

Montajes de lo heterodoxo como procedimiento espectacular en la escena 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 – daniberlante@gmail.com

Eje: Artes Liminaales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: montaje-dispositivo- materialidades heterodoxas- escena de Buenos Aires

> **Resumen**

La categoría de montaje supone la posibilidad de hacer visibles los encuentros interdisciplinarios producidos en las prácticas artísticas en general y en el teatro en particular. La imagen crítica obtenida como efecto del montaje afecta la constitución de dichas prácticas. En circunstancias prepandémicas, una zona importante del teatro de Buenos Aires operaba por montaje –no sólo de elementos relativos a las artes- sino de materiales heterodoxos y discontinuos aglutinando –en términos de Deleuze y Guattari- eslabones semióticos de distinta naturaleza. Nos proponemos abordar la categoría propuesta como dispositivo analítico que permita identificar el tipo de objeto que resulta de la convergencia de materialidades heterogéneas, no previstas inicialmente para el teatro y que, no obstante, parecen obedecer a las nuevas formas que asume la percepción en la contemporaneidad.

> **Presentación**

La categoría de montaje supone la posibilidad de hacer visibles los encuentros interdisciplinarios producidos en las prácticas artísticas en general, y en el teatro en particular. La imagen crítica obtenida como efecto del montaje afecta la constitución de dichas prácticas. Hasta el momento en que se declaró la pandemia y se dispuso el aislamiento social preventivo y obligatorio con el consecuente cierre de los teatros, una zona importante de la escena de Buenos Aires operaba por montaje –no sólo de elementos relativos a las artes- sino de materiales heterodoxos y discontinuos aglutinando –en términos de Deleuze y Guattari- eslabones semióticos de distinta naturaleza (2002).

Vaya a modo de ejemplo *Orlando. Una ucronía disfórica* de Emilio García Wehbi, estrenada en el CTBA en 2017. La obra se planteaba como un ejercicio del pensamiento que encontraba su materialidad en la cita filosófica, teatral, literaria, pictórica, fotográfica, musical a través de los monólogos alternados del

personaje de Orlando (Maricel Álvarez), del biógrafo (García Wehbi) y del ex poeta (Horacio Marassi); del Cuarteto de cuerdas de la UNTREF; de las proyecciones y fotos de Nora Lezano que transformaban a Orlando en la Venus en el espejo de Velázquez, la Ofelia de John Everett Millais o el Marat de Jacques-Louis David.

Podemos seguir por *Sagrado bosque de monstruos* de Santiago Loza e Inés Garland, con dirección de Alejandro Tantanian, puesta de 2018 en la que convergían Marilú Marini en el personaje de Teresa de Ávila atravesando el derrotero de su santificación pero también, ya sin representar, la propia actriz entrevistada por Hugo Mujica para hablar de teatro y actuación e invocar y rendir tributo a Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella cuya figura se proyectaba en pantalla.

También es de ese año *El hipervínculo (prueba 7)* de Matías Feldman. La puesta apelaba para edificarse a la heterogeneidad como un principio que iba atravesando su composición material, las variadas temáticas de sus múltiples escenas y los registros actorales. Al mismo tiempo, marcaba su posicionamiento en cuanto al teatro por medio de la indagación de las profundas imágenes que se proyectaban durante el espectáculo. A través del hipervínculo como principio constructivo, la obra de Feldman se propuso como un correlato escénico de los nuevos modos que asume la percepción en la contemporaneidad y que tiene a la simultaneidad, la discontinuidad y la heterogeneidad como rasgos distintivos. (Berlante, 2019)

Por último, como otro de los numerosos ejemplos de esta modalidad nos referiremos a *Yo escribo, vos dibujás* de Federico León estrenada en el T.N.C en 2019. Esa puesta se sustanciaba en dos momentos completamente heterogéneos y, en apariencia, inconexos. El primero era un espacio de kermesse en la sala María Guerrero acondicionada especialmente para la ocasión en la que se habían diseñado diferentes puestos de actividades, de juegos, de situaciones. Los actores estaban a cargo de ellos y el público ingresante interactuaba en cada uno de los dispositivos. El espacio era tan abigarrado que se dificultaba la posibilidad de determinar quiénes entre los intervinientes eran actores o espectadores. La obra tenía una segunda parte en la que el público se trasladaba a otro espacio para presenciar una suerte de conferencia en la que el personaje de una astróloga brindaba desde su discurso una posibilidad de asignación de sentido al acontecimiento vivido previamente. No obstante, los dos momentos se revelaban completamente heterogéneos e inconexos y la operación de montaje de esos materiales disímiles fue la que propició una lectura que no estaba en ninguno de ellos separadamente.

