periférico de Objetos.

¹¹⁶ "...nunca más el brillo original de/ instrumento (...). Amar el instrumento en una forma de amar", así escribe en la primera carta. En la segunda: "Desde este encierro aprendo de/ mundo que halla afuera (...). Aquí dentro es un infierno, pero no creo que afuera sea mejor".

Jung. Intercalándose con el relato de tono objetivo, rompiéndolo, se oían las cartas de Marie. Las imágenes que producían los actores mezclaban el hospital donde estaba internada la hermana, con la clínica psiquiátrica de Damanthal. La aparente linealidad del relato en *off* se perdía y la ambigüedad empezaba a instalarse.

Marie hablaba de su pasión por la lectura y de esas palabras surgía una pluralidad de imágenes que tenían como centro los libros: la sensualidad de la lectura (la nodriza robusta que ocupaba la parte superior del espacio escénico, erotizaba el libro con sus gestos), los libros abiertos que se movían en el espacio lateral, libros con vida, los libros destrozados, martirizados, libros que chorreaban sangre, el libro operado por dos cirujanos y alimentado a suero, libros que eran usados en la operación de Marie, a la que le insertaban páginas en el cuerpo. A medida que el relato de la clínica Damanthal progresaba, que se iban conociendo sus excesos y horrores, y los libros (¿la cultura atacada, diezmada?) eran destruidos, se duplicaba el lugar de los sacrificados.

En la Damanthal Klinicke “los métodos utilizados semejaban a los de las instituciones penitenciarias”. El Dr. Damanthal desterritorializaba la curación, la convertía en un castigo. Una institución se mezclaba, se transformaba en otra. Hay que leer esa clínica desde el Foucault de *Historia de la locura* y *Vigilar y castigar*. Los internos sufrían crueles curaciones y eran material de prueba de las investigaciones de Damanthal, cada vez más despiadadas. Éste ya no era la ciencia, era la opresión. Generaba el Holocausto y los holocaustos futuros. Las imágenes mostraban seres con etiquetas en el cuerpo. Se las sacaban con instrumentos que les producían intenso dolor. Los primeros planos señalaban fragmentos de cuerpos sanguinolentos, los rostros atravesados por instrumentos quirúrgicos que los deformaban atrocemente como en las pinturas de Helnwein. Los cuerpos caían y eran cargados, arrastrados, amontonados; la nodriza aliada de Damanthal (las alianzas de la opresión) alimentaba y martirizaba, ella también generaba la carnicería y de sus pechos sacaba cucharones de sangre.

Damanthal organizada un mundo de títeres adictos: “manipula el abridor de boca. Injerta palabras recortadas” (y las imágenes remitían otra vez a las figuras de Helnwein). Damanthal aniquilaba ideas (los libros despedazados) e introducía discursos adictos a una ideología de la muerte.

Pero había también fuertes oposiciones, aunque los seres sin fuerzas de la clínica no podían ejercerlas. El antagonismo venía del afuera que observaba y sentenciaba: “Personalidades enroladas en la antisiquiatría denuncian las prácticas violentas a que son sometidos los internos de la Damanthal Klinikke”.

El guión daba cuenta del fin del Experimento y de la Clínica como consecuencia de un incendio en la Biblioteca Nacional vecina: otra vez los libros producían la liberación sacrificándose en un fuego purificador. Las últimas imágenes mostraban un mundo distinto: los seres que poblaban la escena habían dejado sus túnicas hospitalarias y vestían trajes. Las bocas que se crispaban en gritos de dolor, ahora bostezaban relajadas. Uno de los hombres llevaba un atado de libros, que podía libremente abrir y regalar. La nodriza era ahora una apacible señora. Las figuras se agrupaban para una foto familiar y, en pose, se quedaban mirando a los espectadores mientras la luz decrecía.

Todo se había tranquilizado. Sin embargo, el texto que se oía en *off* no era tan apaciguador:

Es probable que sus experimentos hayan sido la base de investigaciones realizadas durante el nazismo con prisioneros de los campos de concentración y posteriormente de estudios relacionados con la memoria, el suministro selectivo de información y la noción de realidad.

El terror subsistía. Parecía continuarse en los discípulos de Damanthal y, por lo tanto, era muy necesario alimentar la memoria, resguardar permanentemente la dignidad del hombre.

Si ése era el propósito de la obra, la potencia lograda por la fuerza plástica de las imágenes, el entramado que se lograba con las palabras de un discurso de tono tan distinto (seco, objetivo, la pura fuerza de los documentos), con la música, de una notable expresividad- conmovían al espectador que quedaba inmovilizado, incapaz de reaccionar, sin saber si debía aplaudir o hablar con los actores que lo invitaban a salir. El tema perturbaba, impactaba, hacía reflexionar.

Pero el espectador también se conmovía por haberse visto envuelto en una poderosa experiencia estética en la que el teatro se hacía pintura, el espacio escénico se volvía pantalla filmica, el pequeño recinto teatral lo había involucrado y lo hacía salir del habitual rol meramente contemplativo. Y ello porque en *El experimento Damanthal* se producía una alquimia interartística cuyo resultado era una obra poética estremecedora. Una obra que hablaba como pocas de la condición humana en sus extremos de dolor y belleza.

CAPÍTULO 10 : ZONAS HÍBRIDAS. *PERFORMANCE*-TEATRO. INSTALACIÓN-TEATRO

El teatro actual presenta espectáculos que son, sin ninguna duda, manifestaciones de su singular expansión. Es decir, en términos de Josette Féral, se ha tensado el límite superior de la teatralidad y ese hecho ha llevado la escena a zonas híbridas en las que se produce la ruptura de géneros. Es el caso de las *performance*-teatro y de las instalaciones-teatro. En esta hibridación las dos manifestaciones artísticas mantienen su identidad y al mismo tiempo señalan las contaminaciones. Esa independencia de cada obra de arte impide que deriven en otro género.

Mientras el teatro performático se basa en la fusión, la mezcla, la interconexión, en las formas híbridas los artistas proclaman el carácter intergenérico del artefacto realizado. Desde lo teatral, comparten con la escena performática la búsqueda de la interrelación artística. Difieren de aquella en que explicitan la visibilidad de cada arte.

10.1 – *Performance*-teatro

10.1.1- La Organización Negra

El grupo que, a mediados de los ochenta, inició el trabajo con la *performance* teatral en la escena de Buenos Aires, fue La Organización Negra. Sus integrantes

provenían de estudios tradicionales de teatro (estaban cursando la Escuela Nacional de Arte Dramático) y se proponían romper con las propuestas más conocidas en 1985; es entonces cuando comenzaron a realizar ejercicios de teatro callejero. Eran acciones rápidas e impactantes en lugares muy transitados que provocaban desconcierto en el espectador improvisado.

Un año antes habían tenido un encuentro singular que les cambió su mirada del teatro. En el Festival Internacional de Teatro que se realizó en Córdoba conocieron a la Fura del Baus. El trabajo del grupo catalán les permitió encontrar nuevas posibilidades expresivas y un contacto distinto con el espectador, que empezaron a poner en funcionamiento en sus Acciones callejeras.

El primer espectáculo del grupo, ya denominado La Organización Negra, fue *UORC*, en 1986. Lo estrenaron en la discoteca Cemento. La presentación en lugares parateatrales o no convencionales iba a ser la constante del grupo. La Organización Negra definía *UORC* como “un conglomerado de operaciones teatrales en estado de fricción con los espectadores”. Desaparecían los términos tradicionales de “acción, situación, personaje, intriga, fábula”. Lo que presentaban era una exploración del espacio aéreo, escalamiento con arneses, chorros de pintura que caían sobre los espectadores, una banda musical que acompañaba las acciones.

El espectáculo resultaba inclasificable, e impresionó fuertemente al público, particularmente a los espectadores jóvenes que se convirtieron en sus fervientes seguidores. Rápidamente tuvieron un reconocimiento importante como grupo alternativo que proponía un camino distinto en la nueva escena independiente.

Sin embargo, La Organización Negra no hablaba de teatro sino de *performance*. Con esa denominación presentaron sus nuevos espectáculos, *Los Villancicos* (1987), *La Tirolesa* (1988)¹¹⁷, *La Tirolesa/Obelisco* (1989). En todos los espectáculos encontramos rasgos que se repiten: la expansión del espacio hacia la

¹¹⁷ *La Tirolesa* es un buen ejemplo de la zona híbrida en que se mueven los grupos jóvenes: esta *performance* se estrena en el evento Nuevas Tendencias Escénicas II.

zona aérea, el trabajo con arneses, el andinismo, las fuertes imágenes de los cuerpos desplazándose por zonas inhabituales, jugando con el vértigo y el peligro, los chorros de luz que recorrían los cuerpos y caían sobre los espectadores, la música de rock que ejecutaba una banda en vivo, ninguna historia que vertebrase las acciones.

La Tirolesa/Obelisco

La Tirolesa/Obelisco los llevó al más alto conocimientos por parte del público. La *performance* consistía en escalar el Obelisco. La propuesta resultó muy atractiva y el público ocupó el centro neurálgico de la ciudad y se desplazó por la avenida 9 de Julio. La convocatoria encerraba una concepción híbrida del espectáculo teatral: se invitaba al público a una *performance* (término, entonces, poco conocido) y a un concierto de rock. Había muchos espectadores de teatro pero también del ámbito musical, que no tenían un contacto habitual con la escena teatral. La época predisponía a asistir a propuestas diferentes sin que los receptores se preguntasen demasiado en qué consistían. Los cuerpos que escalaban las paredes eran reproducidos en grandes pantallas. La Organización Negra ya utilizaba el espacio tecnológico.

El grupo no aceptaba la denominación de actor para sus integrantes. Los que realizaban los espectáculos eran “modelos vivos” (MV) y los definían así:

Un MV posee una cualidad de movimiento y una característica estética. Se excluye, de esa manera, el énfasis de la psiquis por encima de la envoltura carnal del actor. Es el cuerpo del MV el verdadero soporte de las acciones realizadas y no su pensamiento” (programa de mano de *La Tirolesa/Obelisco*).

El énfasis en la corporalidad colocaba al grupo más cerca del arte de las Acciones que de cualquier forma de teatro con marcas psicologistas, que eran las habituales, y sobre todo las canónicas, entonces en Buenos Aires.

La Tirolesa/Obelisco fue concebido como “un ejercicio montañés realizado en el ámbito urbano” (programa) y, según sus integrantes, comprendía tres disciplinas: música, actuación y andinismo. En el espectáculo las tres se acompañaban, se cruzaban, se interferían, pero no se fusionaban. No había ninguna intención de contar una historia o sugerirla. Lo que el grupo buscaba era producir sensaciones con esos cuerpos en movimiento o en peligro, con la luz, con la música. Buscaban, como ellos declaraban, “la espectacularidad visual, la incidencia frontal, la emoción pura, la activación del espacio escénico” (programa).

No sólo no había que entender ninguna historia, no se proponía que hubiera algo que interpretar. Si se usaban elementos como el agua y el fuego, y el cuerpo en situación de peligro, no era porque estuviesen en función de una comprensión alegórica sino sólo de una intención estética.

En *La Tirolesa/Obelisco*, los MV o *performers* escalaban las paredes, se descolgaban y quedaban suspendidos en el aire en tanto se producían efectos con humo y fuego y se oía la banda musical con un volumen muy alto. Se hacía una apelación intensa a los sentidos, se jugaba con el impacto visual y con el vértigo; los receptores se sentían involucrados en la propuesta.

La *performance* era hecho vivo. Se trabajaba con el acontecer inmediato de esas acciones (sin red, ni siquiera la red que pudiera ser la exposición de un tema). El grupo necesitaba ratificar que huían de cualquier narrativa y de cualquier concepto de personaje y así lo hacían en sus declaraciones: “Aquí nadie necesitaba estar fingiendo, ni nosotros ni los espectadores. Por lo tanto producíamos un hecho verdadero y el efecto fue contundente”¹¹⁸.

¹¹⁸ En revista *Espacio*, año 4, Nº6/7, Buenos Aires, abril 1990, p.125.

A pesar de no considerarse actores sino MV, lo que los colocaban en el campo de la *performance*, no renegaban del teatro. Consideraban que hacían *performance* y teatro. Cambiaban el concepto tradicional del teatro y la percepción del espectador y proponían otro tipo de espectáculo escénico¹¹⁹. Es decir, hacían fluir la intensa teatralidad propia de la *performance*. Rechazaban la pertenencia a un teatro conocido pero no a la teatralidad, que consideraban generadora de sus acciones.

La Tirolesa/Obelisco no fue sólo un impresionante acontecimiento artístico por la convocatoria que produjo sino que colocó a La Organización Negra en un lugar muy relevante del teatro experimental argentino; el grupo recibió muchas invitaciones a Festivales Internacionales y a realizar giras por distintos países. Su fama trascendía las fronteras del teatro nacional.

Almas examinadas y la disolución

Sin embargo, el siguiente espectáculo, si bien ratificaba el deseo de experimentar apartaba al grupo del camino abierto con tanta fortuna.

En 1991 presentaron, en un recinto parateatral del Centro Cultural Recoleta, *Argumentum Ornithologicum*, un espectáculo basado en el cuento filosófico de Borges del mismo nombre. La propuesta seguía eludiendo las formas teatrales conocidas pero tenía mayor estructura teatral y, de acuerdo a su línea estética, respetaba la ausencia de argumento y la presencia de fuertes imágenes creadas por la luz, la música potente (ejecutada por una banda de rock en vivo) y los movimientos y acciones precisas de los cuerpos desnudos de los *performers*.

Incorporaban por primera vez la palabra pero de una forma nada convencional: el texto borgeano se leía al final y el espectador podía incorporarlo

¹¹⁹ “Nosotros nos consideramos un grupo de teatro y nos interesa que lo que hacemos resulte un aporte

como quisiera a su montaje de imágenes. Aunque el elemento estructurante seguía siendo el cuerpo del intérprete totalmente despojado de artificios, jugando con el riesgo, en esta propuesta había una apelación no sólo a la respuesta emocional del espectador sino también a su participación intelectual.

El siguiente espectáculo, *Almas examinadas* (1992) contenía en la primera parte a *Argumentum Ornithologicum*. La obra se estrenó en el Teatro San Martín y constituyó el ingreso del grupo al ámbito del teatro. Sus dos partes, *Argumento* y *Almas* no estaban relacionadas por una línea temática sino por el crecimiento de la teatralidad. La actuación en un escenario convencional condicionaba la organización del espectáculo que, necesariamente, debía abandonar las situaciones de peligro y acercarse a una teatralidad más conocida. Por otra parte, daban más espacio a la palabra.

Argumentum... se había presentado en un ámbito cerrado en el Centro Cultural Recoleta y si bien se organizó un espacio escénico (el público, en semicírculo rodeando el lugar de la actuación), el grupo trabajó con las paredes y columnas propicias para el escalamiento.

Al espectador le resultaba impactante la cercanía de esos cuerpos desnudos que podían quedarse en total inmovilidad, retorcerse, reptar, trepar, amontonarse formando extrañas figuras, y, de pronto, vestirse para leer en un libro iluminado por fuego el texto de Borges. La música con mucho volumen, las imágenes fuertes de los cuerpos y el texto transgresor por su falta de teatralidad creaban una relación muy sugerente.

Parte de esa teatralidad se perdió en la puesta en escena que realizaron en un teatro convencional, por la distancia que creaban el escenario y la platea. El público se sentía menos involucrado y veía desfilar, como en un film, los diferentes cuadros. En el programa de mano, el grupo se refería al espectáculo con un lenguaje

metafórico en concordancia con las bellas imágenes que se proponían. El desafío surgía del hecho de trabajar tan despojadamente con la creación de la teatralidad. Por ejemplo, pasar del simulacro del comienzo al ritual del fuego del final; incorporar la tecnología (el hombre que llevaba delante de su cabeza un televisor en el que se reproducían su rostro y sus gestos), escenificar el símbolo del libro de palabras sabias que se quemaba mientras se leía.

Si *Argumentum...* estaba organizado desde la falta de elementos, con la desnudez directa, *Almas...* llenaba el espacio y hasta el cuerpo de los actores con objetos. Predominaba un clima onírico que muchas veces se concretaba en imágenes surrealistas (por ejemplo, un enorme reloj de pared del que quedaba colgado un actor; una cama que devoraba a los que se acostaban en ella).

Pero las rupturas con la *performance*-teatro que venían produciendo eran aún más importantes: no sólo incluyeron la palabra sino también el personaje, aunque apartándose de la convención habitual. La palabra era metafórica y opaca, no sujeta a la estructura del texto teatral; el personaje aparecía esbozado, fracturado en su composición, e iba perdiendo partes de su integridad física (un brazo quedaba colgado del reloj). Los objetos adquirían importancia, a veces simbólica –peces, platos y cucharas se pegaban a la ropa-, en otros casos se convertían en personajes, como las telas plásticas que se inflaban y devenían pirámides movibles; o el casco de uno de los bomberos que tomaba autonomía, se desplazaba solo y hasta saludaba al final. La imagen acústica y la visual permitían al espectador la captación de algunos momentos, y desde ellos la construcción de una cierta historia¹²⁰.

Indudablemente, la investigación estética había cambiado. O bien parecía que se abrían dos perspectivas: la de *Argumentum...*, que seguía las búsquedas de la

¹²⁰ *Almas examinadas* era un bello espectáculo de teatro de imagen, y como tal fue invitado al Festival Iberoamericano de Teatro de Hamburgo en 1992 y a la Expo Sevilla del mismo año.

performance-teatro y la de *Almas examinadas*, que se ubicaba en la línea del teatro performático y, más concretamente, en la del teatro de imagen.

El espectáculo significó, tal vez por sus dos estéticas, la fractura del grupo. Desaparecía La Organización Negra y era reemplazada en su línea de *performance* por De la Guarda, un grupo cada vez más exitoso internacionalmente. La otra línea se organizó como el grupo Ar Detroy y sus integrantes han seguido investigando en el teatro de imagen y en la instalación-teatro, pero han producido pocas manifestaciones escénicas.

10.1.2 – De la Guarda

De la Guarda se presentó como escisión de La Organización Negra y como grupo multidisciplinario formado por catorce artistas que provenían del teatro, la música, la acrobacia, el andinismo y la arquitectura. Su propósito era propugnar una interrelación artística intensa. El accionar del grupo comenzó en 1992 con un espectáculo breve en la discoteca *Prix D'Ami*. Incluían un conjunto de rock y asociaron para esa obra a bailarines del grupo de danza *El Descueve*. Realizaban acrobacias y sorprendían con una propuesta arriesgado y original. Volvían también a muchos de los lugares originales. Con todo, este pequeño espectáculo fue un tanteo, una búsqueda de nuevos caminos y otra manera de acercarse a la *performance*-teatro.

En los dos espectáculos creados por De la Guarda, *Período Villa Villa* (1995) y *Período Doma* (1998), sus integrantes continuaron la técnica de escalamiento, andinismo, trabajo con arneses, producción de fuertes imágenes con la luz, utilización de elementos que parecían remitir a rituales, como humo e incienso, todo acompañado siempre por la banda musical.

El primer espectáculo, *Período Villa Villa* (1995), se estrenó en el Centro Cultural Recoleta¹²¹. Fieles a los orígenes de La Organización Negra no lo presentaron en un lugar escénico tradicional. Para *Período Villa Villa* diseñaron y construyeron una gran carpa. Incorporaron al grupo de danza contemporánea El Descueve que compartió el andinismo con ellos y agregó elementos de *contact improvisation*. *Performers* y bailarines se desplazaban por el espacio, totalmente ocupado por los espectadores, que permanecían de pie, entre ellos. Corrían, trepaban a las paredes, se desplazaban al espacio aéreo en el que se movían con los arneses o se colgaban de trapecios, elevaban a ese espacio a algunos espectadores. El público estaba realmente atravesado por las acciones. La división entre espacio del *performer* y espacio del espectador se anulaba.

En *Período Doma* el espectáculo tenía características parecidas en cuanto al uso del espacio terrestre y aéreo y el lugar de los artistas y el público pero habían cambiado los ejecutantes de la obra. Ya no actuaban los bailarines de El Descueve ni los *performers* que dirigían el grupo, Pichón Baldinú y Diqui James y que venían de La Organización Negra. De la Guarda crecía desmesuradamente con las giras internacionales, con la consagración en Londres y un elenco fijo en Nueva York para presentar *Período Villa Villa*.

Período Doma se hizo en un ámbito más grande, el Velódromo Municipal, y para el mismo incorporaron a un buen número de actores que se adiestraron en las técnicas del grupo. Al andinismo y la acrobacia agregaron situaciones que invocaban referencias rituales: bolas de fuego luchando con ríos de agua.

De las búsquedas estéticas de La Organización Negra al éxito internacional de De la Guarda (que en la actualidad cuenta con grupos simultáneos en Nueva York, Londres, Berlín, Tokio, Seúl, Buenos Aires) el grupo vivió un proceso en el que el camino artístico de la *performance*-teatro ha derivado en un género (con nombres

¹²¹ Este espectáculo no ha sido abandonado. Se sigue representando en distintos lugares del mundo con los diferentes elencos que fue generando De la Guarda

variados, en algunos lugares se lo ve como *performance*, en otros como "teatro de altura") muy exitoso y muy bien instalado en el mercado internacional.

10.1.3 - Susana Rivero y sus *Configuraciones*

En las *performances* de Rivero y su grupo *quienesquien* hay rasgos recurrentes: el rechazo del texto dramático tradicional, que es reemplazado por textos canónicos de la literatura argentina¹²², deconstuidos y configurados según una dramaturgia de director y de actor (lo que significa, en este caso, escritura con los cuerpos, las voces y las creaciones lingüísticas de los actores); el trabajo con el espacio, utilizado desde los principios del teatro ambientalista, según la concepción de Richard Schechner. El espacio y el tratamiento (y elección) de la textualidad son los rasgos generadores de la *performance* teatral de Rivero. La importancia que alcanza a tener el espacio en sus creaciones, genera que un mismo material escénico se transforme de acuerdo con el lugar en el que se realiza. Esos espacios no son, por otra parte, recintos convencionales de teatro.

Los actores pueden tener una "conducta restaurada"¹²³ en algunos espacios y narrar en un estallido de historia, pero son, fundamentalmente, cuerpos polimorfos que se desplazan en trayectos distintos de significaciones, que conjugan diferentes artes,

¹²² Sus últimas *performances* han recurrido a la textualidad de Roberto Arlt (en *Ciudad canalla*) y de Borges (en *Configuraciones* y *Configurando*). En 2004 estrenó *Categoría milagro*, con la que se abrió a la narrativa contemporánea dado que es un espectáculo basado en textos de César Aira.

¹²³ Según Schechner (2000, 107 y ssgs) es una conducta que está fuera del yo, que se toma conociendo su exterioridad. "Es yo portándome como si fuera otro o como si estuviera fuera de mí, como en un trance". Es típica de la *performance* pero también de muchas formas de la actuación cinematográfica y de muchos rituales. Es simbólica y reflexiva.

particularmente teatro, literatura, música, baile¹²⁴. Cuerpos actuantes que se cruzan y a veces interactúan con los cuerpos de los espectadores.

En la concepción de *performance* de Susana Rivero lo que predomina es una apertura total, el quehacer artístico permanente: “Para mí un espectáculo nunca está terminado. Lo que importa es el proceso. Performance es el trabajo en proceso. El ahora mismo”¹²⁵.

