

Operatorias contrahegemónicas en el teatro de Buenos Aires

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas, Argentina- daniberlante@gmail.com

4to Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: crisis del drama- giro performativo- teatro de Buenos Aires

> Resumen

Como lo ha señalado el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en su indagación acerca del teatro posdramático (2013), las relaciones entre teatro y drama son tan estrechas que se ha llegado a concebirlos como sinónimos. Si bien esta asociación ha funcionado como una idea normativa latente, es constatable que a partir del giro performativo dado por las artes el teatro experimentará transformaciones radicales que afectarán su ontología y sus principios constructivos.

Frente al modelo hegemónico del teatro dramático, la ponencia se plantea dar cuenta de determinadas operatorias artísticas de la escena contemporánea de Buenos Aires que se sustancian por fuera de esa lógica, y constituyen a través de la heterogeneidad de sus poéticas una cartografía de la diversidad.

> Presentación

Como lo ha señalado el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en su indagación sobre el teatro posdramático (2013) la identificación entre teatro y drama es tan sólida que hasta el día de hoy un número importantísimo de espectadores teatrales los concibe como prácticas equivalentes. Esta asociación ha funcionado como una idea normativa latente que permite explicar el estatuto hegemónico que ha tenido el teatro dramático a lo largo de la historia.

De hecho, estudiosos como Peter Szondi (1983) remontan el origen del drama al momento en que tuvo lugar el giro antropocéntrico, temporalidad lo suficientemente extensa como para hacer de él una tradición. Concluye Szondi que el drama moderno surge en el Renacimiento cuando las personas, al desintegrarse la cosmovisión medieval, toman conciencia de sí mismas y determinan que la materia de

las obras en las cuales quieren verse reflejadas debe reproducir la existencia de los vínculos interpersonales en el terreno lingüístico del diálogo.

Históricamente el drama ha sido valorado como una estructura que introduce un orden lógico en la profusión y el caos del Ser y por eso mismo, como un garante de reaseguro. Si su función es contenedora en la medida en que avala un orden del mundo que, en su correlato textual, obedece a los principios de inicio, nudo y desenlace, al despliegue de una historia que resuelve su lógica en la dramaturgia del conflicto y la forma dialogada, esto contribuye a explicar que se haya constituido en un modo canónico de enunciación teatral.

Jean-Pierre Sarrazac (1999), por su parte, encuentra que las bases del drama de la modernidad -y esta apelación es extensiva al drama contemporáneo- han sido planteadas en 1880, momento de ruptura en el cual se inicia la empresa de deconstrucción del modelo aristotélico hegeliano. El drama en ese momento histórico niega a nivel del contenido lo que por fidelidad a la tradición se impone seguir expresando desde la forma: la vigencia de los vínculos humanos.

La crisis del drama sobreviene como respuesta a las nuevas relaciones que comienza a establecer el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación asume la forma de la separación. Afirma Sarrazac:

El hombre del siglo XX –el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.- es sin duda un hombre “masificado”, pero es sobre todo un hombre “separado”. Separado de los otros (a causa, a menudo, de una promiscuidad demasiado grande) del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas. Y separado, como lo serán de manera particular las criaturas de Ibsen o de Chéjov, de su propio presente. [...] Sometida a la presión, a la invasión de nuevos contenidos, de nuevos temas (que giran todos, más o menos, en torno de esta separación psicológica, moral, social, metafísica...del hombre con el mundo), la forma dramática –en la tradición aristotélico-hegeliana de un conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe- comienza a fracturarse por todas partes (2013: 22).

Este proceso paulatino de descomposición de la forma dramática que ha venido experimentando un número considerable de escrituras escénicas asumirá desde el giro performativo dado por las artes en los años 60 formas más radicales que diseñarán una cartografía heterogénea de la diversidad. El teatro experimentará transformaciones sustanciales que afectarán su ontología y sus principios constructivos. La teatralidad será experimentada como una categoría expandida que trasciende los límites del teatro para pasar a verificarse en manifestaciones artísticas como la performance, la intervención urbana, la instalación, el videoarte o la fotografía, entre otras.

> El teatro por fuera del drama

Aunque resulte paradójico, el teatro contemporáneo encontrará su especificidad en la disolución de las fronteras entre los géneros, de allí que su conformación se materialice en la interdisciplinariedad artística. Por lo demás, el teatro que se sustancia por fuera de la lógica hegemónica del drama hará de la inserción de lo real en el entramado ficcional un posicionamiento estético e ideológico, que obedece, en buena medida, al ideal utópico de la presencia radicalizada, gesto que ingresaría en lo que Marco de Marinis (1982) definió en términos de teatro de presentación como lo opuesto al de representación, donde la remisión a sí mismo, la autorreferencialidad y autosignificancia prevalecen por sobre la remisión a otro distinto de sí.

