

desarticulaciones teatrales del neoliberalismo

la escena latinoamericana 1990-2007

lola
proaño
gomez

typ039



Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo La escena latinoamericana 1990-2007

Lola Proaño-Gómez
(Ecuador)

Todos los derechos reservados
Buenos Aires. (2020)

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar
Correo electrónico: correo@celcit.org.ar

Imagen de tapa
de María Inés Chidid,
especialmente realizada
para el presente libro.

Primera Edición en Gestos. Colección Historia del Teatro, 11
Irvine, California, 2007

Indice

Prólogo a la segunda edición	6
Este libro	7
INTRODUCCIÓN	
Lo político, sustrato de las poéticas teatrales de la globalización	9
I. LA INSISTENTE PRESENCIA DE LA UTOPIA	
1. Utopía/distopía en la escena latinoamericana	25
2. ¿Hibridización cultural? ¿Desaparición del teatro político latinoamericano?	38
3. <i>Icaro</i> : La imposibilidad metateatral de la utopía	46
II. PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y METÁFORAS: LA PRESENCIA DE “LO POLÍTICO”	
4. Procesos de creación de significado en la escena teatral argentina	54
5. La poética filosófica de Arístides Vargas	67
6. Posmodernidad y metáfora visual: <i>Máquina Hamlet</i>	81
7. Visiones de cubanosofía: en busca de la identidad	88
III. GLOBALIZACIÓN, NEOLIBERALISMO Y DERECHOS HUMANOS	
8. Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana	101
9. Estética y neoliberalismo en el teatro argentino contemporáneo	117
10. Estética teatral y derechos humanos en la escena argentina	127
IV. TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: UNA FISURA EN LA ESTÉTICA DE LA GLOBALIZACIÓN	
11. La memoria, el rito y la historia: “lo político” en el teatro comunitario	135
12. La teatralidad del cuerpo femenino en el teatro argentino. Materialización de la...	147
13. El “fulgor” de la historia argentina en el Teatro Comunitario	157
Procedencia de los ensayos	173
Bibliografía	174

Prólogo a la segunda edición

Considero necesario hacer algunas aclaraciones para esta segunda edición de *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, publicado por primera vez en el 2007 por las Ediciones de Gestos, Irvine, California. Esta edición, titulada *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo, la escena latinoamericana 1990-2007*¹ tiene algunos cambios que sin modificar el núcleo de su contenido lo amplían con la inclusión de nuevos análisis. Su finalidad sigue siendo la búsqueda de la presencia de lo político en una escena latinoamericana caracterizada por procedimientos y estéticas, en algunos casos muy crípticas, que se alejan de lo que en los 70 se denominó teatro político, mucho más explícito y frontal en sus propuestas.

Se ha agregado, en esta edición, el análisis de tres producciones teatrales que no estaban incluidas inicialmente: *Visiones de cubanosofía*, estrenada en Cuba en el 2005 por el grupo El Ciervo Encantado, dirigida por Nelida Castillo en el Instituto Superior de Arte cubano (ISA); *La razón blindada* (2005), de Arístides Vargas (Grupo Malayerba) en la versión dirigida y actuada por Arístides Vargas y presentada en el Festival Iberoamericano de Cádiz y finalmente, *Borges el otro, el mismo*, de Rodrigo García, en la puesta de Cero Grupo Teatro, dirigida por Marcelo Jauregiberry, cuyo análisis está hecho en base a la puesta que se realizó en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires, en agosto del 2007.

Esta segunda edición surge en un momento en que en Latinoamérica parece repetirse la historia del final de los años 90 y especialmente de la crisis argentina del 2001, con la imposición de las políticas neoliberales en nuestra región. Las obras incluidas respondían a ese estado del mundo y parecen todavía poder hablarnos del presente. Consistente con mi empeño de vincular mis reflexiones con el texto espectacular, esta edición también va acompañada de los clips de videos correspondientes a los espectáculos que se discuten.

Finalmente, quiero expresar mi reconocimiento especialmente a Juan Villegas por su autorización para esta segunda edición de libre acceso a los lectores a través de la generosidad del CELCIT y sus publicaciones. Por esto, debo agradecer enfáticamente al CELCIT en la persona de Carlos Ianni, Gabriela Blejer y Pablo Ianni que han acogido el proyecto.

Buenos Aires, septiembre 2019.

1. Agradezco a Alicia del Campo por sus valiosas sugerencias que condujeron a la concreción del nuevo título.

Este libro...

...es el resultado de un constante interés por entender las implicaciones sociales, políticas e ideológicas del teatro latinoamericano de los últimos diez años (1996-2006). Mientras se hablaba del fin de la historia, del fin de las ideologías y sobretodo se afirmaba, desde el discurso de los ideólogos del neoliberalismo, que el mundo que se estaba conformando era “el mejor mundo posible”, me resultaba difícil aceptar que las manifestaciones teatrales, muchas veces crípticas y casi indescifrables, fueran solamente explicables en términos de lo que se definía como estética posmodernista: fragmentación, hibridez, simulacro, discontinuidad, mezcla de géneros y el nuevo uso de la tecnología.

Siendo el teatro la manifestación cultural que está más vinculada al acontecer histórico y político diario y a las vicisitudes económicas no sólo del contexto, sino aún más, de sus integrantes y hacedores, me atrevía a pensar, hipotéticamente, que los espectáculos latinoamericanos debían, de una u otra forma, hablar de aquello que en el contexto se vivía y que no era exactamente el paraíso global que la doctrina neoliberal pintaba a partir de los años ochenta.

Este ha sido el interés que me ha llevado a explorar las puestas en escena sobre las que aquí reflexiono, con una mirada definida y especial detenimiento; con un propósito bien claro que funcionó como una teleología que fue guiando mi investigación. El resultado se fue concretando, a lo largo de diez años, en diversos artículos, muchos de ellos previamente publicados en diversas revistas y libros dedicados a la investigación teatral.

El hilo conductor de este libro es entonces la búsqueda de la respuesta a la pregunta por la posibilidad de una lectura política centrándome fundamentalmente en el texto espectacular, con el contexto histórico, político y económico de Latinoamérica o más específicamente, del país correspondiente.

Creo que el texto espectacular es fundamental para estudiar este aspecto del teatro pues es en él donde se multiplican las posibilidades de sentidos y lecturas que vinculan la producción con el contexto. Por ello, este libro va acompañado de un DVD con imágenes de los espectáculos que aquí se discuten. Aunque ello no es suficiente ni exhaustivo, es un intento de salvar la distancia inevitable que existe entre el texto dramático y el espectáculo y éste último y la crítica.

En el tránsito de estos diez años muchas han sido las personas que de una u otra manera me han brindado su apoyo y a las que debo agradecer su generosidad y el haber compartido experiencias teatrales y no teatrales que hicieron posible y me animaron a seguir en este camino. Debo agradecer especialmente a Juan Villegas, por haber infundido en mí el amor al teatro, por sus contribuciones críticas y metodológicas que han sido fundamentales y por el apoyo y empuje a los que debo esta edición. A Hernán Vidal cuya preocupación social y su enorme generosidad con el conocimiento, abrió mi mirada hacia nuevas perspectivas. A Pepe Bablé y al equipo organizador del Festival de Cádiz, que me dio la oportunidad de ver puestas latinoamericanas del más diverso origen y naturaleza y también de tener la posibilidad de compartir y dialogar con los “teatreros” de todos los rincones de Latinoamérica. Al mundo teatral

argentino que me abrió con generosidad sus puertas; a Osvaldo Pelletieri por sus invitaciones a los encuentros anuales y a contribuir en sus publicaciones, oportunidades invaluable de intercambio y crecimiento, especialmente para aquellos que vivimos en el exterior; a los integrantes de los grupos de teatro comunitario que me han acogido como un miembro más en sus comunidades, con muestras de amistad y generosidad; a Jorge Dubatti y sus invitaciones a participar en las actividades y publicaciones del Centro Cultural de la Cooperación y a Carlos Ianni y al equipo del Celcit por hacerme sentir siempre bien acogida e invitada tanto en su espacio teatral como en sus publicaciones. Igualmente agradezco a los 'teatros' del Ecuador especialmente a los quiteños, cuyas invitaciones a festivales y publicaciones han hecho que me siga sintiendo en casa. Agradecer a mis compañeros del grupo de investigación (Irvine Hispanic Theater Research Group) la camaradería de aquellos años en cuyo recorrido se gestaron los primeros artículos que conforman este volumen, de manera especial a Alicia del Campo y Gustavo Geirola, con quién he transitado durante estos últimos años diversas sendas teatrales. A Inés Chidid, pintora, docente y pensadora argentina, quien con entusiasmo y cariño se puso a la tarea de realizar el diseño, enriquecedor, sutil y sugerente, de la tapa de este libro. Finalmente enfatizar mi cálido y efusivo agradecimiento a quién me ha brindado apoyo incondicional y consejos invaluable, a Ricardo Gómez, que ha sido el testigo y el compañero durante todos estos años, cuya comprensión sonriente y amorosa ha hecho posible que dedicara fines de semana y veranos enteros a mi pasión por el teatro.

Pasadena, California, 2007

INTRODUCCIÓN. Lo político, sustrato de las poéticas teatrales de la globalización

Frente a la tendencia de los actuales estudios culturales que pretenden culturizar los conflictos, desplazando su base material en cuanto tienden a considerar la política como un epifenómeno de la cultura, me he propuesto, mirando a través del teatro latinoamericano, sacar a luz el sentido profundamente político que tienen estos productos. Intento de este modo, alcanzar una mejor comprensión de la relación del teatro con su momento histórico.

La cultura está encastrada de manera compleja y ambigua en los procesos socio-económicos. Toda práctica social y forma de producción material y por tanto, la producción teatral, involucra procesos de significación discursiva; sin embargo ello no implica que ésta sea solamente una práctica discursiva dramatúrgica o escénica, sino que ella tiene, además, profundos sentidos sociales y políticos. En la relación discursiva con los procesos materiales está el espacio de la conflictividad entre el discurso teatral o escénico y la historia contemporánea a ellos. Creo indispensable restituir la percepción de esta conflictividad.

Por todo ello, rehúso considerar el teatro únicamente como “farsa” y me pregunto por la presencia de lo político en el arte. Intento abrir y mirar a través de los textos espectaculares buscando síntomas que indiquen el estado del mundo y la sensibilidad social que estos expresan. Considero por tanto, el teatro latinoamericano como una ficción cuya estructura profunda, cuando se nos revela, permite visualizar su/nuestra verdad. Por otra parte, este acercamiento no desprecia metodologías o teorías anteriores, sino que por el contrario, hace de ellas los medios e instrumentos para una interpretación crítica que apunte a una lectura política tan compleja como sea posible.

Lo político y la política

Cuando hablo de “lo político” en el teatro, no me refiero a la escenificación de la historia, de episodios o discusiones relevantes de la política nacional o internacional, ni a posibles referencias al hacer de la política institucional que involucra las acciones de los ciudadanos enmarcadas en los partidos políticos u organismos mediadores entre las necesidades o requerimientos de los ciudadanos y el estado. Esto último es lo que hizo, valiéndose principalmente de la metáfora, el teatro político de los sesenta y setenta. Hablo más bien de propuestas de teatro que, sin tratar de manera explícita el ámbito de lo que usualmente llamamos “la política,” tal como acabo de describirlo, crean un clima social y/o escénico mediante procedimientos y técnicas muy particulares que, junto con el texto dramático o independientemente de él, mediante el agregado de los elementos visuales y auditivos propios de la escena, transmiten al espectador sensaciones, golpes y vivencias que lo disparan, muchas veces a pesar suyo, hacia un ámbito que, traspasando la realidad, produce vacíos, presencias, ausencias o silencios frente a los cuales el espectador se pregunta intelectualmente por su significado, muchas veces sin encontrar una respuesta fácil. Sin embargo, en el ámbito sensorial, despierta en él angustias y senti-

mientos que lo llevan, en última instancia y con cierto optimismo, a interrogarse acerca de su rol en el presente y en el futuro. Creo que esto es el efecto. muchas veces logrado de modo más sensorial que intelectual, de la presencia de “lo político” como un sustrato común a la escena latinoamericana de fin de siglo.

A la estética que se observa en la producción teatral de fines del siglo XX, contribuye el auge de la filosofía posmodernista que había proclamado la muerte de la utopía, el fin de la historia, la relativización del lenguaje, la desvalorización de la política y el simulacro que negaba la posibilidad de acercamiento a la verdad. A ello se sumó, por lo menos en Argentina, la crisis de representación política que se trasladó también al campo de la cultura.²

Para los fines de este trabajo, creo importante diferenciar de la manera más clara posible “lo político” de la política, puesto que este último concepto —tomado de las ciencias políticas— exige una comprensión no tradicional diferente de lo que generalmente se ha entendido como “teatro político.” Propongo entonces entender la política como la lucha o el enfrentamiento de intereses, el accionar de los individuos en la polis, dentro de un sistema de normas instituidas. La política es, en este sentido, el ejercicio de la ‘profesión’ en los límites institucionales definidos por el espacio “estático” del Estado jurídico; es la lucha por el poder interno de la polis o la lucha entre dos órdenes diversos y contrapuestos; es la profesión, el saber de los políticos o filósofos (Platón en el Protágoras).

Lo “político” en cambio tiene varias notas que lo caracterizan:

Es la irrupción de los “no contados,” de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él, son en este sentido un sobrante que, si bien es necesario para el funcionamiento del sistema, no usufructúa de sus ventajas. Es en este sentido que, en palabras de Ranciere, este sector es el “surplus del todo saturado” cuya emergencia constituye “lo político.” Este aspecto se ve de manera especial en las manifestaciones del teatro comunitario argentino del que hablaré en la última parte de este libro.

“Lo político” aparece solamente cuando se da el encuentro entre dos lógicas —que a la vez responden a dos racionalidades diferentes—, la del orden instituido y la de un nuevo orden con la propuesta de una nueva lógica con fines y valores radicalmente opuestos a la lógica del sistema. Un claro ejemplo de ello se encuentra en las propuestas del teatro de la mujer de corte feminista, donde se propone un orden diferente al orden patriarcal tradicional.

“Lo político” es también un momento de apertura e indecibilidad, una emergencia que surge en la intersección de acciones y lógicas, un momento de interrupción y una ruptura de sentido, que no queda confinado en las prácticas aceptadas y que implica poner en cuestión los mismos principios estructurales del orden establecido (Zizek 1991 y Dizek 172). Ante un sistema que pretende mostrarse como un todo cerrado y sin fisuras, un todo con un orden jerárquico en el que cada parte lo completa perfectamente, en algunas producciones teatrales aparece lo

2. En el 2019, cuando reviso esta edición, las circunstancias políticas, económicas e históricas en Latinoamérica no son tan distintas de las de fines del siglo XX; sin embargo, el teatro ha dado un vuelco hacia el lenguaje verbal, la ruptura cronológica no es ya tan dominante y hay mucha más presencia del hilo narrativo en la escena. Creo que la diferencia quizás puede tener que ver con el hecho de que la filosofía posmodernista parece ya no estar tan presente.

oculto, lo que no entra en esa totalidad, la parte que el sistema niega. Este aspecto se encuentra por ejemplo, en las producciones de Federico León (*Cachetazo de campo*) o de Daniel Veronese (*Máquina Hamlet*).

“Lo político” puede surgir en forma de “encuentros episódicos” no institucionalmente determinados (Diçek 183-184); encontramos ejemplos de ello en el acontecer argentino de la última década: los “cacerolazos” y los “llaverazos” que sin ninguna convocatoria interrumpieron el orden cotidiano y surgieron espontáneamente en las calles de Buenos Aires como formas de protesta; fue el modo en que aquella parte de la ciudadanía que no se sentía representada manifestó su presencia, su poder y se hizo oír. En el accionar escénico estas acciones encuentran un paralelo en algunas de las puestas más crípticas. Ellas, con discursos fragmentarios en donde las acciones ocurren sin solución de continuidad y muchas veces de manera sorpresiva e incomprensible, hacen tambalear todas las estructuras teatrales y sociales; estos productos pintan el mundo como indescifrable, indescriptible y por tanto indecible.

“Lo político” se puede entender como instancia antropológicamente originaria y socialmente fundacional; como el espacio de una ontología práctica —la búsqueda del sentido de su “ser” y de su existencia en la praxis— del conjunto de los ciudadanos. Las propuestas de teatro latinoamericano, al plantear el sin sentido del actuar de sus personajes, se preguntan indirectamente, por ese mismo sentido, son ellas mismas la búsqueda de una salida a situaciones que parecen encerrar a sus protagonistas. Muchos de los espectáculos que aquí estudio, parecen plantear una búsqueda —aunque sin éxito— de un sentido que vaya más allá del diario sobrevivir.

“Lo político” es la voluntad inicial de delegar la autoridad y formar una sociedad con un estado que represente a aquellos que delegan el poder; el Estado se toma el poder en el nombre de sus representados. Por tanto, en términos lógicos, es la sociedad la que funda el Estado. Es el ritual fundacional de la entrega del poder de la suma de individuos el que tiene precedencia lógica a la ley en que esta delegación queda sancionada. En el acto fundacional no hay separación entre Estado y sociedad, hay sólo un imaginario que opera sobre un vacío de representación simbólica, por lo cual es indispensable la aparición de la Ley que concreta, positivamente mediante el lenguaje y su estructura, aquella delegación de poder e impone las normas para la convivencia y la administración de la sociedad. Posteriormente, el Estado —inicialmente fundado por una acción colectiva— es tomado retroactivamente como el origen, como si la Ley fuera anterior a la acción que delega el poder; la ley se interpreta entonces como una obediencia consensuada y en su nombre se silencia a aquellos que son el origen mismo de la investidura legal.

El sistema instituido, para mantenerse, convierte al imaginario fundacional comunitario en el “pecado,” en una violencia que no puede permitirse, en tanto es necesario evitar el regreso del imaginario productivo que revele los vacíos de la ley. Se suprime entonces la memoria del acto originario, el imaginario fundante y la potencia constitutiva.

Tienen que llegar momentos muy especiales, en los que se plasma la crisis orgánica donde se revela el vacío originario —la falta de representación— y se levanta nuevamente lo político frente a la impostura de la política. El regreso de la gente se expresa con la aparición de “lo político,” que opera

en el vacío de representación política con un imaginario que se transfiere a la representación simbólica.

La crisis económica y política por la que pasó la Argentina en diciembre de 2001 es un ejemplo de cómo en momentos extremos reaparece la *potentia* que pretende re-fundar el estado. Ante el grito de “que se vayan todos” se formaron asambleas barriales que luego fueron desapareciendo ante la presencia de los partidos políticos y su intento por cooptarlas. Algunas de estas asambleas fueron el origen de lo que hoy son algunos grupos de teatro comunitario.

En el teatro comunitario, regresa este imaginario comunitario productivo y, sin violencia, descubre los vacíos del sistema para proponer una “refundación” social que pretende suplir las faltas del sistema establecido. Estos procesos de creación y sus productos desnudan verdades que han quedado omitidas de la memoria oficial.

Lo político emerge pues en el “estado de excepción,” en el lugar vacío, más la decisión contingente a esa situación especial. Con la globalización este “estado de excepción” ha impactado a muchos sectores de Latinoamérica que se han visto convertidos en parias sociales y marginados de un sistema que les niega no sólo nuevos derechos sino aún los ya adquiridos durante siglos. Esta situación impacta en la cultura y se expresa simbólicamente en los productos teatrales que aquí estudio, “lo político” es un sustrato que está por debajo de todas las propuestas, aunque expresado de muy diversas maneras.

La tragedia y “lo político”

Considero lo trágico como expresivo de la articulación conflictiva de los fundamentos de la experiencia humana que —cual Sísifo— continúa insistiendo a través de la historia y que emerge con enorme fuerza en situaciones de crisis. Los espectáculos teatrales que estudio presentan el conflicto entre la articulación simbólica, y el “afuera” que no puede terminar de expresarse; la tensión entre el intento de presentar dichas situaciones en la escena y la imposibilidad de hacerlo y la insuficiencia del lenguaje que no puede expresar aquello que los espectadores apenas vislumbramos. Las producciones teatrales no alcanzan a articular con lo simbólico, la violencia política y social que consciente o inconscientemente está en el origen de las producciones. Muchas veces esta dificultad explicaría el recurso a lo siniestro en algunas puestas contemporáneas, o el despliegue de situaciones no sólo ilógicas sino incomprensibles imposibles de recomponer en un hilo narrativo. La tragedia está entonces presente en un doble nivel. A nivel teatral, en cuanto en la escena misma se intenta algo que ya se conoce como imposible: representar lo irrepresentable; por otra parte, está también presente en un nivel extra teatral en cuanto la escena apunta a situaciones externas que critica y denuncia como infrahumanas, pero que en última instancia, desde el punto de vista de las producciones, parecen insuperables.