› **La categoría de montaje. Una perspectiva**

Es por ello que nos proponemos abordar la categoría de montaje como dispositivo analítico que permite identificar el tipo de objeto que resulta de la convergencia de materialidades heterogéneas, no previstas inicialmente para el teatro y que, no obstante, parecen obedecer a las nuevas formas que asume la percepción en la contemporaneidad.

Cuando el filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi analiza las características del capitalismo post industrial destaca que:

La nueva forma productiva se funda sobre un principio tecnológico que sustituye a la totalización por la recombinación. Informática y biogenética –las dos innovaciones tecnológicas de fines del siglo XX– están fundadas sobre un principio de recombinación: unidades capaces de multiplicarse, proliferar, recombinarse que se sustraen a la totalización (2007:8)

Es también quien admite que “La historia ha sido reemplazada por el infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentarias” (2012:13). La vinculación de los individuos del siglo XXI con la fragmentariedad tiene ya su tradición. El fragmento ha sido la forma artística privilegiada en la posmodernidad por aquellos creadores que no admiten producir ni consentir conceptos o relatos totalizantes. Perspectivismo, relativismo cognoscitivo, caída de los ideales de conocimiento de la modernidad, puesta en cuestión de la supuesta bondad del cientificismo o desencanto son algunas de las características atribuidas al período que se inicia a mediados del siglo XX y que autores como Frederic Jameson leyeron en términos de lógica cultural del capitalismo tardío. (Berlante, 2019)

Si según “Bifo” la historia ha sido reemplazada por la sucesión infinita de imágenes fragmentarias y la naturaleza de la imagen es su ser para la mirada, a partir de las transformaciones operadas en la contemporaneidad que tienen, según Hito Steyerl (2012), como condición dominante la “falta de fundamentos”, la carencia de “una base estable sobre las que se sostendrían seguridades metafísicas o mitos políticos fundacionales” (2012: 15) se ha abierto un nuevo paradigma en el cual: “Los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad” (2012: 16,17).

Steyerl es, además, cineasta, por ende conoce lo respectivo al arte de mirar. La teórica alemana atribuye buena parte de esta desorientación a la pérdida de un horizonte fijo. Para ella la estabilidad del paradigma de orientación moderno que propiciaba los conceptos de sujeto y objeto, de espacio y tiempo se encuentra hoy en retroceso. La perspectiva lineal, con su punto de vista fijo como principio hegemónico de la visión, se ve reemplazado en la actualidad por la multiplicación y la distorsión. Ha sido la crisis de esta perspectiva la que propició nuevas formas de ver. Ya en el siglo XX el procedimiento de montaje propio de la aparición del cine se volvió “un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal” (2012:24).

Tengamos en cuenta, además, que la noción de dispositivo conlleva asimismo la de heterodoxia. Según plantea Agamben el dispositivo es “un conjunto heterogéneo” que incluye objetos lingüísticos como no lingüísticos al mismo nivel, “es en sí mismo la red que se establece entre estos elementos” y tiene siempre “una función estratégica concreta” (2015, 11). El montaje entonces es un dispositivo y el dispositivo es un objeto heterogéneo cuyas características de heterogeneidad y heterodoxia están al servicio de generar un tipo de estrategia por parte de las obras que emplean este procedimiento.

Pensemos en esa eficacia relevada por Didi-Huberman (2013) cuando analiza la *Kriegsfibel* o *ABC de la guerra*, un atlas fotográfico de la guerra que Brecht publica en 1955. Allí encontramos imágenes y comentarios como “superficies de inscripción”. Para evitar leer las imágenes como “clichés visuales”, Brecht les adjunta un elemento que funciona como “comentario paradójico” (35) que deconstruye la evidencia de lo que se da a a ver. Nos referimos a los epigramas de cuatro versos bajo cada placa, pequeños poemas líricos “venidos como de otro mundo u otro tiempo” (37).

Por ejemplo, en la placa 47 se ve a un soldado que yace en el suelo y a otro de pie que lo observa. La leyenda reza: “Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses” (2013, 33). El poema que acompaña la placa dice: “Se había enrojecido de sangre una playa/Que no pertenecía a ninguno de los dos./ Se vieron obligados, dicen, a matarse. Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?” (37)

La eficacia del poema radica en que hace ingresar la duda respecto de nuestra manera de mirar la imagen. Se produce así una dialéctica entre imagen y texto que introduce una duda sobre el estatuto de la imagen sin que por ello quede cuestionado su valor como documento.

El *ABC de la guerra* expone las interrupciones, los contrastes o los anacronismos del proceso antes que el proceso en sí.