Se trata de realizaciones escénicas que pasan a incorporar a las nuevas tecnologías, en tanto este vínculo habilita la posibilidad de configuraciones alternativas para el hecho teatral. La irrupción de la tecnología digital en la escena problematiza varios fenómenos. En primera instancia, cuestiona la presencia del actor – dado que su función admitirá ser ejercida por modelos virtuales-. Otro postulado tradicional que sigue siendo objeto de debate es el de la necesidad de comparecencia física real entre emisores y destinatarios como condición insoslayable para la sustanciación del hecho escénico. Todos sabemos que la irrupción de la pandemia del Covid 19 habilitó nuevas modalidades. Los artistas, imposibilitados de presentarse en un espacio de comunión con los espectadores por las restricciones conocidas, apostaron a compartir, si ya no el lugar, una porción de tiempo común, al elegir la transmisión en directo de sus espectáculos vía streaming.

Se gestó, además, un fenómeno que denominaremos teatro tecnológico que – a diferencia del virtual- no reproduce por medio de un soporte digital la lógica escénica del teatro presencial, ni proyecta en un formato alternativo lo que supo ser dominio de lo escénico. El teatro tecnológico es “aquel en el que el propio medio digital es proveedor de función poética y es sede de experimentación con miras a configurar un nuevo género que se piensa con coordenadas propias”. (Berlante, 2022)

Asimismo, y dentro de esta perspectiva alternativa al drama, cobra un estatuto singular el rol del espectador en tanto agente co-creador de la obra. Desde ya que el espectador dramático es un agente activo en la medida en que mirar es una acción y la expectación incluye la realización de innumerables actividades como seleccionar, interpretar, traducir el propio poema, en términos de Rancière (2011).

Sin embargo, el teatro que nos ocupa está planteado en muchos casos como un dispositivo o conjunto de mecanismos puestos al servicio del usuario para que éste los ponga en funcionamiento. De modo que la instalación teatral, surgida de la hibridación entre ambas disciplinas trabaja en la intersección de tres experiencias; la espacial, la perceptiva y la lingüística (Larrañaga, 2001).

Decíamos que el drama implica una totalidad orgánica y significativa, y en ese sentido, podría ubicarse dentro del modelo arborescente con que Deleuze y Guattari (2002) supieron calificar al libro clásico, aquel cuya lógica atiende al binarismo y la jerarquía.

Constatamos, por oposición, que buena parte del teatro contemporáneo se resuelve atendiendo a una conformación de corte rizomático donde intervienen para su sustanciación eslabones semióticos de distinta naturaleza. En efecto, la heterogeneidad de materiales que conforman las puestas escénicas actuales hacen del montaje de lo heterodoxo un posicionamiento estético y un correlato de los modos que asume la percepción en la contemporaneidad.

➤ Casos de la escena de Buenos Aires

Frente al modelo hegemónico del teatro dramático, la escena contemporánea de Buenos Aires exhibe operatorias artísticas que se sustentan por fuera de esa lógica, y constituyen a través de la heterogeneidad de sus poéticas una cartografía de la diversidad y la alteridad respecto de la fórmula dramática. Vivi Tellas, Lola Arias, Emilio García Wehbi, Maricel Álvarez, Matías Feldman, Federico León, Pompeyo Audivert, Margarita Bali, Analía Couceyro, Mariano Pensotti, Marina Otero, Mariana Obersztern - entre muchos otros- trabajan en esta dirección.

Comentaremos tres casos.

En el marco de su *Proyecto Pruebas*, Matías Feldman presentó en 2018 *El hipervínculo*. El nombre de la prueba surge de la informática. Si las conexiones en red atraviesan la vida de los individuos incidiendo en los modos de consumir, producir, trabajar, interactuar afectivamente o percibir, la pregunta a la que respondía el espectáculo era si el teatro puede sustentarse de manera hipervincular a través de enlaces escénicos que reenvíen a zonas formal y temáticamente heterogéneas.

