

# Poéticas comparadas: el legado del teatro naturalista en la concepción del modelo abstracto del in-yer-face.

BERET, Facundo / UBACyT- AICA- IAE - facu-b@live.com.ar

---

Eje: Cruces entre teoría y práctica en la escena contemporánea. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: teatro comparado-naturalismo-in yer face

## > Resumen

Este trabajo se propone, a partir de la metodología de las Poéticas Comparadas, establecer zonas de contacto y disidencia entre la poética abstracta del Teatro Naturalista, postulada por Émile Zola, y la archipoética del in-yer-face, estética teatral desarrollada por jóvenes dramaturgos británicos en la década de 1990, que surgió como respuesta al modelo económico neoliberal implementado por Margaret Thatcher en la década anterior. Nos proponemos analizar las continuidades en términos de tradición para comprender de manera cabal la concepción de teatro que se encuentra detrás de esta propuesta poética.

## > Introducción

A partir de la teoría y la metodología del Teatro Comparado, esta investigación tiene por objeto contribuir con un nuevo capítulo a una Historia del Teatro Universal que permita elaborar una lectura histórica acerca de procesos teatrales entre el siglo XIX y el siglo XXI. En este caso nos concentraremos en la configuración del llamado teatro *in-yer-face*, de acuerdo al término propuesto por Aleks Sierz (*In-yer-face theatre*), inserto en una macroperiodización de los procesos históricos del teatro universal, y su vínculo con la poética abstracta del teatro naturalista.

El Teatro Comparado es una disciplina de la Teatología que piensa los fenómenos teatrales en su condición de acontecimientos histórico-territorialmente localizados de modo tal que permite pensar a cualquier poética en su desplazamiento entre lo universal y lo particular, entre lo territorial y lo supraterritorial, en un pensamiento cartografiado. En ese sentido, consideramos a esta metodología de estudio como una herramienta útil para el abordaje de la problemática en cuestión, en tanto la actividad teatral es entendida ontológicamente como construcción de zonas poéticas de experiencia vital. De manera que la noción de poética permite investigar el objeto en su multiplicidad, gracias a la capacidad de desplazamiento que la categoría tradicional de "género" no presenta. El trabajo consistirá entonces, en la comparación de dos modelos abstractos de pensamiento teatral y sus correspondientes concepciones de teatro. "Damos el nombre de *concepción de teatro* a la forma en que el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que existe en el mundo" (Dubatti, 2012). Llamamos, además, *base epistemológica* para el estudio de una poética a la elección de las condiciones teóricas, metodológicas y analíticas que permiten comprender la poética en su historicidad a partir del posicionamiento de un investigador respecto de una determinada concepción de teatro.

## › ***In-yer-face Theatre, el drama británico de los 90's.***

El concepto de *in-yer-face theatre* se hace extensivo a una zona de producción de algunos dramaturgos británicos a partir de los años noventa, que comenzaron a indagar acerca del desarrollo de un lenguaje que permita expresar descarnadamente los conflictos que la sociedad de consumo neoliberal supone para el individuo raso contemporáneo. Esta búsqueda ha tenido sus resultados en la sensibilidad particular que se evidencia fuertemente a través de la misma frase que la define, según el New Oxford Dictionary (1998), como “algo evidentemente agresivo o provocativo, imposible de ignorar o evitar”.

Aleks Sierz afirma que este tipo de teatro es como “un drama que toma a la audiencia por el pescuezo y la sacude hasta que entienda el mensaje” (Cfr. 2000: 4). Por definición, es posible afirmar -entonces- que el *in yer face* utiliza la violencia en, al menos, dos planos: el del discurso y el de la acción corporal de los actores en vivo.

En las obras de este grupo el lenguaje es sucio, los personajes hablan sobre sujetos innombrables, se sacan la ropa, tienen sexo, se humillan entre sí, experimentan emociones desagradables y se ponen súbitamente violentos; de manera que dichas poéticas cuentan con una potencia tan visceral que fuerza a la audiencia a reaccionar por el hecho de experimentar con los límites de lo (re)presentable.

El sacarse la ropa, por ejemplo, ya no significa “liberación” en los 90's, sino que se torna un elemento problemático vinculado frecuentemente con la vulnerabilidad, con ser víctima, con la desprotección o con la provocación. Sea como sea, se trata de romper una barrera con el público.