El trabajo del artista moderno, concluye Didi-Huberman, consiste mucho más en disponer las imágenes que en crearlas. Es en la nueva disposición que se produce el trabajo de montaje: se redisponen las cosas de modo de volver a verlas como si fuera por primera vez.

Como la poesía –o como poesía- el montaje nos muestra que “las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera”, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje. (2008,69).

En Brecht el montaje no es solo un efecto de composición sino que a través de él logra plasmar un conocimiento específico de la historia.

Didi-Huberman entiende que la manera de mostrar es disponiendo, pero no se trata de disponer las cosas sin más porque hacerlo así sería equivalente a realizar un catálogo o un cuadro. De lo que se trata es de mostrar las confrontaciones entre las cosas, sus choques, sus conflictos y diferencias a efectos de poder

comprenderlas dialécticamente. En este sentido se trata de un método de conocimiento. Eso es el montaje: mostrar desmembrando. El montaje es un método moderno por excelencia que da cuenta del desorden del mundo.

Lo que el montaje de las formas heterogéneas hace surgir es la irrupción de lo imprevisto. El artista del montaje produce heterogeneidades para disponer la verdad en un orden que no es el de las razones, al modo del filósofo, sino desorganizando las cosas, reactivando las contradicciones y renunciando a la síntesis. La exposición por montaje se desentiende de la comprensión global y del reflejo objetivo.

Dys-pone y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, tomar posición sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes. (2008, 99)

Por otra parte el montaje procede desbrozando, es decir, creando vacíos, suspenses, intervalos, que funcionarán como vías abiertas, caminos hacia una nueva manera de pensar la historia de los hombres y la disposición de las cosas. (112)

La nueva posición de los elementos del montaje transforma las cosas, y la transformación trae un pensamiento nuevo que disloca, sorprende pero nunca es definitivo porque su naturaleza es provisoria y recombinable.

Por lo demás el montaje es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El material que surge del montaje ha salido de su espacio normal porque migra de una temporalidad a otra. Y es en el intervalo creado por esos desplazamientos y en la discontinuidad de las intermitencias donde se revela la memoria.

Y para plantear la relación memoria, arte, montaje y heterogeneidad tomaré como ejemplo la primera edición de *Relato situado. Memoria del Aislamiento* de la Compañía de Funciones Patrióticas realizada durante el primer momento de la pandemia, en pleno confinamiento.

Relato Situado es un proyecto de intervención en espacios públicos que la Compañía de Funciones Patrióticas dirigida por Martín Seijo viene desarrollando desde 2015. Se trata de una experiencia participativa y urbana que por el vínculo particular que se entabla entre los participantes y un determinado espacio de la ciudad se vuelve una experiencia estética, social y política. En este proyecto, se selecciona un espacio determinado de la ciudad para ser intervenido. Así es como los barrios de Almagro, Paternal y Villa Crespo fueron intervenidos en varias oportunidades para conmemorar sucesivos aniversarios del golpe cívico militar de 1976 a través de derivas que hacían paradas en las baldosas indicadoras de los lugares en los que vivieron, estudiaron, trabajaron o fueron secuestrados las víctimas del terrorismo de Estado. Hubo otros *Relatos Situados* planteados como obras de recorrido: *Memoria de Campo de Mayo*, *Memoria de la Reforma*, *Avellaneda tiene Memoria*, *Mujeres construyen memoria*. Llegamos a *Memoria*

del Aislamiento. Nosotros haremos foco en la primera edición que tuvo lugar el 10 de mayo de 2020. Hubo otras a lo largo de 2020.

Planteado como una propuesta que busca, a través del trabajo colaborativo y el cruce de disciplinas artísticas, dar cuenta del presente histórico dominado por la aparición del COVID-19 este *Relato Situado* es una memoria del presente porque si bien actualmente accedemos al registro de lo que fue el evento, hubo un 10 de mayo de 2020 en el que espectadores y performers se conectaron simultáneamente vía *streaming* para compartir una porción de tiempo común. No hubo comparecencia física en el espacio pero sí simultaneidad en la presentación y recepción: un performer estaba en vivo presentando al público los videos grabados de los artistas invitados, quienes habían recibido una perspectiva particular para el enfoque del aislamiento. La propuesta se planteó como cinco acciones de memoria en red. Analicemos la pieza grabada disponible en *You Tube*.

Ante todo aparece la ilustración en blanco y negro de los rostros de los integrantes de la compañía que remite a una práctica manual, la del dibujo, que funciona como contrapunto artesanal del soporte tecnológico con el cual fue concebido este *Relato Situado*.