Sobre un material de textos canónicos de Borges y una serie de personajes ya prototípicos, Rivero organizó la performance *Configuraciones*, completamente distinta en su primera y su segunda versión.

Nada impide que el espectador que haya participado de *Configurando* (2000), como se llamó la primera versión, no considere que ha asistido a una performance completa. Cada una lo es en sí misma. Pero entre las dos hay lazos fuertes y lo más interesante son los procesos de transformación que se producen, a partir de un espacio nuevo que da una conformación narrativa diferente.

Es decir, el lugar, dentro de la concepción ambientalista es generador de lo performático: los personajes se transforman (aunque los textos se mantengan), la música es otra, los recorridos cambian las situaciones y también la narrativa, los trabajos corporales, los intercambios con los espectadores.

En la primera versión, el espacio elegido, la casa natal de Borges, planteaba un trayecto por distintos lugares, transformados por el relato escénico en casa-cuarto-cárcel-teatro-salón. Los actores se presentaban como devenires de algunos personajes clásicos de Borges (Isidro Parodi, Funes el Memorioso, la Señora Mayor, Gervasio Montenegro, la Intrusa, el Orillero, etc), y se desterritorializaban en acciones propias, en textos paralelos.

No se trataba de trabajar teatralmente una narrativa, de “representar” el mundo borgeano sino de crear situaciones, astillas de historias entremezcladas, que remitían

¹²⁴ Y desde la concepción ambientalista, arquitectura.

¹²⁵ Entrevista que le hice en septiembre de 2001.

a una poética literaria (y que el espectador descubría según la operatividad de su enciclopecia).

En esta performance se fue creando una situación central en la que predominaba el mundo de los cuentos de compadritos (aunque los textos que se decían tuvieran fragmentos de *El aleph*, *La muerte y la brújula*, *Pierre Menard*, *El Sur*, *Ema Zunz*). En uno de los “espacios encontrados”(en la terminología ambientalista de Schechner), un gran salón de la casa, espectadores y actores se entremezclaban mientras se armaba un baile. Se servían empanadas y vino y la performance se convertía en *teatro rásico*¹²⁶: mezclar y compartir sabores, gustos y experiencias entre actores y participantes. Un anciano bandoneonista tocaba tangos, una pareja de bailarines salía a bailar, los actores invitaban a los espectadores a integrarse a la danza. Los límites habituales del teatro se perdían y sólo quedaba participar de la experiencia estética.

Si en un tiempo posterior los actores se hacían devenires borgeanos, los espectadores-participantes se retiraban y los observaban. Nadie exigía nada. En algún momento se proponía pasar a otro lugar, a bajar una escalera, a dar por terminado el evento.

En la segunda versión de la performance, *Configuraciones* (2001), que se realizó en el espacio del Museo Etnográfico, el corpus borgeano fue prácticamente el mismo¹²⁷ pero el tratamiento de la textualidad, a partir del lugar elegido (salas de exposiciones, biblioteca y jardines del Museo) produjo una resemantización de la misma. Si en la primera versión se trabajó el material narrativo a partir de algunos temas y arquetipos: la cárcel, la corrupción, los orilleros, el suburbio, la milonga, el tango, el melodrama, en la segunda versión se enfocó la historia, el tiempo, los planteos metafísicos, el sueño, los espejos, el laberinto, es decir, otra textualidad

¹²⁶ Para Schechner, "El teatro rásico tiene por objetivo el placer (...), valora la experiencia más que el distanciamiento, el saborear más que el juzgar. Es un teatro en el que la unidad primaria es el compartir entre actores y participantes (término más exacto que espectadores, palabra que privilegia el ojo). El acto teatral rásico se parece más a un banquete. Lo que es primario es el proceso de mezclar" (Schechner: 2000,259).

borgeana, la que se explaya sobre la cultura, la filosofía, los cuentos de “la biblioteca”.

En los papeles de trabajo, el grupo *quienesquien* explica así el proceso:

Optamos por la simultaneidad. El espectador, frente a infinitos focos de atención. El espectador es un punto por el que atraviesan todos los puntos. Es un Aleph, la figura geométrica del Aleph¹²⁸

Para la segunda versión, los actores prepararon el relato motivados por el espacio. Estudiaron el material de las vitrinas y lo usaron como alusiones para algunos personajes, recurrieron a estudios históricos y a ensayos, a sus propias experiencias y a textos propios en los que se cuestionaba la historia y la realidad. La escritura borgeana en esta performance aparecía mucho más astillada, mucho más cruzada con otras formas lingüísticas de registros diversos. Y sin embargo, el imaginario borgeano se mantenía como tal a través de los diversos lenguajes del espectáculo.

No había, desde luego, una narrativa lineal a seguir. Rivero rechaza la estructura arborescente. Lo que se oía eran fragmentos, explosiones de relatos, expandiéndose, prodigándose a través de una fuerte teatralidad, desde los cuerpos y voces de los actores. Cuerpos y voces que aparecían y resonaban por lugares impensados.

Mucho más que la versión anterior, esta performance resultaba rizomática. El espectador eligía a un actor, un camino, lo seguía, se acercaba o se distanciaba, armaba sus recorridos. Es decir, se aproximaba a una de las entradas del rizoma, se adentraba en ella y salía para buscar después otro recorrido.

¹²⁷ Se eliminó *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

¹²⁸ Agradezco a Susana Rivero y a la actriz Rosanna Sirchia que, generosamente, pusieron a mi disposición los materiales de trabajo.

Aparecían figuras de la otra performance pero habían tomado características distintas, modificadas por el espacio y las formas del recorrido. A veces alguien conducía a los espectadores por las salas (el guía, el antropólogo), a veces los espectadores se sentían atraídos por las palabras que se oían (las de la mucama, del Minotauro) y las buscaban, o por la música que ejecutaban en el jardín una bandoneonista y un percusionista. Esa música se conjugaba con las voces, con el ámbito de la biblioteca borgeana, con los personajes que enunciaban o interpretaban los textos, con los cuerpos de los actores que podían verse como esculturas o instalaciones, que cobraban vida o quedaban atrapados por el arte. El espectador que se dejaba seducir por las propuestas, deambulaba por laberintos, se acercaba a las figuras, dialogaba con ellas, decidía internarse y formar parte del mundo artístico.

En estas performances no hay saludos ni aplausos porque no se trata de contemplar al otro, de evaluarlo o agradecerle. Se ha compartido una experiencia, se ha colaborado en el construcción de la misma, se ha participado activamente de una manera que no contempla el teatro en sus formas canónicas. Los límites se han transgredido, expandiéndolos.

La cuestión no es recibir un relato sino ser parte de una construcción dramática en la que las palabras, aunque existentes y hasta valiosas, no son el elementos prioritario. Todas las presencias, los cuerpos, los lenguajes del espectáculo están en un fluir permanente, un hacer, un transformar, un experimentar con lo artístico. Jugar con el riesgo. Pero el arte siempre invita a los desafíos. Y la performance-teatro acepta el reto: expandir el campo conocido del teatro, rompiendo los límites de lo consagrado; aceptar contaminaciones artísticas que abran nuevos caminos.

10.2 - Instalación-teatro

El tratamiento del espacio, tan importante en el teatro y en especial en el teatro experimental y de vanguardia, es también un elemento básico en los conceptos de ambientación e instalación. Hay diferencias entre ellas: la ambientación supone un entorno, un medio ambiente (como lo indica el nombre inglés *environment*) que va a ser recorrido por el espectador

...quien atraviesa por una serie de situaciones inesperadas, muchas veces festivas. La instalación es una obra única que se genera a partir de un consenso y/o una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto (Glusberg:1994,1).

Entre los elementos y el espacio se produce una interacción en la que consiste la obra. Como las ambientaciones, también las instalaciones requieren la participación del espectador. En este arte de mezcla, sin embargo, las definiciones totales no son exhaustivas. Muchas veces no aparecen claros los límites y es difícil determinar exactamente en qué lugar está una obra.

El espacio se transforma con la instalación. Convierte el ámbito en que se halla en un espacio de arte. Sólo es una obra de arte cuando se hace el montaje en el recinto determinado. Esta relación intensa con el espacio la acerca al teatro, que también necesita de un ámbito, cualquiera sea, para existir, y al mismo tiempo, los componentes teatrales (actores, los lenguajes no verbales, el texto si lo hubiera) transforman cualquier lugar en ámbito teatral.

La instalación y el teatro son artes efímeros: duran el tiempo de su permanencia en el espacio. No pueden ser conservados como tales, sólo reproducidos por medios técnicos (fotos, videos) que entonces se constituyen en testimonios del hecho.

La necesidad del espectador también es un elemento que acerca instalación y teatro. El teatro no existe sin el público, la escena necesita de ese otro al que se abre. La instalación necesita también del espectador: exige ser recorrida, observada desde distintos lugares, analizada desde percepciones diferentes.

Desde luego, estas similitudes también las podemos establecer entre el teatro y la ambientación. Entre ellos quizá se produzcan cruces más fuertes. Hay ambientaciones que tienen una carga de teatralidad muy marcada. Plantean escenografías en las que el receptor actúa. Por otra parte, ciertas formas del teatro contemporáneo podrían considerarse ambientaciones que rompen los límites entre espectador y actor.

Las instalaciones también pueden funcionar como elemento constitutivo de una forma dramática. O bien la teatralidad puede invadir una instalación plástica. ¿Cómo establecer límites en el arte de mezcla?

Nave fue una instalación que realizó Renata Schussheim en 1995 en el Centro Cultural Recoleta. Schussheim es una artista plástica que, al mismo tiempo, tiene una amplia experiencia en el teatro como original diseñadora de vestuario. Y *Nave* presentaba muchos aspectos que la relacionaban con la función teatral. Desde el programa de mano que se entregaba a los espectadores -inusual en el ámbito de la plástica y las instalaciones- hasta la confluencia de lenguajes convocados.

La música tenía una importancia muy grande y se invitó a intervenir con bandas sonoras a destacados compositores e intérpretes del rock nacional (Luis Alberto Spinetta, Charly García, Fito Páez, entre otros). La instalación contaba con un "ambientación sonora" y un diseño de luces.

Ocupaba un ámbito grande y en diferentes espacios había esculturas de mujeres hechas con distintos materiales. Las esculturas eran figurativas, pero esas mujeres bellas, de pronto ostentaban apariencias oníricas, como la Mujer-Pájaro. La

música era tan atractiva como las figuras, y en una de las salas un video dialogaba con las figuras y los sonidos.

En *Nave* era difícil establecer los límites de cada expresión artística. Se producía una confluencia que estimulaba el imaginario del visitante-espectador.

10.2.1 - *Marcos* y *Museo Soporte* de Pompeyo Audivert

Pompeyo Audivert, un actor importante en las nuevas tendencias de los 80 y 90, particularmente en el teatro de estados, ha desarrollado sus propias búsquedas actorales. Se interesó por el automatismo psíquico del surrealismo con el que comenzó a experimentar en su taller. Es ahora un prestigioso docente de actuación, además de ductil actor.

En las dos obras que vamos a analizar, experimentales y complementarias, planteó la problemática del cruce artístico. Son *Marcos*, en 1993, en la Fundación Banco Patricios y *Museo Soporte*, en 1995, en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Marcos

El espectáculo se originó en un trabajo experimental que propuso Audivert a sus alumnos más adelantados: investigar las posibilidades teatrales de una serie de poemas de Thomas Bernhard. La consigna indicaba que debían actuar desde la inmovilidad corporal, para ello puso un marco delante de cada uno y los obligaba a trabajar como si fuesen pinturas. Buscaba, así, una mixtura de expresiones estéticas para expandir las posibilidades artísticas. Audivert refleja de esta manera la experiencia: "Entonces era pintura y a la vez era teatral y a la vez estaban presentes

las poesías de Thomas Bernhard como soporte textual. El funcionamiento de mucha quietud me parecía que producía una dramaticidad muy singular"¹²⁹.

No se trabajaba con el concepto convencional de acción dramática, no había linealidad ni crecimiento de los acontecimientos. La relación entre las distintas escenas pasaba por dos instancias: el trabajo con la palabra poética, el armado de una muestra pictórica.

El evento se realizó en la sala de exposiciones de la Fundación Banco Patricios. La elección del espacio intensificó la idea de hibridación artística: se hacía una exposición de cuadros, que no eran tales, representaban cuadros pero en realidad eran volúmenes. Se los podía recorrer, como en una instalación, pero las figuras tenían voces y expresiones, entonaciones y maquillajes teatrales.

Marcos podía ser vista también como una gran instalación que cuestionaba el museo citándolo, desbordándolo, mezclándolo con danza, música y poesía.

Cuando se penetraba a la sala, se la encontraba ocupada totalmente por los actores, los que, en grupos o individualmente, componían figuras detrás de marcos. El evento comenzaba con la inmovilidad. Los espectadores entraban y se desplazaban entre los grupos. No había lugar determinado para los espectadores. Como en la sala de exposiciones o el museo, eran ellos los que se movían, los que iban de un cuadro (un grupo) a otro. El espacio del actor y el del espectador estaban también mezclados.

Alternativamente, se iban iluminando los cuadros y los actores comenzaban a decir los textos de Bernhard. Al principio la alternancia (marcada por las luces que se encendían y apagaban en cada cuadro) se respetaba. Después comenzaba a producirse una polifonía con luces y voces que surgían de distintos lugares de la sala.

Los espectadores elegían (como en una exposición) lo que querían ver y oír y el orden en que lo hacían. Las treinta situaciones (los treinta marcos) duraban, cada uno, entre dos y tres minutos y se repetían entre tres o cuatro veces. El espectador se

¹²⁹ De una entrevista que le hice, agosto 1996.

veía atraído por las luces que se encendían en uno u otro lugar y también se encontraba envuelto por las voces que se enlazaban en una extraña polifonía. Se producía un proceso de recepción que llevaba cada vez más a concebir el evento como obra abierta.

De pronto se iluminaba un cuadro con luz impresionista y un grupo de bailarinas se desplazaba del marco y comenzaba una coreografía. Este efecto de "desmarcaje" se producía en casi todos los cuadros. Las figuras excedían de alguna manera, el marco. Pero también lo superaban con sus voces y con la gestualidad del rostro. Ésa era la única parte animada de las figuras que componían los cuadros, muchas veces reconocibles, de Velázquez, Goya, Holbein o de otros pintores que la competencia del espectador podía ubicar.

Las figuras decían textos poéticos de Thomas Bernhard que no tenían que ver, necesariamente, con el tema pictórico. En abierta polisemia, las obras permitían que el espectador estableciese las relaciones entre esos textos (líricos y de un desesperado pesimismo, como ocurre habitualmente en la escritura de ese autor), los cuadros que se proyectaban -con una luz expresionista o barroca que potenciaba la composición plástica-, y la música que se oía, una fuga de Bach.

Museo Soporte

Dos años después de este evento, Pompeyo Audivert fue invitado a participar de una propuesta del Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas. La misma consistía en trabajar con el tema y la constitución de distintos museos. Audivert eligió el Museo Histórico e ideó *Museo Soporte* junto al escultor Hugo Fortuny.

La experiencia tenía puntos de contacto con la anterior, fundamentalmente en el hecho de que otra vez trabajaba con el concepto de instalación. En esta ocasión, cierta crítica también la leyó desde ese lugar y la ubicó en el ámbito de las artes plástica: en el diario Clarín la reseña la hizo una de las periodistas especializadas de la sección Arte. Este hecho -aunque la crítica era interesante por sus apreciaciones y ubicaba a *Museo Soporte* en un lugar de cruce¹³⁰- señalaba las dificultades que provocan estas obras en los géneros instituidos de los medios.

Si la instalación, como el teatro, rompe con la concepción del museo (no se pueden conservar, existen en el tiempo de la muestra o de la representación), unir ambas expresiones justamente con el tema del museo resultaba un desafío. Por eso el evento trabajó con la imposibilidad. El Museo Histórico no guarda la Historia sino que sostiene los restos históricos, el pasado se hace presente en los objetos. Sobre este concepto se armó el evento: los actores se presentaban como esculturas, cuerpos-objetos que eran soportes del pasado. Sus voces traían las antiguas ideas al presente.

El ámbito elegido para hacer esta instalación teatral fue la vieja Biblioteca del Centro Cultural Rojas y esta elección resultó muy eficaz porque los grandes anaqueles vacíos creaban una atmósfera que aumentaba la sugerencia de las distintas figuras. Lugar inhabitual otra vez: ni sala de exposiciones ni teatro, pero un ámbito de lectura que resultaba propicio para mostrar los restos que hablaban de la Historia.

Como en *Marcos*, *Museo Soporte* ocupaba totalmente un amplio recinto (en realidad dos salones) y los espectadores iban recorriendo los distintos lugares (la ambientación que también era *Museo Soporte*) guiados, advertidos o aconsejados sobre el tiempo de que disponían, por un guardián. Salvo las indicaciones mínimas que éste daba, tenían la más amplia libertad para dirigirse, como quisieran, por el recinto y detenerse o volver a contemplar los diferentes hechos que se exponían.

¹³⁰ La crítica Ana M. Battistozzi la tituló: "Pasiones en conflicto. La obra *Museo Soporte* conjuga teatro con técnicas propias de la instalación", Clarín, 28 de octubre de 1995.

Los actores estaban tendidos en el piso, acostados en largos bancos, apoyados en tarimas, detrás de vitrinas. Permanecían inmóviles y de pronto unos u otros comenzaban a hablar. Lo que decían tenía que ver con antiguas proclamas, con viejas cartas, con reflexiones de distintas figuras de nuestra historia. Mostraban pasiones encontradas, profundos desentendimientos, diversos puntos de vista.

Los actores hablaban desde una inmovilidad corporal, callaban, continuaban luego diciendo el texto, lo reiteraban. No componían personajes, eran los sostenes de la situación del museo, apoyos de los textos que enunciaban y cuyos autores no se mencionaban.

Al trabajar con presupuestos diferentes de los tradicionales en el teatro, la conformación lingüística del espectáculo también debía hacerse de una manera no convencional. Existía un texto, pero eran las voces puras de la Historia: cartas, proclamas, declaraciones, noticias, que no conformaban un guión o una secuencialidad. Aunque vistieran ropas de época, los actores no encarnaban personajes. Eran sólo los soportes por los que hablaban los documentos. Vestimentas y palabras remitían a hechos pero no se los vivía. No se producía interacción ni conflicto.

Sin embargo, se percibía una puesta en escena y una carga de teatralidad evidente en las voces, los cuerpos, la luz; también, una concepción plástica muy lograda en la instalación que componían esas figuras.

Los cuerpos acostados, agachados, inclinados o parados, se hallaban en tarimas o dentro de vitrinas. Pequeñas linternitas les iluminaban algunas zonas o algunos objetos que sostenían (papeles, joyas, un revólver). Se oían gemidos, suspiros y, cada tanto, otros sonidos que remitían a pisadas, palmoteos, golpes. Entonces, los actores, siguiendo un ritmo, comenzaban a nombrar figuras de la Historia.

Esas enumeraciones se referían a personajes más o menos conocidos. Pero también podían ser objetos que les pertenecieran ("uniforme de Juan Manuel de

Rosas, sable de Facundo"). Es decir, hacían aparecer lo que mostraban las vitrinas o espacios de un museo.

El trabajo, desde la organización formal, tomaba una posición absolutamente opuesta a la del realismo (negado ya al romper el estatuto de personaje). Los que debían hablar eran los textos históricos, y el que podía crear el entramado de todo ello era el espectador. Como en la experiencia anterior, los receptores eran los que establecían las relaciones, componían los relatos.

Por momentos se producía un contrapunto de voces: enumeraciones que se superponían, textos que se mezclaban con enumeraciones. A veces las voces eran puro significante, puro sonido. Los tonos subían o bajaban, la fragmentación aumentaba y se oían retazos, palabras sueltas. La representación acordaba con la instalación del museo: también éste nos presenta retazos de la Historia. Junto a las voces se oían suspiros, jadeos, risas, es decir, el fondo de la Historia viviendo detrás de los documentos y las figuras.

Los espectadores se desplazaban con entera libertad por el espacio y escuchaban los distintos fragmentos. Era una recepción fracturada que apelaba al imaginario del receptor y a su información para que estructurase, si quería y como quisiese, ese material. El espectador recibía un bombardeo informativo de un período histórico que nunca se precisaba, pero que se podía ir deduciendo de los textos, vestimentas y objetos. El único límite lo ponía el guardián quien, cada tanto, iba diciendo los minutos que faltaban para que se cerrase el museo (se terminase la representación).

Como instalación teatral, *Museo Soporte* participaba de las características de presentación de ambas manifestaciones artísticas. Como en el museo o la exposición, el espectador la recorría sin itinerario fijo, podía detenerse en las figuras que más le interesasen o impactasen. Como en el teatro, *Museo Soporte* se presentaba en días y horas fijadas y dentro de un ciclo de teatro experimental.

10.2.2 - *Los murmullos* de Luis Cano / Emilio García Wehbi

Los murmullos es una instalación teatral en la que se cruza una instalación plástica (que constituye la escenografía) con un texto marcadamente poético que mezcla universos discursivos muy distintos (político, lírico, histórico, etc.). Se incluyen procedimientos maquínicos de distinto nivel, máquinas que construyen las acciones o determinan los acontecimientos. Por ejemplo, máquinas para seleccionar música que se convierten en ataúdes o mecanismos informáticos para armar los ordenamientos léxicos según diferentes campos semánticos.

Los murmullos, como texto, tiene una estructura dramática no convencional: a las características poéticas señaladas se unen testimonios de la historia argentina de los últimos treinta años con una crudeza inhabitual. Se relaciona poesía, intertextualidad, hiperrealismo. La obra dramática fue editada por el segundo Festival Internacional de Teatro, dado que era ganadora del segundo lugar en el Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia.

Los murmullos, se presentó en 2002 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín con una puesta en escena sorprendente: el espectáculo se sustentaba en una escenografía singular, una instalación plástica de notable impacto (hecho que convertía al espectáculo en una instalación teatral) y en el texto muy sugerente. Pero ese texto no era exactamente el editado. Cano lo reescribió en consonancia con la propuesta plástica de la escena y con su propio trabajo de actor.

Murmullos, restos, huellas de la historia. Necesidad de conocer y testimoniar. Abrir las posibilidades estéticas, diseminar el sentido. En *Los murmullos* todos los registros fueron permitidos. Toda intertextualidad era posible.

Se testimoniaba pero no se reproducía un referente realista aunque podía haber hiperrealismo en algunas secuencias. No se percibía un ambiente reconocible,

ni personajes con entidad histórica o con estatuto naturalista. Tampoco se encontraba una narrativa.

El espectador se enfrentaba a un ambiente extraño. Una acotación del texto dice: “Cabina/caverna con almohadones de terciopelo negro. Restos de pescado esparcidos o por el suelo”. La escenografía, que ocupaba un espacio muy grande de la sala, mostraba un ámbito oscuro, tétrico. El techo era bajo y se hacía más bajo hacia el fondo; el piso era de tierra, con piedras y escombros. A un costado unos estantes polvorientos con libros, un escritorio y un inodoro. Al fondo, agua. Los espectadores contorneaban la instalación, invadidos por el polvo (la primera fila rozaba la tierra y las piedras); no estaban contemplando una escena, eran invadidos por ella. Los involucraba violentamente.