La autonomía del sujeto juega un papel fundamental en esta opción estética, puesto que los modos de relación que este tipo de sociedad plantea implican lazos donde existen personas que devienen objetos pasibles de ser comprados o manipulados, perdiendo así la posibilidad de autodeterminación. En consecuencia, podemos afirmar que el vituperio no está librado al azar, ni es un mero esteticismo vacío, sino que es el modo que se utiliza para denunciar un estado de cosas en lo político y en lo económico.

Se cataloga a este grupo de teatristas como una generación donde conviven las producciones de Sarah Kane, Anthony Neilson, Patrick Marber, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Martin McDonagh y Philip Ridley (todos ellos tienen hoy, o tendrían entre 45 y 60 años). Es posible decir que no en toda la producción de los autores que son considerados parte de dicha generación hay una denuncia política clara: tal vez aparece con mayor profundidad en Ravenhill, pero en Sarah Kane, o al menos en algunas de sus obras es más difusa la utilización de la violencia, o del *shock* para denunciar.

No obstante estos elementos, encontramos características comunes asimilables a una estética determinada, que se vincula con una negociación de la mirada con el espectador, que no es amigable con él, ni con los actores y que juega con los límites de lo representable. Es preferible hablar, entonces, de una estética *in-yer-face*, que bien puede partir de una sensibilidad determinada y no de una generación, que es un concepto que parte de un criterio como es el tiempo y no tiene demasiado sustento teórico, más que una mera apropiación por parte de la crítica de fenómenos que se dan aisladamente. En cuanto al soporte material, es posible decir que todas estas poéticas fueron puestas en escena por primera vez en el circuito independiente de Londres, dato que no es menor, teniendo en cuenta el poder censor que tiene el Estado en este caso, que hasta prohibió la exhibición del nombre *Shopping and fucking* por considerarlo ofensivo y obsceno; por un lado, y la hostilidad con el público y con lo políticamente correcto, que no son elementos comunes dentro de la estructura del teatro comercial londinense, o de fenómenos de la *mass-media*, como la televisión (Cfr. Sierz, 2000).

En la edición de *4.48 Psychosis* y *Crave* de Sarah Kane de Losada, Jorge Dubatti afirma con respecto a la definición del movimiento: “Se identifica como movimiento *In-Yer-Face* a la producción de dramaturgos ingleses surgidos en los noventa, suerte de nueva generación de los *Angry Young Men* de los cincuenta” (2006: 9-10). Parte allí del criterio fundado por Sierz de denuncia a la moral burguesa y al problema de la marginación; relaciona asimismo este fenómeno con obras como las de John Osborne, a quien el teórico inglés menciona en la Introducción a su libro, cuando define a los noventas como “*the most exciting decade for new writing since the heady days sparked off by John Osborne's Look Back in Anger in 1956*” (2000: XI). Luego, Dubatti insiste con la idea de “actitud frontal de agresión y provocación radicalizadas, sin consideración de lo políticamente correcto” (2006: 9), tal como habíamos visto en el modelo abstracto generado por Sierz.

El Estudio Crítico que acompaña a las obras de Mark Ravenhill editadas por Colihue Teatro en 2009 también se hace eco de la lectura del trabajo de Sierz: habla de un teatro de *shock*, del auge del neoliberalismo, de los

años 90's, de las nuevas tecnologías, de la crudeza del discurso, del "sacudir al espectador" (Cfr. 2009: 266), de la construcción a través del lenguaje, de hablar desde el margen (a través de la figura de jóvenes, gays, punks, yonkies, etcétera).

En ambos trabajos hay una lectura muy aguda de las obras, pero la categoría "generación *in-yer-face*" está ya dada, no se cuestiona, no se construye nuevo conocimiento sobre ella.

Por esto, es necesario destacar dos artículos críticos acerca de la puesta en escena de *Shopping and Fucking* que Mariano Stolkiner hizo en el año 2012 en su propio espacio, el Extranjero Teatro. El primero de ellos fue publicado en el *Suplemento SOY de Página 12* y su autora es Liliana Viola, que asevera que "ciertas desviaciones en la lógica, en los móviles de los personajes y en el sentido del humor, (...) hacen que la obra no sea nunca exactamente lo que parece ser y (...) si en un punto se inclina hacia el lado de la reparación por el amor y de la sagrada familia, sigue poniendo a los espectadores al borde de una pregunta sobre el deseo y los lazos. Desde la transacción entre cuerpos hasta la violación, todos los encuentros tienen una ética" (2012).