Propongo hacer un esfuerzo de “ficción operativa,” no como género discursivo, sino como una forma de acercamiento a aquello que excede la capacidad de simbolización, pero que sin embargo la determina en un choque perpetuo e irreconciliable entre el discurso teatral (visual, gestual y textual) y algo del orden de lo real (Grüner 2002, 97), el “afuera” de la escena que apenas se vislumbra en los espectáculos teatrales. Mediante esta “ficción operativa” trato de visualizar lo que no está visible y de armar una ficción, basada en información contextual, que intenta explicar y conectar el contenido

visual y verbal de la escena, con situaciones históricas concretas y que contextualmente considero pertinentes a las puestas (Villegas 66).

A partir de la década del 90 se observa que empiezan a aparecer ciertos rasgos en las poéticas teatrales que traen lo político y la tragedia a escena, incorporando elementos muy diversos: la Comedia Del Arte, técnicas brechtianas, elementos del absurdo y la crueldad, se hace uso del minimalismo (muñecos), de técnicas orientales, de elementos populares y de la tecnología y todos los elementos escénicos (música, danza, luces, espacio, movimiento, texto, etc.) tienen la misma importancia en la puesta en escena que el texto escrito. A diferencia del teatro político de los años sesenta, este teatro no tiene un tono de resistencia y denuncia, ni la violencia como instrumento central de protesta. No es explícito, ni directo y su narrativa no es clara ni lineal.

Se caracteriza más bien por una denuncia dolorida acerca de la inmoralidad y la represión solapadas, el estilo es críptico, indirecto, ambiguo y fragmentado. Sin una línea lógica, sigue más bien secuencias ilógicas que depositan la interpretación o lectura en el aspecto pragmático de la comunicación: exigen que el espectador encuentre el hilo conductor de la propuesta. El resultado es un producto híbrido, heterogéneo, en muchos casos, pastiche de textos anteriores, en el que aparecen la meta-teatralidad y la meta-ficción, donde surgen subjetividades fragmentadas y degradadas inmersas en una temporalidad oscura y difícil de dilucidar.

Sin embargo, por detrás de estas poéticas cuyos rasgos se han descrito como pertenecientes al postmodernismo, subyace una ética moderna. Sus procedimientos enfrentan —¿nuevas?— diversas formas de dominio; ellas no niegan ni la historia, ni la posibilidad de acción ni la denuncia. Pero, a diferencia del teatro político tradicional, los planteos que estas poéticas realizan tienen la forma de preguntas abiertas que marcan la ausencia de afirmaciones o proyectos definitivos; se caracterizan por una *estética de la incertidumbre*.

Son muchos y variados los temas que aparecen en estas producciones teatrales latinoamericanas: la búsqueda de la identidad, la libertad individual, la exclusión social, los procesos de adaptación a un nuevo modo estar en el mundo, la desaparición de la familia y el estado, el miedo individual y social frente a un mundo impredecible, el exilio masivo y la desprotección social. Estos temas y sus técnicas teatrales atestiguan de la imposibilidad de narrar en una forma lineal y realista, como el resultado de la imposibilidad de ubicar el “destino” como parte de una totalidad histórica orgánica. La *política de la incertidumbre* —inseguridad, lo inesperado— más la influencia posmodernista que predicó el fin de las totalidades y su “desaparición” como efecto del mercado y de la política global, dan como resultado esta “estética de la incertidumbre.” Ella atestigua la imposibilidad de comprender, de prever y de seguir una serie de acciones que lleve a un fin previsto, a lo que se añade la ausencia de un proyecto político futuro.

Ejemplificaré las tesis de este trabajo en dos grandes grupos de productos teatrales: el teatro de sala³ producido en Latinoamérica a partir de la década del noventa y el teatro comunitario argentino,

3. Uso “teatro de sala” sólo con el propósito de diferenciarlo de la modalidad del teatro de comunitario, a falta de una mejor expresión.

fenómeno cultural que se inicia en la década del ochenta y que en este momento cuenta ya con treinta diferentes grupos repartidos por todo el país⁴.

En el teatro de sala es posible leer “lo político” en la puesta en escena, en el producto terminado: aparece en la desaprobación de la (i)racionalidad propia de la lógica neoliberal y en la exhibición de estados de mundo en los que desaparecen tanto las subjetividades como todo sentido vital. La escena expone —de diversas maneras— el desacuerdo que está en la raíz misma de la escena y, al hacerlo, plantea la pregunta instituyente, aquella que indaga por el sentido de la(s) existencia(s) en un mundo dominado por fuerzas económicas macro-globales difícilmente comprensibles e identificables. Se denuncia la racionalidad instrumental que pone los valores económicos del capitalismo neoliberal por sobre la vida humana; la desintegración social y la pérdida de sentido que ha traído a Latinoamérica la globalización. La estética que siguen estos productos es muy sofisticada y está infiltrada por los adelantos tecnológicos, las teorías teatrales y no teatrales relacionadas con la posmodernidad. El resultado es una escena muy fuertemente amurallada por la sensación de una situación que no se puede superar. “Lo político” aparece solamente como un “síntoma,” en tanto la escena no ofrece ninguna alternativa. Es quizá más realista, menos utópica que el teatro comunitario, y responde a la percepción de ausencia de una opción política real posible que enfrente el sistema globalizador imperante.

En el teatro comunitario en cambio, con puestas que son en general explícitas, “lo político” se manifiesta principalmente en el proceso y la organización del grupo. En este caso, es indispensable incluir, además del estudio del texto espectacular, el estudio de todo el proceso que lleva desde la formación del grupo hasta la producción del espectáculo. También es necesario agregar a la batería de lecturas y materiales incluidos en la investigación (teorías teatrales, filosofía política, estética, economía, historia, noticias de actualidad, etc.) el método etnográfico de observación participante, que he llevado a cabo mediante no sólo asistencia a las funciones de teatro —lo cual no se diferenciaría de la investigación de teatro de sala— sino la asistencia a ensayos, reuniones, discusiones y seminarios de los grupos. Además, realicé durante dos años entrevistas personales a los miembros de los diversos grupos. Este método, es importante, además porque las propuestas escénicas se conforman en base a la historia oral guardada en la memoria de los participantes o habitantes del lugar.

El teatro comunitario y sus espectáculos expresan también la desintegración y la destrucción de lo social, pero de manera diferente. Este se anima a proponer tanto en sus textos espectaculares como en su organización y su proceso de creación, un accionar conducente hacia una nueva comunidad con diferente organización social y política. La historia contada en sus puestas va hacia atrás y re-vive la tragedia de la ruptura entre la ontología y la Ley para, desde allí, avanzar hacia la propuesta de una sociedad en la que se re-funda el sistema basándose no en la Ley o la institucionalidad vigente —aunque se sirve de ella, si es necesario— sino en la pasión y en las necesidades básicas naturales (derechos humanos) de sus integrantes; en tal sentido sus producciones y sus procesos se orientan hacia la desconexión de la política dominante.

El teatro comunitario, con propuestas menos elaboradas y sofisticadas, plantea desde la

4. En el presente el número de grupos de teatro comunitario han superado largamente ese número.

muerte cotidiana, desde la necesidad de mantener la vida de sus integrantes, sus barrios y sus pueblos, una alternativa que si bien no tiene alcance mundial⁵, crea múltiples espacios de resistencia en donde va apareciendo un ensayo para una organización social alternativa.

El teatro de “lo político” exhibe la dimensión de antagonismo inherente a la sociedad humana exacerbada por el sistema neoliberal, que toma diversas formas y emerge en diversas relaciones sociales; este teatro presenta un momento de apertura e indecibilidad, y pone en tela de juicio los principios estructurales del orden establecido (Žižek 1991 citado en Dikec 183).

El teatro de “lo político” y la presencia de la utopía.

Propongo entonces, entender el teatro de “lo político” como aquel espacio que expresa o insinúa la existencia de un “afuera que presiona por expresarse y articularse.” Aquel que permite visualizar el regreso de la *potentia*. Ello sucede cuando la sociedad civil recupera “su capacidad de presionar e influir sobre las decisiones políticas y en definitiva de discutir la hegemonía universal de la clase dominante” (Grüner Pequeñas historias 88-89). Unas veces para expresar miedo, angustia, sensación de inmovilidad e impotencia y expresar la imposibilidad de articular, a nivel simbólico, lo que la sensibilidad social percibe en la cotidianeidad; otras, para proponer, ya sea a nivel simbólico o en la praxis teatral/social, como ocurre en el caso del teatro comunitario, una alternativa al statu quo.

Algunas producciones teatrales, entre ellas aquellas del teatro comunitario, manifiestan “lo político” como un esfuerzo efectivo y práctico, aunque no siempre consciente, destinado a someter las instituciones que se arrogan validez de hecho (La Ley, el orden del modelo establecido) y que se colocan por sobre la prueba de la validez de juicio. El teatro de lo político así entendido, funciona desde el hecho de que existe una injusticia que necesita enfrentarse y que se denuncia, más o menos explícitamente. Dicha injusticia no puede ser manejada dentro de las prácticas institucionales, pues esto sería un asunto meramente judicial. Es siempre una injusticia experimentada por grandes sectores de la comunidad, consecuencia del orden social instituido (Dikec 179).

Este teatro implica la creencia en la temporalidad de los sistemas establecidos y el derecho de juzgarlos para producir un espacio que permita contemplar otras alternativas. Implica, por tanto, considerar lo existente como no definitivo, siempre sometido a la posibilidad de cambio. En la expresión teatral contemporánea, “lo político” emerge cuando se critica el statu quo, abriendo aunque no sea más que por la vía negativa,⁶ posibilidades de un futuro alternativo. Al hacerlo, el teatro de “lo político” abre la posibilidad negada por la ideología neoliberal que se declara eterna y que, según ella, pervive en un presente sin pasado y sin futuro, en el que ha terminado la historia y la ideología.

5. Hoy han pasado más de treinta años de la aparición del teatro comunitario del que trato y éste ha sido estudiado en universidades de Francia, Italia y Brasil además de Argentina. Al mismo tiempo, sus coordinadores, Adhemar Bianchi, Edith, Scheer y Agustina Ruiz Barrea han dictado talleres y seminarios tanto en Latinoamérica como en Europa.

6. El reconocimiento de la temporalidad de los sistemas y su correspondiente apertura al cambio es lo que posibilita la presencia de la “función utópica del discurso” tal como A.A Roig la ha propuesto, y de la que posteriormente hablaré en los capítulos que siguen.

En el espacio-tiempo escénico aparece el encuentro entre la lógica del sistema establecido (“police” según Ranciere) y una lógica diferente; o al menos en algunos casos, la demostración del sin sentido de la lógica dominante. Aunque en el caso del teatro de sala, no se construya un sistema de lógica alternativa explícitamente, el acontecer escénico implica, por defecto, la denuncia y la búsqueda de una opción mejor a la lógica del orden jerárquico instituido, que es el marco referencial contra el cual leemos las propuestas escénicas. La escena teatral se torna entonces un espacio polémico y dinámico donde se encara el error y se demuestra la posibilidad del cambio.

Este teatro de sala en el que “lo político” está presente, funciona de forma doblemente paradójica. Por una parte, al mismo tiempo que acumula preguntas sobre el absurdo y la inhumanidad del mundo actual y niega la permanencia de este estado del mundo como esencial, descubriendo sus falacias y su inhumanidad, hace evidente la incapacidad e imposibilidad de proponer un proyecto o una acción alternativa posible. Por otra parte, el teatro mismo es una institución, y como tal, un elemento integral del orden “naturalizado” de dominación, en cuanto el marco de las producciones teatrales obedece a ciertas normas institucionales. Sin embargo, al mismo tiempo, es dentro de este marco institucional donde se da la posibilidad de la disrupción de lo institucional a través de la ficción. En él se encuentran simultáneamente lo político y la política. Lo institucional —o lo que siguiendo a Ranciere llamaremos “la política”— está presente en la escena en tanto conjunto de prácticas, discursos e instituciones vigentes que establecen y organizan la coexistencia humana y en este caso concretamente el teatro como institución. En cambio “lo político” está en el hecho teatral, en cuanto éste, valiéndose de las más diversas formas, critica la organización social e institucional y abre la cuestión sobre la necesidad de una organización diferente u opuesta a la que rige la sociedad, pone en duda la eficacia de las instituciones que rigen en el momento, cuando descubre en la escena, los efectos negativos de la organización política vigente (la Ley).

El teatro de “lo político” se ubica entre el orden instituido y la posibilidad de mejorarlo o alterarlo radicalmente, propone la transformación de ontologías e identidades como una permanente posibilidad, aunque ella quede, la mayoría de las veces, limitada a la escena.

Las producciones teatrales de “lo político” denuncian la pretendida totalidad homogénea como falsa, presentan así, “lo político” en la escena. Este es el caso, por ejemplo, de *Nuestra Señora de las Nubes*, que denuncia la exclusión política y económica en tanto escenifica la “otredad” del inmigrante, la “parte que no tiene parte” en la totalidad que se descubre como no homogénea.

Es en la intersección de dos situaciones paradójicas (oximorónicas) donde se sitúa el surgimiento del “instante político.” Este emerge en el choque, percibido intuitivamente por el espectador, frente a la escena entre la exhibición del absurdo imposible de aceptar y del que somos parte inevitablemente y que, en el caso del teatro de sala, aparece junto a la sensación de la imposibilidad de modificarlo. Tal es el caso por ejemplo de *Cachetazo de Campo* de Federico León, en el que los cuerpos desnudos inmóviles expuestos frente a los incómodos espectadores sintetizan el “instante político.” Estos cuerpos desnudos condensan el despojo sufrido por la clase media argentina y señalan el sistema causante de tal situación. La familia que ha tenido que dejar todo y mudarse a un barrio donde ha

perdido su red social y sus comodidades económicas. Cuando la hija regresa adaptada ya a la nueva situación, ella escucha música norteamericana y lleva una camiseta con una leyenda de la misma procedencia; esto muestra la impotencia y la sumisión como la única opción frente al Otro, el mercado —el nuevo dios contemporáneo— que rige las vidas de los ciudadanos.

El instante político emerge en el encuentro de dos lógicas incompatibles. Es el choque entre un proceso de gobierno y la imposición de las reglas del sistema dominante y un proceso de subjetivización política guiado por la descalificación del orden instituido por el sistema. La aparición del instante político se sintoniza, en el teatro, como el golpe de sentido percibido —en la mayoría de los casos— más sensorial que intelectualmente. Este emerge en la recepción intuitiva y perceptiva de la incompatibilidad de los dos mundos y sus lógicas y la imposibilidad presente de modificar aquello que se siente como absurdo e inaceptable. El espectador se da cuenta de que ha sentido la presencia de aquello difícilmente articulable en un lenguaje lógico, aquello que en la cotidianeidad permanece usualmente invisible e indecible: percibe “la verdad estructurada como ficción” (Lacan citado en Žižek 17). Percibe, en una palabra, la imposibilidad de soportar la cuota de barbarie consustancial al sistema y problematiza las tranquilizadoras suturas de sentido restituyendo el conflicto a la escena y constituyéndose en tanto lo hace, en un arma en contra de la ideología de la globalización.

Pero más allá de toda esta negatividad e inseguridad, la escena latinoamericana del teatro “político” de sala fin de siglo ofrece la posibilidad de una “apertura” en la organización social, puesto que niega la necesaria permanencia del actual estado del mundo, y de este modo hace viable la emergencia de pronunciamientos alternativos que pongan en duda la racionalidad administrativa. Propone consciente o inconscientemente, la fuerza del poder constituyente originario, que, aunque por ahora no pueda hacer, al menos puede imaginar desde este posicionamiento crítico y alejado del sistema, lo que Samir Amin llama la “desconexión de los poderes globales.”

Muy distinto es el caso del teatro comunitario que, como ya dije anteriormente, presenta propuestas explícitas, críticas del sistema y propone una organización social y política que abre la posibilidad del surgimiento de una sociedad distinta en la que prime el interés comunitario en cuanto afirma la identidad de sus integrantes como seres dignos, merecedores de respeto y con capacidad de ejercer sus derechos políticos.

Con estos antecedentes nos preguntamos: ¿Ha muerto la utopía en el teatro latinoamericano? ¿Sus producciones teatrales han aceptado el “fin de la historia”? Y si no ha muerto, ¿cuáles son las características que la definen? Busquemos respuestas. Ciertamente ellas no se hallan en la utopía de Moro, puesto que ella es des-temporalizada, des-espacializada, es, en una palabra, a-histórica.

La utopía presente en el teatro de lo político es fundamentalmente histórica y espacial. Ella está presente a través de lo que Arturo Roig ha llamado la “función utópica del discurso,” que se asienta en la historicidad. Espacializada y temporalizada, esta función describe la realidad, la cuestiona y penetra en la historia para proponer una transformación a tiempo futuro. Ella consta de tres partes: la crítica reguladora, la liberación del determinismo legal y la anticipación del futuro. La crítica reguladora

libera al desconocer el determinismo legal, plantea la posibilidad de cambio y de una praxis que desconozca la topía como la única posibilidad: estamos frente a la negación de la teoría del fin de la historia.

En el escenario, la función utópica se realiza gracias al sujeto teatral que abre el juego entre lo “necesario,” “real-verdadero” y “lo diverso posible.” Tanto el lenguaje verbal como los elementos visuales—escenografía, luces, gestualidad, etc.— son los elementos que dan forma a la función utópica que se concreta en la escena teatral mediante múltiples y diversas técnicas. La crítica reguladora adquiere sentido sólo cuando se leen estos signos teatrales junto con el lenguaje verbal que apoya, contextualiza e historiza el discurso.

Es aquí donde la presencia de la función utópica del discurso se encuentra con “lo político.” Ella somete a juicio el statu quo y con ella a la legalidad que lo justifica. Sin embargo, en las poéticas teatrales de sala, el tercer aspecto de la función utópica del discurso está ausente: no hay en ellas la anticipación de un futuro diferente, rasgo que lo diferencia radicalmente del teatro comunitario. La crítica reguladora manifiesta la desconfianza en la auto-rectificación de la realidad, en el mercado como ente regulador automático. Está bastante clara sin embargo la ausencia de un proyecto político alternativo, ausencia que vista a la luz del contexto político contemporáneo no resulta difícil de entender como una analogía del contexto social, político y económico que ha creado la ideología que apoya la globalización del mercado cuyos tiempos verbales están restringidos al puro presente.

Con la ausencia de un proyecto futuro específico o de una propuesta de solución a la realidad que critican, el teatro de sala de “lo político,” tiene sin embargo el mérito de lanzar la pregunta, aunque sea de modo críptico a los lectores/espectadores, en una actitud que busca y que parece afirmar que “no preguntar es la peor respuesta de todas” (Bauman 14-16). Debido a lo críptico de la escena, la posibilidad de la visualización de una posible solución en el futuro está depositada en la capacidad del espectador de dilucidar lo recibido en la comunicación teatral y de re- pensar lo visto y escuchado y entender quizá, en el mejor de los casos, su situación y entrever alguna vía de solución para los problemas exhibidos. Sin embargo, ya el sólo hecho de negar el estado de cosas como el mejor posible, y de desnudar teatralmente los problemas y dificultades del mismo y muchas veces incluso de descubrir sus causas, muestra la existencia de un teatro con significado político en la escena latinoamericana: una actitud de búsqueda de una alternativa que aunque sea sólo como esperanza deja abierta la posibilidad de un futuro diferente. El aspecto político presente en el teatro latinoamericano de sala está entonces circunscrito a la exhibición/denuncia de un mundo que es posible mejorar y a poner en duda un determinismo que implique la imposibilidad de un cambio que, más allá de cómo se defina, es en este momento la utopía misma. La presentación de esta utopía en la escena es ya un desmentido de su muerte anunciada.

En este aspecto, es interesante la propuesta de Vidal de considerar los Derechos Humanos como una forma de utopía que, en la medida en que expresa las luchas sociales de un período histórico, permite preguntarse tanto por el sentido último de las producciones culturales como por la medida en que ellas contribuyen o enmascaran el alcance o la violación de tales derechos, dando orientación así a

una hermenéutica cultural como proceso de análisis (10-38). Este es el enfoque desde el cual reflexiono sobre algunas de las puestas que componen este ensayo.