Por medio del hipervínculo como principio constructivo, la obra se erigió como correlato escénico de los nuevos modos que asume la percepción en la contemporaneidad cuyos rasgos distintivos son la simultaneidad, la discontinuidad y la heterogeneidad. De modo que escenas del todo inconexas mantenían la posibilidad de establecer un vínculo por medio del procedimiento del montaje. La escenificación de la pintura de Rembrandt *La lección de Anatomía de Nicolás Tulp*; una conferencia sobre arte contemporáneo y curaduría; una escena de familia burguesa departiendo en su living en la que los artificios del teatro realista quedaban expuestos; Felipe y Juana la Loca en un estudio de televisión parodiando un programa icónico de televisión argentina; la figura de Walter Benjamin, entre otros enlaces divergentes. El desarrollo en términos argumentales quedaba obturado y se producía por hibridación de los materiales. De allí que se mencionara en la conferencia sobre curaduría a la figura de

Aby Warburg quien encontró que la historia del arte podía ser leída por medio del montaje de imágenes heterogéneas y anacrónicas. Temporalidades diferentes en situaciones heterodoxas, yuxtaposición de fragmentos como productores de sentido, diseñaron la naturaleza rizomática de este espectáculo emblemático para abordar el tema que nos ocupa.

Otro procedimiento de enorme productividad en el teatro de Buenos Aires es el del Biodrama, denominación que atribuimos a su creadora, Vivi Tellas.

Nos referiremos a uno de ellos, *Imprenteros* de Lorena Vega, que al día de hoy se sigue presentando con enorme suceso. En esta obra, el teatro se convirtió en la posibilidad de restitución escénica de aquello que está ausente en la vida real de Lorena Vega. Dado que sus medio hermanos le impiden el ingreso a la imprenta familiar, el teatro se ofrece como un espacio de sustitución y resarcimiento. La obra otorga, además, la posibilidad de traer a un ausente, el padre, que aglutina –junto con el taller– los sentidos que se despliegan.

A través de fotos, videos, audios, proyecciones, y de un grupo de actores amigos, que hacen las veces de los miembros de la familia Vega (incluida la propia protagonista), *Imprenteros* trae a la presencia las vicisitudes de una familia real, afectada por los sucesos de la historia reciente y los cambios de paradigma. La protagonista convocó a escena a sus propios hermanos. El más resistente a aparecer en vivo, lo hizo filmicamente dejando un testimonio que aporta memoria a la empresa de reconstrucción de la imprenta y a las vidas que allí se forjaron. El otro, trabajador gráfico por herencia y por elección, sube a escena para compartir la pasión por el oficio, el saber del experto, la valoración del trabajo manual.

El final de la obra es el momento relacional, aquel que conecta espectador y obra en un vínculo que promueve el intercambio y la acción del primero sobre la segunda. Los espectadores son invitados a participar colgando las fotos intervenidas que, por un proceso de montaje, lograron ubicar a los hermanos dentro de la imprenta a la que en la vida real no pudieron acceder.

Finalmente, quiero revisar estos procedimientos de constitución de diversidad respecto de la hegemonía de la forma dramática en un texto que no tuvo la posibilidad de ser puesto en escena pero que fue objeto de una lectura pública, en el marco de la *Integral Pavlovsky* en el Teatro Cervantes en 2017. Si el monólogo desde fines del SXX hasta la actualidad ha estallado como forma dramática (Fobbio, 2016) veremos sus consecuencias en *El Bocón* (1995) de Eduardo Pavlovsky.

El Bocón supone un sujeto que no puede dejar de hablar, que se va de boca, siguiendo el registro de lengua coloquial que imprime el título. Nos enfrentamos con un discurrir que incluye aspectos autorreferenciales del propio Pavlovsky: su relación con el deporte, con el box más precisamente, y el psicoanálisis.

Desde el inicio, el texto propone una problemática propia de la posmodernidad y que el psicoanálisis ha trabajado: la escisión del sujeto.

En este caso –y este es uno de sus principios constructivos - yo es otro. Esto es, el sujeto no coincide consigo mismo. Esta característica de desdoblamiento ha sido teorizada por Sarrazac (2012) para caracterizar al sujeto rapsódico y al personaje contemporáneo que denominará impersonaje porque, lejos de la unidad y el origen que supone el drama, es extranjero respecto de sí. En *El Bocón* alterna la primera persona propia del monologante dramático con la tercera persona propia del sujeto épico que narra a un tercero.

El sujeto escindido, la fórmula Yo es Otro instala la indecibilidad, la dificultad de aprehender quién habla, quién asume la primera persona. En un procedimiento que tiene a Beckett por uno de sus principales fundadores se produce el desplazamiento del personaje como representación de un ser en el mundo al de figura. Parafraseando a Adriana Scheinin, quien retoma a Deleuze y Guattari, podríamos pensar al personaje teatral en línea de fuga (Scheinin, 2001) para caracterizar el devenir contemporáneo de esta categoría. "Otras veces imaginaba que su figura, si así podía llamarse eso que sentía que era él, estaba formada por dos círculos" (p. 123).