Resulta relevante particularmente aquí la pregunta por el deseo y por la moral. Saber que hay formas del deseo atravesadas por una moral dominante, legitimadas y otras que no lo están. Y que, acaso, haya un intento profundamente moralizador en la escenificación de lo excesivo, de lo pánico. Escenificación que según Ricardo Dubatti, en su publicación para Originarte, se asemeja a la del *cine snuff*: "videos de homicidios y/o torturas centrados en la realidad, sin uso de efectos, y esto es de gran relevancia para el texto, pero especialmente para la puesta: el teatro *in-yer-face* busca realizar un proceso similar, pero superponiendo la representación con la violencia del acto mostrado, la tensión entre la violencia de lo real que se ve y el hecho de saber que no es de verdad, pero sentirlo como tal contra la voluntad." (2012).

El aporte apunta a la identificación concreta de un modo de operar y de transitar la tensión entre lo real y lo perteneciente al cuerpo poético como característica de esta opción estética por el uso de imágenes descarnadas. No obstante, el *in-yer-face* no es asimilable por completo a esta forma de estética cinematográfica que tensiona al extremo el límite entre ficción y realidad a través del montaje de imágenes violentas y no tiene lugar para el complejísimo (y en ocasiones, elevado) entramado estético-discursivo que opera en estas poéticas.

## › **Vínculos con el modelo abstracto naturalista: naturaleza, sociedad, determinismo.**

Numerosa es ya la bibliografía que trata sobre la estética naturalista aplicada al campo de la Literatura y, más particularmente, del teatro. El propósito de este apartado es, en cualquier caso, recuperar únicamente aquellos aspectos que consideramos relevantes para plantear una primera zona de continuidad entre Naturalismo y teatro *in-yer-face*, sin pretender agotar la investigación al respecto.

En el año 1879 Emile Zola da a conocer la base epistemológica para la comprensión y aplicación de la estética naturalista a la puesta en escena en un artículo que lleva el nombre en castellano de "El naturalismo en el teatro". Las afirmaciones iniciales que se recogen de dicho trabajo permiten establecer una clara relación con la poética abstracta del teatro realista, en general, y del teatro *in-yer-face*. De manera que nos es posible afirmar que, en cierto modo, la experimentación a través del *shock*, característica del *in-yer-face*, conforma parte del legado del naturalismo en más de un aspecto.

Tal como afirma Arnold Hauser en el Tercer Tomo de la *Historia social de la literatura y del arte*, la concepción naturalista de literatura, aplicable por extensión al teatro y al arte en general, no se adscribe exclusivamente al contexto de la alienación producida por el triunfo del sistema económico capitalista de explotación durante el siglo XIX, sino que la mirada naturalista va evolucionando y aplicándose en diferentes contextos. Afirma, de esta manera, que "el naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez a un propósito determinado y a un cometido concreto y se limita (...) a fenómenos particulares" (1993: 31).

Por un lado, la recopilación de personajes y tópicos relativos a la década de los 90' en Gran Bretaña (principalmente, *yonkies*) responde a la observación directa de los dramaturgos y artistas en relación con las consecuencias de la aplicación de políticas económicas neoliberales desde los años 80', durante el gobierno de Margaret Thatcher (1979-1990), continuadas por el gobierno de John Major. Por otro lado, existe una mirada moral respecto de la sociedad de consumo aparejada a la aplicación de estas políticas, en miras de

provocar un efecto movilizador en la audiencia, que se ve en la idea de "sacudir por el cuello" al espectador que aparece en el texto de Aleks Sierz.

Finalmente, la idea zolaciana de que el hombre está determinado y completado por su contexto está trabajada en el *in-yer-face* desde un lugar trágico, dado que sus personajes prototípicos nada pueden hacer para escapar de sus condiciones materiales de existencia, y sus propósitos están, en casi todos los casos, signados por la imposibilidad de su realización concreta.

En ese sentido, el fracaso funciona bajo la pauta determinista, dentro de un contexto adverso para gran parte de los actores sociales que (re)presentan los personajes. De manera que la confianza en una mirada "naturalista" se sustenta no porque se la considere más artística que una mirada idealizada, sin sustento en la observación; sino que se descubre una tendencia a la realidad que se quiere modificar y, en este caso, combatir.