Temas y técnicas de expresión de “lo político”

Este límite poroso del espacio teatral entre realidad y ficción, nos obliga a plantearnos una importante cuestión: ¿cómo hacer para dilucidar los bordes que separan y articulan la ficción con lo no ficticio? Creo que un modo de lograrlo es hacer funcionar la “otra escena” —la realidad social-política-económica— como su horizonte de comprensión e interpretación, abriendo la investigación a las fuentes extra-teatrales. Al descubrir las relaciones dialécticas entre el texto espectacular y la realidad no escénica, lo dramático revela su articulación con el contexto histórico político específico, mediante metáforas visuales o lingüísticas, expresiones con referencia semántica clara, o analogías estructurales con la extra escena, que se conforman en todos los aspectos del texto espectacular: luces, sonido, gestos y movimientos, escenografía, etcétera.

Muchas producciones teatrales proceden al revés del drama brechtiano y muestran cómo estamos listos a aceptar como familiares situaciones mórbidas y bizarras, que se han vuelto parte de la cotidianeidad. Esto ocurre por ejemplo en *Cachetazo de campo* del argentino Federico León, en el que el final nos habla de una adaptación de la nueva generación al nuevo estado del mundo, que la “hija” joven adolescente, finalmente ha aceptado como “natural.” En este caso por ejemplo, correlativamente a la escena, es interesante notar cómo la presencia en gran escala de la indigencia en las calles de Buenos Aires parece a los más jóvenes parte del paisaje urbano normal; ellos se han familiarizado con una visión que para los que vivieron años anteriores en Buenos Aires, resulta completamente “anormal.” La pobreza negada, ignorada o vista como algo natural o transitorio se integra en el universo simbólico en una variedad de formas. Tal como afirma Žižek: “es así y es lo mismo,” tal como lo vemos en *Cachetazo de campo*. En el caso del teatro comunitario es más bien de “no estoy dispuesto a integrarla”; en otras instancias aparece una ese afuera como algo incomprensible e inarticulable como “una respuesta de lo real, un signo con un mensaje,” caso éste que podría ejemplificarse con la escena de *1500 metros bajo el nivel de Jack* (34-35).

En esta última propuesta, el espacio teatral se transforma en la expresión del “miedo ambiente,” entendido como la percepción de estar atrapados en una sociedad manejada por fuerzas invisibles sobre las que no tenemos ninguna capacidad de acción — el ruido de caños en “1500 metros” ya mencionada, o la voz en off en “Máquina Hamlet,” de Heiner Müller en la puesta del Periférico de Objetos (Argentina).

El espacio teatral puede también tener una analogía estructural con la extra-escena, que se manifiesta en sus incongruencias y su negatividad, tal como sucede con Extinción que, en un plano estructural, exagera la analogía con el sin sentido del discurso político (argentino) contemporáneo.

Son muchos y variados los temas que aparecen en las producciones del teatro latinoamericano de “lo político” en la década que va de 1997 a 2007. Haciendo un breve recorrido por algunos de

7. Conversación con Paula Simkin, Buenos Aires, agosto 2004.

ellos se comprobará como todos ellos manifiestan la dialéctica que se da entre la escena y la realidad histórica contextual.

Está presente en las puestas la identidad de los individuos como un proceso cambiante en el que se exige su adaptación acelerada a la constante modificación de las condiciones de supervivencia que están condicionadas por la capacidad de “reciclar” la identidad, proceso que subraya más el olvido que la memoria. Hay que señalar que, contrariamente, el teatro comunitario justamente busca la identidad de sus integrantes mediante la recuperación colectiva de la memoria de los orígenes sociales y políticos del grupo/pueblo/barrio. El grupo cubano, El ciervo encantado se pregunta, en *Visiones de la cubanosofía*, de manera diferente pero no menos intrigante, por la identidad nacional. La escena despliega, mediante múltiples técnicas teatrales, la incapacidad del lenguaje —lo simbólico— para captarla y señala que los intentos de responder a la pregunta han sido solamente un espejismo, resultado del reflejo de los discursos culturales producidos a través de la historia.

La pérdida de sociabilidad que, junto con la lucha por la sobrevivencia da lugar a un individualismo despiadado, aparece en la escena en forma de desgarramiento del cuerpo social en la que todas las partes luchan para sobrevivir aunque sea separadas o a costa del resto. Esta actitud manifiesta la falta de solidaridad social que aparece solamente frente a intereses comunes que giran alrededor de causas puntuales que cuando desaparecen, arrastran consigo cualquier rastro de colaboración social. Más que solidaridad estos fenómenos son alianzas momentáneas interesadas en busca de eventuales fines que al momento interesan a un grupo determinado; la compañía sólo indica coincidencia momentánea, la bondad de la elección, pero no agrega a la agrupación de agentes egocéntricos ninguna cualidad distinta a la de los individuos. Los individuos son reducidos a una mera secuencia de experiencias instantáneas que no dejan rastros, o si los dejan, son rastros aborrecibles por ser irracionales, superfluos.

En la escena aparecen los individuos como descartables, ello tiene relación con la extra-esena, la realidad latinoamericana en la que en este momento es más importante el mantenimiento de las leyes que apoyen un orden que corra paralelo al “nuevo orden mundial” y que garanticen la “flexibilidad laboral,” “promuevan la competencia comercial” y aseguren la “eficiencia productiva.” En una palabra, la necesidad y el hecho del borramiento o la supresión de la *potesta* (el *demos*) y sus derechos por el poder instituido.

El masivo exilio latinoamericano —intento último de supervivencia para aquellos que se sienten descartados— aparece, por ejemplo, en los espectáculos ecuatorianos del grupo Malayerba, de los que *Nuestra Señora de las Nubes* es el mejor ejemplo. Con el sentimiento de pertenencia vaciado por el sistema, la única opción de identidad y pertenencia la ofrece el consumismo de los “bienes posicionales” que asignan, al que los posee, un determinado status dentro de la red social. Este es el caso de la ropa, el chateo y el piercing, por ejemplo. La calidad de vida se mide por la capacidad de consumir: seguir con vida es seguir consumiendo.

En la escena se despliega la inseguridad frente a un mundo que no se puede prever ni controlar, frente a los poderes inasibles e imposibles de identificar que manejan nuestras vidas: movimientos

de mercado, leyes impulsadas desde afuera de la nación, inversión de capitales, la fortuna colectiva marcada por los vaivenes de la bolsa, la desaparición de los puestos de trabajo, la quiebra de los negocios locales. Los sucesos económicos y políticos que impactan en la vida de los individuos se parecen cada vez más a las catástrofes naturales en cuanto llegan sin aviso y los afectados no pueden hacer nada para evitarlos.⁸

Surge el mundo opaco e impredecible que se transporta al escenario mediante la ausencia de mapas experienciales o temporales precisos y sin juicios definidos. Aparece la inseguridad existencial y la consiguiente falta de libertad y de autoafirmación; lo que De Martino llama “angustia territorial” que está generada por la falta de garantía de la presencia/existencia de los sujetos, expuesta al riesgo de no mantenerse en el devenir (Grüner 2005, 209). Todos estos miedos se expresan en la escena y dan fe de la percepción —a nivel más sensorial que intelectual— de la fragilidad de nuestra presencia/existencia y de nuestro derecho a ella, sensación que en el sistema del capitalismo mundializado es especialmente acuciante.

El miedo se expresa en los escenarios mediante personajes en los que se manifiesta la imposibilidad de acción; ellos no pueden desarticular órdenes —que no están visibles ni son posibles de comprender— ni proponer estructuras alternativas defensivas. La inacción es el correlato teatral de la incertidumbre que reemplaza la autoridad coercitiva de la ley, puesto que genera una pasividad que es suficiente para someter a los personajes/individuos a los poderes ocultos que manipulan la realidad. A diferencia del teatro de la postdictadura en el que el dictador o alguna metáfora del autoritarismo estaba siempre presente y explicaba la imposibilidad de actuar de los personajes, ahora, para lograr sujeción a los poderes ocultos que manejan la realidad, la presencia autoritaria o coerción legal ya no es necesaria. La inmovilidad y pasividad de los personajes en la escena son correlato de la auto-coerción, la aceptación de la rutina, la deshumanización y la ruptura de las relaciones sociales aceptadas como normales.

El miedo se manifiesta mediante diversas técnicas espectaculares que varían desde la voz omnisciente sin ubicación precisa que resuena en el escenario (*Máquina Hamlet*) hasta lo que podríamos considerar la aparición de “lo real” en forma de ruidos, presencias que podemos ver, voces que escuchamos sin identificar su procedencia, (*1500 metros sobre el nivel de Jack*). El miedo a la deshumanización se expresa mediante la animalización de los personajes manifestada en la pérdida del lenguaje o el destemplamiento de las voces (*No me toquen ese vals*) que mima la opacidad del discurso político que da lugar a confusión (*Extinción*). Aparece, en una palabra, un mundo impenetrable. Todas estas manifestaciones teatrales tienen como trasfondo la sensación de absurda vulnerabilidad frente al Otro, que en este caso sería el inflexible sistema económico y legal.

El sentimiento de que el sistema es indestructible se evidencia en la escena mediante la represión y el dominio final de los personajes que pretenden cuestionarlo; en algunos casos sólo el engaño, mediante actos furtivos aparentemente ilegales, dan una posibilidad de escape para sobrevivir. Bajtín redefinió el miedo sublime cósmico, como el miedo oficial, prototipo del poder mundano; miedo al poder hecho por el hombre pero que está más allá de la capacidad del hombre de oponerle resistencia (Bauman 67-8). Según Bourdieu, la presencia en la escena de “fuerzas misteriosas” que causan modificaciones ante las cuales todos se sienten “descartables,” genera un miedo difuso, que “acosa la conciencia y el subconsciente.”

haciéndole trampas al sistema. Tal es el caso por ejemplo de *Rebatibles* de Norman Briski en el que el protagonista —portero de una empresa comercial— inventa un sistema que clandestinamente, convierte la oficina que él limpia durante el día, en su casa por la noche, “solucionando” así —mientras no lo descubren— su problema de vivienda.

Esto implica la no autonomía del sujeto, la pérdida de su calidad de ciudadano. Frente al miedo, la risa, forma audible del miedo, es a veces el arma de escape al horror; ésta revela la aceptación de la imposibilidad de vencerlo; es una forma viable de hacer frente a una realidad de la que no se puede escapar y de eludir la superproducción del miedo oficial.

La visión de un mundo opaco y oscuro, donde es imposible de dilucidar la verdad, se transporta a la escena mediante diversas técnicas, por ejemplo, el flashback. Un buen ejemplo de esta técnica es el espectáculo del Barco Ebrio de Colombia, *Crápula Mácula* — versión teatral de *Rashomon*— que escenifica la imposibilidad casi lógica de saber la verdad acerca del crimen, pues cada personaje revive sus recuerdos y presenta pruebas para su propia versión de él, lo cual hace imposible el descubrimiento del culpable. Otros recursos frecuentes son la presencia de ruidos o voces extrañas, muchas veces en *off*, o una voz que no está anclada en ningún lugar específico o sonidos que no tienen una causa identificable, lo que Michel Chion llama la “voix acoustomatique,” no atribuibles a ningún sujeto y que permanece en un no lugar, un espacio indefinido y que suena como implacable y que tiene un efecto amenazante de “algo” que está al acecho. También la incertidumbre y la imposibilidad de comprensión se expresan en la escena, mediante técnicas cinematográficas que muestran escenas desconexas e incomprensibles (*Máquina Hamlet*) y un lenguaje teatral sin coherencia lógica que trae la “presencia” de lo in-pronunciable, de la intromisión de lo obsceno procedente de la extra-escena.

Muchos de los espectáculos consisten en fragmentos episódicos, con una ilogicidad que sólo se explica como la respuesta racional y paralela a la *política económica de la incertidumbre* (Bauman 182): no hay lapsos que basen su significado en una conexión causal ni es posible tampoco la anticipación de futuros segmentos del dis-continuo temporal. Junto con lo episódico de las puestas está el manejo singular de la temporalidad de la escena. No hay necesariamente una progresión lógica y por ello, los segmentos son muchas veces intercambiables en el continuo temporal. Frecuentemente es posible extraer sentido de los fragmentos aisladamente, sin necesidad de que ellos formen parte de la cadena de posibles significantes. Al igual que los sueños, las puestas son como rompecabezas de imágenes, de sonidos, de palabras desconexas, que es posible conectar con un sentido relacionándolas con el texto dramático—proceso que siempre quedará incompleto— pero que es el único modo posible de que el crítico o el espectador pueda encontrar algún sentido en ellas. El espectador o el crítico se ve obligados a realizar la *ficción operativa*, es decir a buscar un sentido según las conexiones más intuitivas que lógicas que tanto el espectador como el crítico realizan desde la platea o muchas veces horas o días después de haber presenciado el espectáculo. Las escenas, personajes, luces, vacíos —objetos de la ficción teatral— usualmente actúan sobre nosotros además de por sus propiedades, por el lugar que ocupan en la estructura y es posible más bien describir la “narrativa” como una

sucesión de intensidades percibida por el espectador, en ausencia de una historia que respete alguna conexión causal.

Estos temas y sus técnicas teatrales atestiguan lo que parece haber sido la imposibilidad de narrar en una forma lineal y realista. Ellas son el resultado de la imposibilidad de ubicar el “destino” como parte de una totalidad histórica orgánica. La *política de la incertidumbre* —inseguridad, lo inesperado— más la influencia posmodernista que predicó el fin de las totalidades y su “desaparición” como efecto del mercado y de la política global, dan como resultado esta *estética de la incertidumbre*. Ella pone en evidencia la imposibilidad de comprender, de prever y de seguir una serie de acciones que lleven a un fin previsto, a lo que se añade la ausencia de un proyecto político futuro.

La estética de la incertidumbre: mimesis del sin sentido

El imaginario realista es verosímil de la realidad, confirma su espíritu y recicla las representaciones dominantes. Coherente con el espíritu político del teatro aquí discutido es presentar escenarios no realistas, cargados de absurdo, de rupturas temporales y espaciales, de discursos fragmentados y lenguajes incomprensibles, de ausencia de hilos narrativos de fácil comprensión y armado final. Estas características, mimesis del sin sentido, además de mimar el ambiente económico social del momento en Latinoamérica, abren el camino hacia su des-construcción al re-presentarlo como una realidad in-comprensible y absurda. Relacionado con esto está el llamado “hiperrealismo” de los nuevos teatristas, que se niegan a hacer re-presentaciones y se empeñan en “presentar” acontecimientos en una escena, que exhibe “signos” que no están insertos en una narración lógica, que presentan “lo real,” imposible de simbolizar o verter en el lenguaje como es el caso del Periférico de los Objetos y de Federico León. Se diferencian radicalmente de la escena realista, que se queda en el ámbito de los significantes (Žižek 39). La “presentación” se hace mediante los sonidos, las imágenes, los vacíos, los oscuros, que funcionan como un marco de referencia que solamente a veces, nos orienta hacia la diégesis; ellos son signos flotantes no enlazados en una cadena discursiva.

La *política de la incertidumbre* más el fin del estado y la nación, totalidades que daban al individuo sentido de trascendencia, de pertenencia y de protección, y su desaparición, dan como resultado esta estética teatral a la que propongo denominar *estética de la incertidumbre*; ella es el resultado de la imposibilidad de comprender, de predecir y de seguir una serie de acciones que lleven a un fin previsto; habla del temor de una irrupción que interrumpa el presente y nos conduzca por caminos temidos y desconocidos.

La imposibilidad de la acción de parte de los personajes tiene su base en que estos no pueden desarticular un orden que si bien existe, para ellos no está visible; por ello tampoco pueden proponer estructuras alternativas defensivas. Esto genera una actitud que reemplaza la autoridad coercitiva de la ley, que genera una incapacidad de acción suficiente para someter a los personajes-individuos a los 9. Terry Eagleton en “Las ilusiones del posmodernismo” (capítulo 1) ha afirmado que lo primero que enmascara la filosofía contemporánea, especialmente la posmoderna, es el capitalismo como totalidad opresora, mediante la afirmación de la no existencia de totalidades

poderes ocultos que manipulan la realidad. Se produce una auto-coerción que implica la aceptación de la rutina que ha sido normalizada, y de la ruptura de las relaciones sociales como un hecho normal.

En las obras más crípticas la escena tiene un efecto paralizante sobre el espectador y sobre el crítico que necesita tiempo para recuperar el movimiento de la interpretación. Para poder dar una lectura más o menos comprensible, tenemos que dejar de lado la totalidad del significado y poner atención a los detalles. Estos, a su vez, al final nos darán alguna visión que, si bien no es totalizadora, al menos hacen posible entender un cierto sentido que está por debajo de la escena, permitiéndonos establecer alguna conexión entre el contenido manifiesto de la escena y su posible significado. La interpretación se realiza mediante la captación de coincidencias o con el texto original (*Hamlet Machine* o con la realidad extra-teatral) en algún aspecto no lingüístico—imágenes, sonidos, metáforas visuales, etc.— pero que está estructurado como lenguaje (Žižek 52-55).

Por otra parte, muchas veces el teatro presenta, en su modo de producción mismo, estructuras alternativas. Consideremos, por ejemplo, el fenómeno de los teatros comunitarios que ya he mencionado, en los que el modelo de producción, la relación entre los integrantes, la economía que subyace a los proyectos y la dinámica social de las relaciones, es completamente opuesta a la del mundo globalizado: es personal, con valores que no tienen que ver con lo económico, desechan el consumismo y lo problematizan y su finalidad no es el éxito económico sino la reintegración de los lazos comunitarios; sus miembros tienen intereses comunes, y su contigüidad no es sólo temporaria. En una palabra, son actividades culturales que no se modelan a imagen y semejanza del mercado. Niegan que la marketización sea el modelo inescapable de toda acción contemporánea.

Por supuesto que esta lectura contextualizada e intencionalmente política descansa en presupuestos filosóficos, políticos e históricos. Hago esta lectura y no otra, porque creo que el teatro como producto social y cultural solamente alcanza su total significación si se sobredimensiona su carácter de producto cultural y como tal, su capacidad de revelar nuevos imaginarios sociales y colectivos, nuevos modos de percibir el mundo contemporáneo. Creo además que sus productores hablan no necesariamente de manera intencional —no solamente en su calidad de individuos, sino también como sujetos sociales representantes de sectores sociales y políticos más amplios; todo ello hace del teatro un importante depósito de la sensibilidad social, útil para reflexionar y descubrir aspectos de los conflictos sociales y políticos que no siempre salen a la superficie en otros ámbitos.

I. LA INSISTENTE PRESENCIA DE LA UTOPIA

Capítulo 1. Utopía/distopía en la escena latinoamericana

A MAP OF THE WORLD THAT DOES NOT INCLUDE UTOPIA IS NO
WORTH EVEN GLANCING AT.

(OSCAR WILDE 34)

Los espectáculos invitados a las ediciones del FIT de Cádiz, 1997-1998, parecen poner en evidencia una tendencia del teatro latinoamericano de fin de siglo: la aparición de la función utópica del discurso para denunciar y expresar la disconformidad con la realidad actual, y la negación a aceptar tal situación como la única alternativa posible. Para confirmar mi hipótesis analizo en este capítulo tres espectáculos presentados en Cádiz en los festivales correspondientes a los años señalados: *El pecado que no se puede nombrar*, *Otra Tempestad* y *No me toquen ese vals* y dos espectáculos estrenados durante la temporada de invierno de 1998 en Buenos Aires: *El amateur* y *Cuestiones con Ernesto Che Guevara*.

Con el dominio de la globalización y las políticas de libre mercado en los países latinoamericanos y como consecuencia del nuevo orden económico mundial, se ha producido una conformación social y política en la que las comunidades no encuentran fácilmente espacios de reflexión para expresar frustraciones e intentar convertir sus deseos en realidades. En esta situación, parece ser el arte, particularmente el teatro en este caso, el encargado de reivindicar estas necesidades en el espacio de la producción artística, con un tipo de racionalidad diferente que le permite plantear problemas, necesidades e insatisfacción con la “realidad” tal y como los emisores del discurso teatral la perciben. El teatro latinoamericano ha sido siempre un teatro de crítica política, y en la última década ha seguido esta tendencia, aunque de manera modificada. Sus técnicas son más sofisticadas y la referencialidad no es tan directa como en los momentos del teatro realista de los sesentas y setentas. El teatro político latinoamericano actual tiene características diferentes del teatro político tradicional producido en las décadas anteriores, usa técnicas diversas, un tono diferente y puede a veces presentar en la escena propuestas ambiguas y crípticas, pero que apuntan en última instancia, a la crítica de la realidad latinoamericana.

Esta tendencia crítica del teatro latinoamericano es consistente con la presencia de una corriente utópica, que se manifiesta en la escena latinoamericana, fundamentalmente, en el rechazo del estado de cosas, aún en los momentos en que se proclama su reinado absoluto sobre toda posibilidad de un futuro distinto. El discurso teatral crea un sujeto que no sólo relata, sino que actúa, propone, abre el juego de lo diverso-posible contra lo “necesario” real verdadero. La función discursiva de proyección de lo posible como diferencia en el futuro, es lo que define a estos discursos como utópicos.