Como si se planteara desde otra materialidad que en esta pieza cabe la mano humana, la práctica artesanal y manual tanto como la tecnología. Esta memoria alberga ambas instancias. También es artesanal el pegado de las ilustraciones con adhesivos de colores que contrastan con el blanco y negro de los dibujos.

En la primera acción, Martín Urruty, integrante de la Compañía, invita al artista Leo Volpedo.

El enfoque apunta a la pregunta por la ciudad, al espacio urbano, a ver qué fue de él ahora que no está permitido salir. El invitado decide hacerlo a pesar de la restricción y su práctica se vuelve clandestina.

Aparece una pieza gráfica como es el plano de la casa que funciona como una cartografía de la estrechez.

La acción reposa sobre una dialéctica entre el adentro y el afuera/lo cerrado y lo abierto/el encierro y la libertad. Por un lado, el plano de la casa, por el otro, el cielo. Entre ambos, los barrotes que marcan la escisión.

Si una aspiración del *Relato Situado* era “desnaturalizar lo instituido”, acá el espacio de la casa se desnaturaliza, se vuelve extraño. Parece que se empequeñece y crece el número de sus habitantes.

El artista sale en su bicicleta. No lo vemos a él en el recorrido. Vemos a la ciudad como protagonista. El artista con su acción clandestina y gracias a su cámara, a este objeto tecnológico que registra y proyecta, repone lo que no pueden hacer los individuos confinados que es salir, recorrer, deambular, observar, ocupar el espacio.

La ciudad también se ve extrañada a través de la filmación y de las fotos de otras ciudades: Malmo, Cortez de Navarra. No hay personas y están cerradas.

Aparece la gran frontera que divide a la ciudad del conurbano, la General Paz. Nuevamente se materializa el diseño fronterizo gracias a una pieza gráfica como es el plano de CABA.

El artista concluye que no saldrá del encierro de Buenos Aires porque sería incursionar en otro.

La experiencia del encierro aquí planteada es personal, familiar y es social. Vemos las imágenes de los presos de Devoto durante el motín que tuvo lugar a comienzos del ASPO. Hay una cadena significativa que vincula todos los encierros. Casa, ciudad, cárcel son espacios homogeneizados por la experiencia del confinamiento que es omnipresente y afecta a todos, en todos los planos y niveles.

“Pienso que me estoy acostumbrando”, dice el artista y la acción concluye con la proyección de la ilustración de una cabeza. El efecto de montaje entre el texto emitido por el artista y la imagen que trasunta la ilustración permite concluir que acostumbrarse parece ser una experiencia del horror.

En la acción 2, Federico Aguilar, integrante de la Compañía invita a Zita Espinosa y se pregunta por la niñez en aislamiento, por los efectos del confinamiento en las infancias.

Convoca a Espinosa porque trabaja con elementos que forman parte de sus propias inquietudes: el cuerpo, la tecnología, las máscaras, las prótesis. Pero sobre todo porque tiene la experiencia real de vivir con una niña.

También en esta acción hay una dialéctica del adentro y el afuera. A la izquierda se proyectan imágenes de niños afuera de las casas, al aire libre, ocupando el espacio. A la derecha, las imágenes están vacías de niños y hay rejas o empalizadas que dividen el adentro del afuera. En el centro, la performer que se va diseñando o inscribiendo el encierro en el cuerpo, la reja en la propia cara.

La infancia se juega en las fotos pero también en la voz omnipresente de una niña que suena durante toda la acción. También podemos leer por efecto de la edición, la continuidad que esta acción mantiene con la anterior. Los barrotes que marcaban el cuerpo de Volpedo al sol, son ahora los que marcan la cara de Zita.

La acción concluye y una pintura se proyecta: la de un rostro con el texto que dice: “Tengo todo el tiempo para mí y no tengo ganas”. Paradojas del confinamiento.

En la tercera acción, María Paula Doberti invita a la performer Andrea Trotta.

Esta es una memoria de las manos, manos que acusan las huellas del trabajo manual. Aparecen las imágenes de manos cortando alimentos. Manos como sinécdoque, como parte por el todo. Las manos restituyen a las personas, a las mujeres, que hacen esta tarea social: dar de comer a quienes no pueden procurarse la comida.

Doberti quiere pensar un afuera que sigue habitado, darle visibilidad.

Habría una conexión entre un espacio del adentro, íntimo, en el que se encuentra Doberti y el afuera que se le pide a Trotta que reponga por su propia tarea de voluntariado: el comedor popular, la cocina comunitaria donde las manos son protagonistas y llevan las marcas del trabajo mancomunado.