Caverna, cueva, mundo subterráneo. Mundo de muerte. Uno de los personajes era el Botero. Aparecía la huella (en sentido derridiano): Botero/Caronte. Los personajes entraban a escena agachándose por el fondo y atravesando el agua, el río Leteo (aunque allí nada se olvidaba) o la laguna Estigia por la que el Botero se deslizaba en alguna secuencia y desplegaba imágenes surrealistas: “Hay un dorso traje azul pólvora sumergido quieto con un hombro sobresaliéndole”- Hay un traje pero es un dorso. Por lo tanto un cuerpo, sumergido. Y es “azul pólvora”. Color y muerte. También se enunciaban imágenes de muertes horribles, y entre ellas algunas también con marcas surrealistas: “Un tronco lleva su propia cabeza agarrada del pelo como una linterna”.

El Botero conducía a Rosario, como un guía dantesco, por ese infierno. ¿Quién era Rosario, qué buscaba? No se especificaba, el espectador no podía saberlo con certeza. El nombre es ambiguo en cuanto al género. En el texto es un hombre, en la puesta en escena, una mujer (aunque el Padre se refería a ella como su hijo).

A ese mundo había llegado Rosario, allí estaba el Padre y Blancanieves. A pesar del nombre de esta última y de su vestimenta, sus manos atadas, sus ojos vendados, la capucha que se le ponía y a la que ella hacía referencia, la sacaban del

universo del cuento infantil y la llevaban a otro campo semántico, el de los desaparecidos. Blancanieves en la caja de cristal/ataud se convertía en un elemento aterrador y maquínico. Hablaba y lo que decía componía una carta de amor, concebida desde la muerte, llamando al amado mientras golpeaba con desesperación el cristal.

El Botero permanecía ante el ataúd/cabina. La caja era una máquina para escuchar música que funcionaba con monedas. Cuando se apagaba, El Botero, sacaba una moneda de su bolsillo. Y las referencias se multiplicaban: era el pago para la entrada al otro mundo en algunas mitologías, era la muerte en una simple máquina de bar.

En la primera versión, el texto aparecía con muchas tachaduras. Cano las respetó en la versión para la puesta¹³¹. Esas tachaduras planteaban un problema a la actuación, un tratamiento particular de las palabras según su presentación. ¿Cómo se lee una tachadura? No se niega lo tachado, pero la raya está diciendo que, por lo menos, hay un signo de rechazo. La tachadura muestra el significante borrado, lo que produce un efecto de sentido. Es decir, el significado se desliza bajo el significante sin que se pueda establecer una correspondencia clara o válida. ¿Pero, lo tachado puede ser una huella, y si es así, de qué? ¿O la tachadura deja una huella debajo como en el significante el significado, según Derrida? La ambigüedad predomina, la diseminación se expande.

En una secuencia, el discurso de Rosario aparece con tachaduras. Y esas tachaduras crean otro texto y no sólo desde el significante. Se crean dos discursos. Se pueden leer así. ¿Pero entonces, por qué se tacha uno? ¿O se tacha para que se lean dos discursos, como si uno encerrara el otro y la tachadura, en lugar de ocultarlo lo develara?

¹³¹ Pero las eliminó en una tercera versión que editó, *Los murmullos*, Nueva Generación, 2003. Cano corrige permanentemente sus textos y de todos tiene muchas versiones. Para este análisis seguimos la

En la puesta en escena, Rosario decía su texto con dos tonos, dos registros expresivos, dos movimientos diferentes. El personaje pasaba por dos situaciones, dos tiempos. Cuando decía el discurso tachado estaba violentada, con una soga al cuello, cuando enunciaba el otro, su voz cambiaba, el tiempo se detenía, el cuerpo, libre, se erguía. Los discursos se intercalaban. Separados daban dos universos de significación diferente, señalaban la ambivalencia del personaje.

La realidad histórica entraba en la mención de algunos hechos, en fragmentos de documentos, de discursos. En *Padre Muerto habla* el Padre comenzaba con palabras elípticas, poéticas, intertextuales: “Dónde está/ mi vestido de encaje/ mi caja/ mi mortaja. Alguien que/ me alcance que/ me encaje mi/ tabla bordada de difunto” Pero enseguida aparecía el referente directo:

Los pies metidos en cemento pero mi cuerpo vuelve a aparecer a tantos años en las playas de Santa Teresita. Quemado con gomas debajo de las autopistas camino a Ezeiza sobre la Ricchieri. Hecho parrilla rociado con gas oil en la misma cocina del Campo de Deportes donde pronto volvería a crecer el pasto. En un tanque de doscientos litros metido en el baúl de un auto. En un Cementerio de Moreno. En La Escuelita en el Río de la Plata sobre la margen uruguaya ...

Enseguida se mezcla con la referencia clásica. El Padre/Caronte decía: “Llevo una moneda en la boca. Escuchen el sonido de mis palabras”.

En una situación polifónica (marchas, diferentes discursos superpuestos) aparecían cuatro cabezudos, como las figuras de antiguas fiestas populares. Eran Perón, Evita, Marx, el Che. Las líneas ideológicas que recorrieron los 70.

Rosario era la encargada (o encargado) de realizar el “Listado de posturas infernales”, un largo repertorio de palabras que armaban el campo semántico de la dictadura y todo lo que ese campo proyectaba, realizaba, provocaba.

Y de pronto aparecía el Autor (personaje, sí, pero interpretado por el autor real). Salía de un armario pequeño y comenzaba un discurso agresivo. La actuación empezaba de modo bastante impersonal, leyendo un texto, y de a poco, se iba enardeciendo. Era un “insulto al público” como en la obra de Peter Handke, pero con otra referencia: “Imbéciles Funcionarios Gente de la cultura Honorable público Ustedes los aquí presentes”. Los espectadores pasaban a formar parte del espectáculo como aquellos a los que se dirigía y a los que enfrentaba el autor.

En esa mezcla de realidad y ficción aparecía el tema del teatro pero el autor también lo denigraba: “Todo es intercambiable/el autor, el director, los actores. Esta es una buena tienda de accesorios”. ¿Pero se denigraba el teatro o era la realidad la denigrada, la realidad que había evocado el teatro?

En la autorreferencialidad instalada, el Botero criticaba al autor desde la propia estructura de la obra: “Solamente sabe citar (...) Para quién hace este melodrama a quién le importa. A quién quiere engañar a usted mismo se cree que con esta obra va a ser distinto”. El Botero lo enfrentaba, lo sojuzgaba, lo torturaba con el “submarino” (una de las formas de tortura en los campos de la dictadura). El hiperrealismo se imponía desde la actuación. Se veía realmente un “submarino” en escena. Mientras sacaba la cabeza del balde, casi ahogado, el Autor hablaba con palabras duras, de desprecio. Era cruel incluso consigo mismo.

La secuencia del Autor no era sido un paréntesis del testimonio histórico. En la tortura volvía a imponerse el recorrido por el pasado que se iba a pormenorizar en una enumeración de hechos desde el Cordobazo hasta la actualidad.

El texto lo planteaba como un match de box. La resolución de la puesta en escena fue muy interesante: la lucha la realizaban dos títeres manejado uno por el Botero (la fuerza represiva), otro por el Padre (las fuerzas revolucionarias). Con el

fondo de una marcha militar, el Padre relataba los hechos con el tono de un comentarista deportivo.

Los murmullos, como instalación teatral, se construyó desde la literatura y el arte, en el intercambio de discursos, en el diálogo de los textos entre sí. No sabemos nada de las relaciones de los personajes ya que son construcciones que portan discursos múltiples, que dan cuerpo a voces diferentes, que testimonian distintos hechos con sus palabras.

El teatro testimonial deja de lado el realismo o la metáfora fácilmente decodificable (discursos tradicionales de nuestro teatro político) para cruzarse con el hecho performático y construir, así, experimentando, una nueva mirada sobre la realidad, una nueva forma de tratar de entender y de reflexionar sobre nuestro pasado reciente y nuestro presente. Las formas teatrales que parecían ajenas al testimonio más crudo se presentan capaces de asumirlo sin obviar el cuidado poético y el cruce interartístico.

TERCERA PARTE

CAPÍTULO 11: EN TORNO DE LA VALIDEZ DE LA HIPÓTESIS

11.1- Teatro performático

En los capítulos anteriores hemos analizado un corpus teatral que caracterizamos como *teatro performático*. Hemos tomado el término de Roselee Goldberg y ese término señala muy adecuadamente las búsquedas renovadoras y experimentales de las últimas décadas en la escena de Buenos Aires.

Las características del teatro performático indican la presencia de un hecho escénico en el que el sentido se concreta en la representación de las acciones, se despliega en esa realización y ésta no puede pensarse fuera de ellas. Puede incluirse en el *teatro de presentación* (siguiendo el concepto de Marco De Marinis), es decir, un teatro en el que predomina (o bien sólo se caracteriza por) la autorreferencialidad y la autosignificación por sobre la representación de un mundo ficticio y la producción de sentido.

Estos elementos están presentes en muchos de los espectáculos estudiados: la reflexión sobre el teatro y la actuación en *El instante de oro* de Javier Margulis (en la secuencia en que se detiene la acción, trabajada sobre la plástica, para que estén en escena sólo los actores, en su desnudez de tales, y reflexionen sobre su *métier*), en *Máquina Hamlet* (está presente esa reflexión en varias secuencias, en una de las cuales se introduce un baúl con el nombre del grupo para que el tema de la representación quede develado explícitamente), en *Postales argentinas* (con los

claros homenajes a distintos tipos de actuaciones populares), en *Rojos globos rojos* (el teatro es el tema predominante y el generador de la situación básica y los homenajes a distintas formas actorales), en *Los murmullos* (el discurso político se cruza con el hiperrealismo que devela los mecanismos de producción escénica).

Otros elementos, que también hemos señalado siguiendo a Vanden Heuvel, dan cuenta, en el teatro performático, del uso de estructuras narrativas no lineales (y esto lo podemos ver en todas las obras del corpus estudiado) y, a veces, de la anulación del carácter narrativo (como ocurre en *El instante de oro* y en las puestas de La Organización Negra y en su continuación, *De la Guarda*; o bien el carácter narrativo aparece muy fracturado y diluido, como en *Zooedipous* y *Configuraciones*).

Y en el plano de la actuación, en este teatro se produce el desarrollo de sistemas actorales más físicos que psicológicos (el *teatro de estados* de Pavlovsky y Bartís, el cruce de clown y formas interculturales de Guillermo Angelelli, los cuerpos de los actores contaminados por los elementos plásticos en las obras de Javier Margulis y en *Museo Soporte* de Pompeyo Audivert).

11.2-El cruce interartístico y el cuerpo performático

El teatro performático que hemos estudiado se presentó como una de las formas de la interrelación artística. Concebido así, cobraron otro significado los lenguajes que siempre han existido en el hecho teatral. El espacio, por ejemplo, se investigó, en muchos espectáculos, en sus posibilidades plásticas, en sus planos visuales y de movimiento. Así se planteaba en *Lulú ha desaparecido*, transformando la escena en una sala de cine en algunas secuencias, en una pantalla cinematográfica, en otras; en *El instante de oro* y en *El experimento Damanthal*, obras en las que la escena se transformaba para convertirse en una materia dúctil, que se ofrecía a la imaginación

plástica del director; en *Los murmullos* y *Museo soporte* en las que el espacio escénico se constituía en una instalación; en *Configuraciones*, donde el espacio se hacía ambientalista y se expandía a todo el edificio. Con estos cambios se rompían los límites entre los productores del hecho artístico y los espectadores y se contaminaban de teatralidad todos los rincones del ámbito escénico y, muchos veces, de la sala y del edificio.

Otros lenguajes de la representación también sufrían variaciones, a veces, metamorfosis. La voz del actor podía ser utilizada más en función de sonido que como enunciación de una narrativa (así ocurría en algunas secuencias de *Asterión*, y de *Máquina Hamlet*). Los elementos plásticos involucraban no sólo el espacio, los objetos, la escenografía, el vestuario sino también los cuerpos y la música, que quedaban, así, particularmente destacados (esto es evidente, como puede verse en los análisis realizados, en todas las obras del corpus).

El cuerpo del actor solía ser la pieza clave que conectaba estos componentes y ocupaba un lugar relevante cuando el actor/*performer* encarnaba las acciones. Esto era particularmente evidente en las obras de Guillermo Angelelli y de Eduardo Pavlovsky, sin duda actores/*performers* por excelencia, con una presencia que irradiaba teatralidad y hacia la que confluían los distintos lenguajes. Pero también era muy importante en las obras de Ricardo Bartís, en las que los actores realizaban esos “estados de actuación” que involucraban, también, elementos musicales y plásticos.

En el teatro performático hay una marcada ruptura con el textocentrismo. Hemos visto en el corpus estudiado, cómo la palabra era el hecho literario que se entrecruzaba con los otros lenguajes de la escena. No había, entonces, ningún verticalismo dominante, ningún plano lingüístico a través del cual se transmitiera un relato. Esa ruptura con el logocentrismo implicaba que literatura, música, danza, film, actuación, plástica se relacionaran en diversas medidas, pero sin que ningún lenguaje resultara descollante. Podía haber confluencia, como en el teatro de estados de Pavlovsky y Bartís, pero no supremacía.

11.3 – La teatralidad en el teatro performático

Este teatro performático, parecería –según la hipótesis- incrementar la teatralidad. Vamos a considerar este tema a fin de señalar, en los espectáculos tratados, la forma en que se potencia.

Empezaremos por realizar una revisión teórica del temas de la teatralidad. En los comienzos del siglo XX empieza a plantearse qué define al teatro como tal, pero es recién avanzada la segunda mitad del siglo cuando encontramos verdaderas precisiones. Roland Barthes define el concepto de la siguiente forma:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del texto escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (1977:50).

Aunque Barthes centra la teatralidad fuera del texto escrito, no lo elude, de hecho le da el lugar de apoyo para que aquella se genere. Pero la teatralidad está afuera, en la escena:

No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancia” (1977:50).

Con estas consideraciones, Barthes se colocó en una línea que destacaba, de manera fundamental, los lenguajes de la escena y se apartaba, así, del textocentrismo de raíz aristotélica. Artaud ya había anticipado esa postura al plantear una posición que rompía con la idea canónica dominante desde el siglo XIX que confería

relevancia al autor dramático. Artaud diferenciaba la escena (que era teatro) de la escritura (que era literatura).

En *El teatro y su doble*, Artaud habla de un lenguaje escénico que apela a los sentidos y que coincide con el “espesor de signos” de la definición de teatralidad de Barthes. Artaud no utiliza el término “teatralidad” pero se refiere a una “poesía en el espacio”, como el lenguaje autónomo de la escena sin dependencia (y aquí difiere de Barthes) de algo exterior a él. La palabra no debe entrar en el espectáculo como algo estructurante sino como un elemento más. Y la “poesía en el espacio” habla ya del espectáculo total que incluye la literatura, el cine, el circo, el music hall, la danza, la pantomima, para realizar la verdadera escritura teatral, la escénica.

Pero ya Meyerhold había anticipado algunos de estas características. Propuso un “teatro teatral” que eludiera la representación de un mundo referencial, cerrado por una cuarta pared y marcado por la psicología; proponía un teatro que fuera claramente visible en sus artificios, develado como tal, que no pretendiera encerrar un universo ajeno a lo estrictamente escénico. Es decir, un teatro en el que se trabajase desde la “convención consciente”.

Meyerhold rompió también con los sujetos del hecho teatral estableciendo el concepto de “teatro lineal”, lo que significaba la acción directa y básica entre actor y espectador¹³². En su concepción, el actor no encarnaba un personaje y narraba una historia. Por el contrario, le interesaba un actor entrenado en distintas disciplinas que le permitieran producir una fuerte interrelación artística. Buscó incentivos en el teatro no europeo, particularmente en el teatro japonés, en formas de la danza hindú y de la ópera china¹³³. Los teatros no europeos presentaban un modelo de actor-bailarín-

¹³² “El actor, haciendo suya la creación del autor a través del director –con autor y director a sus espaldas- se coloca frente al espectador, revelándole libremente su alma y haciendo así más intensa la interpretación entre los dos elementos principales del teatro: el intérprete y el espectador” (Meyerhold: 1992, 165).

¹³³ En esto, como en muchos otros aspectos, Meyerhold es un gran innovador y abre un camino de búsqueda intercultural que luego continuarán y ampliarán Artaud, Grotowski, Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine.

cantante que se constituía en ejemplo esencial para su propuesta escénica. Coincidiendo con las propuestas de Artaud, a Meyerhold también le interesaron las formas de la espectacularidad popular. Incluyó en su modelo de teatro el arte del clown, y el music hall como también el cine.

Como vemos, la concepción de Meyerhold (y desde luego la de Artaud) anticipaba muchos de los presupuestos de nuestro teatro performático. Es interesante destacar que no fueron muchos los artistas argentinos de los 80 y 90 que conocieron o ejercitaron las propuestas de Meyerhold. En rigor, Meyerhold ha sido un gran desconocido en nuestra escena, oscurecido por la sombra omnipresente de Stanislavsky, constituido un autor faro y creador de un método dominante desde mediados de los 50¹³⁴.

En los años 70 fue Francisco Javier, con el grupo Los Volatineros, quien estudió y experimentó las propuestas de Meyerhold¹³⁵. Francisco Javier sigue siendo la mayor autoridad en el tema en nuestro país y en varias oportunidades realizó cursos prácticos sobre el teatro de Meyerhold. En los 80, Los Volatineros, -particularmente uno de sus integrantes, Julian Howard-, difundieron algunas de las propuestas meyerholdianas entre los grupos que se formaron en su espacio El Parque. Entre esos grupos se destacaron La Organización Negra y Art Detroit, que trabajaron con la acrobacia, la música popular (el rock) y la ruptura de límites conocidos entre los géneros, planteándose ampliar las posibilidades de la teatralidad.

¹³⁴ Algo similar ocurrió con Jerzy Grotowski, como se pudo comprobar en el Encuentro de Estudiosos de Teatro organizado, en 2000, por el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras: la mayoría de los más reconocidos maestros de actuación convocados confesaron que conocían muy poco de la trayectoria y las enseñanzas de Grotowski posteriores al período polaco del "teatro pobre".

¹³⁵ Francisco Javier (1988, 1990) ha historiado sus primeros acercamientos teóricos con los textos de Meyerhold, a fines de los años 50, en París y en los 60, con las primeras traducciones españolas. En los 70 puso en práctica las propuestas meyerholdianas con el grupo Los Volatineros con los que produjo varios espectáculos que resultaron muy exitosos y memorables como *Qué porquería es el glóbulo*, *Cajamarca*, *Hola Fontanarrosa*, *El argentinazo*.

En su *Diccionario de Teatro*, Patrice Pavis parte de Artaud para señalar que “la teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)”. En realidad, ha ampliado el concepto artaudiano al plantear una teatralidad textual que habría que detectar en el nivel de los contenidos descriptos (espacios exteriores, visualización de los personajes) o en la forma de la expresión, en la manera en que el texto habla del mundo exterior y del cual iconiza aquello que evoca a través del texto y del escenario. En este segundo caso, el concepto de teatralidad involucra la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificiosidad de la representación.

Pavis utiliza el término con cierto recelo. Para él el concepto tiene “algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista”. También Josette Féral (2003:10) plantea algunos reparos: considera que es borroso, difuso, no totalmente demarcado y señala que se usa muy a menudo de manera demasiado fácil, superficial.

La teatralidad tiene, para Pavis, un estatuto ambiguo: puede significar que la ilusión es total o que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro. Obviamente esta ambigüedad incorpora la actuación y conduce a las polémicas sobre cómo considerarla.

Aún cuando tenemos en cuenta las consideraciones de Pavis, de acuerdo con las propuestas del teatro performático que estamos estudiando, vamos a considerar la teatralidad en el sentido en que explicita los mecanismos de constitución de la espectacularidad, la manera en que el teatro se construye y se devela. En el teatro argentino, la ilusión total, la cuarta pared, la actuación naturalista han estado siempre lejos de lo performático.

En función de estas últimas observaciones, me parece conveniente ampliar la exposición teórica sobre la teatralidad. Josette Féral es quien ha estudiado de manera más consecuente este tema. Entre otras cuestiones, se pregunta por los límites de la

teatralidad: cuál sería la frontera mínima debajo de la cuál no hay más teatro y cuál el borde superior.

Estas preguntas se integran en la problemática que investiga esta tesis porque ambas tocan el tema de la performance y su relación con el teatro. En el límite inferior se pierde toda idea de ficción o de construcción de un mundo fuera de la realidad. Nos encontramos ante el acto presente, performático. Féral pone el ejemplo del Living Theatre, en la etapa en que Julian Beck declara que sólo quiere interpretarse a sí mismo (Féral, 1989:7), pero podríamos también mencionar a Spalding Gray con sus interpretaciones autobiográficas en el Wooster Group. El actor deja la ficción y se hace *performer*.

En el corpus analizado podríamos mencionar la secuencia hiperrealista y autorreferencial del personaje Autor en *Los murmullos*. En ella se cuestiona el teatro como institución y la labor del dramaturgo y es interpretada por el autor del texto, también actor, Luis Cano.

Dentro de esta pérdida de límites, de desaparición de la ficción o de irrupción de lo real y autobiográfico en la escena, podemos considerar un ciclo de teatro experimental, ideado por Vivi Tellas, y producido desde el 2002, en la sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires: el ciclo *Biodrama*. La propuesta que ha hecho Tellas a los directores es la de trabajar con hechos reales, con historias verídicas, provocando la irrupción de elementos hiperrealistas.

En *Barrocos retratos de una papa*, la directora Analía Couceyro tomó como material dramático la vida de la pintora Mildred Burton (el título de la obra es el de uno de sus cuadros). Burton estaba presente no sólo en sus cuadros expuestos (que los espectadores observaban en el camino a la sala) sino también en un video que se proyectaba en distintos momentos de la representación.

En *Los 8 de julio*, con dirección de Beatriz Catani, lo autobiográfico era central: el actor Alfredo Martín contaba su vida e interactuaba su relato con el de los otros protagonistas (todos coincidían en el día de nacimiento, la fecha del título). Uno

de ellos, un aviador civil, no estaba presente y en su lugar narraba su esposa (que tampoco era actriz e intercalaba sus propias vivencias); la tercera, también ausente, se mostraba a través de un video y se comunicaba con los actores y el público (con los que interactuaba) por medio de una llamada telefónica desde una ciudad distante. La obra (como todo el ciclo) experimentaba con la narratividad y la teatralidad, pero también con lo que sería lo absolutamente propio del teatro, la presencia del actor¹³⁶.

En *La forma que se despliega* de Daniel Veronese, el autor/director dio una vuelta de tuerca a lo propuesto biográfico: la propia obra aparecía como un organismo que narraba su constitución como tal. Sentados en el escenario, totalmente ocupado por amplios sillones, se hallaban tres actores y los espectadores. Dos de los actores, una pareja, narraban la historia de la pérdida de un hijo. El otro (y los otros, los espectadores) oía y algunas veces hacía mínimas intervenciones. Se escuchaban retazos de la historia, pero ¿quién era esa persona que presenciaba como nosotros, espectadores, lo que les ocurría a esos padres?, ¿el autor frente a sus personajes? ¿el director frente a sus actores? Las dos posibilidades se sostenían en medio de la ambigüedad de la obra. El teatro iba develando su construcción y también (por ende) sus elementos definitivos.