El teatro y el discurso teatral funcionan como el espacio “otro” desde el que se mide y se critican las fallas del lugar “real” y de esa apertura resulta un espacio nuevo: lo posible. Esta posición

se expresa mediante la función utópica del discurso que se asienta en la historicidad y se relaciona directamente con un contexto específico en cuanto cuestiona una realidad existente. Parte pues de la misma realidad y tiene sentido sólo en cuanto se refiere a ella. El ejercicio de la función utópica, que se inicia en una descripción de la realidad que desea modificar, propone directa o indirectamente la transformación del mundo presente. Al revés que la utopía tradicional que propone un mundo desespacializado y des- temporalizado con el objeto de relativizar y criticar el mundo propio, la función utópica del discurso penetra en la historia como planificación del tiempo futuro (Roig 17). Es decir, esta función consiste en una crítica reguladora que abre la posibilidad de una praxis que desconoce la topía como la única realidad posible.

La función utópica, según Roig, se articularía bajo tres modalidades: como función crítico-reguladora, como función liberadora del determinismo legal y como función anticipadora del futuro. Mi hipótesis es que lo que se han caracterizado en el teatro latinoamericano como formas estéticas diversas de crítica política, forma parte de la función utópica del discurso teatral. Esta función utópica funciona prioritariamente, en su aspecto crítico-regulador y como liberadora del determinismo legal. Sin embargo, no se anticipa explícitamente un futuro diferente, éste queda implícito y depende, sobre todo, de la recepción, lugar en el que se deposita esta tercera modalidad de la función utópica. En el teatro, la función utópica del discurso incluye además modos de representación visual que, con referencialidad ambigua, requieren una lectura dentro de cada contexto particular. Estos modos de representación leídos en conjunto con el lenguaje verbal, la contextualización histórica específica y las conexiones simbólico-sociales, hacen posible afinar tanto el significado total de las puestas, como señalar la crítica de la topía y el posible avance hacia la utopía futura expresada, aunque sea sólo, como una esperanza.

Tal como Kumar afirma (89), la utopía es un género subversivo que parte de lo concreto y puede anticipar la realidad, pero sus visiones están limitadas por el tipo de sociedad en la cual están concebidas, puesto que su relación con la realidad social es compleja y está mediada por muchos modelos, niveles e influencias multiculturales. La mezcla de distancia y familiaridad con el mundo de la política y la sociedad le presta a este teatro una cualidad híbrida distintiva, que no ha logrado sin embargo, hacer desaparecer del teatro latinoamericano su carácter social-político, que al contextualizarse, adquiere carácter nacional.

La tendencia en las propuestas de los distintos países latinoamericanos responde a “la mundialización de los discursos [que] es consecuencia de la mundialización de los mercados, cada país afronta una misma realidad, está sometido a las misma exigencia, la de la adaptación a los mercados mundializados” (Fitoussi). Esto se transparenta en los rasgos comunes, fácilmente detectables, que exhiben los discursos teatrales latinoamericanos. Todos responden a una misma realidad mundial con efectos sociales y económicos similares.

Pero no todos presentan la misma mirada, aunque todos observan críticamente al momento histórico, subrayando la “deficiencia estructural de la economía de mercado” (Fitoussi). Unos presentan un mundo cargado de energía negativa y de pesimismo; otros espectáculos, aunque escasos, dejan

entrever atisbos de una cierta esperanza, frente al futuro, por demás incierto, de los países latinoamericanos. Estos parecen expresar la esperanza de que la ideología liberal se trata sólo de un “retraso cultural,” y que, como tal, “No entramos en una sociedad liberal: salimos de una transición liberal necesaria pero dolorosa” (Touraine). En los dos casos, funciona el aspecto crítico regulador de la función utópica, pero no en todos, se presenta con la misma claridad, la propuesta liberadora del determinismo legal. Notamos, sin embargo, como una tendencia, la ausencia de una propuesta explícitamente constructiva.

Por otra parte, se encuentran también los discursos distópicos. Ellos muestran la frustración, oposición o desengaño de las grandes utopías, por ejemplo, del marxismo o del feminismo. La distopía se da cuando se examina críticamente las condiciones existentes y los abusos potenciales que pueden resultar de una institución perteneciente a alternativas utópicas. Este discurso se sitúa directamente frente al pensamiento utópico, como una advertencia de sus posibles consecuencias negativas y critica sin piedad las premisas utópicas. Intenta mostrar que todo intento de perfeccionar la tarea humana está condenada al fracaso (Broker 3).

La utopía: el sueño prohibido

[UTOPIA] REFUSES TO ACCEPT CURRENT DEFINITIONS OF THE POSSIBLE
BECAUSE IT KNOWS THESE TO BE PART
OF THE REALITY THAT IT SEEKS TO CHANGE.
(KUMAR UTOPIANISM 107)

El pecado que no se puede nombrar, dirigida por Ricardo Bartís es el más claro ejemplo de la función utópica del discurso, tanto en su aspecto crítico regulador y liberador del determinismo legal. El espectáculo del Sportivo Teatral de la Argentina, denuncia cómo la situación económica y política actual parece repetir en la Argentina, las condiciones de la llamada “década infame” (1930). Bartís mismo confirma su intención crítica, “Hoy hay que evitar sobre todo el congelamiento o la dispersión de lenguajes que fundamenta el dominio político. Nosotros queremos un teatro que sea violento, que violento y contradiga a la cultura actual” (Link).

Para ello, el Sportivo Teatral elabora sobre los textos de *Los siete locos* y *El lanzallamas* de Roberto Arlt, cuyos personajes descritos por su autor en una de sus “Aguafuertes porteñas,” son

...individuos canallas y tristes, simultáneamente; viles soñadores... [que] están atados o ligados entre sí, por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas.¹⁰

10. Texto reproducido en el programa de mano de la función de *Los siete locos* presentada en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, dirigida por Rubens W. Correa y Javier Margulis, en julio de 1988.

La propuesta de Bartís habla hoy de las secuelas de los golpes de estado y de una revolución política y social fallida. El discurso verbal y el no verbal muestran, valiéndose de la parodia y el grotesco, lo que no debe ser, para luego proponer al final, en el discurso de Erdosain, una llamada a no perder la esperanza para afirmar la posibilidad de llegar a un lugar diferente. Un lugar que ahora es todavía un “no lugar,” una utopía: “Tener un sueño es como tener una fortuna / ... / el único pecado es haber perdido nuestro sueño / ... Mañana la vida, la vida no puede ser esto / Habrá que cambiarla.”

VIDEO

El pecado que no se puede nombrar. El Sportivo Teatral. Ricardo Bartís

<https://youtu.be/m3nin3e2Xv8>

Los personajes de Arlt, persiguen ideales, pero lo hacen erróneamente. Son parece decirnos Bartís, productos de un momento en que el hombre envuelto en un pragmatismo maquiavélico ha perdido todo espíritu ético. Los locos de *El pecado que no se puede nombrar* tienen ideales, y para alcanzarlos cualquier método es bueno, incluso la creación de un prostíbulo donde las “pupilas” son ellos mismos. El mayor absurdo se logra mediante la circularidad que recorre el dinero que va de las manos de los “clientes” a un sombrero de donde los nuevos clientes vuelven a tomarlo para pagar turnos sucesivos en el prostíbulo.

La parodia, es la “única manera defensiva, es burlarse para no morir,” dice Bartís. Pero para no convertirse en algo cínico ella necesita tener “algo que decir,” lograr mediante la actuación la “producción de sentido,” un efecto vinculado al humor que es la expresión de la esperanza a pesar de todo. Aunque “los personajes creen que Dios ha muerto” y constatan “el fin de los valores burgueses como el matrimonio, y la muerte de la utopía de una revolución social, siguen soñando...” (Foro Cádiz 1998).

La sexualidad no es elemento central, dice Bartís, sino que apunta a la política argentina que “ha adquirido notable capacidad de travestismo ideológico y desencuentro mayúsculo entre los fines y los medios.” La metáfora sugiere que “estos hombres son capaces de convertirse en pupilas para llegar a su fin” (Entrevista Bartís Cádiz 98).

Según Bartís, El pecado es la escenificación de una utopía “disparatada, inútil, perversa,” pues “muerta la utopía social... el hombre desarrolla utopías disparatadas.” Por ello, el espectáculo es “Un gran concierto de instrumentistas extraviados en busca de un pentagrama al que aferrarse” (Herren). La escena es utópica en sí misma, en cuanto da voz a un grupo de marginales, los “otros” que critican el statu quo e intentan recuperar sus derechos y su voz. En el contexto actual de Buenos Aires, el travestis es emblemático de la marginalidad, como lo muestran las declaraciones de Jorge Rodríguez, jefe de Gabinete de la Casa Rosada, que exhorta al Gobernador de Buenos Aires para que se ocupe de “la basura, los travestis y los baches de la ciudad,” tal como el artículo “La Alianza convoca a los empresarios” publicado en la sección política de *La Nación* lo transcribe.

Por otra parte, una de las discusiones éticas mayores de aquel momento en la Argentina fue sobre la moralidad y la legalidad de la oferta sexual de travestis en los barrios de Palermo Viejo y de Flores.¹¹ Presentar el travestismo en la escena de Buenos Aires y metaforizar en ello la revolución tiene una relación correlativa con un significado metafórico, cuyo mayor alcance sería la denuncia de la inmoralidad de aquellos que dirigen el país. El travestismo y la prostitución ahora en auge en Buenos Aires, son la metáfora social de la descomposición de la economía, la política y la historia. La instalación de una zona roja en La Recoleta, lugar en el que reposan los restos de los mayores próceres argentinos parece corresponder, en el escenario social, al escenario teatral de *El Pecado* donde, para los locos revolucionarios, el motivo de salvar la patria es razón suficiente para prostituirse. Por otra parte, la prostitución de la escena leída con este contexto social, adquiere caracteres de denuncia que habla de la entrega del cuerpo y la vida de los estratos menos privilegiados en manos de aquellos que gozan de los frutos del nuevo sistema económico, tal como se denuncia en el artículo de La Nación, del 23 de noviembre de 1998, titulado “Se instaló en la Recoleta una zona roja”:

El paredón del cementerio en el que descansan los restos de los más distinguidos próceres argentinos, es por estos días testigo de encuentros fugaces entre las jóvenes que ofrecen su cuerpo a cambio de dinero y sus ocasionales clientes. Ellas, en su mayoría adolescentes. Ellos, ejecutivos que circulan a paso de hombre en sus impecables automóviles, casi todos importados. (Sánchez)

Por otra parte, la feminización de sus personajes responde según Bartís, a que la conciencia “nos convierte a todos en cobardes” y su presencia escénica es para “reflexionar sobre la idea de ser feminizado por el poder, de ser sometido a la pérdida de la identidad que incluye la propia sexualidad” (Herren).¹²

El pecado que no se puede nombrar se puede leer como un microcosmos de la Argentina, que Bartís percibe como un “país que ha quebrado su noción de nación.” Este se escenifica como un espacio en venta —el prostíbulo-, con sus ciudadanos entregados a las grandes compañías multinacionales —pupilas-, con la entrega de la cultura y de sus riquezas, y la consiguiente pérdida de su identidad cultural —. Por otra parte, puede leerse también como una crítica a la revolución fracasada de los setenta, y la alusión a la desaparición de la creencia de que era posible un cambio de estructuras. El travestismo señala también la actual entrega de algunos de aquellos

11. Los travestis, los marginales del sistema, reclaman su derecho a ser incluidos y a ser reconocidos también como ciudadanos. Las metáforas se multiplican y apuntan a la inmoralidad y a la mentira política, “Todo lo que sea político es inseguro, nadie honesto es político” dice Juan Walter, un vecino de Palermo (La Nación 23.12.98) a propósito de los travestis, en el artículo titulado “Los vecinos de Palermo Viejo no les creen a los legisladores porteños” y publicada en La Nación el 12 de noviembre del año pasado. El término “travesti” —farsa— se usa también para expresar la traición política (La Nación 27.11.98 en “Meijide convocó a millones para vencer al menemismo”).

12. Resulta difícil prescindir del aspecto misógino que implica la elección de representar la pérdida de la identidad y la cobardía, con la feminización de los personajes

revolucionarios soñadores, a ideologías ajenas a la revolución. Pero aunque muestra los sueños de aquel cambio social como enloquecidos, no afirma su imposibilidad y se niega a aceptar la situación política y social argentino del momento como un destino fatal. *El pecado* innombrable, es entonces, la insistencia en seguir buscando los sueños. Por esto, a pesar de la parodia, el desenfreno, la locura y la desintegración de la escena, *El pecado* es utópico, en cuanto en él aparece la función utópica del discurso no sólo en su aspecto crítico regulador y como liberadora del determinismo legal, sino también como función anticipadora del futuro.

Violencia y utopía

Cuestiones con Ernesto Che Guevara, texto de Juan Pablo Feinmann y dirección de Rubens Coore y Javier Margulis, estrenado en el teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires en la primavera de 1998, es una propuesta abiertamente utópica que intenta reivindicar el valor de la revolución y nos traslada al clima de los sesenta, no sólo por su tono nostálgico, sino también por la ausencia de las nuevas técnicas teatrales presentes en las producciones actuales. Este espectáculo escenifica una conversación post-mortem entre el “Che” y un historiador becado por una fundación norteamericana, que investiga sus últimos días en la Higuera, Bolivia. El diálogo gira acerca de la teoría revolucionaria del Che y la violencia desencadenada en los setenta por la dictadura del proceso y el saldo de desaparecidos que esta dejó. La denuncia se concreta alrededor de la violencia que hoy día ejerce el sistema neo-liberal. Según la discusión, hoy sin revolución existe tanta violencia como entonces. Discusión que, por otra parte, se hace eco de las denuncias que, en la prensa argentina, se leen repetidamente en ese momento¹³, que describe una violencia “sin rostros identificables... una violencia unánime, sin rótulas ni banderas...” (Salzman 46).

La escena, extremadamente “limpia,” refuerza el poder de la palabra, anulando todo tipo de distracciones escénicas. El escenario encuadrado por una especie de paredes inclinadas a la manera de un casi semicírculo de madera y sólo con un desnivel en la parte posterior, destinado a la aparición de los otros personajes en los momentos en que el Che recuerda episodios pasados, es el único artificio escénico utilizado en la puesta.

La función utópica del discurso en *Cuestiones con Ernesto Che Guevara* se hace aún más clara cuando muestra una añoranza por la utopía del pasado y la defensa que se hace del pasado respecto del presente. En este espectáculo más que ninguno, el lenguaje verbal es el arma política más poderosa. Con un claro predominio de la denuncia por sobre un llamado a abrir un futuro distinto, este espectáculo que desconstruye verbalmente los discursos condenatorios de la revolución fallida de los sesenta, concluye que la Argentina globalizada no es menos violenta que aquella de los setenta. Son notables los guiños que hace el discurso que dejan al espectador con la sensación de que Guevara y su

13. En el artículo “Las villas, cada vez más violentas,” el párroco de Nuestra Señora de la Cava de San Isidro, afirma que: “El problema de la violencia... está instalado en todos lados.... La falta de trabajo, la marginación y la discriminación hacen que la gente adopte actitudes violentas y hostiles” y están en la capital misma, a veinte minutos del Obelisco. Por otra parte en el mismo artículo se señala que la población de las Villas Miseria aumentó de 12.600 personas en 1983 a 140.000 en 1999. “Un mentís al mito de la pertenencia al Primer Mundo.”

discurso siguen vivos. Esta puesta sobredimensiona tanto la crítica al sistema actual como la posibilidad de resistir a la violencia de la globalización. Es en ese sentido, fuertemente utópica, en cuanto se afirma un compromiso radical de no aceptación de ningún tipo de reconciliación con lo dado.

Utopía y muerte

El amateur presenta a dos humildes personajes, Lopecito —un ex- bailarín de tangos, que ahora trabaja con un triciclo de reparto— y el Pájaro, quién animado por su amigo, intenta ganar un lugar en la sociedad batiendo un record en el ciclismo.¹⁴ El entrenamiento para lograr su meta se convierte en la metáfora escénica de la lucha por la supervivencia. El esfuerzo, la transpiración, el agotamiento y las vueltas interminables de las ruedas de la bicicleta, que giran frenéticamente, colocadas sobre una base fija en el escenario, dan al espectador la sensación del inmenso esfuerzo del personaje que, encerrado en una situación existencial sin salida, no quiere aceptar la derrota. El entrenamiento para lograr su meta se convierte en la metáfora escénica de la lucha inútil por la supervivencia en un mundo sin esperanza. Cuando el Pájaro completa su proeza, Lopecito “lo lleva triunfante hacia el carro. Lo sienta en su triciclo y lo traslada hasta el centro del espacio,” acompañado por los sonidos exaltados de tribunas y relatores deportivos que festejan la llegada a la meta. Cuando “el relato finaliza ... El ciclista, de pronto, se desploma sobre el cuerpo de su manager.” Lopecito “lo levanta como puede para que vea a su público. Empieza a comprender. Su amigo ya no está más. Se le ha muerto.” Sin embargo el giro fantástico que sorpresivamente da el espectáculo al final, genera ambigüedad en su lectura. El Pájaro, ya muerto empieza a reaccionar lentamente “como en un milagro vulgar.” Lopecito lo hace girar en amplios círculos que crecen a medida que El Pájaro levanta la cabeza y vuela, hasta que al final, como *Icaro*, alcanza el sol, desde donde le grita a su amigo: “Arrimate flaco...No quema...No quema...”

VIDEO

El amateur

<https://youtu.be/NBosbl8yDrQ>

La puesta transmite al espectador la sensación de encontrarse al borde mismo del desastre. Los actores llevan sus cuerpos al límite de sus posibilidades y el pequeñísimo y cercano escenario en donde, con un aprovechamiento excelente del espacio, el Pájaro y Lopecito dan vueltas riesgosa e interminablemente; esto provoca en el espectador la sensación de un riesgo inminente: la caída sobre las butacas, de las bicicletas, que giran velozmente en los bordes mismos de la escena. A nivel metafórico el espectador experimenta el peligro y el sufrimiento de su propia existencia. El movimiento circular de las bicicletas sobre el escenario y las ruedas que en el entrenamiento giran interminablemente sobre las bases fijas, sin adelantar un centímetro,

14. Espectáculo que se estrenó en el Teatro Payró de Buenos Aires en 1997, con texto de Mauricio Dayub y dirección de Pepe Romero.

exhiben la situación como incambiable.

En *El amateur* la utopía se materializa en la esperanza de ganar una competencia de ciclismo, al mismo tiempo que el alcance del deseo aparece como imposible. Al hacerlo, El amateur, al igual que *El pecado*, reconoce la imposibilidad de dejar de soñar, pero al mismo tiempo afirma la imposibilidad de alcanzar esos sueños. Es en este sentido que El amateur habla de las promesas utópicas y la dificultad de alcanzarlas.

Contextualizada en la Argentina, la puesta acorta la distancia entre la ficción y la crítica social hasta casi hacerla desaparecer. El espectáculo es la escenificación de la lucha por conseguir el único éxito posible en las condiciones económico-sociales del momento: el triunfo individual que sólo adquiere sentido en un mundo donde reina el darwinismo social. La competencia de bicicletas adquiere fuertes resonancias metafóricas si recordamos que no importan las intenciones, el mercado incita siempre a la competencia —la conquista de ventajas competitivas— aunque sabemos de antemano que seres como el Pájaro o Lopecito llevan siempre las de perder. La única solidaridad posible viene del otro marginal, Lopecito. Paradójicamente cuando el Pájaro logra romper el récord—aunque no sabemos si alguien se lo ha reconocido— muere de agotamiento físico. En la puesta se materializa la imagen de “esa facultad impiadosa de los mercados de seleccionar la población sobreviviente” cuyas consecuencias pertenecen a la falla estructural de la economía de mercado (Fitoussi).

El amateur tiene una tensión dialógica que oscila ante la necesidad de afirmar los sueños —alcanzar el récord— y la evidencia de una realidad que impide alcanzarlos, metaforizados en los movimientos circulares no conducentes a ningún nuevo espacio y en los límites circulares de la escena de donde los actores no pueden salir y de hecho, no salen durante toda la puesta. Esta tensión puede originar lecturas diversas del espectáculo, cuya lectura final sólo es posible desde una intencionalidad consciente junto con la relación a un contexto más amplio. Mauricio Dayub expresó sorpresa de que algunos espectadores hubieran hecho la misma lectura descorazonadora, pues el vuelo final podría ser leído también como la imagen de la llegada al sol (Entrevista). Sin embargo, esta lectura parece ser la más obvia en el contexto argentino del momento donde aún la Iglesia hizo llamados a la implementación de un capitalismo más humano frente al empeoramiento de la situación social y económica de la mayoría. En este sentido, El amateur se instala en la crítica de la topía. La metáfora esencial representa una inmovilidad forzada ante un presente visto como insuperable.