Aparece el espacio vulnerable, mucho más vulnerable por efectos de la pandemia y el sentido del trabajo colectivo. Por eso las imágenes son las de muchas manos que tienen un denominador común: tienen los trazos del trabajo que no se hace sentado desde un escritorio sino que involucra al cuerpo. Las manos son

las extremidades de cuerpos que no vemos pero que llevan inscrita en la multiplicidad la marcas de lo colectivo.

Esa construcción de lo colectivo que es un deseo y una proclama de Trotta, se concreta materialmente en la profusión de imágenes de diferentes manos cortando diferentes alimentos pero para una causa común.

Se proyecta la ilustración de una foto de Instagram cuya leyenda reza: Atrapado en modo selfie/encierro. Políticas de la des-identidad.

Podemos leer aquí una posición ideológica: el uno mismo no sería identidad porque la identidad es colectiva, se produce identidad propia únicamente en el encuentro con los otros y no en modo selfie.

En la cuarta acción, Laura Lina, integrante de la Compañía, invita a los artistas Hernán Ramos y Laura Romano y les plantea dar cuenta de la cuarentena, no ya de la propia, sino de los otros a partir de lo que pueden ver desde su casa. Se les pide que imaginen lo que sucede a partir de los pocos datos con los que cuentan. Mirar desde la terraza es la opción.

Vemos la imbricación entre las fotos en blanco y negro que se proyectan (árbol, pelota, tanque, ropa colgada) y el texto emitido. Hay también otro soporte como es la pintura. La virgen del clavel de Leonardo da Vinci que abre a un elemento que recorre esta memoria y es la ventana. La posibilidad de la conexión entre el adentro y el afuera. Ventana como elemento intersticial que conecta.

Por lo demás la pintura del Renacimiento, por efecto del montaje con las fotos actuales hace ingresar el pasado en el presente. Y esa es una marca de contemporaneidad, de acuerdo con Agamben (2010), para quien:

contemporáneo no es solamente el que, percibiendo la oscuridad del presente, capta esa luz que no llega a alcanzarnos; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder.

La ventana permite la conexión no solo adentro/ afuera sino pasado y presente. En la ventana también está colgado el pañuelo de las madres que repone esa plaza del 24 de marzo de 2020 que no pudo ser por la pandemia y, desde ya, el 24 de marzo de 1976. La dimensión histórica está presente de esta manera concreta

En la ilustración con que cierra la acción vemos rostros, letras sueltas, un balbuceo.

La pregunta que sobrevuela es ¿habrá impedido la pandemia articular un discurso cohesivo y coherente?

Tal vez por eso, en la quinta y última acción, Martín Seijo aparece subtítulo e invita a Jimena Aguilar, Mara Liamgot y Felipe Rubio a ponerle ritmo y música al aislamiento. El tema creado se denomina "Pandemania".

En un momento la pantalla se vuelve un tríptico y esa división remite tanto a las rejas del principio como a los tres integrantes de la acción. La letra enumera acciones propias de la rutina en cuarentena y esa

repetición construye la impresión de circularidad y no progresión. O sea, de encierro. “Abrir los ojos, lavar los dientes, ver una peli, robar pdf, tomar pastillas, tomar propoleo, estar paranoico, mirar el celu”. Todo converge en esta última acción.

La repetición de las acciones enumeradas contrasta con las variaciones del término pandemia: así es como se vuelve pandemanía, pandemiavida, pandemia mía y pan de cada día. La pandemia es todo eso. Y el tema nos lo recuerda maníacamente.

Finalmente, asumimos que el modo de construcción de sentido de esta producción es inescindible de la interdisciplinariedad artística y de los efectos de montaje que instalaron un cuestionamiento, una duda, un nuevo modo de ver que no habría sido evidente sin ese procedimiento.

Bibliografía

Agamben, G. (2010). ¿Qué es lo contemporáneo? En Otra Parte 20, 77.

Berardi, F. (2007) *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta limón.

----- (2014) "Introducción" en Steyerl, H. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra.

Berlante, D (2019) "El teatro en tiempos de conectividad en red. Tentativas de abordaje de *El hipervínculo* de Matias Feldman". Disponible en <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/el-teatro-en-tiempos-de-conectividad-en-red-tentativas-de-abordaje-de-el-hipervinculo-de-matias-feldman-daniela-berlante>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Valencia. Pre-textos

Didi-Huberman, G. (2013) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado.

Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra

Material Audiovisual:

Compañía de Funciones Patrióticas (2020) *Relato Situado. Memoria del Aislamiento*. Disponible

<https://www.youtube.com/watch?v=sHepGmxDOOc&t=908s>