Hay otros elementos deudores de Beckett: la deconstrucción de los elementos tradicionales del teatro como la fábula, la progresión dramática, la escasa o nula referencialidad, los espacios de indeterminación. Así como no sabemos quién es Godot, tampoco aquí sabemos quién es Casoq, pero no resulta relevante a efectos de ver el con qué intensidades funciona el texto.

Vemos que no puede delinearse ningún boceto de estructura, como queda planteado en el siguiente enunciado: "Pero apenas llegaba a delinear algún boceto de estructura comenzaban sus dudas" (p. 123). Una vez instalada la primera persona propia del monólogo dramático, adviene la tercera que instalará la voz de un narrador: "Recuerdo vago de algún tiempo que debió haber estado solo" (p. 121).

Los enunciados inmediatamente anteriores: "Es probable que lo supiera. Tal vez que lo hubiera sabido alguna vez" son ambivalentes porque se los puede atribuir tanto al yo que habla como a la tercera persona, con lo cual aparece la primera zona de indeterminación respecto de quién está hablando. Es lícito pensar que se está ante un sujeto que se ha escindido, que cuando dice yo está diciendo él. Sujeto dramático que deviene sujeto épico, esto es, sujeto rapsódico.

Las marcas de la indeterminación se encuentran también en sintagmas como: "Es probable", "Tal vez", "Alguna vez", "Dudaba", "Tampoco sabía". El sentido no se instala nunca, está en continuo devenir y eso es propio de las dramaturgias contemporáneas.

Es interesante el recorrido de esta voz que parece ya no pertenecer a una figura humana: "En una época recordaba haber hablado. Había pasado la época de las puteadas. De los gritos infernales. Ya sus sonidos

eran pequeños gemidos indescifrables" (p. 122). Hay una suerte de escalera descendente que lleva del habla al insulto, al grito y al gemido ininteligible. La palabra articulada le cede el espacio a la voz velada, dudosa y tartamuda que caracteriza al rapsoda moderno.

Una clave de lectura del texto puede encontrarse en el enunciado: "Ya no pronunciaba exteriormente, pero pensaba en palabras" (p.127). Vemos que el protagonista no puede pronunciar palabras. El bocón –paradójicamente- no puede hablar pero sí puede pensar y su pensamiento se traduce en palabras que son proferidas por su yo desdoblado, por el sujeto épico. Como si hubiera en la escisión uno (el sujeto dramático) que perdió la facultad de la palabra y otro (el épico) que la recupera y nos la hace conocer. Ese es el sujeto rapsódico. El que alterna su sustrato entre lo dramático, lo épico y lo lírico. En ese entre cobra sentido el monólogo. El otro, traductor del yo, que hace posible al lector la palabra de origen.

Sujeto épico y a la vez dramático que integran el sujeto rapsódico cuya voz es, como afirma Sarrazac, una voz dudosa, velada y tartamuda. Una voz de la oralidad que se constituye en el momento mismo de desbordar la escritura dramática.

> Conclusión

Si bien el teatro dramático sigue manteniendo una pregnancia indiscutible, enraizado como está en una tradición eminentemente histórica, nos propusimos exponer algunos ejemplos de la cartelera y la dramaturgia de Buenos Aires que se han sustanciado por fuera de ese modelo.

Creemos que estas operatorias expanden la teatralidad, promueven nuevas discursividades e invitan a concebir el teatro en su doble condición de práctica milenaria en perpetuo devenir.

Bibliografía

- Berlante, D. (2022) Las artes escénicas ante el desafío de la pandemia: del teatro virtual al teatro tecnológico. Actas VII Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). ISBN/ISSN: 978-987-8927-72-5. Disponible: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7051/4261>
- De Marinis, M. (1982). L'analisi testuale dello spettacolo. Milano, Bompiani.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). Mil mesetas. Valencia, Pre-textos.
- Fobbio, L. (2016). Paisajes dramáticos. Ensayos de Teatro Comparado. Córdoba, UNC.
- Larrañaga, J. (2001) Instalaciones. Guipúzcoa, Nerea.
- Lehmann, H-T. (2013). El teatro posdramático. México, Paso de Gato.
- Pavlovsky, E. (2003). El bocón. En Jorge Dubatti (Editor). Teatro Completo I. Buenos Aires, Atuel.
- Rancière, J. (2011). El espectador emancipado, Buenos Aires, Manantial.
- Sarrazac, J-P. (1999). L'avenir du drame. Belfort, Circé.
- (2012). Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris, Seuil.
- (2013). Léxico del drama moderno y contemporáneo. México, Paso de Gato.
- Scheinin, N. A. (2001). "El personaje teatral en línea de fuga". En J. E. Sagaseta (Compiladora). Teatro y Artes III. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Szondi, P. (1983). Théorie du drame moderne (1880- 1950). Lausanne, L'âge d'homme.