“Quiero poblar esta isla de Calibanes”

Otra tempestad se ubica en una isla lejana imaginaria con vegetación y fauna exuberantes y tropicales, que inevitablemente, el espectador contemporáneo identifica con Cuba¹⁵. El drama expresa la duda en la posibilidad y la deseabilidad del cumplimiento de una utopía, pues muestra la isla como panacea del abuso de Próspero que reina en ella gracias a su magia. La puesta ofrece una perspectiva diferente sobre aspectos sociales y políticos problemáticos y

15. Ver texto de Raquel Carrió, “Otra Tempestad” en *Gestos* 28 (1999): 103.

parece responder al “aire de crisis” que envuelve Cuba en ese momento. Sin embargo, en ella también hay cierta ambigüedad, que impide calificarlo sin más como teatro diatópico, pues insinúa la posibilidad de un futuro abierto y diferente.

Otra tempestad es una reacción distópica a la utopía socialista cubana en tanto utiliza elementos y técnicas del drama distópico como son la desfamiliarización y la fragmentación. Presenta desarrollos potenciales políticos negativos mediante los lentes de la ficción y despliega en la escena imágenes y diálogos que los sugieren. En “La República o el discurso de la utopía” Ariel, vocero de Próspero, anuncia que “Si en algún lugar del Nuevo Mundo existe una Isla, es esta y su nombre será: ¡utopía!” Sin embargo, las palabras y las imágenes que siguen despliegan lo que ello realmente significa. Si bien Próspero anuncia que “el trabajo va a ser lo más importante” y Otelo grita “En utopía queda prohibida la guerra,” al mismo tiempo escuchamos ruido de ruedas, martillos, gritos, sonidos de marchas y cantos de guerra y vemos imágenes de vasallaje. La escena desdice la utopía, y afirma que ésta no es un paraíso. El contraste entre la realidad y el sueño se refuerza además por las ocasiones en que los personajes actúan adormecidos o hipnotizados por la magia de Próspero o de alguna de las deidades de la mitología cubana.

VIDEO

Otra tempestad. Teatro Buendía. Cuba

<https://youtu.be/YgRF74MdyQM>

El discurso distópico alcanza su climax con la confesión de Próspero que admite su fracaso. Próspero había hecho de la isla el “sitio ideal para sus experimentos,” el laboratorio de la utopía. Había expresado la fe en un cambio que, partiendo de un sueño, haga real lo posible. Sin embargo, en la escena de la muerte de Ofelia/Miranda, reconoce que es él mismo quien la ha provocado: “Mi ambición, mi soberbia... sordo y ciego a todo lo que no fuera mi utopía.”

El carácter distópico de *Otra Tempestad* se confirma además por el exceso de ritualización que, si se acepta la hipótesis de Widmer:

... will defeat other ends of utopianizing, and intelligence. Literature heavy in ritualizing will be thin as utopia. Not incidentally the more effective literary use of ritualization, in all its arbitrariness, appears satirically in dystopias. Undoubtedly mystification has its utilities, but they do not include much social criticism or alternative (Widmer 24).

Consistentemente con la omnipresencia del mito y su carácter intemporal, intersecta fragmentariamente presente, pasado y futuro. Al hacerlo, afirma una idea válida para todo tiempo: la falta de futuro para las utopías que se importan desde más allá del mar y se hacen recurriendo a recursos ajenos. Idea que se subraya hacia el final con la escena de antropofagia en que todos devoran el cuerpo de Miranda —¿la nación cubana?— luego de que Macbeth la llama “la reina de todas las ramerás.”

¿Se sugiere con ello tal vez que el mal vino de afuera? Si esto es así, la propuesta final con Calibán como el único sobreviviente al final del espectáculo, y dueño de toda la escena, parece proponer una utopía diferente, construida desde la cubanidad, sin ingerencias que vengan de más allá del mar.

Tanto en *La tempestad* de Shakespeare, como en la *Otra tempestad* Próspero ha llegado a la isla por una traición, pero mientras en el drama shakespereano el mundo vuelve al orden, mediante el arrepentimiento o castigo de Alonso, Antonio y Sebastián, en el espectáculo cubano el final no es el de la unión de los jóvenes —Miranda y Ferdinand— y la mirada hacia un futuro mejor. En *Otra tempestad* Próspero muere ahorcado tal como los que han llegado a través del mar —Macbeth, Lady Macbeth,

Otelo y Sylock— y que han tejido una serie de ardides que incluyen el asesinato, en su lucha por el poder. A diferencia del drama de Shakespeare, y en la última escena titulada “Caliban Rex,” el único que al final queda de pie y en el centro del escenario es Calibán, sosteniendo todas las máscaras y adquiriendo un aspecto de un hombre de mil cabezas.

¿Una sugerencia tal vez de la absorción inevitable de influencias y culturas que ahora forman ya parte indiscutible del natural del cubano y de que esto es lo propiamente cubano, lo único verdaderamente auténtico? O tal vez, ¿la metáfora de un rechazo a las imposiciones que vienen del exterior como del mar llegaron los personajes shakespereanos?

Otra tempestad es un drama distópico. Sin embargo, propone, al mismo tiempo, una utopía propiamente cubana, representada metafóricamente por el único sobreviviente, Calibán, el oriundo de la isla que, en la última escena, se ha adueñado de todas las máscaras, al hacer suyo todo lo que fue antes de otros: la cultura, las ideas, los proyectos. En este contexto, adquieren sentido las palabras finales de Miranda en la escena que sigue al amor con Calibán cuando exclama: “Quiero poblar esta isla de Calibanes.”

“Qué extraña manera de estarse muertos...” (Trilce XLXXV)

La propuesta del grupo peruano Yuyachkani en *No me toquen ese vals*¹⁶, presentado en el FIT de Cádiz 1997, dirigido por Miguel Rubio, parece resumir su propuesta en el siguiente parlamento:

La sangre del pueblo tiene rico perfume... Observe la orgía de la corrupción que hay en el país. El hambre que aniquila a uno, el hartazgo que hace reventar a otros. Escuche, no sólo oiga. Observe, no sólo vea, y así se explicará en la misma medida en que yo me explico esta violencia. Y sino se explica vea el evangelio de San Mateo...

VIDEO

No me toquen ese vals. Yuyachkani. Perú

<https://youtu.be/WSzEEe6bw9I>

16. No me toquen ese vals de Julio Jaramillo (ecuatoriano), afirma en su comienzo: “Me estoy acostumbrando a no mirarte / me estoy acostumbrando a estar sin ti.” Esta aceptación sin embargo se niega hacia el final cuando se dice: “¡Qué voy a acostumbrarme a estar sin ti?”, consistente con la metáfora teatral de la puesta que equipara la vida a la muerte.

Se refiere al Capítulo XXI, versículos 12 y 13 en que Cristo derriba las mesas de los banqueros y las sillas de los que vendían las palomas para sacrificios, a todos los que han convertido su casa en “una cueva de ladrones.”

No me toquen ese vals escenifica la realidad y la denuncia con una combinación de poesía y música popular, sonidos discordantes, movimientos lentos y forzados, manos que se alzan crispadas como buscando a tientas, cuerpos que se retuercen en el escenario con movimientos estereotipados; con gritos y silencios alternados y voces que suenan a lamentos. Todo ello acompañado de la tecnología de fin de siglo: humos y luces de colores y agudos sonidos de instrumentos electrónicos. Es la angustia latinoamericana del fin del milenio.

Dos músicos, él y ella que vuelven muertos a la escena, describen lugares infernales, pantanos donde yace el “dios camuflado de la lepra,” donde nace la “mosca de la fiebre” y donde “pudo también nacer el hombre.” Disfrazándose de burgueses, smoking él, abrigo de piel y guantes ella, entonan el vals *Desdén* de Miguel Paz: “No necesito amar, no necesito / hoy comprendo que amar es una pena / ... / repetiré el sermón de la montaña / por eso he de llevarme hasta la muerte / todo el dolor mortal que me acompaña” seguido de un grito que desgarrar la escena. Con un discurso apocalíptico los dos muertos/vivos, describen un lugar cerrado, donde todo escape es imposible. Todas las puertas están cerradas y los agujeros tapados por letreros que dicen “prohibido escaparse.” Afuera del encierro, las calles, “están llenas de orines y vómitos y hay que tumbarse en el estiércol si uno quiere dormir.” La escena nos traslada a un espacio de muerte.

La intranquilizante puesta causa estupor y desazón en los espectadores, mediante la desfamiliarización que se alcanza en la puesta por el contraste entre la belleza poética de lo que se recita, la familiar y romántica música popular y el modo gritón, distorsionado y estertóreo con que están dichas o cantadas las estrofas; la belleza se ha convertido en pesadilla. La pesadilla de una cultura a la que se le ha impuesto una vestimenta barata de luces y humos de colores, de sonidos de guitarras eléctricas y de artificios de luces escénicas, debajo de las cuales yace la muerte y la descomposición.

Con un manejo de oposiciones cercano a lo barroco, se habla de la vida y de la muerte. El recita las coplas de Manrique mientras Ella retuerce su cuerpo y su voz con la poesía que se escucha simultáneamente: “Cualquiera tiempo pasado fue mejor.” Un pasado en el que había celebraciones, se reunía la gente, intercambiaba opiniones, se ponía de acuerdo, conspiraba. El espectáculo invita a los espectadores a preguntarse por el presente, al mismo tiempo que la escena responde en imágenes de parálisis y descomposición.

La vacuidad, inutilidad y devaluación del lenguaje también pasan a la escena: “Siento esta noche / heridas de muerte / las palabras” repiten. Coherentemente con la búsqueda de las manos crispadas del comienzo, se intenta una resistencia que termina una vez más, con la muerte que se anuncia con el rock que dice: “Una leona ha parido en medio de la calle... / haciendo llover sangre sobre el Capitolio / el clamor de la lucha llena los aires / y se oye el relinchar de los caballos y el estertor de los heridos / Y los gritos y los otros / quedan en las calles los espectros.” Espectros que son ellos mismos, en una situación empantanada, sin posible salida. Situación que se remarca con el final, en el que los

dos personajes siguen en la misma posición, él frente a las baterías retorciéndose, ella en la silla de ruedas, repitiendo los mismos gestos.

La situación económica se denuncia explícitamente, con la anécdota del cobro de la renta. El poema de León Felipe “Hay dos Españas,” de *España e hispanidad*, que sigue a esta denuncia, sugiere la comparación del Perú de fin de siglo, con la España de Franco. La nación que en León Felipe está dividida en la del “soldado y el poeta,” se convierte aquí en un Perú dividido por “la pobreza y el dinero”:

...tuya es la hacienda [tuya] la casa,
 [tuyo] el caballo,
 [tuya] la pistola.
 Mía es la voz antigua de la tierra.
 Tú te quedas con todo
 y me dejas desnudo y errante por el mundo...
 Mas yo te dejo... ¡mudo!
 Y ¿cómo vas a recoger el trigo
 y a alimentar el fuego
 si yo me llevo la canción? (161)

La esperanza es la recuperación de la palabra. La palabra que vuelve con el regreso de estos dos cantantes muertos, aunque sea en una canción desgarrada y preñada de muerte. La esperanza no muere mientras la gente que los evoca siga yendo al mismo bar con el deseo de encontrarlos y escucharlos. Esta esperanza que a pesar de todo sigue, es la única nota positiva en *No me toquen ese vals* y es en este sentido, lo único que intenta mitigar la fuerte carga de desesperanza, muerte y fragmentación que impregna todo el espectáculo, pese a lo cual y acercándonos a la propuesta del Sportivo Teatral, se niega a “ponerse de rodillas” y a sumirse en el silencio.

El espectáculo de Yuyachkani ofrece una crítica que llega visceralmente a sus espectadores y lo logra fundamentalmente por la fusión de imágenes, sonidos, la fuerte carga metafórica y la constante sugerencia con que todo esto se combina. Igual que los otros espectáculos analizados, *No me toquen ese vals* permea la misma desesperanza y el sentido de una muerte casi inevitable que está a la espera, sensación que parece dominar la producción teatral latinoamericana de la década del noventa y que explica la sobrecarga crítica y el desbalance respecto de la ausencia de propuestas viables alternativas. La utopía apenas aparece en la negación al silencio y en la invitación a la resistencia y a no perder la esperanza remota en un cambio futuro.

La producción latinoamericana de fin de siglo ofrece una mirada descorazonadora a su realidad, mirada que parece afirmar la imposibilidad de las políticas nacionales de integración social, de desarrollo económico y de acrecentamiento de la participación social (Touraine). Sin embargo, esta negatividad no significa la aceptación de la realidad como la única posibilidad, sino el reconocimiento de la imposibilidad de un cambio inmediato. Algunos discursos teatrales dejan abierta la posibilidad de un

futuro cambio, matizando la mirada pesimista con un rayo de esperanza. Conscientes de la problematización de esos sueños, los espectáculos analizados muestran tensiones, polifonías y dialogismos que hay que leer desde múltiples perspectivas. La negación de la necesidad, la desconfianza en el pasado y el desenmascaramiento de las totalizaciones, es lo que significa trabajar la categoría de posible/futuro. Se trata de desmontar “la realidad” del momento histórico contemporáneo y de negar su necesidad. De afirmar que la historia no ha terminado y que es lícito el deseo y la esperanza en una sociedad mejor.

Estos espectáculos logran desencadenar una tensión moral que evidencia la insatisfacción con la realidad presente y que espera motivar éticamente el planteamiento sobre otros futuros posibles. La “crítica reguladora” —exhibición crítica de la realidad— y la “negación del determinismo legal” —la esperanza del cambio— son aspectos positivos en la producción teatral latinoamericana que, aunque exhiba pesimismo y negatividad ante una realidad que rechaza, afirma al mismo tiempo, ser el espacio para la expresión de las desilusiones, aspiraciones y esperanzas.

Capítulo 2. ¿Hibridización cultural¹⁷? ¿Desaparición del teatro político latinoamericano?

...THE MYTH OF THE INCOMPATIBILITY BETWEEN POLITICAL
ORIENTATION AND AESTHETIC QUALITY HAS BEEN DESTROYED.

(SASTRE 9)

En Latinoamérica el desarrollo del teatro ha estado casi siempre atado a la consideración de las desigualdades sociales, económicas y políticas, características que inevitablemente llevan a la aparición de la violencia en todos los niveles de vida.¹⁸ Sin desconocer el problema de la representatividad de los grupos de teatro que van en nombre de sus respectivos países a festivales internacionales de teatro voy a tratar de responder a la pregunta por la presencia del teatro social político latinoamericano en el FIT de Cádiz 1996. Voy a centrarme fundamentalmente en tres espectáculos: La amistad castigada de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza (México), Crápula Mácula del Barco Ebrio (Colombia) y La siempreviva de Miguel Torres.

El teatro de los sesenta y setenta buscaba repetir modelos europeos al mismo tiempo que buscaba una praxis histórica liberadora, inspirada en el éxito de la Revolución Cubana. El teatro latinoamericano que se presentó en Cádiz 1996, intenta integrarse dentro del contexto mundial con una actitud que parece ser más libre y no tener los límites trazados por una u otra teoría teatral específica; sin embargo, esta actitud no refleja necesariamente una libertad producto de la consciencia de su madurez cultural. El uso ecléctico e ilimitado de las más diversas técnicas teatrales de distinto origen, responde también al contexto del “nuevo orden mundial” que aprovecha las facilidades de la comunicación contemporánea —internet, televisión por satélite, facilidad en los viajes, etc. —que facilitan la “hibridización de las culturas.” Incluye además la aceptación de elementos de la cultura popular dentro de las manifestaciones de la

17. Cuando digo “hibridización cultural” me refiero sola y únicamente al fenómeno de la contaminación o el préstamo de técnicas, palabras, o modos de hacer teatro que no son propias. Esto con la facilidad que han dado los viajes y las comunicaciones, especialmente la internet, se ha intensificado y en el teatro latinoamericano que analizo en este acápite están muy presentes. Por supuesto hay que dejar claro que la cultura de la que más se ha tomado —sobretudo a nivel comercial— es la cultura norteamericana, que siendo la cultura del nuevo imperio, obedece fundamentalmente a causas políticas y económicas. Sin embargo, hay préstamos de otras culturas como es el ejemplo del grupo El Barco Ebrio del que aquí trato.

18. Como señala Albuquerque en *Violent Acts*, “The heightened sociopolitical consciousness that Latin American has enjoyed since the Cuban revolution has inspired a deeper level of commitment among the area’s practitioners of every art form. Largely as a result of its closeness with an immediate impact on its public, the theater has stood at the forefront of the region’s liberation efforts. The result has been an explosion of highly eloquent drama overtly indebted to Brecht, Artaud, and the theater of the Absurd but especially remarkable for its vibrant innovations and passionate sincerity. Drawing on the continent’s realities, the proponents of such theater have found in violence both an urgent theme and a mode of expression eminently suited to the artistic presentation of their views” (269).

“alta cultura,”¹⁹ en su afán más aparente que real de una amplia “democratización.” El resultado es que el teatro social y político latinoamericano parece tener más amplitud y libertad de movimiento para incluir no sólo elementos provenientes de diversas praxis teatrales europeas: la comedia del arte, elementos del absurdo y la crueldad, narradores brechtianos, el minimalismo —uso de pequeños muñecos por ejemplo, en *La amistad castigada* para la escena de sexo—sino también técnicas orientales como en el caso del teatro Nô japonés y la introducción de elementos populares propios de sus regiones. Esta libertad de acción se evidencia en la elección de textos cuyo recorrido nos obliga a desplazarnos espacial y temporalmente: en este caso, un texto japonés de principio de siglo y uno español-mexicano del siglo XVII.

Los elementos del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad o del teatro épico aparecen en estos espectáculos junto a una preocupación estética que se interesa por un resultado final en el que la música, la danza, el manejo de luces y del espacio y el movimiento corporal escénico tienen tanta importancia como el texto mismo. El resultado es que el significado de las obras es mucho más críptico que en el teatro político latinoamericano tradicional.

Los tres espectáculos aquí estudiados cumplen con el doble criterio señalado para el teatro político latinoamericano más radical: “the ideological framework for criticizing systems which repress political, religious or individual liberties,...[and] the search for new techniques in order to make theater a more viable experience” (Woodyard 93). Los tres espectáculos denuncian y rechazan situaciones que perviven o se agudizan en la época del llamado “nuevo orden mundial.” A la vez buscan técnicas diversas, respecto de aquellas adoptadas por el tradicional teatro político y social latinoamericano, para expresar el rechazo o la denuncia de acontecimientos o situaciones históricas específicas que, a la vez, reaccionan a este nuevo contexto histórico. Estas diferencias responden a su compromiso dialéctico con una historia cultural, social y política latinoamericana y mundial, cuya realidad ya no es la misma que hace tres décadas. Ha variado el tono más que la propuesta explícita de resistencia mediante la violencia como instrumento central de protesta, a la manera del teatro político de los setentas. Hay una denuncia dolorida ante la inmoralidad y la represión solapada —económica, social y política—que se esconde bajo la apariencia de ‘normalidad’ y de “justicia.” De ellos se sigue la ambigüedad, el desconcierto o la locura. En *La siempreviva* y *Crápula Mácula* se denuncia, aunque mucho menos enfáticamente que en el teatro que va de lo sesenta a los ochenta, la tortura y la represión física, material central en el teatro político latinoamericano de las décadas anteriores.

El grupo el Barco Ebrio de Colombia echa mano de una espectacularidad y un texto japonés para referirse a un rasgo que según sus actores, pertenece largamente a la sociedad/política colombiana del momento; la Compañía Nacional de Teatro de México, recurre a un texto del siglo XVII de Juan Ruiz de Alarcón y mediante sutiles cambios hechos por Héctor Mendoza apunta

19. En los sesenta y setenta, hubo gran cantidad de teatro político que se hacía directamente en las comunidades y un teatro político de agitación/adoctrinamiento que usaba elementos de la cultura popular. Este teatro no recibió en ese momento el mismo reconocimiento de aquellos que seguían las teorías teatrales europeas de boga entonces. Más información respecto de este punto puede encontrarse en *Popular Theater for Social Change in Latin America* de G. Luzuriaga.

tangencialmente al México contemporáneo. Por último, el grupo de Teatro El Local de Colombia, se centra en un suceso de la reciente historia colombiana, la toma del Palacio de Justicia, pero en lugar de desplegar el hecho mismo en la escena, muestra su impacto en la vida diaria de los colombianos.