Volviendo a las consideraciones de Féral sobre los límites de la teatralidad, si el nivel inferior se diluye en la vida, el superior la lleva hacia otras formas artísticas, la hace pasar al terreno de las artes plásticas o de la danza. De esta manera produce contaminaciones, ruptura de géneros. En la hipótesis que proponemos en esta tesis, desde lo teatral se hace teatro performático. Y la teatralidad debe ser considerada desde la interrelación artística.

La teatralidad, entonces, es lo que expresa el fenómeno teatral, lo señala, lo designa. Para Féral hay tres elementos básicos que indican la existencia de lo teatral:

¹³⁶ Para Jerzy Grotowski lo que define el teatro es el encuentro entre actor y espectador. Es lo que plantea, como hemos visto, en *Hacia un teatro pobre*. Cuando deja de producirse ese encuentro

el espacio, el actor y el público. El espacio es un signo importante aún sin la presencia del actor ya que llama a una acción, una ficción, un acontecimiento. Féral considera que no hay teatralidad sin alteridad, es decir, sin un espacio donde la mirada del espectador ubica al otro para mirarlo. En esta concepción, el espectador ocupa un lugar relevante: la teatralidad es el resultado de una dinámica entre la escena y la mirada del espectador, es una unión entre los signos que emite el actor y los signos que percibe el espectador.

Desde luego, esto no sólo toma en consideración una concepción de la escena a la italiana. *Akrópolis* de Grotowski o *Dionysios 69* de Schechner mezclaban los espacios. Los actores se desplazaban entre los espectadores, actuaban en medio de ellos. Pero, de cualquier manera, aún así ubicados, se cumple la observación de Féral. En ese tipo de experiencias, los actores contemplan al espectador, que tienen al costado o arriba. Es al *otro*, al que se ha ido a ver. En el teatro ambientalista los actores invitan a ese otro, al receptor, a recorrer el espacio múltiple. En *Configuraciones* de Susana Rivero, las salas y los jardines del Museo Etnográfico se contaminaban con la ficción. En *La forma que se despliega* de Daniel Veronese, se concretaban las propuestas de Grotowski y Schechner: actores y espectadores compartían el espacio, la cercanía, la emoción del relato. En esta última obra, antes de que los intérpretes se presentaran, los espectadores entraban al escenario (lugar común de la acción y de la observación) y se ubicaban en los amplios sillones: la ficción (aunque todavía no se supiera cuál era) ya estaba instalada y los hacía partícipes.

estamos, según él, en el *parateatro*. Pero parece que el *espacio tecnológico*, usando el concepto de Johannes Birringer, transforma la presencia de los actores y permite otras posibilidades de interacción.

Féral se plantea, también, el tema de la teatralidad como producto: cuáles son los aspectos que se califican con la palabra teatralidad en la representación teatral: el decorado, la escena, el vestuario, la actuación, el uso del espacio, etc.¹³⁷

Según el enfoque de este trabajo, también se puede estudiar la teatralidad como un proceso: ver dónde se inicia (el espacio ya es un comienzo), hacia dónde va y cómo se desarrolla durante el espectáculo. En *Novecento*, un espectáculo sobre un texto de Alessandro Baricco, el director Francisco Javier y el único actor, Jorge Suárez, hacían crecer la teatralidad jugando con la propuesta aparentemente anti espectacular del autor. Éste indicaba que la obra fuera leída por el intérprete. El espectáculo respetó la propuesta dramática pero el desplazamiento en el espacio del actor, siguiendo los atriles en los que estaba el texto y el trabajo de la voz y del cuerpo, componían una partitura en consonancia total con la historia del músico que se narraba.

Habría que considerar las características de la teatralidad no sólo como una categoría sino como estructura, acción, movimiento o relaciones. Féral entiende que esto permite despojarse de una idea fuerte: la relación de la teatralidad con la artificialidad. Este tipo de observación no sólo es pertinente sino particularmente útil para estudiar la teatralidad en un tipo de teatro como el performático que puede eludir tanto la narrativa y la secuencialidad como la artificialidad. Al respecto, resultan muy operativas las cuestiones que Féral pone en movimiento:

Nos concentramos en la decodificación de signos. Ver cómo está inscripta la teatralidad en ese cuerpo. ¿Qué elementos focalizamos cuando designamos algo con el

¹³⁷ Coincidiendo con Richard Schechner y la teoría actual de la performance, Féral no reduce la teatralidad a la escena. Existe fuera de ella cubriendo varios campos artísticos y no artísticos: los rituales, el carnaval, las ceremonias religiosas, las celebraciones nacionales o familiares, los desfiles de modas, los deportes.

término teatralidad? ¿Es el personaje, el actor, la ficción, el espacio, el cuerpo? (Féral:2003, 14).

La teatralidad señala la presencia explícita del teatro: éste ya no esconde sus convenciones, sus técnicas, sus procesos. En la escena actual, el lenguaje textual aparece reemplazado, muchas veces, por el lenguaje del cuerpo del actor. Otras veces se contamina de las artes con las que se cruza, se deconstruye, se fragmenta. Y, como ocurre en el teatro performático, el espectador se ve atrapado por las sensaciones, por la imagen visual, y la representación se convierte en un proceso de construcción de sentido.

Richard Schechner (1994^a) también se plantea el tema de la teatralidad cuando estudia el teatro de los 60, época en que se empezaba a gestar el teatro performático. Utiliza el concepto de *arte ampliado* para referirse a las propuestas de cruce e interacción artística que empezaron a realizarse en la neovanguardia de esos años. En la búsqueda de una teatralidad nueva se produjeron los intercambios entre artistas plásticos, actores, coreógrafos, músicos, bailarines, autores, ritualistas. Se experimentaba y los artistas se preguntaban qué era lo que hacía que algo pudiera ser llamado teatro. Respondieron redefiniéndolo desde la interrelación artística, extendiendo radicalmente el campo de la actuación, ampliando la posibilidad de lugares donde se podía realizar, quién lo podía generar y a quién involucraba. Abrieron el camino del teatro performático y los interrogantes que éste planteaba.

La historia prueba que las formas de ruptura y mezcla a veces tardan en ser consideradas teatro. Sin embargo, el hecho de que aparecieran esos eventos permitió la extensión de la representación. Después de ese período y todas esas búsquedas, el teatro ya no vuelve a ser totalmente igual que antes. Hay marcas que se incorporan (a veces hasta en las formas canonizadas) y lo expanden.

11.4-La teatralidad en el corpus performático

El teatro performático explicitó la teatralidad, sus propuestas procuraron su intensificación. Es decir, incrementó el “espesor de signos” del que hablaba Barthes, la “poesía en el espacio” a la que se refería Artaud, el “teatro teatral” de Meyerhold. Una de las formas de este acrecentamiento artístico se produce cuando la propuesta hace interactuar los lenguajes de la escena llevándolos hacia otros géneros artísticos con los que se pueda cruzar el teatro, tensando al máximo el concepto de teatralidad, haciendo que se produzca una narrativa de la escena que no tiene que ser completada por un relato lingüístico sino que puede ser paralela, o autónoma.

Cuando aparecieron los primeros espectáculos de teatro performático en la década del 80, el público y la crítica se sintieron desorientados ante este desplazamiento de la teatralidad de los cánones conocidos. Estaba pasando algo, un fenómeno de cambio teatral combinado con otras artes que exigía, en la recepción, un tipo distinto de sensibilidad. Ya hemos señalado en el capítulo cuatro las dificultades de la crítica para ubicarse ante lo que proponían esos espectáculos y la necesidad de catalogarlos de alguna manera, como si las clasificaciones, poco claras y siempre arbitrarias, hicieran más fácil la recepción. Desde luego, el fenómeno artístico no era tan simple pero lentamente se iba creando una corriente de espectadores, quienes percibían que algo diferente pasaba y transformaba la escena de Buenos Aires. En los 90 esto ya era más claro y algunos procedimientos interartísticos empezaban a introducirse incluso en el teatro más clásico. En el 2000 empieza a armarse lo que podríamos llamar un canon de lo performático que contamina la escritura (textual y escénica) y genera nuevas propuestas actorales.

Pero ¿cómo se desarrolló la teatralidad en el corpus tratado en el período de formación del teatro performático? Una de las formas predominantes fue el acrecentamiento interartístico que tensaba el límite superior del que habla Josette

Féral y llevaba a cruzar el teatro con otras artes. En *Asterión* de Guillermo Angelelli, el texto de Borges resultaba, por un lado, un desencadenante de la propuesta y por otro un material de riqueza literaria que se conjugaba con los otros lenguajes. Pero otros textos eran puros significantes que servían de apoyo al juego vocal y físico del actor/clown/performer. La luz, los objetos en su forma y especialmente en su tratamiento del color, el espacio escénico como una caja blanca en la que se diseñaban pictóricamente los accesorios y el cuerpo del actor-performer, la música, creaban un entramado interartístico en el que esos lenguajes excedían el lugar habitual para acercarse a formas rítmicas de sonido y color de otras artes.

En *Xibalbá*, el otro espectáculo de Guillermo Angelelli, la propuesta intercultural rompía con el contorno conocido de los personajes. Si ciertas formas de la actuación de clown, o un *rap*, nos ubicaban ante la espectacularidad occidental, otros momentos remitían al teatro oriental o al mito pre-hispánico. Y coincidiendo con los cruces culturales, se salía también de una única forma de entender el teatro: por momentos era narración, por momentos danza, o bien canto o interpretación de instrumentos. Desde un lugar conocido de la escena, la propuesta descolocaba. Obligaba a entender que allí el teatro se expandía hacia otras artes, las llamaba a su ámbito y también iba hacia ellas.

En *El pecado que no se puede nombrar* de Ricardo Bartís, el texto deconstruido de Roberto Arlt se expresaba a través de los cuerpos performáticos, cuerpos que expresaban estados de actuación más que interpretación de personajes, y también lo hacía a través de la música que iba incrementando su lugar hasta convertirse, hacia el final, en el lenguaje que creaba el relato más contundente. Los cuerpos, el espacio con una marca plástica significativa y la música no eran sólo lenguajes de la escena que interactuaban sino que apuntaban hacia otros géneros artísticos con los que se mezclaba lo teatral.

En *Lulú ha desaparecido* de Alberto Félix Alberto, el cruce se establecía con el cine. Alberto filmaba la escena. El teatro salía de sus límites establecidos para

indagar en otras formas artísticas. La imagen (la creación de imágenes visuales de alta sugerencia) se tornaba un elemento básico e insustituible en la propuesta, y lo mismo ocurría con la banda sonora que, por momentos, citaba ciertas formas incidentales del uso que se le da en el cine y en otros, cobraba autonomía y se convertía en un lenguaje particularmente significativo (no para revelar la narrativa sino para mantener la ambigüedad y la sugerencia).

En las obras de Javier Margulis, *El instante de oro* y *El experimento Damanthal*, la interrelación artística cruzaba el teatro con la plástica. Margulis trabajaba la escena como un lienzo, ensanchando los límites del teatro para hacerlos confluír con el universo pictórico. En *El instante de oro* el relato se minimizaba para explorar sólo el instante de la creación. En *El experimento Damanthal*, al contrario, la imagen plástica (con algunos primeros planos cinematográficos) se entramaba con la narrativa y producía, con la palabra, un fuerte impacto en el espectador.

La misma expansión del teatro hacia el universo de la plástica se producía en las instalaciones-teatro analizadas. Tanto en *Museo soporte* de Pompeyo Audvert como en *Los murmullos* de Luis Cano/Emilio García Wehbi se asistía a un desplazamiento del lugar tradicional del teatro. En *Museo soporte* ¿importaban los relatos históricos o importaba recorrer ese espacio, detenerse en esas vitrinas y recibir esos retazos históricos que se oían, fragmentados y entremezclados, viniendo desde distintos lugares? *Museo Soporte* tenía elementos de teatro ambientalista en cuanto al recorrido de espacios pero estaba más cercano a la propuesta receptiva que presenta la instalación. Y lo mismo ocurría en *Configuraciones* de Susana Rivero. En *Los murmullos* había marcas fuertes de teatro (escenario a la italiana, espectadores sentados en butacas) pero la escena impresionaba, particularmente, por la escenografía, que se planteaba como una instalación a la que los espectadores enfrentaban. Esa escenografía se entramaba con las palabras y resultaba un signo de múltiples valencias (a veces ícono, a veces índice, en muchos momentos, símbolo).

En *Máquina Hamlet* de El Periférico de Objetos la interrelación se establecía a través del tratamiento plástico de la luz (por momentos producía claroscuros barrocos), con los objetos (en particular los muñecos, algunos de los cuales estaban elaborados desde el hiperrealismo, otros desde la parodia), con los cuerpos de los manipuladores/actores (que asumían diversas transformaciones).

Como hemos visto, Josette Féral señala la teatralidad que posee el espacio teatral, espacio del otro que lee el espectador. En todos los espectáculos que he mencionado esa teatralidad se acrecentaba a través de los signos teatrales y de la conjunción con signos de otras artes. Y ese incremento de teatralidad se percibía de manera muy clara en el caso de las mencionadas instalaciones-teatro. Lo mismo ocurría con el tratamiento del espacio, como en el caso de *Lulú ha desaparecido* que se convertía en un cine, con un telón semitransparente que lo velaba. O como ocurría en *Xibalbá*, con las lucecitas de un parque de variedades muy precario y con los personajes de extrañas vestiduras que enseguida ocupaban la escena. El espacio de *Asterión* crecía con la expansión de los objetos y el color. El espacio de *Cámara Gessell* no contenía el vidrio que indicaría el título sino una extraña estructura por la que aparecían cabezas, manos y cuerpos de manipuladores y muñecos y resultaba un signo potente de la ambigüedad que planteaba la obra. El de *Máquina Hamlet* se expandía hacia el espacio del espectador —que así se veía involucrado en las acciones— y luego se reducía a una valija para proponer una puesta en abismo.

Otro elemento que potencia la teatralidad es la autorreferencialidad. El fenómeno, como señalé más arriba, aparecía en muchos de los espectáculos del corpus: en *Máquina Hamlet* la puesta en abismo se hacía con baúles en los que se leía “Periférico de Objetos” (o sea, se intensificaba el teatro en el teatro del Hamlet shakespereano). En *El experimento Damanthal* varias veces los actores se detenían para presentarse en actitudes naturales, pertenecientes al mundo de lo cotidiano. *Rojos globos rojos* planteaba todo el tiempo el tema del teatro y la actuación y trabajaba con la inmediatez del hecho escénico. Lo mismo ocurría en la primera

secuencia de *Potestad*. En *Los murmullos* el largo monólogo del autor se refería, de manera desafiante, al tema del teatro y del público. *Lulú ha desaparecido* remitía a formas de actuación teatrales y cinematográficas.

Josette Féral también señala la teatralidad como una construcción de sentido. En los espectáculos estudiados esta construcción se producía. Se invitaba al espectador a ser un cocreador en la mayoría de ellos: la ambigüedad de las situaciones, la multiplicidad estética que se proponía, la ruptura de la idea de un discurso único que se transmitiera de manera uniforme, llevaban a una recepción creativa.

11. 5 - Teatro performático y teatro posmoderno

Estas formas extendidas de teatro a las que nos estamos refiriendo se caracterizan, muchas veces, como teatro posmoderno. Ya sabemos la variedad de enfoques que conlleva el término *posmoderno* (término *passe-par-tout* lo ha definido Omar Calabrese) según sea tratado en la arquitectura o la literatura (donde hizo sus primeras apariciones), en la filosofía o en la sociología. Puede ser presentado como desideologizado o como “la lógica cultural del capitalismo avanzado”, en la mirada de Fredric Jameson. No vamos a detenernos en su caracterización según las distintas ópticas, ya que excede el campo de esta tesis, pero sí vamos a revisar cómo se ha perfilado en la teoría teatral. Richard Schechner y Patrice Pavis son los que más han reflexionado sobre el tema, y lo han hecho desde lugares distintos.

A partir de las consideraciones de Schechner (quien analiza el tema en su doble carácter de teórico y de hombre de teatro que ha participado de las experimentaciones de los 60 y 70) podemos establecer diferencias entre el teatro moderno y el posmoderno. En el primero se parte de un texto previo, que se respeta, y

tanto el texto como la actuación acorde se subordinan a una narrativa. El actor interpreta un papel y, por lo tanto, está claramente separado de éste (aún cuando la técnica actoral pueda exigirle la mimesis). Los actores se forman en una “gramática” de técnicas que se consideran aplicables a cualquier representación; se reúnen para un espectáculo pero no constituyen un grupo fijo, cada uno tiene su carrera. Las obras suelen trabajar temáticamente con la realidad, el orden social y pueden plantear posiciones críticas.

En el teatro posmoderno no interesa la narrativa. Por el contrario, se trabaja con partículas de información. Schechner señala (1994b) que la representación posmoderna se organiza bajo la categoría de lo indeterminado. No se parte de un texto previo que se debe respetar. Por el contrario, el que se elige, que no necesariamente tiene que ser teatral, se transforma o deconstruye. Pero también puede ocurrir que se vaya elaborando un texto durante los ensayos. El actor y su papel están separados como en el teatro moderno pero mientras en éste se unen en los ensayos, en el teatro posmoderno se mantienen separados. Es decir, no se busca ninguna identificación y, por el contrario, se trata de exponer la teatralidad, la ficción, la autorreferencialidad. El entrenamiento actoral no responde a una sola pauta, por el contrario se admiten formas muy variadas. Se tiende al agrupamiento, al trabajo colectivo continuado.

En opinión de Schechner, la narrativa como una de las fuerzas organizadoras de la actuación, ha sido reemplazada por la indeterminación, la experimentación con el espacio y el tiempo, el narcisismo y el colectivismo, que así se constituyen en cuatro conceptos fundantes. Y relaciona estos conceptos con las representaciones rituales y ritualizadas. En el teatro posmoderno, el rito, en su sentido etológico de repetición, exageración (aumentando, disminuyendo, acelerando, frenando, congelando) y el uso de máscaras y de formas de actuación, cambian la silueta humana de manera significativa y reemplazan a la narrativa. De esta manera, los conceptos se convierten en los medios de las representaciones ritualizantes.

Schechner vuelve a Artaud y a Grotowski y remite a ejemplos de los grandes directores de los 60 en adelante.

Los conceptos se pueden aplicar a muchos de los grupos y espectáculos de teatro performático que estudiamos en esta tesis. Hemos visto, en los análisis, la experimentación que realizan en el tratamiento del espacio y del tiempo (tiempo de la representación más que tiempo de una narración). El actor-performer (el caso de Pavlovsky y de Angelelli) juega con el narcisismo actoral, con su presencia de intérprete y sus recursos, que se convierten en el material privilegiado de la actuación por sobre la representación de un papel.

El teatro performático privilegia la indeterminación de las acciones y las historias al no ajustarse a un libreto secuencial, y de esa forma amplía la labor interpretativa del espectador.

Por último, la ritualización (a la que Schechner otorga tanta importancia) es un elemento estructurante de muchos de los espectáculos tratados. Guillermo Angelelli le otorga una particular importancia y así produce los momentos de sus espectáculos de mayor hondura y emoción. La interacción de lenguajes artísticos, que el ritual con tanta solvencia pone en juego, potencia la teatralidad. Ricardo Bartís también apela al ritual en *El pecado que no se puede nombrar*: el ritual degradado del burdel ficticio produce la amalgama de las relaciones y devela las verdades profundas. Javier Margulis llamó a su primer espectáculo *Ritual de comediantes* planteando desde el título la autorreferencialidad. Con el fuerte intertexto plástico ese ritual amplió sus posibilidades en *El instante de oro* y tomó formas de fuerte impacto visual y de tratamiento cruel en *El experimento Damanthal*. Eduardo Pavlovsky, con su explicitación del teatro de estados, expone un ritual del dolor en *Potestad* y de invencible amor al teatro en *Rojos globos rojos*.

Alejado de la seguridad que proporcionaba la narrativa, el teatro posmoderno, en la opinión de Schechner, está colocado en una situación incierta. Al poner en primer plano la representación, destaca esa característica típica de este arte, que el

texto suele hacer olvidar: es efímero, sólo existe mientras se realiza y es contemplado. Pero la visión posmoderna está obsesionada por producir la retención de la información y el teatro posmoderno, efímero y además múltiple en sus propuestas, no puede ser retenido.

Patrice Pavis analiza el tema desde una clara ubicación en la modernidad. Hace una inteligente lectura de la puesta en escena posmoderna pero no acepta la falta de una idea centralizadora y última, la caída del logocentrismo. El espectador tiene que entregarse a variaciones infinitas que poseen un vínculo entre sí. "No es sólo mostrar un texto de varias formas diferentes sino mostrar en una misma puesta en escena todas esas interpretaciones y sus vínculos (1990: 59).

Para Pavis la autorreflexión típica del arte posmoderno así como la deconstrucción de sus elementos que suele presentar la obra posmoderna son recursos gratuitos o preciosistas. Sin embargo, no es la ruptura con la textualidad o con el estatuto psicológico del personaje lo que incomoda a Pavis (de hecho ha dedicado trabajos a la danza-teatro y al mimo): lo que sí rechaza es el desprecio por los discursos totalizantes, el desapego respecto de la razón.

La puesta en escena se presenta bajo una forma fragmentada, sin la posibilidad de fijar un sentido estable, cada fragmento parece oponerse a los otros; aunque parta de un texto, lo deconstruye abriéndolo a una multiplicidad de sentidos que, señala Pavis (1996:289), son contradictorios, y prueban la imposibilidad de una sola lectura concretizada por la representación. Esta imposibilidad de leer la puesta en escena desde un sentido, permite armar la estrategia para desmontar sus propios mecanismos, autocitarse o parodiarse (como ocurre con el Wooster Group). Rota toda ilusión y toda referencia al mundo exterior, la puesta se hace autorreferencial.

Las observaciones de Pavis son muy precisas en cuanto a la determinación de los rasgos del teatro posmoderno y son fácilmente aplicables al teatro performático. Por su propia definición, escapa de la sujeción a un texto, a una idea precisa, encadenante de las acciones. El teatro performático trabaja con la fragmentación y la

pluralidad de significaciones. Vamos a dar un solo ejemplo, si bien podemos encontrar estas características en todos los espectáculos estudiados.

En *Máquina Hamlet* El Periférico de Objetos parte del texto de Heiner Müller, que ya produjo la ruptura, la fragmentación, el astillamiento del texto shakespearo. El Periférico lo deconstruyó y a partir de él inició su propia mirada del mundo de finales del siglo XX (más bien de la Alemania de esos años, como Shakespeare hiciera con la Inglaterra del siglo XVII). El Periférico tomó ese texto que ya proponía una pluralidad de sentidos, difícil de abarcar en su totalidad, susceptible, por lo tanto de multiplicidad de lecturas, y su propuesta escénica hizo su recorrido en la misma línea. Es decir produjo su propia deconstrucción del texto de Shakespeare y del de Müller, su propia proliferación de interpretaciones.

La puesta en escena se hizo fuertemente autorreferencial pero, contradiciendo las observaciones de Pavis, no eludió la referencia al mundo exterior. Por el contrario, siguiendo a Müller, fue muy cuestionadora de ese mundo. Lo que no se hizo (y en esto sí aparece la posición posmoderna) fue dar la posibilidad al espectador de una concretización de sentido ni la lectura de la realidad desde un discurso totalizador.