A partir de ese descubrimiento es que se aplica una óptica "naturalista", con una concepción de mundo afín. Afirma Hauser que "la generación de 1830 comienza su carrera literaria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reacciona siempre de modo activista, y su visión naturalista se deriva de este activismo" (1993: 31).

Entonces, es menester considerar que el naturalismo no se busca en el entramado complejo que damos en llamar "realidad", o "naturaleza", o "vida" en general; sino que la óptica está puesta particularmente en el ámbito de la vida social, que es el campo que toma interés particular en esta generación. Justamente es esa esfera de la vida la que está en el centro de la preocupación del teatro *in-yer-face* en el contexto de recortes del gasto público, despidos, privatización de empresas de servicios públicos, eliminación de beneficios a los trabajadores sindicalizados e incremento de impuestos que fueron consecuencia de la aplicación de las recetas de la Escuela de Chicago en la Gran Bretaña de los años '80, y la violencia de la imagen implica cierta necesidad de recursividad de la poética. Es decir, que lo que se busca es movilizar al espectador, esta idea que bien señala Aleks Sierz en la formulación de la poética explícita del *in-yer-face*, al que considera fundamentalmente como "un drama que toma a la audiencia por el pescuezo y la sacude hasta que entienda el mensaje" (2000: 4).

Siguiendo esta línea, podemos evidenciar las intenciones moralizantes y de fuerte toma de posición frente al fenómeno de la instauración neoliberal. Aquí, el teatro está puesto en servicio de lo social y de lo político. La búsqueda concreta del *in-yer-face* no es meramente estética. Debemos reconocer también, en lo poético, una insoslayable dimensión ético-política presente también en los planteos zolacianos.

Sierz, no obstante, cuando piensa en la forma del *in-yer-face*, afirma que "*naturalistic representations of disturbing subjects are usually much easier to handle than emotionally fraught situations that are presented in an unfamiliar theatrical style*" (2000: 6).

Las razones que sostiene para el distanciamiento respecto de pensar el teatro *in-yer-face* como una forma de naturalismo moderno se vinculan principalmente con la potencia del presente escénico en esta archipoética. La aparición de fenómenos que ponen en riesgo al intérprete, y por lo tanto, al espectador, sitúan la acción en un puro presente donde puede ocurrir cualquier tipo de accidentalidad, que es justamente lo que gran parte del teatro moderno evita a través del ensayo. No queremos decir con esto que el *in-yer-face* esté más cerca de la *performance* o de la improvisación, sino que la proximidad del acto obsceno (entendido etimológicamente como aquello que no se puede mostrar, y por extensión, debe quedar fuera de la escena) volvería, según Sierz, más profunda la identificación del espectador con el actor en escena, como paciente del riesgo "real" de la situación, sostenido por la creencia de un espectador que comparte la convención de la representación, si es que tal cosa ocurriese.

No podemos asimilar, por tanto, desde una perspectiva procedimental-formal el naturalismo con el *in-yer-face*. Sin embargo, es posible establecer una genealogía en términos de concepción de teatro en relación con el trabajo del artista como observador que trabaja con los materiales de la realidad circundante y pretende, a través de la escenificación, comunicar una tesis, o un "mensaje" que la audiencia debe intelectualizar para movilizarse y cambiar un estado de cosas, cumpliendo con así con una recursividad en lo social.

## Bibliografía

Dubatti, J. (2012). Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, J. (2006). "Capitalismo, enfermedad y tragedia" en Sarah Kane 4.48 Psicosis/Ansia, Buenos Aires, Losada.

Dubatti, R. (2012). "*Shopping and Fucking*, o una aproximación al *snuff* teatral" en <http://www.originarte.org/2012/06/teatro-en-cartel-shopping-and-fucking-por-ricardo-dubatti/#ixzz30duCuj9>. Buenos Aires, 2012. (Último acceso: 05/12/2015).

Hauser, A. (1993). Historia social de la literatura y del arte. Tomo III., Barcelona, Labor.

Sierz, A. (2000). In-yer-face theatre: British Drama Today, Londres, Faber and Faber.

Viola, L. (2012). "Consumir y consumir" en Suplemento Soy (04/05), Buenos Aires, Página 12.

Zolá, E. (1989). El naturalismo, Barcelona, Península.