La siempreviva y el drama de una nación

La siempreviva, escrita y dirigida por Miguel Torres, revive el drama vivido por los colombianos, el 6 y 7 de noviembre de 1985, con la toma del palacio de Justicia de Bogotá por el grupo guerrillero M-19. Según Torres su “...interés en el tema, es la necesidad de recordarle al país lo que representó este suceso, [evitar] que Colombia se convirtiera en el imperio de la impunidad.”

La tragedia ocurrida en la toma del palacio de justicia, transforma la vida de los habitantes delinquilinato donde vive la dueña de la pensión y madre de Julieta. Esta se emplea por unos días en la cafetería del palacio de Justicia. Cuando después de la toma del Palacio se cuentan los cadáveres, faltan cuatro hombres y siete mujeres que se hallaban en el interior del Palacio. Una de las mujeres desaparecidas es Julieta, la “siempreviva.”

Escapando al panfleto político, la escena despliega, sólo indirectamente, el acontecimiento ocurrido. La experiencia de los habitantes delinquilinato, refleja fielmente la vida y los problemas de los espectadores, muchos de los cuales —sino todos—vivieron la toma del palacio. La conexión del espectáculo con el mundo extra-teatral es crucial para explicar el éxito de *La siempreviva*. Los espectadores decodifican la significación del espectáculo respecto de su vida, sus valores fundamentales y la historia de los colombianos, hecho que explica la efectividad de la ‘transacción ideológica’ (Kershaw 16).

En la puesta original, en el barrio de La Candelaria, la ubicación de todos en un mismo espacio sin ninguna convención dramática separadora, coloca a los espectadores en el centro mismo de la acción y los obliga a participar activamente en este especie de rito recordatorio. Esta puesta se hizo en el patio de una vieja casa colonial del barrio del mismo nombre, que había sido recientemente adquirida por el grupo de El Local. La escenografía estaba constituida por el patio con sus árboles, sus columnas, sus flores, su lavadero, etc. El público ubicado detrás de las ventanas o de las columnas compartía el espacio con los actores e inevitablemente se veía envuelto en la acción. Desgraciadamente, este aspecto, sino esencial, pero si muy importante para el efecto dramático de *La siempreviva*, no pudo ser apreciado en Cádiz donde la obra se puso en el clásico y tradicional Teatro Falla, en el que el escenario a la italiana separa claramente el espacio escénico del público.

Las transmisiones originales de radio que traen a la casona el mundo externo y recuerdan al público la reciente historia de Colombia, refuerzan esta escena hiperrealista y funcionan como “convenciones autenticadoras” (Elizabeth Burns), asegurándole al espectador que lo que está sobre el escenario es “su mundo,” es la realidad de la que cada uno de ellos forma parte. En la segunda parte, después de la toma del palacio de Justicia, el tono dramático se centra en la lucha interior y en la penetración psicológica para desplegar en la escena cómo estas personas con existencia y valores similares a los del público, se ven afectadas por este acontecimiento nacional. La escena acerca de este modo, el horror de la desaparición de personas, al

cerco de posibilidades que rodea la acción humana de sus espectadores. A pesar de todos los intentos de su madre y los vecinos, de hacer averiguaciones y realizar protestas, La siempreviva regresa a la escena solamente como un fantasma que vuelve para confirmar su muerte y la de todos los desaparecidos, significado al que apunta metafóricamente la sangre que chorrea de su pelo cuando ella se lo enjuaga en el lavadero: “El conflicto que en un comienzo parecía reducirse al ámbito de un pequeño número de personas se convierte en la metonimia del drama de una nación” (Celcit 5, 33).

Crápula Mácula y la imposibilidad de alcanzar la verdad

Crápula Mácula del grupo colombiano El Barco Ebrio, dirigida por Hoover Delgado, e inspirada en el cuento “En el bosquecillo” de Akutagawa; este narra desde tres perspectivas distintas, una violación y un asesinato. Puesto que no hay manera de establecer cuál es la versión verdadera, el crimen o queda en el anonimato y por ello, en la impunidad o se castiga al único sospechoso al que la policía ha alcanzado, no sin que éste antes denuncie la calidad asesina del poder institucional que lo acusa.

¿Soy el único que maté en el mundo? Ustedes no usan espadas, todo lo contrario, matan con el poder, con el dinero, a veces matan a la gente con el pretexto de hacerle un favor. Es verdad que no derraman sangre, es verdad que la gente conserva su buena salud, aunque después de todo, la hayan matado. No es fácil decidir quién de nosotros es más ruin.²⁰

VIDEO

Crápula Mácula

<https://youtu.be/TqoATSCu4Y0>

En *Crápula Mácula*, los elementos del teatro de cámara y los del teatro Nô,⁵ esconden lo que parecen ser según declaraciones de los propios actores, el disparador de la elección de este cuento por un grupo de origen colombiano, cuya versión teatral, es según el grupo, “un seismo (sic) de nueve grados bajo los cimientos de la verdad oficial...” (Cádiz 1996: 36). El teatro Nô²¹ y sus principios fundamentales sirven perfectamente al propósito de visualizar en el escenario el problema de alcanzar la verdad

20. Todos los parlamentos de Crápula Mácula están tomados de la filmación del espectáculo que se presentó en Cádiz en octubre de 1996.

21. Como en el teatro Nô, se han adaptado las máscaras o el maquillaje tipo máscara, que fija la expresión y requiere entonces que la expresividad del actor se exteriorice mediante los movimientos de la cabeza, los brazos y el cuerpo. El tono del habla imita el típico ritmo de la elocución del teatro Nô, con un patrón de entonaciones que se repite en todo el espectáculo, el caminar de los actores, que al hacerlo apoyan toda la planta del pie y sus movimientos sumamente lentos pero al mismo tiempo fuertemente expresivos, al igual que el escenario vacío y la casi ninguna utilería—cañas de bambú y una silla—son rasgos que acercan este espectáculo a las técnicas del teatro japonés.

entre varias versiones de un mismo suceso:

Zeami and scholars since his days pose two polar concepts as fundamental to Noh: monomane and yugen. The first, translated “imitation,” “truth,” or “realism” (but not of the nineteenth century variety), attempts to grasp the exterior resemblance; the second, yugen, or “what lies beneath the surface,” attempts to soften, to stylize, and to find some hidden essence. Influences from the monomane and from the yugen concepts correct each other, and should achieve a dynamic balance. (Pronko 84)

Crápula Mácula se conecta con la realidad colombiana, no a nivel de gestualidad, espectacularidad o lenguaje, sino mediante la tesis que presenta Akutagawa en el cuento mencionado y que se refiere a la imposibilidad del alcance de la verdad.²² Si bien esta tesis parece ser mucho más filosófica que política, al ser contextualizada en el caso colombiano, adquiere connotaciones políticas muy específicas que la alejan de una posición agnóstica filosófica y la acercan a una afirmación acerca de la distorsión de los hechos por los distintos sectores sociales involucrados en la política nacional colombiana.

Las distintas versiones sobre un mismo suceso y la imposibilidad de establecer la verdad, señala según ellos, el enredo y la corrupción de la política institucional y gubernamental colombiana, la que, junto con el problema de las drogas y la guerrilla lleva a una confusión tal que hace del todo imposible el intento de dilucidar la verdad de los hechos.

Aquí no hay sonidos ni tiroteos, ni reportes periodísticos. Mucho más claramente que en *La siempreviva* la violencia se presenta sólo indirectamente a través del lenguaje verbal en las diferentes versiones del crimen y mediante los movimientos escénicos propios del Nô. Pero al igual que en *La siempreviva*, los puntos fundamentales de la denuncia son la violencia, la mentira, la impunidad en Colombia; las dos obras colombianas denuncian los métodos que usan el ejército y la policía en la investigación criminal.

La implementación teatral de la violencia presentada sólo verbalmente y escenificada con la belleza escultórica y pictórica del Nô, es tanto o más eficaz que aquella explícitamente presente en la escena:

The dance which the actor performs shows, on the face of it, nothing suggestive of roughness or violence, but the actor is called on to act in such a way that an impression of exuberant but hidden strength is left

22. En este cuento hay un cadáver—el del esposo—y una desaparecida—la novia o esposa. Típico también el teatro Nô, los muertos vuelven para contar sus últimos sucesos. Vuelve además la novia, de quien no sabemos en realidad si está viva o muerta. Según declara, ha matado a su esposo, pero no ha sido capaz de suicidarse, por lo cual huye y vive deshonrada y despreciada. El bandido, mientras tanto, afirma haber triunfado en el duelo, resultado del cual el esposo ha muerto. Respecto de la novia, el bandido dice no saber nada. Ella, según él, desapareció mientras los dos hombres luchaban. Por último, el muerto que cierra el espectáculo y que regresa a contarnos los sucesos, afirma que su mujer huyó y que el bandido lo dejó libre, pero que él se suicidó.

with the audience. (Toki 8)

El cambio de título del cuento original, “En el bosquecillo,” por el de *Crápula Mácula*, combina en una sola unidad la descripción exhaustiva de lo que critica —borrachera o libertinaje con la suciedad o las zonas oscuras. Pero a diferencia de *La siempreviva*, parece señalar la igual participación de todos los sectores sociales en la realidad que critica, no establece culpas, ni señala culpables, apunta hacia una corrupción general de la que parece no estar libre nadie. El parlamento del muerto con que se abre el espectáculo confirma esta tesis:

No conviene despertar a los muertos y escarbar en sus miserias... En las muchas versiones que se vertieron sobre mi muerte, la verdad y la mentira se confundieron como los colores sangrientos del crepúsculo. Ninguno de los guerrilleros que dio testimonio está limpio de mácula ni sus apetitos exentos de crápula.

La amistad castigada y la “relatividad ideológica

A pesar de que el espectáculo no incluye nombres ni datos precisos sobre la situación que trata de criticar, *Crápula Mácula* es capaz de producir una respuesta colectiva que se asienta en una lectura compartida o común, “the spectator must become a part so that he may create what is merely suggested by the actor” (Pronko 86). Esto debido a que la tesis está estrechamente relacionada con el intertexto del transcurso diario de la política del país, hecho que ayuda a la creación de significados por parte del público y a la producción de un significado político específico en el contexto colombiano. Tal como los integrantes de *El Barco Ebrio* declararon, el público colombiano entiende perfectamente la referencia oblicua de la obra.

La amistad castigada es, como en *Crápula Mácula*, un buen ejemplo de lo que Kershaw llama la “relatividad ideológica” de un espectáculo, relatividad que está dada en función de la variación potencial de los sistemas de valores inscritos en todos los aspectos de su contexto (33). Originalmente la acción de *La amistad castigada* tiene lugar en Siracusa, 360 años después de Cristo, donde Dionisio, su rey es tirano no sólo por ser injusto y buscar los fines personales sino porque el origen mismo de su reinado es ilegal.

VIDEO

La amistad castigada

<https://youtu.be/y2624xIfcDo>

La escenografía en la puesta de Héctor Mendoza (Cádiz 1996), coloca el texto en un convento de mercedarios. El vestido, se convierte, según Mendoza, en “el ropaje metáfora de intenciones ocultas

bajo los hábitos que es lo que maneja la obra” (Foros, Cádiz). La fuerza del signo teatral radica en la distancia que separa el signo —monjes— del significado que alcanza en la teatralidad de la escena: el ocultamiento de sus conspiraciones y las mentiras necesarias para cubrirlas. A ello se añade el significado que el hábito como signo tiene en la tradición católica latinoamericana y que, en este caso, sirve sólo de máscara de perfección para tapar acciones corruptas. El aparente conflicto de los signos teatrales que apuntan a monjes de otra época y una ocupación de carácter muy distinto al chismorreo y la lucha política, disparan la reacción, a veces la risa, del público que reconoce la alusión que se esconde tras los hábitos. La uniformidad del vestido es un signo efectivo para remarcar la cualidad común que a todos ellos les junta: la búsqueda de su propio interés.

Héctor Mendoza, al igual que Ruiz de Alarcón, viste el disfraz histórico, sitúa la acción y la crítica política en tiempos y lugares remotos respecto de los propios. Se quita el disfraz cuando en el texto irrumpen violentos anacronismos que sitúan a la puesta en el espacio del México contemporáneo y que apuntan deícticamente a la violencia y corrupción política. Este es el caso de la escena de los monjes que empuñando sendas pistolas amenazan al Rey. Lo inesperado y aparentemente imposible de la escena causa la risa del público: ¡son justamente los pacíficos monjes los que ahora empuñan pistolas y lo hacen para defender sus intereses particulares!

La fuerza de Mendoza radica en las variaciones que introduce en la historia para presentar una propuesta personal. La menor exactitud histórica enfatiza lo que en este momento es, para Mendoza, de mayor importancia: referirse a la realidad actual de la política mexicana. Al mismo tiempo induce al público a sentir una continuidad espacial y temporal: no sólo entre la España del siglo XVII y México, sino también entre México antes y después de Salinas de Gortari o incluso quizá, entre el México de antes y después de la revolución. Tal continuidad se acentúa con el leitmotiv de la puesta en escena: los monjes, con exactas, inmaculadas y níveas vestiduras monacales, repetidamente dan vueltas y se sientan al alrededor de una misma mesa —¿la nación mexicana?— al compás de una misma música. El movimiento giratorio y monótono de todo el grupo al unísono, crea la sensación y la idea de una realidad que se repite al infinito²³ y parece hablarnos de la permanencia de una situación de impunidad e inmoralidad política. Mendoza manipulando la historia y el texto original, rechaza el autoritarismo, la impunidad y la inmoralidad y manifiesta la creencia de que todo está contaminado, pues cambiar de gobernantes, afirma, no significa realmente ningún cambio.²⁴

Se acentúa como en el caso de *Crápula Mácula* la invalidez del logos; la palabra ya no tiene la función de revelar una realidad sino de esconderla, significado que remite irremediabilmente a la escandalosa corrupción mexicana del momento.

23. La puesta de Mendoza parece darle la razón a Kowzan cuando afirma que “... the movement of groups [onstage] ...can create specific signs other than the sum of the signs provided by the individual movements” (citado en Albuquerque 94).

24. Es posible pensar que esta uniformidad del vestido y de movimientos en la escena responde a la necesidad de disminuir la posibilidad de cualquier lectura que pretenda dar especial al hecho de que el “mal” que todos pretenden realizar tiene que ver con el deseo por la “posesión” de una mujer a quien el rey pretende violar. No interesa el problema de género para los fines de Mendoza, interesa que todo el acento esté puesto en la corrupción política para alcanzar fines personales que, en el caso de *La amistad castigada*, son el alcance de una mujer y en el de México, el alcance del poder y del enriquecimiento ilícito. Aunque por otra parte, sería posible proponer tal vez, que la mujer a la que todos desean podría ser, en términos simbólicos, la nación mexicana.

A pesar de la declaración de Mendoza de que la “Compañía Nacional de Teatro de México tiene como interés fundamental en esta etapa de su existencia, realizar una amplia revisión de la tradición teatral de su país... y se ha dedicado al montaje clásico del teatro universal...” (IX FIT: 82), los signos teatrales del espectáculo analizado parecen indicar que tal interés más que asépticamente cultural, clásico y universal, es mexicano y político. La puesta parece buscar que el público reconozca otro sentido moral que no tiene que ver ni con Ruiz de Alarcón ni con su época. Esta contradicción aparece en el mismo discurso de Mendoza cuando afirmó, al responder preguntas durante el Foro del FIT de Cádiz (1996), que la obra “cayó en un momento político muy específico de México, habla sobre intrigas, monjes intrigantes y tiene semejanza con el momento en que vivimos en nuestro país,” lo que le ha merecido el calificativo de la crítica mexicana como el espectáculo más contemporáneo del México del momento.

Conclusiones

Las técnicas usadas en las tres obras analizadas son claramente diferentes a las del teatro político latinoamericano de décadas anteriores. *La siempreviva* por ejemplo, un texto con un tema que posiblemente hubiera sido enmarcado de forma brechtiana, busca en este momento, no el distanciamiento racionalizador sino el acercamiento simpatético y emocional de los espectadores a la obra. Estos sienten cómo acontecimientos violentos pueden golpearlos y desarticular su vida. Los espectadores ven en el escenario cómo ellos también se verían maniatados en esas circunstancias, sin poder ejercitar ningún derecho ni protesta que les diera respuesta o resultado positivo alguno, ni siquiera la devolución de los despojos de sus familiares.

Para lograr este acercamiento Torres ha usado una escenografía hiperrealista, mimesis de la vida ordinaria del colombiano, reforzada con lo que hemos llamado, siguiendo a Elizabeth Burns, “convenciones autenticadoras.” No hay en esta obra llamado alguno a una reacción ni tampoco a la razón, más bien el espectáculo apunta al temor de que un hecho de esta naturaleza se repita y que sea a alguno de ellos al que le toque vivirlo. El efecto es la movilización por medio del miedo y la concientización del horror de lo ocurrido, con la esperanza de que la preservación de la memoria colectiva evite que hechos como el narrado vuelvan a suceder.

En *Crápula Mácula* y en *La amistad castigada* la conexión con la realidad política es mucho más sutil. Las dos obras han tomado temas aparentemente desconectados de sus respectivas realidades histórico-políticas para, mediante alusiones, simbolismos y desplazamientos de significado, exhibir y criticar una realidad que consideran negativa. Como en *La siempreviva* no hay soluciones, ni llamado a la acción y como en ella también, la finalidad parece ser la de despertar una conciencia política y social de rechazo a la corrupción y a la impunidad que se esconde bajo la máscara de las democracias de carácter dudoso.

No es posible unificar exactamente todos estos espectáculos bajo una sola descripción; pero, al menos, creemos que es posible afirmar que la supuesta “muerte de las ideologías” de los “nacionalismos” y la correspondiente “hibridización cultural” no han logrado hacer desaparecer del teatro latinoamericano su carácter socio-político, claramente nacional.

Capítulo 3. *Icaro*: La imposibilidad metateatral de la utopía

...[HOW] MUCH LESS OUGHT HE TO MOURN BECAUSE HE LACKS
THE WINGS OF A BIRD WHICH NO ONE HAS?
(LORENZO VALLA EN TURNER 49)

Icaro, como todo mito, es la simbolización de las aspiraciones humanas y de los intentos de alcanzarlas. En el espectáculo del Teatro Sunil del mismo nombre, producido y actuado por Daniel Finzi (México- Suiza), este mito se constituye en la fuente para expresar la capacidad de soñar de dos enfermos que viven encerrados indefinidamente en un hospital.

Icaro consta de un prólogo y un acto único que se lleva a cabo sin interrupciones. Los cambios en el espacio imaginario se hacen en el espacio escénico y están integrados al espectáculo. La imaginación de *Icaro* crea espacios y tiempos a los que transporta a su compañero para “escapar”, aunque sea sólo momentáneamente de su cuarto de hospital, único espacio “real” donde transcurre la acción.

Al final del prólogo Daniel Finzi, desde afuera de la escena —las cortinas permanecen cerradas— sale a la platea y tras recorrerla buscando alguien “liviano,” escoge a un espectador que al ser diferente cada noche, determina también, hasta cierto punto, la singularidad de la función. La noche del 23 de octubre de 1996, en la Central Lechera de Cádiz, el espectador elegido fue Antonio, un joven de presencia tímida y de sonrisa fácil, que convertido en uno de los dos enfermos reclusos en el hospital, permanece en la escena durante todo el espectáculo. En el escenario hay solamente dos camas con sus respectivos mosquiteros, un velador, una mesa y un armario. De estos dos últimos irán apareciendo las plumas, las flores y las redes que van poblando la escena, cuando la fantasía de *Icaro* nos transporte, juntamente con Antonio, al único lugar donde los personajes pueden ver dibujados sus deseos: el espacio utópico imaginario.

VIDEO

Ícaro

<https://youtu.be/Cjdg52EY8CU>

Icaro puede leerse como la imposibilidad de realizar la utopía mediante puros juegos imaginarios. Para hacerlo, examino la dialéctica tragicómica del clown, la máscara del payaso, que permite la creación imaginaria de una realidad diferente y enfatiza el sutil hilo que conecta el humor con la tragedia. Enfatizo la funcionalidad del humor en cuanto modifica las relaciones de interdependencia entre escena y público, ya sea mediante el distanciamiento o por la interrupción súbita del tono trágico-lacrimoso, evitando así que *Icaro* se convierta en melodrama. Por último, anoto las relaciones entre el

mito y la poesía y la importancia del metateatro en este espectáculo.