Omar Calabrese prefiere el término *neobarroco*¹³⁸ para caracterizar un “aire de tiempo” que invade diferentes fenómenos culturales. Ese concepto asocia “teorías científicas de hoy (catástrofes, fractales, estructuras disipadoras, teorías del caos, teorías de la complejidad, etc.) con ciertas formas de arte, de literatura, de filosofía y hasta de consumo cultural” (Calabrese:1987,12). En el tiempo neobarroco se asiste a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada. Predomina la inestabilidad, la polidimensionalidad, lo mudable.

¹³⁸ La referencia al barroco funciona por analogía, no por reproducción de una estética. Siguiendo a Severo Sarduy, Calabrese considera el barroco como una actitud natural. Barroco y clásico serían categorías de la forma de la expresión y del contenido. Y, en este sentido, barroco o clásico aparecen como constantes formales que pueden tener preeminencia en un período más que en otro. Puede haber algo barroco en cualquier época.

El teatro de los 90 de nuestra escena, en particular el teatro performático, tiene muchas características de las que habla Calabrese (características generales que bien podemos aplicar al arte). Por ejemplo la pérdida de una óptica totalizante, de una lectura unificadora, de la pluralidad de sentidos y lecturas que fomenta. También se ve cierta asociación del arte con teorías científicas. La teoría del caos, los fractales, entusiasman a algunos teatristas que encuentran en ellas una inspiración para su búsqueda estética. Rafael Spregelburd, por ejemplo, se muestra muy interesado en trabajar desde su doble rol de dramaturgo y director, a partir de algunos de esos principios científicos. Esto permite a sus obras seguir extraños derroteros (extraños desde una secuencialidad lógica), jugar con el tiempo y el espacio, con los encuentros fortuitos, con las relaciones inhabituales, con formas de realismo que producen sorpresa por la manera en que se constituyen. Lo podemos observar particularmente, en sus obras de los 2000, en *Fractal*, *El pánico*, *La estupidez*.

En el teatro posmoderno, entonces, aparecen algunas constantes:

- autorreferencialidad (no hay apelación a discursos totalizadores, o integración en ellos),
- fragmentación (reproduce la ruptura de la unidad totalizadora, se pierde una narrativa lineal, un discurso globalizante),
- ruptura de géneros (lo que implica mezcla, fusión, expansión de fronteras), pérdida del logocentrismo (y, consecuentemente, del textocentrismo),
- cruce de discursos (lingüísticos, actorales) de alta y baja cultura (para citar registros claramente diferenciados en la modernidad),
- diseminación del sentido (también ligado a la ruptura de una idea totalizadora),
- cambia el estatuto sustancialista de los personajes de las obras modernas; en el teatro posmoderno aparecen personajes fracturados, captados en esbozos, sin entidad firme (ya se los podía

localizar en algunas líneas de creación de la vanguardia, que, sabemos, se enfrentaba a muchos principios de la modernidad, y también en Beckett).

En el corpus estudiado aparecen estas características. La autorreferencialidad está presente: el teatro, la actuación, la construcción de la obra aparecen como referencias explícitas. Podemos nombrar la actuación, como centro de las acciones en *Rojos globos rojos*, tematizada, en las acciones del prostíbulo en *El pecado que no se puede nombrar*; o bien explicitada en *Xibalbá* a través de los cambios de los registros actorales.

En los espectáculos estudiados aparece la fragmentación y la diseminación de sentido. Esto lleva a las mezclas de registros y géneros: en *Postales argentinas* el texto mezcla fragmentos textuales de las procedencias más variadas, y las actuaciones pasan del teatro de estados al homenaje a los cómicos populares; en *Tango varsoviano* hay referencias a la atmósfera de Wajda, que se mezclan con otras de distinto origen, por ejemplo, la música popular (tangos entonados por Mercedes Simone); en *Cámara Gesell* la historia policial que pareciera proponer el título y ratificar las acciones violentas, se disemina en las propuestas psicoanalíticas; en *Zooedipous* se juega con la imagen que incluye la textualidad y con recursos actorales en los que se conjugan el accionar de los manipuladores, los narradores, los objetos. Indudablemente, la fragmentación y las mezclas de registros visuales, textuales, musicales, actorales de distintas procedencias, rompen con el logocentrismo y con el estatuto sustancialista del personaje (los de estas obras se confunden, se diluyen, ocupan distintos lugares¹³⁹) y, por lo tanto, con un paradigma actoral que pudiera responder a un discurso hegemónico o totalizador.

¹³⁹ De una obra como *Potestad* que parece clara, podemos relatar la historia, pero muchas secuencias hablan desde otro lugar. ¿Qué significa la primera, por ejemplo, que es puro histrionismo? ¿Es sólo una forma de distraer la atención para que el impacto de la verdad sea más contundente cuando

11.6- Expansión de los límites: sobre canon y rupturas

El tema del incremento de la teatralidad lleva, inevitablemente, al de canon, ruptura y cambio. Porque si se produce un incremento, es porque se está pensando en algún canon de teatralidad, y ese aumento de teatralidad debe producir algún tipo de ruptura. Quizá hasta un cambio en el sistema.

¿El teatro performático se plantea –o se ha planteado en algún momento de su desarrollo- en enfrentamiento con un teatro canónico? ¿Y cuál es, o era éste? ¿Fue considerado marginal? Noé Jitrik (1996a) define el canon: lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema. El canon interpreta una retórica para ejercer, con ella, un dominio, “para imprimir una dirección que se supone adecuada, imprescindible y segura”. Desde luego, el canon es histórico, lo que significa la posibilidad de su cambio, y, por lo tanto, la existencia de muchos cánones. Con esto quiero decir que podría suceder que formas del teatro performático podrían llegar a considerarse como formas canónicas.

Si el canon es el fundamento de un arte oficial, es indudable que el teatro performático vino a socavarlo. El canon del teatro argentino hasta mediados de los 80 estaba marcado por la fuerte presencia de la triangulación autor-director-actor, con lugares claramente diferenciados para cada una de las funciones. El concepto de teatro significaba la puesta en escena de un texto previo trabajado desde un sistema de actuación, que se basaba en el método Stanislavsky.

El teatro de los 80 rompió con este canon, con las distintas propuestas que desplazaron el lugar del dramaturgo-escritor solitario (ahora podía ser ocupado por el

aparezca? Pero esa primera secuencia tiene una importancia en sí misma: habla del teatro, presenta al actor-performer, nos coloca en la realidad escénica de lo que vamos a ver, más allá de la emoción o el impacto que luego pueda producir. Por otra parte el padre-médico apropiador va narrando a través del teatro de estados, acompañando la narración con una fuerte fragmentación de movimientos y de palabras.

actor, el director y hasta por todo el grupo en la creación colectiva) y ubicó el eje en el actor y el director. La proliferación de propuestas debilitó el canon que estaba perdiendo su lugar hegemónico, aunque algunos de sus dramaturgos más notorios trataron de afirmarlo.

En los 90 aparecen autores y vuelve a tener importancia la dramaturgia pero esa escritura se hace desde un lugar distinto. Los autores proceden de la actuación, la dramaturgia, por lo tanto, sale de la escena y hay contaminaciones de los procedimientos performáticos. Podría pensarse que se está formando un nuevo canon, especialmente marcado por las expectativas que algunos grupos o figuras (especialmente Ricardo Bartís, el Periférico de Objetos, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Federico León) despiertan en el exterior.

¿Perdió su lugar el canon que estaba tan fuertemente constituido hasta mediados de los ochenta? ¿Hay otro o estamos en un período de transición en el que distintas tendencias tratan de constituirse como canónicas? ¿O no hay ningún interés por el canon? ¿Puede ser que eso ocurra, que determinados sectores o instituciones no ejerzan o quieran ocupar lugares de poder?

Hay varias instancias a considerar: una es el lugar del texto. El teatro performático no sólo no lo eliminó sino que lo incorporó, creando un nuevo tipo de escritura que desplaza el lugar tradicional del dramaturgo (aunque ese lugar siga vigente en otras zonas como, por ejemplo, en el teatro comercial, en el teatro oficial y en las salas que responden al viejo teatro independiente).

Otra instancia que fue canónica tiene que ver con la actuación y el método Stanislavsky. A partir de los 80, el método fue cuestionado y si bien se sigue enseñando en muchas instituciones y talleres ya no es una instancia de legitimación actoral entre los jóvenes teatristas. Otras formas de actuación han cobrado mucho prestigio: el teatro de estados, el teatro intercultural de la línea Barba, el clown, la actuación exasperada que propicia, en Córdoba, Paco Giménez. No hay todavía un

canon ni una instancia legitimadora sobresaliente. El teatro performático contamina, también, todas las formas actorales antinaturalistas.

El canon crea otra zona fuera de él, la marginalidad¹⁴⁰. Es interesante plantearse este problema en el caso del teatro argentino porque lo que ocurrió en los 80 significó una irrupción en la escena de nuevas propuestas que, combinadas con el cambio político y el ámbito de libertad recuperada, condujo a que se las aceptara y valorara rápidamente. Los protagonistas de las formas canónicas se sintieron sorprendidos, se reagruparon pero no atacaron el desplazamiento, lo que hubiera sido inadecuado para la ideología de la época. El canon desplazado no dejó el lugar a otro. Por el contrario, predominaba, en esos años, una multiplicidad de tendencias. Y pareció que la marginalidad ocupaba la función que antes era central: la del dramaturgo. No se produjo un cambio tranquilo entre los agentes del campo teatral. Los dramaturgos estaban deseosos de volver a ocupar el espacio perdido. La creación de una entidad de defensa de ese lugar, como la Somi, la proliferación de talleres de escritura dramática, los viajes de dramaturgos consagrados al interior para difundir esta tarea, formaron parte de esa lucha.

Pero además del lugar específico del autor en el hecho teatral, este movimiento al que hacemos referencia defendía también la estética canónica, el realismo. La disputa que se suscita entre un grupo de dramaturgos consagrados, a cuyo frente está Roberto Cossa, con un grupo de jóvenes dramaturgos, a mediados de los 90, muestra el empeño en la defensa de un canon. También es una disputa generacional (algunos de los jóvenes, bajo apariencias posmodernas, no se apartan enteramente del realismo) en la que puede verse el funcionamiento de producción y dirección del canon¹⁴¹.

¹⁴⁰ "Marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque no admite o no entiende la exigencia canónica. La manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas" (Jitrik:1996,153).

¹⁴¹ Los jóvenes dramaturgos responden a la embestida agrupándose como Caraja-jí, nombre de reminiscencias dadaístas. La primera publicación de obras que escriben como grupo lleva un

Tanto la movida de los 80 como el grupo Caraja-ji no fueron, como se ve, marginales. En los 80 y 90 la escena argentina se presenta sin un canon fijo, con luchas de lugares, con distintas instancias de consagración. Podemos decir que hay formulaciones del viejo canon y otras contracanónicas, algunas de las cuales parecen erigirse como posibles cánones. Es decir, aparecen nuevos productores de canon (Bartis, en lo que respecta a actuación, es uno de ellos).

Todo lo que estamos señalando en cuanto a movimientos contra el canon en los 80 y 90, de corrida de lugares, de circulación de poderes, implica que en esas décadas se produjeron formas distintas de ruptura. Jitrik (1996b) señala la existencia de dos clases de ruptura: *dentro de un código*, es ejercida sobre elementos del código (una regla, un uso, una convención) pero perdura la estructura genérica. Produce innovación pero implica también una continuidad. *Contra el código*, es la que no sólo enfrenta cada parte componente del código sino su sentido en tanto código mismo, con un grado de radicalidad variable.

Es difícil determinar exactamente cómo funciona el teatro performático frente a esta consideración. ¿Es contra el código o contra el canon? Si es contra el código ¿está produciendo algo distinto? Pareciera que sí porque está cruzando elementos de la performance con elementos del teatro. Si consideramos el corpus propuesto, comprobamos que no se rompe con el teatro pero aparece una interrelación artística muy fuerte, y el lugar importante del cuerpo performático. Algunos espectáculos producen rupturas dentro del canon, es decir, se mantienen dentro de lo teatral, pero

manifiesto que remite al movimiento de la vanguardia histórica: "Esto no es un manifiesto. Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. Por lo tanto esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. La finalidad CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto (punto) de llegada. Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanián, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo, escriben esto" (sic). El grupo duró poco tiempo porque a sus miembros los unía más el enfrentamiento generacional que las intenciones estéticas. Publicaron en 1997 un segundo volumen *Caraja-ji. La disolución*. Todos siguen escribiendo. Algunos hacen escritura escénica y se encuentran entre los más conocidos internacionalmente (Tantanián, Daulte, Spregelburd). Tantanián participó durante ocho años de El Periférico de Objetos. Otros se integraron a formas más convencionales o se hicieron guionistas de televisión como Jorge Leyes.

otros enfrentan el canon con distintos grados de radicalidad. El *teatro-performance* (la instalación teatral, por ejemplo, o lo que hace De la Guarda) rompen más el código que lo que produce Ricardo Bartis, que no sale del campo de lo teatral.

Pero, ¿qué es el código teatral? ¿Cuáles son exactamente los elementos que lo constituyen? Las estéticas difieren. Al tratar el tema de teatralidad hemos consignado algunos elementos de esta problemática. Porque definir o caracterizar la teatralidad es también decir qué se entiende por teatro y sabemos que esto se ha modificado histórica y estéticamente. ¿Es sólo la presencia del actor y del espectador? Entonces el cuerpo performático podría ser una ruptura dentro del código. ¿Es el juego de todos los lenguajes de la escena? Entonces la interrelación artística es ruptura dentro del código.

Jitrik dice que una ruptura en un código produce, ante todo, una conmoción de su estabilidad; la continuidad cuya garantía persigue como sistema, trastrabilla. La ruptura resulta una amenaza. Esto da lugar a actitudes defensivas (la primera es el rechazo), pero cuando las rupturas son fuertes, el sistema ejerce estrategias. Como quiere subsistir, admite el establecimiento de pactos pluralistas.

Por lo que hemos estado explicando, el teatro performático que surge en un período en que la escena se permite múltiples experimentaciones, no sufre marginación y tampoco rechazo (salvo en algunos sectores tanto de artistas como de espectadores que no pueden salir de una forma de código muy estructurada y por mucho tiempo canónica). Desde luego la estructura tradicional del sistema teatral sufre una conmoción pero establece pactos pluralistas: ofrece salas de teatros oficiales, incorpora a teatristas performáticos como Daniel Veronese como uno de los curadores del Festival Internacional de Buenos Aires; la crítica registra el éxito internacional de estos espectáculos y la escena que está más cerca del antiguo canon se deja contaminar por algunos elementos del teatro performático.

11.7-Sobre la confirmación de la hipótesis

Trataremos de confrontar la hipótesis desde la que partimos con los hechos estudiados, confrontación que resumimos en el cuadro siguiente:

La escena argentina FENÓMENOS	TEORÍA
1. El teatro argentino entre 1985 y 2000. Comprobación de la existencia de manifestaciones teatrales que se apartan del teatro tradicional.	1. La escena internacional: cambios de la concepción tradicional de dirección y del método de actuación canónico (stanislavskiano) desde los años 60. Antecedentes en Artaud. Testimonios de Richard Schechner, Marco de Marinis, Patrice Pavis.
2. Trabajo de campo: espectáculos teatrales diferentes, <i>performances</i> y <i>performers</i> .	2. Estudios teóricos extranjeros sobre la <i>performance</i> . Naturaleza y características teóricas. La teoría de la performance según las opiniones de Roselee Goldberg, Richard Schechner, Tadeusz Pawlowski, C. Carlson, Henry Sayre, Josette Féral, Johannes Birringer, Marvin Carlson, Anthony Howell, Michael Vanden Heuvel, Lae Virgine.
3. Observación de la existencia de espectáculos que parecen contaminados por la <i>performance</i> . Sospecha de la existencia de un teatro que se podría llamar performático.	3. Comparación entre los estudios teóricos sobre la performance y el trabajo de campo. Confirmación de la sospecha con el marco teórico: Richard Schechner y Roselee Goldberg estudian las formas de contaminación. Goldberg las denomina "teatro performático"

4. Intuición. El cambio en la escena argentina se puede atribuir al hecho de que el teatro performático invada y transforme el campo teatral.	4. Información teórica: Richard Schechner (cambios en la escena internacional en los 60/70)
5. Hipótesis. El estudio de campo y análisis de los espectáculos me permitiría probar la hipótesis, dentro del marco teórico.	5. Organización de los estudios que se constituyen en marco teórico para probar la hipótesis (semiótica teatral, teoría del teatro, teoría de la performance, filosofía posmodernista-deconstrucción)

Sospechas- Intuiciones- Hipótesis / Teoría:

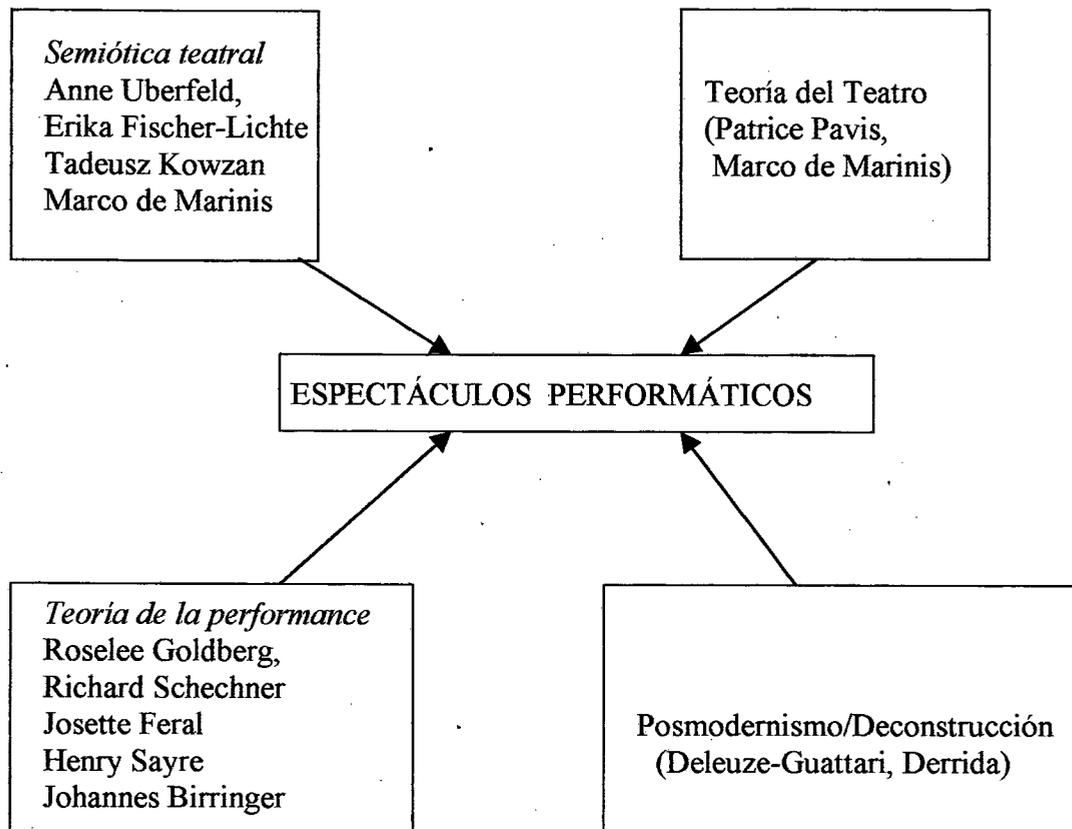
Primeramente desde el lugar del espectador y luego desde la investigación, nos interesó particularmente la transformación que se iba produciendo en la escena argentina en las décadas de los 80 y 90. La investigación, que hemos ido realizando paralelamente al estudio de la teoría de la *performance*, nos fue llevando a relacionar ambos fenómenos artísticos. Los capítulos dos y tres de esta tesis tratan de explicar que se entiende por *performance*, la teoría que genera, la contaminación interartística que produce y la forma en que cambia el hecho teatral cuando ésta lo transforma en teatro performático. El capítulo cuatro estudia el panorama teatral de los 80 y 90 y cómo va apareciendo y se va constituyendo el teatro performático en nuestra escena. Con los espectáculos que consideramos más representativos de esos años, en los que

se podían detectar características performáticas, hemos armado el corpus, base de este estudio.

La organización del corpus nos llevó a elaborar una hipótesis que sería el eje de la tesis. De acuerdo con esa hipótesis, el teatro performático potenciaría la interrelación artística, daría una ubicación relevante al actor- performer, incrementaría la teatralidad, expandiría los límites del teatro. Esa expansión y ese cruce interartístico e interdisciplinario, producirían nuevas formas de creación más variadas y enriquecedoras.

Metodología / Aparato crítico

Hemos realizado el análisis de dichos espectáculos apelando a distintos materiales del marco teórico:



La semiótica teatral nos ha dado los instrumentos para estudiar la interrelación de los signos verbales y no verbales propios del discurso teatral con signos de otros universos discursivos (plásticos, musicales, filmicos, etc.). Asimismo ha permitido estudiar la polivalencia y ambigüedad que presentan los signos en las propuestas performáticas por la proliferación de sentidos que propone el cruce. Leída la representación como un texto (el texto espectacular) la semiótica teatral permite armar una sintaxis de los signos que lo componen, signos de distintas procedencias. Y también, señalar la ambigüedad que pueden presentar, los espacios en blanco que deja al espectador para que éste realice una recepción productiva.

Siguiendo los enfoques de la teoría de la *performance* y los instrumentos críticos que proporcionaba hemos podido dar cuenta de la ruptura de géneros, las contaminaciones, la importancia del artista como tal por sobre la representación de personajes o ficciones. Sin ese bagaje de conocimientos nos hubiera resultado muy difícil entender el teatro performático en su verdadera significación, en su renovación, en su apertura estética, en su cuestionamiento a las formas canonizadas para proponer nuevas formas de entender la escena, pero también comprender su actitud antiprogramática, que desecha clasificaciones más o menos relacionadas con el canon al proponer nuevas miradas de la puesta en escena y continuas experimentaciones que tensan los límites del teatro.

La teoría del teatro, particularmente en los enfoques de Marco de Marinis y de Patrice Pavis, nos dio los instrumentos para entender el teatro performático, en muchas de sus expresiones, como *teatro de presentación*, aún cuando muchas veces esa forma se mezcla con el *teatro de representación*. Y también, particularizar qué tipo de representación se hace, qué relatos de actuación, pictóricos, musicales o poéticos se realizan. Es decir, la teoría del teatro nos ha permitido leer la escena desde recursos más ricos que aquellos que sólo se sujetan a la narrativa textual. También a partir de los conocimientos que nos ha proporcionado la teoría del teatro hemos podido analizar los espectáculos híbridos (hibridación artística que caracteriza al teatro performático), su complejidad, y el tipo de competencia espectral que exigen, al menos la que exigen a la crítica.

Ciertas líneas de la filosofía posmoderna, en particular Deleuze y Guattari nos han sido muy importantes para el análisis de algunos espectáculos los que, gracias a la lectura de esos autores, puedo considerar rizomáticos. Los conceptos de *rizoma*, *devenir*, *territorialización-desterritorialización*, *líneas de fuga*, *agenciamientos*, nos han resultado muy operativos para comprender la organización y el funcionamiento de muchos espectáculos performáticos. Esta forma de análisis que hemos adoptado para muchas de las obras estudiadas ha coincidido con la manera de producción de

expresiones estéticas de muchos de los artistas, que en declaraciones y entrevistas han declarado su adhesión al enfoque deleuziano. Es sorprendente el interés por la lectura de Deleuze-Guattari (y su aplicación a los hechos artísticos) que manifiestan la mayoría de los teatristas de la zona más renovadora de la escena argentina. En este sentido, nuestro enfoque teórico va en el mismo sentido que el enfoque de las búsquedas estéticas de los artistas.

También nos ha resultado muy operativo el concepto de *diseminación* de Derrida. Gracias a él hemos podido seguir el análisis de estas obras performáticas en las que no hay un sentido claro, estructurante. Por el contrario, la significación prolifera, se multiplica, se difumina, se hace difícil de apresar en una única lectura, en una sola interpretación, obliga al crítico y al lector/espectador a realizar los mismos movimientos, a volverse el creador de sus deseminaciones, de sus rizomas interpretativos.

Cambios en el espectáculo y en la recepción/ Expansión

El análisis de los espectáculos seleccionados nos permitió estudiar con detenimiento las distintas formas de interrelación artística: la ruptura del textocentrismo, los cambios profundos en la estructura del espectáculo teatral, la aparición del actor-performer y de distintas formas interpretativas que hacían caer el método hegemónico de actuación. Todo esto provocó sorpresas y cambios de ubicación del público y de la crítica. Se creó una corriente de espectadores alrededor de estas propuestas, algunas de las cuales, (en particular algunos nombres de artistas) comenzaron a constituirse en modelos para las nuevas generaciones de teatristas. A la crítica, tanto académica como de medios, le costó más comprender el fenómeno, y podría decirse que aún no lo ha absorbido en su totalidad.

El teatro performático ha provocado un incremento de la esencia espectacular, de la teatralidad (uno de los puntos importantes de la hipótesis). La fuerte interrelación artística por la cual todos los lenguajes del espectáculo toman una importancia muy grande y pareja, el valor que se le da al cuerpo del actor, del que se amplían sus posibilidades interpretativas, la experimentación con el espacio, hacen que podamos considerar que el teatro performático de nuestra escena (como ha ocurrido en otras partes del mundo) ha expandido las posibilidades del teatro. Como decimos en la hipótesis, lo lleva hacia formas más variadas y enriquecedoras.

Los teatristas encuentran que no hay restricciones para su imaginación. Al no tener que ajustarse a los parámetros tradicionales (el teatro no tiene por qué definirse como la representación de una historia con personajes psicológicamente fuertes), se permiten experimentar diferentes posibilidades de la espectacularidad. Llevan el teatro a lugares que lo convierten en un hecho plástico, lo mezclan con el cine, con la danza, con el escalamiento, con la ejecución musical, con la vida cotidiana.

Muchos de los espectáculos analizados señalan ese cruce con el cine, la plástica, la música, el escalamiento. Las formas performáticas expanden sus posibilidades cuando se incorporan a eventos de teatro político: algunos espectáculos del Teatro por la Identidad se expresan desde la interrelación artística; los “escraches” de la agrupación H.I.J.O.S. asumen características de performance política o de escenas performáticas¹⁴². Como las acciones de H.I.J.O.S. que se incluyen en la vida

¹⁴² Los “escraches” de H.I.J.O.S. constituyen una movida en la vida cotidiana, concretamente en el barrio en el que vive un ex torturador de la dictadura. La agrupación realiza pintadas, reparte volantes y finalmente, frente a la casa, cantan y gritan develando la existencia de quien parece un buen vecino y tiene un pasado siniestro. Su acción con mayores características teatrales fue la que realizaron en una audiencia a la que se presentaba Alfredo Astiz. Los jóvenes de H.I.J.O.S. entraron como si fueran estudiantes de derecho, vestido de manera convencional y cargando libros. Cuando comenzó la audiencia, que era filmada (y luego se proyectó por televisión) se sacaron las camisas en medio de gritos y quedaron con remeras blancas en las que aparecía la sigla H.I.J.O.S. y mostraron carteles con inscripciones que recordaban el pasado de Astiz. Las formas de *performance* política de H.I.J.O.S. han sido estudiados por la crítica mexicana Diana Taylor (2002,2003) y han sido presentadas en videos y explicadas por la agrupación en el First Annual Seminar, Hemispheric Institute of Performance and Politics, UNIRIO, Brasil, julio, 2000.

cotidiana, también Emilio García Wehbi rompió los límites entre lo artístico y las formas habituales de existencia con su *Proyecto Filoctetes*, una intervención urbana con fuertes marcas performáticas, que hizo a fines de noviembre de 2002 en Buenos Aires¹⁴³. García Wehbi, hombre de teatro como integrante de El Periférico de Objetos y director de sus propias producciones, y artista plástico unió las dos facetas en una realización multidisciplinaria: *Proyecto Filoctetes* unía teatro, objetos, fotografía, video y se proponía señalar un paisaje urbano que no debería ser considerado tan natural como parecía que se consideraba: el de la gente que vivía en la calle, los mendigos, los *homeless*, los chicos. García Wehbi y su equipo colocaron en distintos barrios y en zonas destacadas muñecos hiperrealistas¹⁴⁴ en distintas posiciones: algunos parecían dormir, otros, estar heridos o muertos. Como dice Horacio González en su artículo de la publicación del evento¹⁴⁵, los cuerpos inanimados eran cuerpos teatrales (que remitían a la trayectoria de García Wehbi en El Periférico). Cuando esos cuerpos invadían el espacio público, provocaban efectos de recepción diferentes (tomas de conciencia, enojo, indiferencia). El teatro se había cruzado con otras expresiones artísticas, las había contaminado y había contaminado la vida cotidiana descolocando al receptor. La teatralidad se tensaba hasta pasar al hecho ideológico y político de cuestionamiento de la ciudad (y de la sociedad) contemporánea.

En diciembre de 2003 nuevamente Emilio García Wehbi junto a Luis Cano realizaron una *performance teatral*¹⁴⁶, en la línea de las *performances* de resistencia

¹⁴³ En junio del mismo año la había realizado en Viena. Realizó el evento de Buenos Aires con apoyo del Centro Cultural Ricardo Rojas y en marzo de 2003 presentó, junto a Luis Cano, en dicho centro, todo el material filmico de los dos eventos y un libro sobre la intervención de Buenos Aires con manifiestos de García Wehbi, descripción y fotos del evento y artículos de Luis Cano y Horacio González. Todo este material así como el debate que se originó completaban la propuesta.

¹⁴⁴ Los realizó el artista plástico y escenógrafo Norberto Laino que ha trabajado con varios artistas del teatro performático como Ricardo Bartís, El Periférico, García Wehbi.

¹⁴⁵ Horacio González, "Arte moral" en *Proyecto Filoctetes. Lemnos en Buenos Aires. Una intervención urbana de Emilio García Wehbi*, Buenos Aires, 2002.

¹⁴⁶ A principios de los años 2000, García Wehbi es el que se atreve a mayores riesgos en las puestas en escena y el que produce cruces interartísticos más fuertes. También en esta línea está Luis Cano quien

de los años 70: leyeron en un teatro, el Espacio Callejón, durante veinticuatro horas, sin interrupción, *Moby Dick*, la novela de Herman Melville en la famosa traducción de Enrique Pezzoni. La lectura es la protagonista de la experiencia, pero la realizan actores que conocen bien sus *métier*. Utilizan pocos recursos de los distintos lenguajes escénicos, algunas metonimias de los hechos relatados: luces, algunos elementos escenográficos que remiten al barco (un farol, un timón), el vestuario de los actores (trajes de etiqueta que van perdiendo prestancia con el paso de las horas y el calor intenso). La recepción de la experiencia la decide el espectador que puede entrar y salir cuantos veces quiera, comer, fumar, dormir, irse a su casa y volver. El relato sigue, aunque queden solos los actores (y nunca quedan). Otra vez el hecho performático problematiza el teatro y expande sus posibilidades.

CAPÍTULO 12: SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

12.1 - SÍNTESIS

El recorrido por el mundo de la *performance*, dadas sus características multidisciplinares, puso en evidencia la dificultad de su abordaje y de su interpretación. Entre esas particularidades, hay que considerar el aspecto teatral, un enfoque que se suele soslayar en los estudios específicos. Por eso la insistencia, en esta tesis, en marcar la carga de teatralidad que poseen el *happening*, el *Body Art*, el arte de la Acción, Fluxus.

Si me detuve en Joseph Beuys (considerado, en general, sólo un artista conceptual) fue porque veo en sus Acciones una destacada carga de espectacularidad: el vestuario, el tratamiento del espacio, el movimiento corporal, el trabajo con los objetos. En esas Acciones no aparece una narrativa lingüística pero los sistemas de signos no verbales producen otra forma de narración, como ocurre en muchas expresiones del teatro performático.

El teatro performático – *de presentación*, como en el caso de Joseph Beuys, o *de representación* pero con opacidad en los signos- plantea una fuerte interrelación artística que cruza infinidad de relatos, junto a secuencias en las que el teatro se interroga o reflexiona sobre sí mismo.

Como hemos visto, fue Antonin Artaud el primero que, con absoluta claridad, propuso ese teatro interartístico, que relaciona tanto formas del arte de alta

cultura como de la cultura popular (danza y plástica junto a cine y music hall). Su rechazo del logocentrismo, en particular de la representación lineal de un texto previo, fue otra de las razones, por las que varios grupos performáticos de los años 60 y 70 reconocieran su deuda con Artaud.

Como en todo el teatro performático, Artaud, como antes Meyerhold, pone en crisis la triangulación autor, director, actor, y expande las posibilidades artísticas de la escena. De allí la atracción que siempre ha ejercido sobre la gente de teatro, atracción que me ha llevado a detenerme en sus ideas y en la manera en que han influido en otros teatristas. ¿Podría pensarse el Living Theatre (por lo menos, su primera etapa) sin el impacto que produjo en Julian Beck y en Judith Malina la lectura de *El teatro y su doble*? Los años 60 fueron pródigos en espectáculos que correspondían a este influjo artaudiano de tan fuerte impacto en la escena. Basta pensar en el *Marat-Sade* de Peter Weiss (un texto provocador e incitante para una eventual representación imaginativa) y la puesta que realizó Peter Brook.

Como ocurre con la performance, el recorrido por las distintas variantes del teatro performático pone en evidencia su gran diversidad. Esa variedad exige un enfoque también amplio. He destacado rasgos predominantes como la interrelación artística, el trabajo con el cuerpo, el rechazo de la representatividad (o bien un oscurecimiento de la misma), del relato textual (aunque, muchas veces aparece de manera no convencional), la autorreferencialidad.

No me limité a considerar sólo los grupos o artistas más conocidos en el país, que han influido en los directores o actores performáticos de nuestra escena. He ido más allá, considerando, por ejemplo al Living Theatre, uno de los grupos más significativos de la escena internacional de los 60 y, sin embargo, poco conocido y estudiado por nuestros teatristas. Lo mismo ha ocurrido con el Performance Group de Richard Schechner (y con la misma figura de Schechner) y con Richard Foreman¹⁴⁷.

¹⁴⁷ En los años 60, cuando se empezaron a hacer experiencias performáticas en Buenos Aires en el Instituto Di Tella, sólo Alberto Ure se interesó vivamente por las experiencias de la escena neoyorkina

Por todo lo expuesto, mi recorrido ha considerado, además de los nombrados, a Hermann Nitsch y su *Teatro de Orgía y Misterio* dentro del Accionismo Vienés, porque me pareció que era pertinente examinar cómo se concebía explícitamente el teatro en una de las variantes del arte conceptual de los 60 y de qué manera, en este grupo, se conjugaba lo interartístico, el ritual y propuestas artaudianas. He estudiado a una de las figuras mayores del teatro del siglo XX, Jerzy Grotowski, por su extrema consideración del cuerpo performático, así como por el tratamiento de mitos y rituales. Por su repercusión en la escena performática, me he interesado en el trabajo de Richard Schechner, quien ha reflexionado sobre el ámbito escénico y me he detenido, especialmente, en su concepto de “espacio encontrado”.

El estudio del teatro de imagen de Robert Wilson y Richard Foreman me permitió localizar el origen de lo que fue detonante de muchos espectáculos de nuestro teatro en el período que estudia esta tesis. En las obras de los dos creadores neoyorkinos también pude observar la imaginación sin límites de esta propuesta, hecho que encontraría luego en nuestros directores desde su propia perspectiva.

El recorrido por el teatro performático internacional me llevó a considerar formas de cruce en las que se mantenían las líneas artísticas previas pero se entretejían en una hibridación que, a veces, dificultaba la posibilidad de interpretarlas. Son espectáculos que he llamado *performance-teatro* (más tarde descubrí artistas que usaban las mismas expresiones en el teatro argentino de los 80 y 90). La Fura del Baus es uno de los mejores ejemplos y uno de los grupos que más tensó los límites

y la conoció y estudió de cerca. Francisco Javier investigó en los 70 a Richard Schechner. El teatro performático internacional es, todavía, muy poco tratado en nuestro país. Figuras como Richard Foreman o Jan Fabre no son conocidas en el ambiente teatral. Otras, como Romeo Castellucci (que vino para el Festival Internacional de Buenos Aires de 1999) provocaron desconcierto y hasta escándalo en la crítica y el público. Bob Wilson se presentó, en el Festival Internacional de Buenos Aires de 1999, con *Perséfone*, un fragmento de una de sus obras y fue poco comprendido. En el Festival Internacional de 2001 vino a dar una charla y lo hizo ante un público en el que había más gente de danza que de teatro. Richard Schechner también vino a Buenos Aires a dar un curso y a la presentación de su libro *Performance* en noviembre de 2000 y muy poca gente de teatro se acercó (otra vez, la excepción fue Francisco Javier). Es ahora cuando ha empezado a difundirse el concepto de *performance*, que su libro empezó a tener repercusión.

del arte escénico. Cercano a algunas formas del *Body Art*, los artistas trepaban, jugaban munidos de arneses pero se presentaban como gente de teatro. El itinerario que llevó a cabo La Fura me hizo reflexionar sobre la manera en que el teatro performático puede cambiar y hasta transformar las formas canónicas, por ejemplo, en los casos en que se cruza con el mercado (cuando se instala el *estilo furero*¹⁴⁸). La pregunta que se me impuso fue ¿hasta dónde se pueden llevar los límites superiores de la teatralidad de los que hablaba Féral (mezclándose con otras artes) y seguir hablando de teatro?. ¿O se propone una forma artística nueva? La Fura siempre declaró pertenecer al teatro, y en algunos espectáculos experimentó con formas más tradicionales, como la ópera, en el espectáculo denominado *Fausto*.

Jan Fabbre plantea la misma problemática. Su cruce de danza, plástica y teatro, lo colocan en un lugar difícil de definir. Puede estrenar sus espectáculos (o *performances*) en un teatro o en una galería de arte, participar en una Documenta Kassel o en el Festival Internacional de Teatro de Caracas (en 2004), por ejemplo.

He incluido en esta serie de propuestas híbridas (en la que los elementos de *performances* son muy fuertes), a Eduardo Pavlosvsky porque considero que como intérprete es un *performer* que hace con su cuerpo un relato de actuación. Si bien es cierto que él se considera un teatrista, y que el campo teatral argentino lo incluye sin ninguna duda, su actuación es muy personal y tiene que ver con esa transformación y esa creatividad particulares, que se expanden cada vez que se llevan a cabo y que es propia de la *performance*. Considero que en sus espectáculos está el teatro y está el cuerpo del *performer*.

También estudio el Wooster Group por su particular concepto de la interrelación artística: trabaja los elementos teatrales como lo hizo la vanguardia con

¹⁴⁸ Algunos críticos han denominado así a ciertas marcas exteriores de los espectáculos del grupo que lo identifican y que empiezan a repetirse exitosamente (escalamientos, uso del espacio aéreo, actitudes provocativas con el público). Sin embargo, La Fura del Baus es uno de los grupos que más continuamente experimenta. Actualmente desafía los límites de la teatralidad y la presencia de actores y espectadores, que parece esencial al teatro, con sus propuestas espectaculares por Internet.

las formas plásticas. Por ejemplo, la palabra es considerada como un *objet trouvé* y el intérprete aparece como el actor-*performer* que rompe la barrera entre lo público y lo privado con su relato y con su interpretación.

Hay una figura del teatro performático a la que dedico un buen espacio: es Tadeusz Kantor. El artista polaco ha influido mucho en todos aquellos que hacían teatro performático en los años 80 y 90 en Buenos Aires. La interrelación artística, en particular el trabajo tan cuidadoso con la imagen plástica y sonora y con la palabra poética, incitaron a los teatristas a realizar búsquedas artísticas que no fueron copias sino experimentaciones sobre su propio imaginario. Por todo ello he seguido la evolución de Kantor, lo que resulta muy útil para entender la época, justamente la de la constitución del teatro performático, que Kantor recorrió en su doble condición de artista plástico y hombre de teatro.

Planteadas las características de la *performance* y del teatro performático y antes de estudiar el corpus, presento un panorama del campo teatral argentino en las décadas de los 80 y 90. Me parece adecuado ubicar el teatro performático en relación estrecha con la variada producción escénica que se produce en nuestra escena desde mediados de los 80, a partir de la recuperación de la democracia.

Destaco la pluralidad de dramaturgias que se instauran, en especial las del director y del actor, y también, en los años 90, la nueva dramaturgia de autor, diferente de las líneas de creación consagradas en el teatro argentino. Paralelamente a esta declinación del rol tradicional jugado por el autor, se produce la declinación de formas de actuación tradicionales, las del método canónico stanislavskiano, y la aparición, o el resurgimiento de diferentes posibilidades actorales.

El teatro performático se expande y contamina otras formas, y favorece la instalación de una mirada que llamo posmoderna, que hace caer los discursos totalizadores, el logocentrismo, disemina el sentido, trabaja con el fragmento y propicia el cruce interartístico.

A continuación analizo espectáculos de los artistas del corpus seleccionado, y distingo sus características performáticas. Con esos análisis busco señalar la importancia estética de ese teatro, la forma en que ha ido creciendo y formulando propuestas muy creativas. En esos espectáculos se pueden apreciar los rasgos, con características originales, de lo que ha aportado la experimentación y, en consecuencia, la renovación de la escena del siglo XX.

Como ya he expuesto, no puedo establecer líneas de creación estrictas entre los artistas del teatro performático, dada la libertad que plantean la performance y el teatro performático. Sí puedo detectar redes e intercambios. Por ejemplo, lo que ocurre con el *teatro de estados*: Pavlovsky lo plantea desde su accionar interpretativo y Ricardo Bartís lo toma, investiga y experimenta en sus puestas y lo difunde entre los jóvenes teatristas a través de la labor docente. El actor Pavlovsky realiza “microrelatos de actuación” con los que acribilla el texto (texto que escribe el dramaturgo Pavlovsky y que suele estar estructurado en fragmentos). Bartís no respeta los textos que elige como director, los deconstruye y arma una dramaturgia de director cuyo sentido disemina con todos los lenguajes de la escena y, en particular, con el cuerpo performático de los actores. Así propone una diversidad de relatos: actorales, plásticos, musicales, una narrativa múltiple.

Esa diversidad de relatos vincula a Bartís con otras propuestas. El Periférico de Objetos –que se ubica en los bordes, saliéndose explícitamente de lo canónico– coloca en un sitio relevante los lenguajes no verbales; establece vínculos, de esta manera, con el teatro de imagen. En cualquiera de estos grupos la palabra se transforma: soslaya el relato directo, se vuelve poética, elíptica, conforma una estructura con los otros lenguajes. Así, el espectador ocupa un lugar importante en la recepción activa que se propone. Por otra parte, como ocurre con Bartís, tanto El Periférico como el teatro de imagen, propician una dramaturgia de director.

Guillermo Angelelli (en mi opinión el mayor exponente del teatro intercultural) propone una dramaturgia de actor. Es la que realiza a través de su

cuerpo de actor/*performer* que transita por diversos recursos interpretativos culturales y produce una multiplicidad de relatos enriquecidos por el cruce interartístico de distintos lenguajes. Otra vez, podemos establecer relaciones entre sus espectáculos y la imagen escénica propuesta por otros grupos, y con la idea de un receptor productivo. Y como ocurre en algunos espectáculos de El Periférico o del teatro de imagen, también se juega escénicamente con la ritualidad.

La interrelación artística del teatro performático se expande en las instalaciones-teatro o en las formas de *performance*-teatro. Tensa los límites y parece que, por momentos, el teatro saliera de ellos. ¿Sigue siendo teatro la instalación teatral *Cuadros* de Pompeyo Audivert, *La Tirolesa Obelisco* de La Organización Negra o *Periodo Villa Villa* de De la Guarda? ¿Y por qué no lo es *Nave*, la experiencia plástica de Renata Schuchheim que presenta tantos elementos de teatralidad? ¿Es el lugar el que determina la teatralidad, el hecho de que las experiencias se presenten en un teatro o en una galería de arte? ¿Y por qué es teatro, entonces, *Configurando* de Susana Rivero que se hizo recorriendo un museo y que, por momentos parecía una *performance* o un *happening*? ¿Es la sola declaración o voluntad del artista lo que determina la pertenencia a una forma artística? Volvemos a viejos problemas estéticos, como los que proponía Marcel Duchamp instalando sus *ready made* en una galería. ¿Cuál era el límite del arte? ¿Cuál es aquí el límite y aún la concepción de lo que es teatro?

El tema que he investigado me ha llevado muchas veces a formularme preguntas de ese tipo y, por lo tanto, me ha obligado a replantear el alcance de la mirada crítica con la que comencé a tratarlo. Así como sostengo que el teatro performático ha expandido las fronteras del arte teatral, así también propongo que se lo estudie con una óptica crítica ampliada. Para realizar esta tesis tuve que expandir mi percepción del ámbito artístico, desde los parámetros en los que me formé (primero la literatura, luego la teoría teatral) hasta los estudios de plástica (en particular las formas del arte contemporáneo, a partir del arte conceptual), de la danza

contemporánea y la danza-teatro. Y también me llevó a considerar, desde la antropología teatral, según la concepción de Eugenio Barba, las formas de ritualidad del arte. Ahora mi mirada tiende a ser pluriartística. Desde ella me acerco al teatro y creo que es así como podemos entender las variadas formas que asume el teatro performático.

De los ejemplos que expuse surge una pregunta: ¿dónde están los límites en los espectáculos híbridos? Creo que tienen señales de teatralidad muy fuertes. En algunos el ingrediente plástico es más importante, en otros la intención del artista es ubicar su obra en un ámbito claramente teatral. Dentro de este último caso están las instalaciones teatrales de Pompeyo Audivert y las obras de La Organización Negra y de De la Guarda. Los artistas saben que rompen límites y experimentan con ese hecho pero no intentan producir un género nuevo. Se ubican, transgrediendo, en un género conocido. Lo mismo ocurre con la obra *Nave*. Renata Schuchheim, que está vinculada al teatro como creadora de vestuario y es artista plástica, opera con claros elementos de teatralidad pero los mira desde la plástica.

12.2 - CONCLUSIONES

El eje que vertebró esta investigación, expuesto en la hipótesis presentada en el primer capítulo, es el estudio de la interrelación artística y el accionar del actor-performer: un teatro que no se basa en una narrativa preexistente, y que provoca el incremento y la expansión de la teatralidad.

Todo ello me condujo a profundizar en el arte y la escena performática y, consecuentemente, a variar mi apreciación como investigadora, a mirar de otra forma

aún aquellas experiencias espectaculares que responden a propuestas más tradicionales. Si siempre me interesó considerar especialmente los lenguajes no verbales (al estudiar un espectáculo, y aún cuando era una simple espectadora), investigar un teatro que los privilegia particularmente me ha permitido realizar una tarea crítica más perceptiva, que considera la riqueza de posibilidades que encierra este teatro.