El metateatro, el humor y la poesía son los principales recursos con que se monta *Icaro*. En el prólogo Daniel Finzi, situado afuera de la escena, pide a los espectadores que imaginen una habitación y los invita a espiar por el “agujerazo.” Los espectadores, ahora transformados en *voyeurs* se ven activamente involucrados en el juego imaginativo. El autor confiesa ante el público que la historia nace en el encierro real de una prisión. Ella es el resultado del aburrimiento compartido con un compañero: “empezamos contándonos historias... así surgió el espectáculo intimista de dos personas que se encuentran...” El inter-juego entre involucramiento emocional y distanciamiento metateatral aparece en *Icaro*, por primera vez, en el Prólogo.

La mención del origen del espectáculo, al mismo tiempo que nos conecta con una situación real vivida por el autor y con similitudes respecto de la escena, nos obliga a tomar conciencia de que lo que vamos a ver sobre el escenario es solamente una ficción. El desplazamiento entre la “realidad,” la “representación” y la “representación dentro de la representación” es característico de todo el espectáculo y en muchas ocasiones corresponde al desplazamiento del teatro al metateatro, al humor o a la poesía.

El Prólogo adelanta también las técnicas del clown que aparecerán posteriormente en *Icaro*. Antonio, el espectador elegido en esta función como compañero de escena, aparece como el perfecto doble del clown; Antonio no puede sino imitar y depender totalmente de las actuaciones y de las palabras de Icaro-personaje, se convierte entonces en un espejo. La identidad de los dos se subraya en la escenografía: ellos ocupan camas gemelas, visten igual y están encerrados en la misma habitación. Los golpes, movimientos torpes, choques y el mundo al revés del clown, se anuncian también desde el inicio. Estas técnicas junto a los gags del lenguaje y la autorreferencialidad humorística a la mezcla del italiano y el español—para los “puristas de la lengua esto puede parecer un desastre” (sic)— consiguen de inmediato la risa del público.

El Prólogo subraya también el carácter intimista de la producción: vamos a mirar un día cualquiera en la vida privada de dos personas en el interior de una habitación de hospital. Como la poesía, Icaro cuenta la historia desde la subjetividad de sus personajes. Al terminar el Prólogo, se escucha la música que, en la penumbra, sutil y paulatinamente envuelve el teatro y anuncia la atmósfera inefable que inunda a los espectadores en los momentos más poéticos que acompañan a la obra, siempre con la misma música. La música y el tono fuertemente lírico, que en ciertos momentos apelan a las emociones de los espectadores y la autorreflexión de Icaro, cuando habla de su propia situación existencial, son dos de los polos de la representación que dialécticamente hacen un movimiento pendular triple entre la tragedia, el humor y la poesía. En el paso de la imaginación a la realidad, el humor es el puente que junto con el metateatro facilita la conexión y la comprensión de la tragedia.

Pero por sobre todo, la ambigüedad poética es el rasgo más característico de este espectáculo, que luego de su desenlace, deja al espectador lleno de preguntas susceptibles de más de una respuesta.

El clown: una dialéctica tragi-cómica

El inicio del espectáculo es predominantemente clownesco. Está marcado por las rutinas típicas del clown: movimientos torpes, golpes en la cabeza e intentos de hacer lo que, para los espectadores, es obviamente absurdo o imposible. Por ejemplo, ponerse los pantalones con los ojos cerrados, luchar con los toldos con un bastón, controlar el toro blanco que sólo existe en las alucinaciones de Icaro, o afirmar que el color de los mosquiteros corresponde, estadísticamente, a tipos distintos de enfermedad. El episodio de la lucha con los mosquiteros de las camas, a los que se suman los nuevos mosquiteros que surgen del armario y del cajón del único mueble de la habitación y que parecen tener vida propia, remiten a un doble referente pero que apunta a un mismo significado: éstos que enredan físicamente a Icaro, sugieren la prisión y la inmovilización, una realidad imposible de vencer. Al mismo tiempo, las redes refieren metonímicamente, a la caída del Icaro mitológico en el mar, al fracaso de su vuelo²⁵. La caída jocosa de Icaro, “golpe memorable” resultado de un intento de vuelo que carecía de “metodología apropiada” es uno de los momentos tragi-cómicos del espectáculo. Reímos pero al mismo tiempo comprendemos que este Icaro está atrapado en las redes de su propia realidad y que su utopía es inalcanzable. Este segmento del espectáculo adquiere mayor importancia si se reconoce que se encuentra en el nivel del teatro, no del meta-teatro. Esto es lo que “sucede” en el cuarto del hospital” los toldos pertenecen al espacio de la reclusión y del aislamiento, no son parte de ningún ensayo ni de ningún viaje imaginario y reciben la única agresión física en la escena mientras ésta se mantiene en el nivel de la teatralidad.

Liberado de los mosquiteros, Icaro intenta ponerse los pantalones sobre el batón de hospital, en una de las rutinas más cómicas del espectáculo. Los pantalones —al igual que los zapatos— son indispensables tanto para el abandono del dormitorio como para huir del ‘toro blanco,’ metáfora de la monja que los controla y que alude al poder²⁶. Con el pie izquierdo en alto y los pantalones en la mano derecha, el clown gira, y con él su mano con los pantalones y el pie detrás de ellos, de modo que a la manera de un perro que se persigue la cola, nunca el pie alcanza los pantalones. Este movimiento en círculo paraleliza la imposibilidad metafísica del escape de la realidad por medio de la mera imaginación, a pesar de la persistente voluntad de Icaro.

El tono festivo se torna primero melancólico y las risas dan paso al tono trágico cuando Icaro enfrenta la realidad cotidiana y habla en voz muy baja, casi desfalleciente,

Yo al fin del tratamiento tenía el mío sentimiento que estaba ahí abajo; a dos centímetros del piso. Cada vez que entraba la hermana para hacerme una inyección me metía debajo de la cama (lagrimeo). Ya no puedo más. Ya no aguanto más.

25. Esta simbología está presente en la tradición poética española. Según Turner, por ejemplo, Góngora se refiere al mito de Icaro en la Soledad II cuando evoca las redes de los pescadores en la primera parte (II. 46). También aparece en el Primero sueño de Sor Juana.

26. La referencialidad del toro es múltiple: En las culturas paleorientales la idea del poder era expresada por el toro, correspondientemente, “romper el cuerno” significaba “quebrantar el poder” (Cirlot 445). De toda la gama de significados que creo que éste es el que corresponde mejor al contexto de *Icaro*.

La escena se ha desplazado del humor a la tragedia. A partir de este momento, Icaro recurre a la imaginación para representar la utopía de un mundo más feliz. Desde el metateatro, el protagonista adopta una nueva identidad. Icaro ha descubierto algo que le ha “mudado la vida de cosí a cosí.” Un corcho quemado lo transforma mágicamente. Con la máscara del clown cambian sus sentimientos, se convierte en un “guerrero,” en un “león” con total dominio de la situación y con capacidad de resistir, de volar y de escapar.

Icaro, ahora con su máscara, se ocupa de las imposibles posibilidades, ilusiones contrarias a la realidad, contra fácticos teatrales: con su nueva identidad se transporta junto con su compañero de habitación a sucesivos viajes imaginarios que los llevan —y también a los espectadores— a mundos mejores: el monasterio donde canta “el pájaro interiorizado,” “la casa con el árbol y sus flores artificiales, puertas y ventanas; la torre desde donde Antonio y Daniel, convertidos en pájaros observan a la gente y toman sol. Escapan no sólo en el espacio sino que se trasladan en el tiempo al día en que capturan a la monja y escapan del hospital y van así, a la pizzería donde se encuentran, a la plaza con el circo y, por último, al encuentro de la puerta que mágicamente da acceso al exterior, liberándolos del hospital.

Mediante la creación de estos espacios imaginarios, distintos del espacio escénico “real” del hospital, Icaro le enseña a Antonio el modo de sobrevivir a su situación. Con la multiplicación del espacio imaginario y las acciones, los dos enfermos se transforman en “actores” dentro de su reclusión: el hospital se convierte sucesivamente en diversos espacios simbólicos, cuya aparición obedece a que en ellos sus ilusiones pueden ser “realizadas”.

La nueva identidad del protagonista —el payaso, epítome de la fuerza generadora de la imaginación— es la única posibilidad de escape para estos dos pacientes. Al mismo tiempo, es el constante recuerdo de que los sueños que vemos en el escenario son sólo una creación imaginaria. La máscara enfatiza el carácter irreal de todo lo que va a suceder en el espacio escénico “real.”

La parte más clownesca del espectáculo tiene que ver con las vicisitudes del “yo” del payaso, las partes más poéticas o trágicas con los intentos de superar el límite, de pasar del margen —el hospital o la prisión— al centro, el mundo libre exterior.

Comicidad en la tragedia: la evasión del melodrama

En *Icaro* es más importante la situación trágica del protagonista que la acción que se desarrolla en la escena. Todo el espectáculo, encaminado a hacernos partícipes de ella, tiene al humor como recurso fundamental. La función primordial del humor es la interrupción de las acciones, mediante el montaje que modifica la interdependencia funcional entre escena y público. El humor opera una semi-separación de la acción dramática de la obra: mediante la risa nos disociamos de lo sucedido inesperadamente, y al hacerlo, atestiguamos su carácter amedrentador para nosotros (Willeford 102). Gracias al humor, que rompe los momentos trágicos y melancólicos, se evita que el espectáculo se convierta en melodrama.

El humor tiene tonos diversos. Es diferente la risa provocada por las torpezas iniciales del

clown de aquella que surge mezclada de una compresión compasiva. Un buen ejemplo de esto último, es la escena en que Icaro le narra a Antonio la enfermedad y la muerte de Augusto, el amigo que le enseñó a volar. El movimiento imperceptible de los dedos que hace Icaro, imitación de Augusto cuando a pesar de la enfermedad todavía entrena para volar, es una incongruencia que enseguida encuentra respuesta en el auditorio que ríe silenciosamente, en uno de los momentos en que la tragedia se hace evidente. Lo mismo ocurre cuando Antonio, vestido con el saco de plumas empieza a mover las “alas” e Icaro asustado lo para bruscamente: “¡Puede chocar contra la pared!” Para evitarlo, le pone un casco. Los espectadores ríen. Pero esta vez, de otro modo. La risa adquiere una calidad diferente que se diluye en apenas una sonrisa compasiva que involucra además de las emociones, nuestro entendimiento cuando comprendemos que lo absurdo y lo imposible del sueño de estos personajes rebasa todos los niveles de racionalidad. Cuando más cerca de lo imposible estamos, más reímos; cuando dejamos de reír, nos acercamos al fondo, luchando por dar sentido a una iluminación inefable: la absoluta imposibilidad de escapar por la mera imaginación.

Otra función del humor es subrayar el carácter no realista de la escena, asegurándose el distanciamiento emocional de los espectadores. Esto sucede cuando la acción se desarrolla en los espacios simbólicos imaginarios. La constante entrada y salida de Icaro de la escena teatral, con comentarios respecto sus propias habilidades —“soy bastante bueno para la imitación de los pájaros interiorizados”— es una forma de humor metateatral que consigue que los espectadores, al distanciarse del ilusionismo, alcancen un nivel de comprensión que rebasa aquella de la escena y se transfiera a ámbitos extra-escénicos de la realidad externa.

Pero el humor tiene también el poder mágico de ayudar a la resistencia, de conducir emotiva e intelectualmente a los espectadores a la comprensión de que tragedia y risa son como el anverso y el reverso de una misma situación. La liviandad de un chiste resuelve en Icaro la tenue y confusa frontera entre la realidad y la imaginación, entre lo posible y lo imposible.

La poesía: un vuelo hacia el sol

Sorprendentemente, después de todas las cuidadosas instrucciones que Icaro le ha dado a Antonio para volar, concluye: “Con este ejercicio y una buena imaginación se puede volar.” Hemos vuelto brevemente junto con Icaro, al plano de lo real-posible. Pero éste se diluye inmediatamente con el vuelo imaginario que, con fuerte tono poético, consigue el silencio respetuoso y emotivo del público. La música va llenando la escena y envolviendo el teatro. Icaro y Antonio cubiertos de plumas se desplazan por el escenario; Icaro lleva en hombros a Antonio que rítmicamente, mueve las alas. La iluminación, ahora tenue y dorada, es el reflejo del “sol,” la “pintura contemporánea” que Icaro le ha regalado a Antonio. Contra el “sol” se refleja la sombra de los dos que, cual un pájaro gigante, se desplaza en el espacio, al mismo tiempo, suenan campanas que acompañan la música que se hace cada vez más intensa. Baja la música y termina la escena cuando Icaro deposita a Antonio melancólicamente sobre la

cama —estamos de nuevo en la realidad del hospital—le saca el casco que le cubría la cabeza durante el “vuelo” y los sacos de plumas. “Volar es fácil, escapar es más difícil,” concluye Icaro, rompiendo la identificación metafórica tradicional entre “volar” y “escapar.” En esta imagen poética, que conjuga lo real y lo imaginado, Icaro confirma el significado del mito y la imposibilidad trágica del escape real.

El “vuelo” es el momento poético cúspide del espectáculo. Sin embargo, hay otros aspectos que hacen de Icaro un teatro utópico-poético. En él domina el tono de confidencia y la situación del personaje sobre la acción o la anécdota. Como la poesía, el texto está constituido en gran parte por códigos visuales y auditivos: imágenes y sonidos que, más que acontecimientos, revelan sentimientos, emociones y esperanzas que se concretan en objetos exteriores como la casa, las flores, las plumas, etc. Icaro despliega en la escena contenidos subjetivos. Pero a diferencia de la poesía todos queremos saber cómo va a terminar; hemos sido atrapados por la magia del clown y transportados a un mundo fantástico del que sólo salimos al final, cuando nos sorprendemos de que, a pesar de todo lo “vivido” en la escena, nuestro personaje seguirá recluso en la misma habitación del hospital-prisión.

El escape: un ensayo metateatral

Con el final del “vuelo” en el dormitorio, Icaro rompe abruptamente el sentimiento poético que inundaba el teatro. El espectáculo pasa a una fase en donde, más evidentemente que nunca, estamos frente al teatro dentro del teatro: el ensayo que hacen los dos personajes para escaparse del hospital. Con la entrada y la salida de Finzi de su rol de Icaro para convertirse en director de escena, en el escenario aparecen simultáneamente tres niveles: el teatro al que corresponde el espacio real del hospital; el metateatro con las instrucciones que, saliendo de la escena, imparte el director, Daniel Finzi, a Antonio (el espectador/actor); y, por último, el ensayo de la huida de Icaro y Antonio en su habitación, que constituye una metateatralidad de segundo nivel. La situación se hace compleja puesto que Finzi que dirige *Icaro* es, al mismo tiempo, Icaro que a la vez es el “director” del ensayo de la huida.

En el ensayo, en uno de los momentos de mejor comicidad lograda, Icaro “empaqueta” a la monja, una almohada de la que sorpresivamente van saliendo la falda, la blusa, el manto, el gorro, etc. Mientras Icaro lucha para someter a la “monja,” se desdobra una vez más y, con voz fingida, produce alternadamente los gritos de “sacrilegio” de la “hermana,” el pedido de los pantalones que necesita para escapar y las palabras con las que intenta calmarla. Tras las amenazas de hacerle un “agujero” a la monja, los dos amigos logran escapar hacia el ascensor que los lleva afuera del hospital. Con un cambio en la iluminación, la escena se transforma en la plaza frente a la Iglesia de San Nicolao, donde los dos compañeros tocan música, duermen y, luego, forman parte del circo que llega a montar su carpa durante la noche. El tono del espectáculo se inclina nuevamente hacia la poesía, con la reaparición de la música y la disminución del ritmo de los movimientos, que llega al máximo con el canto melancólico de Icaro que vela el sueño de Antonio y la aparición del “ángel” en la plaza.

Una falsa epifanía

El final trágico-poético deja a los espectadores sumidos en el silencio. Icaro tras preguntarle a Antonio si quiere escapar, abre la puerta del armario de donde originalmente había sacado la ropa, las redes y las plumas. La música nos envuelve progresivamente; un haz de luz inunda la penumbra: descubrimos que el armario se ha convertido en una puerta con acceso al exterior. Icaro abraza emotivamente a Antonio y grita: “¡Chau Antonio! ¡Chau!” mientras cruza el “umbral” que le da acceso al mundo exterior y lo libera del hospital.

Icaro explota nuestra relación con lo irracional y lo mágico cuando en el final, logra que los espectadores conmovidos, rompan en un aplauso que parece significar alegría por el “escape” de su compañero. Creemos, llevados por la emoción, que el límite ha sido superado.

El espectador siente al final el impacto contradictorio: ¿No era Icaro el más empeñado en escapar? ¿Ha escapado realmente Antonio? La dificultad con el mito es que el abandono de todo criterio de racionalidad nos deja sin defensa frente a las apelaciones a la emoción. Icaro, transformado por la máscara del clown transmite esta magia irracional, pues su imaginación de clown es independiente del tiempo, del espacio y de todo orden y leyes²⁷.

Ante la escena ubicada ambiguamente entre el espacio “real” y los espacios imaginarios, el espectador no puede discernir lo sucedido rápidamente. Con sus sentidos captados por la música y la transparencia mágica de la luz que apenas ilumina la escena, es conducido hacia el final: sólo Antonio se pierde en el haz de luz que aparece por la puerta del armario.

Antonio, el espectador, es el único que puede abandonar el hospital/la escena y su espacio “real,” puesto que él ha venido de afuera, no pertenece a este espacio.

El desenlace del ensayo metateatral final de la huída propone una doble salida: una imaginaria del hospital y otra real, de la escena. Este final ilumina el sentido de todo el espectáculo: después de espiar por un “agujerazo” la vida dentro de un cuarto de hospital, sabemos que es imposible que ella cambie. Lo que se ha vivido es “sólo una representación,” el escape de los dos a la plaza y al circo. Pero en la realidad escénica, nadie ha escapado. Sólo Antonio ha vuelto a su lugar en la platea.

Si hay una nota de optimismo en *Icaro*, “... it is based on a profoundly humanistic faith in man’s ability to achieve a kind of dignity and to discover the rich creative potentialities in a terrifying absurd world” (Pearce 144). *Icaro* ejemplifica la incansable resistencia de la naturaleza humana en circunstancias absolutamente destructivas. Su perspectiva, capaz de manejar la hostilidad y lo absurdo de su existencia, es el resultado de la lucha interminable por encontrarle un sentido a la vida y por defender la propia existencia²⁸.

27. “...fool actors... express concerns that were those of myth, legend, and ritual, of the whole enterprise of human culture when it was informed with them. In what fool actors continue to do survivals of the sacred and clownish invention are one in the expression of magical attitude toward fundamental human concerns” (Willeford 99).

28. Muestra de esto último es el canto como forma de sobrevivencia que practicaban los prisioneros de Awshlitz y las mujeres en los campos de detención argentinos en la década del 70.

Pero vivimos una epifanía falsa. Con su tesis metateatral, *Icaro*, profundamente realista, afirma la imposibilidad de un escape real. Sugiere que es posible hacerlo sólo mediante la imaginación. Sin embargo, tal escape es sólo un “ensayo,” una representación que una vez terminada deja todo igual. A Icaro no le han servido ni las alas ni los sueños. El queda atrapado en las redes del hospital, en el cuarto sin ventanas, acompañado sólo por los pájaros que hace el viento, por las plumas y las flores artificiales, amedrentado por el toro blanco que se agazapa bajo la cama.

II. PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y METÁFORAS: LA PRESENCIA DE “LO POLÍTICO”

Capítulo 4. Procesos de creación de significado en la escena teatral argentina

El panorama social-político de la Argentina cambió a partir de los acontecimientos del 20 de diciembre de 2001. En esta fecha apareció abrupta e inesperadamente la ciudadanía que formando una unidad, mediante una solidaridad producida por el sentimiento de frustración y rechazo, pedía un cambio radical de nivel nacional. Estos cambios repercuten en la forma en que se manifiestan los sentimientos sociales, lo cual a la vez, ha impactado en las diversas teatralidades: política, cultural y en general en el arte.