Como Meyerhold y Artaud, como Grotowski, Schechner o Julian Beck opino que el relato no es solamente el que manifiesta el texto lingüístico. Por lo tanto me intereso por los relatos que ofrece la actuación, por los relatos lumínicos, escenográficos, objetuales, musicales, plásticos y aún tecnológicos que pueden observarse (con mayor o menor relevancia) en cada puesta en escena.

Mi mirada se ha transformado. Gracias a esta investigación he amplificado mi enfoque crítico, salgo de la estricta teoría teatral, que también debe considerar las formas híbridas; estudio, por ello, estas formas en sus distintos componentes estéticos, pero no leo un género nuevo sino una variedad ampliada y enriquecida del viejo teatro.

Esta mirada teórica y crítica, también me ha brindado una ubicación distinta frente al mundo escénico. He tenido que replantear ciertos postulados de la teoría teatral y aún de la semiótica teatral demasiado centrados en un estudio que entendía el teatro desde la triangulación autor, actor, director. Si he mencionado como autoridades muchas veces a Marco De Marinis y a Patrice Pavis es porque poseen un enfoque más amplio del fenómeno teatral, una visión que estimo que es mucho más operativa para mi trabajo. Me permito mencionar aquí el papel importante que jugaron, en este cambio, las actividades organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo, en particular, la conferencia de Josette Féral en el Primer Encuentro de Estudiosos del Teatro, que despertó mi interés por los estudios performáticos; también los seminarios dictados, en el mismo Instituto en varias oportunidades, por Patrice Pavis y el intercambio fructífero que mantuvo con los investigadores de ese

Instituto, entre quienes me contaba yo; el seminario realizado por Anne Ubersfeld, en el mismo lugar, que fortaleció la lectura de los textos y espectáculos desde enfoques semióticos. Debo agregar también los seminarios que en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras y del Teatro San Martín dictó Marco de Marinis.

He combinado todos estos estudios con otros que enfocaron el arte conceptual y, en particular, la teoría de la performance, a fin de tener una base teórica adecuada para la realización de mi propuesta.

Pero esta tesis no sólo extendió mi visión crítica, sino que me conectó de manera directa con el mundo de la escena performática. Su estudio obliga a ver un espectáculo varias veces, participar de él, permanecer en contacto con los artistas. No se puede estudiar este teatro sólo por ver videos o leer libros. La copia de los espectáculos que ofrece la tecnología (cine, videos) es insuficiente. Debo agradecer a la realización de esta tesis un cambio sustancial en mi relación con la escena, pasé de un rol pasivo a ser una participante del hecho artístico.

Decía en la introducción que no encontraba material teórico que estudiara el teatro argentino desde la definición del fenómeno performático. Tuve que crear ese espacio leyendo nuestra realidad con los elementos que me proporcionaba la base teórica general. Resumiendo, entonces, puedo decir que la realización de esta tesis me permitió acercarme en profundidad al campo de la *performance* y a la relación de ésta con el teatro en un momento en que el tema era poco conocido en el país; me permitió contactarme con artistas del teatro performático, tener un diálogo constante con muchos de ellos; y en el campo concreto de la *performance* a relacionarme con investigadores de otros países a través de una institución con la que estoy vinculada, el Instituto Hemisférico de Performance y Política¹⁴⁹.

¹⁴⁹ En los Congresos que el Instituto ha organizado (en distintas ciudades de México, Brasil, Perú y Estados Unidos en las que están las universidades que originaron el proyecto) y también en las comunicaciones y publicaciones por medios electrónicos que difunde, hay un intercambio de puntos de vista y de información sobre la *performance* (en su sentido más amplio) y también sobre teatro y

El enfoque del hecho escénico al que puedo recurrir ahora, me permite un conocimiento más profundo del mundo teatral, aún en sus formas más tradicionales. Por ejemplo, puedo apreciar de otra manera el lugar que se otorga a los lenguajes no verbales en los espectáculos, observo más detenidamente el ensamblaje, la distorsión o el enriquecimiento que puede producir este encuentro entre ellos y el material lingüístico, las contaminaciones que ahora puedo descubrir entre las propuestas performáticas y las formas establecidas. Esto es poco habitual en los estudios de teatro argentino donde todavía predomina el análisis de la triangulación autor-director-actor y se observa menos la "polifonía informacional" de la que hablaba Barthes para definir el teatro.

Desde este ángulo de estudio creo que la tesis llena la vacancia temática de la que hablaba en la introducción, espero que resulte un aporte para los estudios teatrales de nuestro país y los abra hacia la variedad de formas que presenta la escena contemporánea con herramientas distintas de las tradicionales.

El teatro argentino contemporáneo las exige. El teatro performático no sólo continúa en el siglo XXI sino que muchos de sus integrantes han logrado un real reconocimiento. Coexisten, por supuesto, con otras formas de teatro más transitadas y hasta con el viejo realismo y con el sistema stanislavskiano de actuación. Pero los premios que ha conquistado el teatro performático, y la invitación a los más prestigiosos festivales internacionales benefician a la mayoría de los artistas que he estudiado y a otros que han seguido ese tipo de línea creadora. Por otra parte, este teatro es el que más atrae a los jóvenes teatristas y a los estudiantes de teatro de las instituciones más prestigiosas¹⁵⁰.

eventos performáticos. Predomina la línea expuesta por Richard Schechner (2000) que es una de las figuras relevantes de este Intituto.

¹⁵⁰ En la Escuela Nacional de Arte Dramático, ahora Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), han dirigido residencias de finalización de carrera Daniel Veronese, Guillermo Angelelli, Pompeyo Audivert, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Luis Cano, Emilio García Wehbi. Algunas de esas puestas en escena se han constituido en espectáculos muy convocantes (con varios años de permanencia en cartel) y han sido invitados a

A lo largo de este trabajo he intentado demostrar de qué manera el teatro performático permite a la escena una libertad expresiva mucho mayor. Los límites se tensan o se rompen, los lenguajes expresivos se entretajan. Acercarse a estas formas expresivas para tratar de comprenderlas, seguir su derrotero y sus perspectivas permite a la mirada crítica una comprensión más cabal y abarcadora del fenómeno artístico teatral. La crítica y la investigación deben acompañar la evolución de dicho fenómeno de una forma que comprenda esos movimientos y tenga la amplitud suficiente para analizarlos con rigurosidad y esté libre de cualquier preconcepción canónica. Sólo de esa manera la crítica no se encerrará en sí misma y su trabajo tenderá al imprescindible y enriquecedor diálogo con los creadores. Y éstos encontrarán interesante y productivo el encuentro con los teóricos. En la perspectiva crítica que propongo, los estudios teatrales están en un activo intercambio con aquellos que son su objeto de estudio para que no sólo se enriquezca la teoría y la historia teatral sino también la práctica. El interés de esta tesis se dirige, entonces, en su desarrollo y en sus resultados, hacia los teóricos y hacia los prácticos del hecho teatral, hacia el encuentro fructífero de ambos.

12. 3- ANEXO A LAS CONCLUSIONES: *LA ESCENA SIGUE CREANDO*

Los artistas que he estudiado han continuado sus propuestas, a veces acentuándolas, otras veces recreándolas. Eduardo Pavlovski estrenó en 2001 *La muerte de Marguerite Duras* con dirección de Daniel Veronese. El texto, como todos los que escribió Pavlovsky, resultó un guión que se fue modificando en la

festivales europeos, como *Open House* de Daniel Veronese, *Gore* de Javier Daulte, *El pánico* de

representación. Es un monólogo de una marcada ambigüedad que se acentuaba en el expresivo trabajo actoral del *teatro de estados*. Veronese estructuró su puesta en escena desde un criterio minimalista (en el escenario desnudo sólo había un sillón en el que se sentaba Pavlovsky) que otorgaba un rol protagónico al cuerpo del actor-*performer*; su gestualidad, los tonos de voz, la materialidad del teatro, develaban su esencia.

Ricardo Bartís estrenó en 2003 *Donde más duele*, una versión transgresora de la historia de Don Juan en la que éste aparecía viejo y decadente, como un mito devaluado y vencido, entregado a las figuras femeninas. La obra fue concebida a partir de la actuación de sus intérpretes según el *teatro de estados*; y esa actuación se relacionaba con la vasta investigación que fue realizando Bartís sobre los textos que recreaban el mito y tenían distintos orígenes. El resultado fue una potente dramaturgia escénica en la que dominaba el trabajo actoral, y sobre él se entramaba la palabra. Por otra parte, también resultaba -como ya lo había hecho Bartís en las obras estudiadas en esta investigación- un correlato desviado, una mirada oblicua y no por eso menos sagaz, de la Argentina de hoy.

En los primeros años del nuevo siglo, El Periférico de Objetos estrenó tres espectáculos: *Monteverdi Método Bélico (M.M.B.)*, en 2000, *El suicidio*, en 2002 y *La última noche de la humanidad*, en 2003. Con *Monteverdi Método Bélico*, el grupo comenzó la creación de espectáculos de gran producción encargados por instituciones del exterior. Se produjo un doble cambio: facilidad de medios y una propuesta que no provenía de las inquietudes del grupo pero que éste aceptaba como un desafío y un riesgo por experimentar¹⁵¹. Los tres espectáculos abrieron nuevos caminos a El Periférico de Objetos, que no sólo no abandonó lo performático sino que lo amplificó.

Rafael Spregelburd.

¹⁵¹ *Monteverdi Método Bélico* fue encargado por el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, y estrenado en dicho Festival, fue presentado luego en Berlín y por último en Buenos Aires, en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín. La escena internacional, que se abrió para el grupo con *Máquinahamlet*, fue, a partir de este espectáculo, la generadora de las otras obras. *El suicidio* fue una

Monteverdi Método Bélico partió de la propuesta del Kunsten Festival: hacer confluír la música barroca y las propuestas escénicas más experimentales. La música en cruce con el teatro (pero saliendo del teatro musical convencional) constituyó, por lo tanto, el inicio de las búsquedas estéticas¹⁵². El Periférico trabajó con músicos y cantantes, con actores y con muñecos de distintos tipos y tamaños, algunos, robóticos. El *Concierto Barroco* y los madrigales de Monteverdi se cruzaban o acompañaban las imágenes que producían los cuerpos de los actores, algunas de inusitada violencia (la guerra a la que aludía el título era una lucha con gran predominio del erotismo). Los músicos estaban atravesados (a veces involucrados) por esas acciones. O por el devenir y el imaginario que producían los muñecos, cuyos movimientos resultaban muchas veces más aterradores que los de los humanos. Y, por supuesto, como ya había ocurrido con los otros espectáculos (ratificando una característica del teatro performático), la escena también se hacía autorreferencial, el teatro reflexionaba sobre sí mismo.

El suicidio centró las acciones en los actores, y los muñecos pasaron a ser menciones, citas del grupo (la autorreferencialidad siempre presente). Si bien el discurso escénico mantuvo la ambigüedad a la que siempre recurrió El Periférico, en este caso, como había ocurrido en algunas secuencias de *Máquinahamlet*, aparecía una toma de posición frente a la realidad social y política argentina. En las dos últimas obras, sin separarse, los integrantes de El Periférico dividieron sus tareas. Esto hizo que en *El suicidio*, Daniel Veronese, que fue el autor del texto, tuviera una actuación mucho más acentuada. Creó la puesta en escena y produjo, como material anexo al espectáculo, una carpeta con la producción dramaturgica, con dibujos y

coproducción del Theater der Welt (Alemania), Hebbel Theater (Berlín), Festival de Avignon (Francia), Holland Festival (Amsterdam) y Proteatro. *La última noche de la humanidad* fue una coproducción de El Periférico de Objetos y el Wiener Festwochen, que propuso el tema.

¹⁵² El programa presentaba *Monteverdi Método Bélico* como un espectáculo de El Periférico de Objetos y del Ensemble Elyma, un conjunto de música barroca dirigido por Gabriel Garrido.

recortes de viejos periódicos y con fotografías de su autoría, un *collage* gráfico que recuerda algunos trabajos de Fluxus. La carpeta se constituía en otro objeto estético.

De acuerdo con la propuesta de la producción, *La última noche de la humanidad* partió de la obra de Karl Krauss,. Pero este autor sólo fue el detonante para que emergiera el frondoso imaginario de Emilio García Wehbi y Ana Alvarado. Los directores se sumergieron en un variado material discursivo: narrativo, poético, dramático, pictórico, cinematográfico, fotográfico¹⁵³ a partir del cual crearon un mundo apocalíptico. Como en la obra anterior, los muñecos no tenían casi relevancia. Eran los cuerpos de los actores los que creaban imágenes de gran fuerza.

El grupo se presentó, con los dos últimos espectáculos, como “periférico” pero sólo respecto de las formas conocidas de concebir la escena y la actuación. El entramado de discursos artísticos fue preponderante. Si en *La última noche de la humanidad*, como ocurre en el teatro más tradicional, los directores establecían un intervalo entre la primera y la segunda parte de la obra, los espectadores que salían de la sala escuchaban una voz en off que decía un texto de Karl Krauss, tan impactante como las imágenes que acababan de ver. Lo mismo que en *El suicidio*, también en esta obra presentaron material gráfico, un pequeño libro de imágenes fotográficas y textos de distintos autores que resultaba otro objeto estético, paralelo al espectáculo.

Si me he detenido en las obras últimas de El Periférico de Objetos es no sólo porque se ha revelado un grupo muy productivo en la primera década del 2000 sino porque creo que es el conjunto que se ha permitido mayores cambios, experimentaciones y riesgos creativos, enriqueciendo, así las posibilidades de nuestro teatro performático.

¹⁵³ Cito, como ejemplo, algunos de los autores mencionados en el programa: Francis Bacon (obra plástica), *Plan de evasión* de Bioy Casares, *Viaje al fin de la noche* de Celine, *My education: a book of dreams* de W. Burroughs, *The enormous room* de E.E. Cummings, *Los desastres de la guerra* de Goya, *100 objects to represent the world* de Peter Greenaway, *Ubú rey* de Jarry, *En la colonia*

El teatro de imagen, preponderante en los 80 y 90, ha ido decayendo tanto por el lenguaje escénico como por el lugar destacado que ocupaba; pero la imagen, como forma expresiva importante de un universo escénico, trabajada desde recursos muy variados y diferentes de los de las décadas anteriores, ha contaminado otras formas performáticas. Por ejemplo, la imagen es esencial en todas las obras de El Periférico de Objetos, y ha tomado más relevancia en las últimas. Es también muy importante en los espectáculos que ha dirigido Luis Cano sobre su propio material dramático: en *El paciente*, un texto de tono poético, estructurado como una partitura, se conjugaba con el tratamiento del espacio y con los objetos, que componían una instalación plástica. Esta opción estética producía un contrapunto extraño con el tema hospitalario, las situaciones crueles y la soledad del paciente internado.

También la imagen cobra relevancia en el espectáculo de un joven director de La Pampa, Silvio Lang. En *Tango nómada* el relato escénico pasaba por los lenguajes no verbales casi eludiendo la voz (las palabras sólo se oían en los tangos que cantaba una de las actrices), y resultaban fundamentales la escenografía (del propio Lang), los objetos, el vestuario y la gestualidad de cuerpo y rostro de las actrices interpretando dos personajes que luchaban ferozmente por el espacio. *Tango nómada* tiene algunos puntos en común con el teatro de imagen de otras décadas, pero se aleja de aquel (me refiero, sobre todo, a los trabajos de Margulis y Alberto) porque no crea imágenes muy cuidadas que remiten a artistas plásticos o cinematográficos sino que presenta un mundo estridente, de colores muy fuertes y bastante deteriorado. Un mundo en correlación con las acciones violentas en la relación de los personajes.

En *Imaginaría* de Alfredo Rosenbaum, seres desvalidos, restos del grupo familiar, casi sin conciencia, deambulaban por un lugar en ruinas. El texto poético se entramaba con las imágenes que creaban los signos escenográficos y de vestuario: objetos y vestidos se mimetizaban con el color gris y el deterioro y por momentos

armaban una instalación. El cuerpo y la voz de los actores surgen desde estados de actuación que daban cuenta de intensidades y desgastes.

En *Los débiles*, de Ana Alvarado y Guillermo Arengo, hay citas a El Periférico de Objetos (Ana Alvarado es uno de los directores y Guillermo Arengo ha participado, como actor, de las dos últimas obras), en particular, con los muñecos expuestos en escena, pero el peso mayor lo tiene la interrelación artística desde la que se organizó el proyecto: un fuerte cruce con la fotografía (en particular la de Diane Arbus) y con el cine (las películas de David Lynch y *Solaris* de Tarkovsky); ambos se entretejen con las acciones teatrales y con un lenguaje poético que no es referencial de lo que ocurre en escena. Se produce, así, un texto escénico extraño y extrañado, una historia fragmentada que se narra desde los distintos lenguajes de la representación¹⁵⁴, y con seres muy particulares rodeados de una variedad de objetos de las más dispares procedencias. Otra vez la escenografía parece proponer una instalación que es recorrida e invadida por los cuerpos de los actores.

Ciro Zorzoli en *Ars higienica* se permite jugar con un texto no teatral (y hasta podría pensarse, anti teatral): un manual de urbanidad. Desde la estructura fragmentada, habitual en este teatro performático, los actores se desplazan en una partitura de acciones, a veces coreográfica. Ciertas secuencias en las que manipulan trozos de carne real, recuerdan imágenes¹⁵⁵ de una *performance* de los 90 de Marina Abramovic.

En *Novecento*, Francisco Javier llevó el monólogo de Alessandro Baricco a una propuesta escénica performática. La temática del texto (el músico que vive por y para la música) produjo una puesta en escena que no trataba los devenires vitales del protagonista desde la interioridad del mismo, sino que esas condiciones del personaje

¹⁵⁴ La música fue uno de los lenguajes más relevantes ya que muchas veces sustituía a la palabra. Cecilia Candia, la autora, experimentó con el sonido musical utilizando metales frotados y percutidos o bien campanas, chapas, tubos que imitaban los crótales.

se tomaron para que fuera la música la que condujera el espectáculo aunque sólo se oyera en el minuto final. La exacta compenetración de actor y director permitió armar una rigurosa partitura en la que todo era ritmo: las acciones corporales, los tonos de voz, el desplazamiento en el espacio, que componía una coreografía, la colocación y el movimiento de los atriles. Música y literatura se confundían traducidas en una actuación performática.

En otro espectáculo anterior que produjo Francisco Javier en la Alianza Francesa en 1999, *Un ciruelo, una espalda de alabastro, en el laberinto del Metro de Paris*, se experimentó con monólogos de tres dramaturgos franceses contemporáneos: *El pie en el mito*, de Michel Simonot, *Andrés*, de Phillippe Minyana y *El ciruelo*, de Nöelle Renaude. En un espacio polivalente, el director realizó una puesta en escena en la que prevalecían los cuerpos performáticos: cuerpos inmóviles, meros soportes de las palabras, cuerpos fragmentados de los que sólo se veían piernas o pies o las partes se relacionaban de manera inesperada en tanto que las voces relataban el monólogo.

El cuerpo performático también se presenta escénicamente, año a año, con nuevas características. Hay una búsqueda importante en este sentido, tanta que ha dado origen a ciertas denominaciones como "teatro físico". Considero que no es más que uno de los muchos intentos clasificatorios con los que algunos críticos quieren normalizar el teatro contemporáneo argentino y, como todas las clasificaciones, es un término dudoso y discutible. La taxonomía no resulta operativa para el arte que siempre ha reivindicado la total libertad expresiva. Si menciono esa denominación es para señalar cómo ha crecido el cuerpo performático en escena y lo difícil que resulta analizarlo como tal.

¹⁵⁵ Es una interpretación que parte de una competencia crítica pero puede no ser necesariamente la intención o la competencia del director. Es un ejemplo de proliferación de sentidos, de recepción creativa.

El adolescente, de Federico León y *Traducciones en un espacio amplio*, de Martín de Goycochea, por ejemplo, plantean la acción escénica desde un extremado trabajo físico de los actores. En el espectáculo de León un grupo de jóvenes recorre permanentemente el escenario realizando exigentes ejercicios en tanto dicen textos de Dostoievski. Un adulto trata infructuosamente de seguirlos en una lucha sin cuartel por atrapar el tiempo. En la obra de Goycochea los actores extremejan la acción física, la cruzan con la danza, con una expresión corporal desaforada y así desafían la percepción del espectador: ¿qué se está viendo? ¿cuáles son los límites de la teatralidad? El receptor se enfrenta con seres que tratan de conectarse en medio de traducciones (gestuales, de sonidos, de recorridos) imposibles. La impotencia, la lucha sin fin no se transmite por estados psicológicos sino por el cuerpo en máxima tensión.

Pero el teatro performático no sólo sigue un derrotero que lo lleva a otras experiencias expresivas, no solamente se mantiene vigente y se renueva continuamente sino que algunas de sus propuestas invaden un teatro muy alejado de sus principios. Es decir, los espectáculos performáticos han renovado la escena, han planteado que los límites conocidos se pueden extender, han sido admirados y premiados y comienzan a influir en teatristas, teatros o eventos más tradicionales. Más allá de que no siempre se hayan obtenido logros estéticos, esa noción empieza a propagarse e indica que un cierto grado de aceptación se está expandiendo. Puedo señalar dos ejemplos: la puesta de *Romeo y Julieta* que realizó Alicia Zanca en el Teatro Regio (Complejo Teatral de Buenos Aires)) remitía, por lo menos en sus intenciones, a recursos del teatro de imagen. La escenografía minimalista de Jorge Ferrari, destacaba el vestuario y los objetos con un cuidado tratamiento del color. Los actores (en particular los protagónicos) realizaban un importante despliegue físico con propuestas acrobáticas, trabajos con arneses y coreografías en la altura (lo que remite a espectáculos de De la Guarda y de El Descueve).

Segundo ejemplo: El director Román Caracciolo dirigió *Un león bajo el agua*, un texto que escribió Alicia Muñoz. Era una propuesta, en principio, muy transitada: un autor, el director que convoca a actores. Éstos últimos provenían, en su mayoría, también de trabajos tradicionales. La obra se realizó en la Manzana de las Luces como una producción del Teatro Cervantes, y Caracciolo decidió utilizar no sólo la sala teatral sino otros dos ámbitos, uno de ellos era la sala de sesiones. La problemática que proponía el texto, convencional en su forma, se debatía en salas y patios y el público iba siguiendo a los intérpretes por los distintos circuitos. Caracciolo hizo teatro ambientalista como el que proponía Richard Schechner y como el que realizan algunas líneas de *performance*-teatro.

En Teatro por la Identidad, un evento de claras connotaciones políticas e ideológicas, cuyo modelo es Teatro Abierto, también se pueden observar, en algunos espectáculos marcas performáticas. Desde luego, el teatro performático es claro cuando las obras son realizadas por teatristas ligados a esta línea expresiva, como es el caso de *Blancos posando*, un espectáculo que realizó Luis Cano. La obra seguía el tema convocante de la primera edición de Teatro por la Identidad, los desaparecidos y los niños nacidos en cautiverio, pero lo presentaba a través de palabras muy sugerente, en un espacio despojado en el que la fotografía era un intertexto de la actuación y de la luz. En *Blanco sobre blanco*, de Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza, el subtítulo, "Acción documental en seis secuencias para veinticinco actores y público", ya planteaba la intención que condujo a la realización de la obra: hacer una *performance* que rompiera las barreras entre intérpretes y espectadores. Más sorprendente resultó *Encuentro*, una obra dirigida por Víctor Bruno con texto de Héctor Oliboni. Bruno es un actor y director de larga trayectoria, identificado con el naturalismo, y sin embargo, para este espectáculo se apartó de esos parámetros a pesar de que el texto no lo permitía. El encuentro de las dos mujeres que no asumen la misma actitud ante el desaparecido, los

enfrentamientos y acercamientos se resolvieron en una partitura de acciones que condujo a una coreografía de danza-teatro.

La danza-teatro, por otra parte, se ha ido acercando mucho al teatro performático. El Descueve, del que hemos hablado al referirnos a De la Guarda, en su espectáculo *Hermosura*, ha incrementado la actuación y ha incorporado dos actores. Los bailarines actúan, bailan y cantan rompiendo los límites de la danza y aún de la danza-teatro practicada en nuestro país.

El teatro performático, tanto el corpus estudiado como nuevos ejemplos de espectáculos de la década del 2000, no conforma, como hemos visto, una unidad. Lo que lo caracteriza es la búsqueda incesante, la proliferación de líneas, la libertad en la experimentación. Aún cuando muchas de sus propuestas hayan incidido en otro tipo de teatro y algunos de sus artistas gocen de una fuerte valoración, incluso internacional, no creo que podamos decir que se canonicen. Justamente, la variedad impide determinar el canon. ¿Cómo se puede oficializar la multiplicidad, de cuál de sus muchas líneas se habla? No creo que se pueda hablar de un canon en la proliferación posmoderna. De hecho no todas las líneas tienen igual reconocimiento ni aún todos los productos artísticos de un mismo artista son iguales ni apreciados de la misma manera¹⁵⁶. Opino que más que hablar de instauración de un canon habría que referirse a un período de nuestro teatro en que se juegan distintas instancias de consagración, y en ellas el teatro performático resulta una pieza muy significativa.

¹⁵⁶ El Periférico de Objetos es un buen ejemplo: sus dos últimos espectáculos no fueron estimados de igual forma, tanto por la crítica como por el público. *La última noche de la humanidad*, mereció más aprobación que *El suicidio*. Éste se vio como un espectáculo demasiado ligado a la mirada europea (o para ser visto en Europa). Por otra parte, las obras que dirige Daniel Veronese fuera de El Periférico, como *Open House* o *Mujeres soñaron caballos*, presentan una estética muy diferente de la adoptada por el grupo. Veronese experimenta más con la actuación, concibiendo a los actores como “máquinas poéticas” (Los ha definido así en un texto que escribió para los actores de *Open House* y luego publicó. Piensa en el actor como una máquina de elaborar sentidos, de crear sentimientos alejados de la lógica. El espectáculo es la máquina total, la sumatoria de esos procedimientos maquínicos poéticos (la concentración de las funciones o disfunciones que producen las acciones teatrales) que realizan los actores

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.

1993. *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis, Walker Art Center.

1994. *Performance Art into the 90s*. London, Art and Design.

ANAINE, SUSANA

2001. "La Modestia de Rafael Spregelburd: figura y fondo de una trama dramática" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes III. Cuaderno de Teatro N°14*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.87-91.

ARTAUD, ANTONIN

1983. *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 2ª reimpresión.

1989. *Cuadernos de Rodez*. Fundamentos, Madrid.

AZNAR ALMAZON, SAGRARIO

2000. *El arte de la acción*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

BABLET, DENIS

1981. "Tadeusz Kantor" en *Pipirijaina N°19-20*, Madrid.

1988. *Le théâtre de Tadeusz Kantor*. Video realizado para CNRS Audiovisuel.

1990. *Tadeusz Kantor*, Paris, CNRS.

BANDINI, MIRELLA

1986. *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*. Roma, Oficina Edizioni.

BARBA, EUGENIO

1987. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires, Firpo y Dobal.

1994. *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. Buenos Aires, Catálogos.
1997. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires, Catálogos.
2000. *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Buenos Aires, Octaedro/Catálogos.

BARTHES, ROLAND

1977. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

BARTÍS, RICARDO

- 1998 a. "Agonía y pudor en la representación" (entrevista realizada por Horacio González, Eduardo Rinesi, Liliana Herrero, Nelson Agostini y Jung Ha Kang) en *El ojo mocho*, Nº12/13, Buenos Aires, p. 34-51
- 1998 b. "Tenemos una gran deuda con Arlt" en *Teatro*. Tercera época, año 4 Nº8. Buenos Aires, Teatro San Martín, p. 40-43
2003. *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel

BECK, JULIAN Y JUDITH MALINA

1991. "Meditación sobre el nuevo teatro" en *Máscara*, año 2 Nº6, México, p. 78-81

BETTETINI, GIANFRANCO

1977. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili

BRECHT, STEFAN

1994. *The theatre of visions. Robert Wilson*. London, Methuen Drama.

BIRRINGER, JOHANNES

1993. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
1998. *Media and Performance*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

BOVES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (Comp.)

1997. *Teoría del teatro*, Madrid, Arco.

BRAUN, EDWARD

1986. *El director y la escena*, Buenos Aires, Galerna.

CALABRESE, OMAR

1999. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

CARLSON, MARVIN

1996. *Performance*. London and New York, Routledge.

CARR, C.

1993. *On edge. Performance at the end of the twentieth century*. Hanover, University Press of New England.

CARREIRA, ANDRÉ

2003. *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80. La pasión puesta en la calle*. Buenos Aires, Nueva Generación.

CARREIRA, ANDRÉ, FERNANDO VILLAR-QUIROZ, GUIOMAR DE GRAMMONT, GRACIELA RAVETTI, SARA ROJO (organizadores)

2003. *Mediações performáticas latino-americanas*, Belho Horizonte, FALE/UFMG

CASTELLUCCI, ROMEO, CHIARA GUIDI, CLAUDIA CASTELLUCCI

2001. *Epopèa della polvere*. Milano, Ubulibri

CASTRI, MASSIMO

1978. *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal

CLOT, MANEL

1994. "Discurs sinèrgic i accionisme" en *Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. N° 29, p. 51-63

COHEN, RENATO

1995. *Performance como linguagem*. Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo/Editora Perspectiva.

CULLER, JONATHAN

1984. *Sobre la deconstrucción*. Barcelona, Càtedra.

DELEUZE, GILLES

1995. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1978. *Kafka, por una literatura menor*, México, Era.

1993. *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 3ª edición.

1994. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión en Paidós.

1995. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión.

1997. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos. 3ª. edición

DE MARINIS, MARCO

1988. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona, Paidós.

1989. *Semiótica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.

1993. *Mimo e teatro nel Novecento*. Firenze, La casa Usher.

1996. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

DERRIDA, JACQUES

1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

DIAMOND, ELIN

2000. "Performance and Cultural Politics" en Goodman, Lizbeth (Ed.) *The Routledge Reader in Politics and Performance*. New York, Routledge

DUVIGNAUD, JEAN

1970. *Espectáculo y sociedad*. Caracas, Tiempo nuevo.

DUBATTI, JORGE

1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Planeta

ECO, UMBERTO

1981. *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen.

1983. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa.

1988. *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen.

1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

ERULI, BRUNELLA

1990. "Wielopole-Wielopole" en Denis Bablet *Tadeusz Kantor*, Paris, CNRS, 1990.

FERAL, JOSETTE.

1985. "Performance et théâtralité" en *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec, Hurtubise.

1989. "La teatralidad" en *Boletín del Instituto de Teatro VII*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p 7-9.

2001 "¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género" en Julia Elena Sagaseta (compiladora) *Teatro y Artes II, Cuadernos de Teatro N° 14*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, (UBA), p. 9-19

2003. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación / Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

FERNÁNDEZ LERA, ANTONIO

1986. "Robert Wilson: fragmentos y visiones 1965-1983" en AA.VV. *Richard Forman, la penúltima vanguardia americana*, Cuadernos El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, Madrid, p.49-57.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

- 1995 "Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo" en Patrice Pavis y Guy Rosa, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Ed. Gaceta.
1998. *Semiótica del Teatro*. Madrid, Arco

FOREMAN, RICHARD

1985. "Impenetrabilidad del objeto escénico" en AA.VV. *Bob Wilson. The Knee Plays, las bisagras de The Civil Wars*. Cuadernos de El Público N°7, Centro de Documentación Teatral, Madrid, p.59-61.
1990. *Unbalancing acts*. New York, Theatre Communications Group.

FOSTER, DAVID

2001. "Luis Alfaro: identidades sexuales y *performance*" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes III. Cuaderno de Teatro N°14*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.21-27

FOUCAULT MICHEL

1987. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 14° edición.
1991. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
1999. "Qué es un autor" en *Obras esenciales*, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999.

FRANCISCO JAVIER

1988. "L'influence de Meyerhold sur les mises en scène que j'ai réalisées avec le group de théâtre 'Los Volatineros'" en *Etudes litteraires*, volume 20, N°3, Université Laval, Quebec. En versión española en *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 4, N° 6/7, Buenos Aires, 1990, p.73-84).

1992. *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires, Leviatán.
1997. *El espacio escénico como sistema significativa*. Buenos Aires, Leviatán
1998. "El teatro y las artes plásticas" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes III. Cuaderno de Teatro N°12*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 25-30
1999. "Teatro y Artes plásticas II" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes II. Cuaderno de Teatro N°13*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 15-17.
2000. "Teatro en los límites. Descripción de situaciones" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes II. Cuaderno de Teatro N°14*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.29-31.

GIUNTA, ANDREA

2001. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Paidós.

GLUSBERG, JORGE

1986. *El arte de la Performance*. Buenos Aires, Gaglianone.
1994. *Lugar creado y lugar creador*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

GOLDBERG, ROSELEE

1988. *Performance Art*. Barcelona, Destino.
1998. *Performance. Live art since 1960*. New York, Harry N. Abrams.

GONZÁLEZ, HORACIO

1998. "Hamlet criollo" en *El ojo mocho*, N°12/13, Buenos Aires, p.34.

GOODMAN, LIZBETH Y JANE DE GAY

2000. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York, Routledge.

GROTOWSKI, JERZY

1970. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI.
1992. "El performer" en *Máscara*, año 3, Nº11-12, México, p. 76-79
- 1994a "El príncipe constante de Ryszard Cieslak" en *Máscara* año 4, Nº16, México p.7-11
- 1994 b. "Oriente/Occidente" en en Patrice Pavis y Guy Rosa, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Ed. Gaceta.

**GUINSBURG, J., J.J. TEIXEIRA COELHO NETO Y RENI CHAVES CARDOSO
(Comp.)**

1988. *Semiologia do teatro*. Sao Paulo, Editora Perspectiva.

HELBO, ANDRÉ

1989. *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Galerna.

HOWELL, ANTHONY

1999. *The Analysis of Performance Art*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers.

HUTCHEON, LINDA

1989. *Una teoría da parodia*, Lisboa, Edicoes 70. (Traducción de *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth Century Arts Forms*, New York and London, Methuen, 1985)

INNES, CHRISTOPHER

1993. *Avant garde theatre 1892-1992*. London, Routledge
1994. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión.

JACQUOT, JEAN

1975. "El Living Theatre: sus orígenes" en *Living Theatre, La prisión, El legado de Caín*, Madrid, Edicusa.

JONES, AMELIS Y ANDREW STEPHENSON

1999. *Performing the body. Performing the text*, London and New York, Routledge.

JITRIK, NOÉ

1993. "Rehabilitación de la parodia" en AA.VV: *La parodia en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 13-29.

1996.a. "Canónica, regulatoria y transgresiva" en *Orbis Tertius*, Año 1, N°1, La Plata, p. 153-166.

1996.b. "No toda es ruptura la de la página escrita" en Gonzalo Aguilar, *Informes para una academia*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 11-28.

KANTOR, TADEUSZ

1981. *Wielopole-Wielopole* Madrid, Pipirijaina N°19-20.

1984. *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

KELLEIN, THOMAS

1995. *Fluxus*. London, Thames and Hudson

KING, JOHN

1995. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Gaglianone.

KOWZAN, TADEUSZ

1996. *El signo y el teatro*, Madrid, Arco.

KRISTEVA, JULIA

1978. *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos

LASH, SCOTT

2001. *Sociología del Posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu.

LONGONI, ANA Y MESTMAN, MARIANO

2000. *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.

LOVEJOY, MARGOT

2002. *Postmodern Currents*. New Yersey, Prentice Hall.

LUDMER, JOSEFINA

2003. *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil.

MARRANCA, BONNIE (Ed.)

1996. *The theatre of images*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

MARRANCA, BONNIE Y GAUTAM DASGUPTA (Ed.)

2002. *Conversations on Art and Performance*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press

MASSOTTA, OSCAR Y OTROS

1967. *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.

MEYERHOLD V. E.

1982. *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos, 4ª edición.

1992. *Textos teóricos* (edición de Juan Antonio Hormigón). Madrid, Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 2ª edición.

MOLINARI, CESARE

1991. "Historia de Antígona" en *Máscara*, año 2 N°6, julio 1991.

MÜLLER, HEINER

- 1987 *La máquinahamlet*. Traducción de Antonio Fernández Lera, Max Egolf y Sefa Bernet. *Primer Acto*, N° 221
- 1995 *Máquinahamlet*. Traducción de Gabriela Massuh con la colaboración de Dieter Welke, Buenos Aires (en programa de mano de la puesta de El Periférico de Objetos).

OUAKNINE, SERGE

1970. "Le Prince Constant" en Jean Jacquot (ed.), *Les voies de la création théâtrale I*, Paris, CNRS

OSINSKI, ZBIGNIEW

1992. "Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)" en *Máscara* año 3, N°11-12, México, p. 96-113

PAVIS, PATRICE

1985. *Voix et images de la scène. Pour une semiologie de la reception*, Presses Universitaires de Lille.
1989. "Posmodernidad y puesta en escena" en *Teatro Celcit*, año 1, N°1, p.58-61.
- 1994 a. *L'Analyse des spectacles*. Paris, Nathan (hay traducción española: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000).
- 1994 b. "¿Hacia una teoría de la interculturalidad en teatro?" en Patrice Pavis y Guy Rosa, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Ed. Gaceta.
1997. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós. 2ª edición española.
2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion

PAVLOVSKY, EDUARDO

1987. *Potestad*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.

1990. "Soy un intérprete de mí yo autor (Entrevistado por Carlos Pacheco)" en *Teatro Celcit*, año 1, N°1, p. 50-53.
1993. *Rojos globos rojos*. Buenos Aires, Ediciones Babilonia
- 1998 a. *Teatro completo I* (contiene *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*), Buenos Aires, Atuel .
- 1998 b. "Teatro del devenir" en *El ojo mocho*, N° 12/13, Buenos Aires, p.45.
- 1999 "El teatro como riesgo actoral en *Teatro al Sur*, N°13, Buenos Aires, p.9-10.
2001. *La ética del cuerpo* (Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti), Buenos Aires, Atuel
2002. "Teatro de estados (intentando respuestas)" en *Los Rabdomantes*, N°2, Universidad del Salvador, Escuela de Artes del Teatro, Carrera de Arte Dramático, Buenos Aires, 33-36.

PAWLOWSKI, TADEUSZ

1994. "El performance" en *Máscara N°17-18*, abril-junio, México, p.54-75.

PELLEGRINO, STEVE

1990. "Conversaciones con Richard Foreman: Me gustaría que mi hostilidad y mi locura no tuviesen necesidad de freno" en AA.VV. *Richard Forman, la penúltima vanguardia americana*, Cuadernos El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, p.21-26

PETRUCCELLI, MARÍA ROSA

1998. "Huellas iconográficas de la plástica occidental en *El instante de oro* de Javier Margulis" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes. Cuadernos de Teatro N° 12*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.41-46.

PICAZO, GLORIA

1988. "La performance: de les accions inicials als multimedia dels vuitanta" en *Estudis escenics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, Nº 29, p.5-17.

PIGLIA, RICARDO

1993. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

QUADRI, FRANCO

- 1987 "El teatro de Robert Wilson (o el descubrimiento del "tempo") en *Bob Wilson. The Knee Plays, las bisagras de The Civil Wars. Cuadernos de El Público Nº7*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, p.7-14.
1988. "Conversaciones con Richard Foreman: Quiero que las personas puedan utilizar mis espectáculos para verse a sí mismas" en AA.VV., *Richard Forman, la penúltima vanguardia americana*, Cuadernos El Público, Centro de Documentación Teatral, Madrid, p. 10-20.

RICHARDS, THOMAS

1996. *At work with Grotowski on physical actions*, New York, Routledge, 1ª reimpresión.

RIZZO, PATRICIA

1998. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires, Proa.

SAGASETA, JULIA ELENA

1991. "La experimentación en el teatro argentino actual" en *Cuadernos de Investigación del San Martín*, año 1, Nº1, Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, p. 85-94
- 1998a. *Teatro y Artes* (compiladora), Cuadernos de Teatro Nº12, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- 1998b. "Proximidades: instalación y teatro" en *Teatro y Artes Cuadernos de Teatro Nº12*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 31-35
- 1999a *Teatro y Artes II* (compiladora), Cuadernos de Teatro Nº13, Instituto de Artes del

- Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- 1999b “Entre objetos deseantes y diseminaciones estéticas, *Zooedipous*” en *Teatro y Artes II*, Cuadernos de Teatro N°13, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 19-24.
2000. “Teatro y Performance: interrelación y circulación de discursos estéticos y políticos en la escena de Buenos Aires” en *Urdimento, Revista de Estudios sobre Teatro na América Latina*, N°3, Universidade do Estado de Santa Catarina, p.111-117 .
- 2001a. *Teatro y Artes III* (compiladora), Cuadernos de Teatro N°14, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- 2001b “Sobre canon, bordes y estéticas: *El experimento Damantha*” en *Teatro y Artes III*, Cuadernos de Teatro N°14, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- 2001c “Ímágenes y ritos en la estética de Tadeusz Kantor” en *Los rbdomantes*, N°1, Carrera de Arte Dramático, Escuela de Artes del Teatro, Universidad del Salvador, 2001, p.9-42.
- 2002 “Conocer “Conocer Grotowski: seducción y límites” en *Los rbdomantes*, N°2, Carrera de Arte Dramático, Escuela de Artes del Teatro, Universidad del Salvador, Buenos Aires, p .81-90
- 2003 “La performance” en *Los rbdomantes* N°3, Universidad del Salvador, Buenos Aires. P.115-126.

SAGASETA, JULIA ELENA Y PERLA ZAYAS DE LIMA (Comp.)

1994. *El Teatro-Danza*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO

1999. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. (2ª edición)

SARLO, BEATRIZ

1993. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SASSONE, RICARDO

2001. "Para una estética de la crueldad: Nietzsche y Artaud. El "principio crueldad" y la pre-disposición creadora en la obra de arte como ex – puesta, un enfoque de la teatralidad" en Julia Elena Sagaseta (comp.) *Teatro y Artes II. Cuadernos de Teatro N° 13*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA),p.37-42.

SAVRAN, DAVID

1988. *Breaking the rules. The Wooster Group*. New York, Theatre, Communications Group.

SAYRE, HENRY M.

1994. *The Object of Performance*. Chicago, The University of Chicago Press.

SCARPETTA, GUY

1986. "La escenografía. Cuando el decorado interviene en la acción" en AA.VV. *Richard Forman, la penúltima vanguardia americana, Cuadernos El Público*, Centro de Documentación Teatral, Madrid.

SCHECHNER, RICHARD

1988. *El teatro ambientalista*. México, Arbol.

1993. *The Future of Ritual. Writing on culture and performance*. New York, Routledge.

1994a. "Ocaso y caída de la vanguardia" en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*, Año 4, N° 17/18, México, p 4-14.

1994b "La vanguardia posmoderna" en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4 N° 17/18, México, p.84-92.

1994 c "El interculturalismo y la elección de la cultura" en Patrice Pavis y Guy Rosa, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Ed. Gaceta.

1995 *The Environmental Theater. An expanded new edition including "Six Axioms for Environmental Theater.* New York, Applause Books (First Applause Printing) 1ª ed. 1973.

2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA).

SCHECHNER, RICHARD and APPE, WILLA (Ed.)

1995. *By means of Performance. Intercultural studies of Theatre and ritual.* Cambridge, Cambridge University Press.

SCHEININ, ADRIANA

2000. "El cuerpo del laberinto" en Daniel Altamiranda (Editor), *Relecturas, Reescrituras. Articulaciones discursivas.* Buenos Aires, Mc Graw Ediciones.

2001a. "Asterión entre el desgarramiento y la unidad" en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll, *Fin(es) de siglo y modernismo.* Palma, Universitat de les Illes Balears.

2001b. "El personaje teatral en línea de fuga" en Julia Elena Sagasetta (comp.) *Teatro y Artes III. Cuadernos de Teatro N° 14.* Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.67-69.

SCHUSTER, GRACIELA

1999. "Materiales contemporáneos: los signos narrados. Las nuevas vacilaciones del relato en el teatro, en la danza, en la plástica" en Julia Elena Sagasetta (comp.) *Teatro y Artes II. Cuadernos de Teatro N° 13.* Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p.59-62.

SEOANE, ANA

2001 . "El experimento *Damanthal*: una escenografía sin límites" en Julia Elena Sagasetta (comp.) *Teatro y Artes III. Cuadernos de Teatro N° 14.* Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p 73-75.

SOLÁNS, PIEDAD

2004. *Accionismo Vienés*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

SONTAG, SUSAN

1996. *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Santillana (1ª edición en español, 1961)

STACHELHAUS, HEINER

1991. *Joseph Beuys*, New York, Abbeville Press Publishers. (Traducción española: *Joseph Beuys*, Parsifal, Barcelona, 1992).

TABORDA, MARTA

2001. "La disponibilidad expresiva, una forma de identidad", en *Teatro al Sur* N° 20, Buenos Aires

TAYLOR, DIANA

2002 "‘You are here’: the DNA of *performance*" en *The Drama Review. The Journal of Performance Studies*, volume 46, number 1.

2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London Duke University Press.

TANTANIÁN, ALEJANDRO

2002. "Un Leviatán teatral" en *Revista Teatro Celcit* N°22 (edición electrónica)

TINDEMANS, CARLOS

1987 "La bogeria de Jan Fabre. Un intent d'autòpsia" en *Estudis Escènics. Quaderns de L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, N°29.

TRASTOY, BEATRIZ Y PERLA ZAYAS DE LIMA

2005. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico, UBA.

TURNER, VICTOR.

1982. *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications.

1995. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.

UBERSFELD, ANNE

1981. *L'Ecole du spectateur. Lire le theatre 2*, Paris, Éditions Sociales (Traducción española: *La escuela del espectador*, Madrid, ADE, 1997)

1996. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

VANDEN HEUVEL, MICHAEL

1996. *Performing Drama/Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Michigan, The University of Michigan Press.

VERGINE, LAE

2000. *Body Art and Performance*. Milano, Skira Editore.

VERONESE, DANIEL

1997. *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico, (UBA).

2001. *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

VIRMAUX, ALAIN

1990. *Artaud e o teatro*. Sao Paulo, Editora Perspectiva, 2ª edición.

WALFORD, LISA

1997. *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson, University Press of Mississippi.

WELKE, DIETER

1999. "Un intelectual entre cadáveres" en *Funámbulos* N°5, Buenos Aires, p.22-24.