El teatro, como las otras manifestaciones culturales y artísticas, respondió a esta nueva circunstancia, respuesta que en su forma, depende del grupo, tendencia, y formación cultural de la que hablemos. Detecto al menos dos formas bien definidas que adopta esta respuesta. La primera se caracteriza por la mimesis paródica, cómico-trágica de los procedimientos del discurso del poder, que equivaldría a mirar el guante por el revés, exhibiendo sus costuras y fallas —y que no explicita el tema político. A esta tendencia corresponden por ejemplo *Pampa* (2002)— texto de Jorge Leyes y puesta de Roberto Castro —*Que paren los relojes* (2002)— dirigida por Marta Bogdasarian, basada en el texto de Andrés Rivera, *Los Albornoz de Los Macocos*; *Apócrifo 1: el suicidio*, del Periférico de Objetos con dirección de Daniel Veronese y Ana Alvarado; *La escala humana*, texto y dirección de Javier Daulte, Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd, *Extinción*, de Iñigo Ramírez de Haro y dirección de Ruben Szchumacher y *Borges, el otro, el mismo* de Rodrigo García y dirección de Cero Teatro Cero. La otra tendencia presenta una teatralidad más claramente yuxtapuesta a la surgida durante los cacerolazos y continuada hasta hoy día con las asambleas populares y manifestaciones en los diversos barrios de Buenos Aires. En ellas la ideología del grupo y su resistencia se hace explícita en el discurso tanto verbal como visual, y siguen una estética paralela a la de los escraches, las protestas sociales y las murgas—especialmente las nuevas murgas autogestivas²⁹—lee la historia, la relaciona con el momento actual, y expresa su rechazo al estado de la política, y la economía nacionales³⁰. Esta es la estética comunitaria del teatro

29. Estas murgas se diferencian de las “tradicionales.” Nacen en 1995 y se caracterizan porque “el director de la murga fue reemplazado por el grupo entero: la organización ya no es de tipo vertical. Ellas se apropian de elementos externos a su corpus tradicional para seguir vigente... constituyen la síntesis suprema de la creación colectiva” (Egea 27).

30. Las producciones de teatro comunitario en los barrios marginales de Buenos Aires siguen el procedimiento de autogestión de los vecinos, iniciado ya hace años por el grupo Catalinas Sur, y muchos de ellos bajo el asesoramiento de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, directores del mismo grupo, han empezado, especialmente a partir del 2001, a formar sus grupos y a poner sus espectáculos en las plazas de sus propios barrios. Un buen ejemplo de esto es el nuevo espectáculo del grupo Catalinas, cuyo pre-estreno de “Buenos Aires, año verde” que el grupo Catalinas hizo el 25 de diciembre, en la Plaza Malvinas, sigue la estructura general de una pastorela y expresa explícitamente, un sentimiento de resistencia y futuridad: si nace un niño, hay futuro y hay esperanza.

nacido en los barrios

En este trabajo me centraré en tres de los espectáculos arriba nombrados: *La escala humana* (Buenos Aires 2000 y Cádiz 2001), *Extinción* (Buenos Aires y Cádiz 2002) y *Borges, el otro el mismo* (Buenos Aires, 2007). Me propongo descubrir la gramática secreta de estas tres puestas y de sus procesos de creación, sus conexiones y funciones, para poder establecer la articulación entre la escena teatral y la escena histórica-política de la Argentina.

La escala humana... y la complicidad como posible

LAS COINCIDENCIAS FUERON LLEGANDO DE A POCO.
Y UNA VEZ CONCERTADAS, NO FUERON ABANDONADAS.

(TANTANIAN)

La sociedad argentina empezó, a partir del 2001, a cuestionar la legitimidad de la política, del gobierno, de las leyes y su capacidad de dirigir al país; abandonó el comportamiento individualista aislante que permitió a la élite gobernante manejar la cosa pública como si fuera privada, durante la década de los noventa. El procedimiento de creación de *La escala humana*, en el que tres autores/directores escriben, juntos y simultáneamente, el mismo texto implica una conexión y un nivel de colaboración y entendimiento que se yuxtapone al procedimiento que ha seguido en el último año la sociedad argentina. Tal como sucedió espontáneamente en la explosión del cacerolazo en que al unísono y sin ninguna discusión sobre posibles protagonistas, la gente salió a la calle a expresar su protesta, Tantanian explica que:

para la escritura de *La escala humana*, cada uno de nosotros, me parece creer, se perdió en la escritura del otro. Y esa manera de perderse es la que (¡Oh paradoja!) encontró finalmente el camino de la obra... Y después, perder el control sobre la obra para que sea otro el que la asuma, hasta que el turno vuelva a ser de uno. (Cuestión 42)

Para ello los tres autores compartieron los conocimientos y experiencias, de modo que los saberes de los tres se confundieron en uno sólo: “La diferencia en este caso es que existieron tres enciclopedias, y que en lugar de competir una con otra formaron una cuarta enciclopedia” (Ibid). Javier Daulte aclara aún más este aspecto del proceso de la escritura, cuando afirma que su condición de posibilidad “fue fundamentalmente la comprensión (quizá la más auténtica y profunda del proceso) de que una cierta complicidad era posible” (Ibid 43). Se descubre en estos procesos —el social y el teatral— nuevos modos de expresión que obedecen, como explica Tantanian para el caso de *La escala humana* a la pre-

Para más información sobre el grupo de teatro Catalinas Sur, ver “El ‘fulgor’ de la historia argentina en el teatro popular” y “Somos los sobrevivientes de una utopía”: entrevista a Adhemar Bianchi” en *Latin American Theater Review* 35.1 (2001) 97-127.

sencia de “miradas diferentes” con una “ejecución homogénea.”

Lo casual convertido en elemento estructural, fundamental para la producción de sentido está presente, no sólo en la escritura de *La escala humana*, sino también en la teatralidad político-social. En el primer caso, aparecen en el proceso, “caprichos de la más diversa índole” que luego se procuran “resolver [] dándoles un semblante coherente” y “verdadera entidad de procedimiento” (Ibid 44). Así elementos surgidos de manera espontánea y casual se vuelven parte de la estructura de este espectáculo.

VIDEO

La escala humana

<https://youtu.be/zyz5zuu9rY8>

La teatralidad social ha adoptado también como procedimientos de expresión, elementos caprichosos. El ruido como instrumento de expresión solidaria de protesta que inicialmente en diciembre de 2001, fue espontáneo e impensado, se ha impuesto y ha dado lugar a variaciones dentro del mismo modelo. El ruido ha adquirido status de procedimiento de producción de sentido, en cuanto se convirtió en el medio de expresión colectiva: la gente manifiesta sus acuerdos o desacuerdos, sus pedidos o exigencias, bajo la consigna de hacerse oír tocando las bocinas de los autos, haciendo sonar los llaveros, las palmas de las manos, las rejas de los balcones, etc., como tantas veces presencié inesperadamente en la cotidianeidad del Buenos Aires del 2002. Así tanto los “caprichos” de nuestros autores como el “ruido social,” en tanto ocurrencias espontáneas y casuales, convertidos en procedimientos, han venido poco a poco generando estructuras o modos no tradicionales de expresión que van formando al mismo tiempo, un imaginario común abierto a otros lenguajes y prácticas sociales y políticas.

Surge un nuevo “lenguaje,” resultado de un proceso en el cual es fundamental el respeto por la diversidad, en cuanto se presenta como una colaboración espontánea —o quasi espontánea—sin anulación de las diferencias. En el caso del teatro, tal como Tantanian afirmó en la entrevista, las coincidencias tienen que ver con “el tipo de mirada’ que tienen —los tres autores—con el teatro,” que no produce, sin embargo, “homologación respecto del producto de cada uno.” Análogamente la única voz escuchada inicialmente en las Asambleas de vecinos, surgidas a partir del diciembre de 2001, está conformada en la diversidad, pues en ellas toman parte trabajadores, amas de casa, piqueteros y profesionales de la clase media³¹.

31. Posteriormente se fueron disolviendo muchas de las Asambleas barriales debido a injerencia de elementos con experiencia política que intentaban erigirse en líderes de las mismas. El rechazo hizo que los vecinos se separaran y que eventualmente las Asambleas quedaran reducidas. Sin embargo, las que sobrevivieron no cedieron a la manipulación de los pretendidos “líderes” y todavía luchan por mantener esta capacidad de organización y decisión horizontal, tal como se expresaron algunos representantes en las Jornadas de Interfase entre Cultura y Política en Argentina, 17 y 18 de diciembre de 2002.

La verosimilitud del “disparate”

La escenificación de *La escala humana* intenta, conscientemente, responder a las reglas del policial, pero siempre proponiendo un desvío que se aleja de la lógica causal. Los directores siguen una “lógica” no ortodoxa en la construcción del espectáculo: se trataría de “encontrar conectores entre cosas que a priori uno diría que no se las puede juntar.”³² La adopción del “disparate,” el “capricho” y la “arbitrariedad” como procedimientos, fueron fundantes en esta propuesta en la que “todo es anómalo” (Tantanian, Entrevista). La búsqueda de lo desmesurado, contrario a la razón y fuera de ella y de toda regla aparece como procedimiento en el proceso de creación del espectáculo.

Estas características son el punto de articulación con los procedimientos con los que el discurso político del poder intentó mantener su hegemonía, crear y mantener un sentido o justificar/ocultar el (sin) sentido en la Argentina durante la última década del siglo XX, tratando de que su visión sobre la cultura, la política y la economía sean aceptadas consensualmente. Este discurso ha intentado justificar sus acciones con una serie de procedimientos caprichosos y arbitrarios: la elección de jueces partidarios, la legitimación de la pérdida de derechos con “leyes” dictadas ad-hoc y que tiran tierra sobre derechos adquiridos durante décadas. Todo ello para esconder bajo la apariencia de un discurso “lógico” y que preveía un futuro, el desmoronamiento institucional, económico y político del país, muchas veces motivado por razones de interés personal. En resumen, un discurso-simulacro en cuanto pretendía reflejar algo que no existía (Lyotard) valiéndose de técnicas y lenguajes de construcción teatral y mediática. No es este el lugar para el análisis del discurso político, pero no sería difícil encontrar en él, ejemplos de lo que Tantanian enfatiza como claves en el procedimiento de creación de *La escala humana*: el disparate y el capricho arbitrarios que terminan formando parte de la estructura misma del discurso.

Si bien la anécdota misma puede fácilmente ser interpretada metafóricamente, lo más interesante aquí radica en que, en el proceso de creación, se encuentran procedimientos análogos a aquellos que aparecen en la teatralidad social y política. Algunos de ellos —la escritura colectiva— miman los procedimientos de los grupos que resisten al sistema; otros procedimientos como la aceptación de la calidad estructural del disparate y la negación de la causalidad o la inconsistencia aceptada dentro del discurso, miman la sistematización de esos elementos en los discursos del poder para descubrirlos mediante técnicas teatrales y desenmascararlos. *La escala humana* parodia la funcionalidad de estos procedimientos en el discurso político, en cuanto hace que lo “lo evidente quede oculto” (Tantanian, Entrevista). Es decir, más allá de la analogía con los procedimientos sociales y políticos, la clave está en la funcionalidad que se les da a dichos procedimientos en la escena. Descifrarla descubre ante el espectador, el inconsciente político del texto espectacular que parece tener un alcance mucho mayor de lo que sus mismos autores se propusieron. Al respecto, es útil escuchar una vez más a Tantanian

32. Más adelante, En “Neoliberalismo y estética en el teatro argentino contemporáneo” discuto en referencia a las puestas hiperrealistas de Federico León — Cachetazo de Campo y 1500 metros sobre el nivel de Jack— la presencia de una lógica que parece ser la contraparte de la lógica instrumental y que puede equipararse a una especie de “lógica de supervivencia” que, sin planificar, reacciona a situaciones vivenciales específicas, que implican que aparecen en la escena.

cuando declara: “Yo no me propuse hablar de la Argentina y prefiero no proponérmelo. Uno habla de la realidad porque vive en la realidad, uno expresa lo que es el socio-histórico en que está inmerso, la sociedad en la que vive.”

El regreso de “lo trágico”

*SE TERMINÓ LA ERA DE LOS SIMULACROS...
HEMOS SIDO ARROJADOS AL DESIERTO DE LO REAL*
(GRÜNER 2002: 31)

En *La escala humana* el hiperrealismo como lenguaje teatral, considerado fundamental para lograr el significado que se quería alcanzar, fue el principio que guió el trabajo y al cual se supeditaron todos los elementos de la creación. En *La escala humana* los elementos teatrales se incorporan a la escena con la voluntad de lograr una escena hiperrealista; tanto la elección del espacio—un garaje común—como la forma en que el sonido —la letra y música de las canciones, los timbres—y la luz “social” que, sin cambiar, da la impresión de que se está en un garaje y no en un teatro— están incorporados para lograr dicha finalidad. Siempre en búsqueda de este lenguaje, los tres autores, escriben las letras de las canciones en un pasillo de un “shopping” y la música elegida “instala un código cinematográfico” que al igual que la luz está más cercano a los procedimientos del cine, mucho más naturalistas que los del teatro (Sprengelburd, Cuestión 47).

La puesta requería de este lenguaje por diversas razones. Su elección proporcionaba verosimilitud a la historia disparatada. La combinación de un lenguaje hiperrealista con códigos de la comedia hace que en *La escala humana* “la comedia aparezca pero que los personajes [estén] atravesados por situaciones y lugares de profundas verdades” (Tantanian, Entrevista). El hiperrealismo permite obviar lo cómico: no intenta hacer reír al espectador con el guiño que acompaña al chiste escénico. Sin embargo, logra que la risa aparezca gracias al entrecruzamiento escénico del lenguaje hiperrealista, los códigos de la comedia y la historia trágica de los personajes: ellos son hijos de una madre asesina serial que sin embargo, escapa de la justicia, mientras que su novio, el policía, es apresado por un robo. El espectador ríe, incómodamente, ante la situación de error trágico en la que se encuentran los personajes de esta comedia “con ribetes policiales” (Sprengelburd, Cuestión 46-47).

Dado que, en el pasado reciente y cada vez más, el lenguaje político ha adoptado la teatralidad del teatro y las técnicas de la representación escénica como procedimientos para crear sentido y obtener adhesión de la sociedad, el lenguaje hiperrealista surge del rechazo al abuso y la saturación de la representación tomada por estos discursos de poder. Por eso —afirma Tantanian— “el teatro debe también preguntarse por la representación”. Es a esta re-presentación teatral, vinculada al ilusionismo, entendido como simulacro en el sentido de que intenta representar como si fuera “realidad” algo que no existe, a lo que Daulte se refiere cuando afirma que la elección del lenguaje hiperrealista obedece a la necesidad de crear un escenario que tendiera a

“ignorar lo alusivo del signo” para alejarse del ilusionismo del teatro. De ahí que la selección del lenguaje hiperrealista tenga un fuerte significado estético-político. Se trata de denunciar el simulacro del discurso político. Parecería que se trata de presentar en la escena —no de re-presentar con técnicas teatrales— lo que se considera la “realidad,” aquello que sucede en el campo social y político del país.

Hay además, según Tantanian, una razón específicamente interna a la historia del teatro. El autor-director, afirmó en su entrevista que “La idea del hiperrealismo aparece en Buenos Aires para hurgar cosas en el orden de la representación, de la ilusión teatral, como propia de la magia del teatro, del lujo escénico del que estábamos demasiado saturados.” Es también entonces, el resultado de la búsqueda de una renovación de los códigos teatrales y lenguajes escénicos en auge en Buenos Aires.

Extinción, *de Madrid a Buenos Aires: la operación del texto*

ESTE TEXTO, TAN ARGENTINO,
SE OLVIDA TODO EL TIEMPO DE LO QUE PROPONE...
(SZUCHMACHER)

Al plantearse la tarea de poner en escena *Extinción*, el desafío para Rubén Szuchmacher y su equipo de trabajo, fue encontrar la “bisagra” que hiciera posible reconocer y adaptar un texto escrito para el imaginario de directores, actores y público español para el escenario argentino; hacer un espectáculo “para nuestra aldea” (Entrevista). Esto involucró “tomar decisiones extremas” que implicaron mucho trabajo y problemas que se resolvieron gracias a la disposición del autor. La obra planteada para el imaginario y las formas de construcción y captación de España sufrió cambios que “tienen que ver con la formalidad que hay en Argentina, especialmente en Buenos Aires, que es muy particular” (Ibid). Según Szuchmacher, la “operación” se realiza en la forma, no en el contenido, y ésta consiste no tanto en agregar ni cambiar, sino más bien en cortar: “lo que hice fue deshacerme de la hojarasca... lo dejé como en el lugar de pureza para que entrara en la puesta en escena, un trato de limpieza o depuración que se ve en el espacio.”

VIDEO

Extinción

<https://youtu.be/lbqc33Elre4>

El texto, es según Szuchmacher, y tal como quedó plasmado en los apuntes al margen en su primera lectura, un texto “errático” puesto que se olvida todo el tiempo de lo que propone. Es esta característica y no la anécdota, lo que se sobredimensiona en la puesta y lo que posibilitó, según su director, una “gran elaboración conflictiva que hizo posible encontrar dentro de la obra otra cosa, lo

que yo creo que la obra en sí expresa” (Ibid). Por otra parte, la estructura del espectáculo, concebida como una puesta “llena de cortes y de música... una especie de viñetas de la vida cotidiana” aparece sólo en el proceso de creación. Cuando se obtiene la secuencia de la primera parte del espectáculo que termina cuando se interrumpe la representación, se produce el punto de inflexión y queda clara la estructura (Ibid).

La puesta —llena de cortes y rupturas en los movimientos escénicos, en la gestualidad actoral, y tanto el manejo de la luz y el sonido, como del lenguaje verbal— habla de la “impunidad” narrativa, tal como su director afirma repetidamente (Foro Cádiz 2002 y entrevista Buenos Aires 2002). Esta impunidad se registra en varios aspectos: el espacio nunca queda definido; el texto verbal no sigue un encadenamiento causal, y el sonido y la luz emergen y desaparecen en violentas interrupciones sin solución de continuidad. No hay un enlace lógico causal ni del lenguaje ni de las acciones. La “impunidad” es de este modo, el organizador del texto espectacular, “en el sentido —declara el director— de que leo a nuestros políticos, cualquiera de ellos, diciendo exactamente lo contrario de lo que dijo hace quince días y una frase que parecía negativa, de pronto empieza a ser positiva” (Entrevista). Por esto, prosigue, “el espectáculo es absolutamente político, aunque no hable jamás de política, porque pega en un lugar que habla de un ser que no puede sostener nada, que no puede consolidar nada, hablando todo el tiempo de grandes valores.” La “locura” del espectáculo no hace hincapié tanto en la falta de lógica cuanto en la irresponsabilidad: lo que se dice o se hace no es consecuencia del antecedente ni tampoco implica ninguna necesidad de una acción o decisión posterior.

La impunidad en la escena

... EL TEATRO DA CUENTA DE LA CRISIS A PESAR SUYO

(SZUCHMACHER 2003: 17)

Fiel a la propuesta inicial, el espectáculo exagera y niega toda posibilidad de una generación de expectativas que pudieran cumplirse. Podría decirse que la clave de la propuesta es la indefinición en cuanto ella no obliga a nada ni como antecedente ni como consecuencia de lo que ocurre en la escena.

El espacio se convierte y va desapareciendo. La falta de escenografía cumple el rol de no definirlo, de no constituir nada que quede y por ello, el espectador puede o no ubicar las acciones en los diversos espacios que usualmente dibujan una vivienda familiar. Desde la recepción, la diferenciación de espacios resulta casi imposible, debido a los cambios bruscos en la posición de los actores y a las interrupciones de la luz y el sonido, todo lo cual desubica al espectador y le niega la posibilidad de deslindar límites espaciales. Solamente las mesas indican muy brevemente el espacio escénico que correspondería al comedor. Teatralmente y en vista de los pocos o ningún recurso tecnológico que permitiera la aparición y desaparición de las mesas y las sillas —única utilería de la puesta— la necesidad

de la indefinición del espacio se resolvió haciendo que los mismos actores traigan y se lleven consigo las mesas y las sillas.

La presencia de los actores es también, como el espacio, voluntariamente indefinida. Ellos entran y salen constantemente de la escena sin ausentarse nunca totalmente. En la puesta realizada en El portón de Sánchez en Buenos Aires (noviembre 2002) la eficiencia de este procedimiento y su funcionalidad, se apreciaba de manera mucho más clara que en el espacio de La Lechera en Cádiz. Ello se debía a que el escenario de El Portón de Sánchez tenía una profundidad que permitía a los actores adelantarse para luego “desaparecer” en el fondo del escenario, a la zona que Szuchmacher llama el “limbo,” puesto que no es ni el espacio escénico en el que se desarrolla la acción ni tampoco corresponde al espacio de atrás de bastidores. Sin embargo, el público puede verlos débilmente dibujados en la penumbra, siempre dentro de su campo visual, en una actitud de espera asimilable a aquella de los actores cuando esperan su turno para salir a escena. El público no sabe, y ellos se han negado a discutirlo según declaró Szuchmacher, si en esos momentos los personajes desaparecen y quedan solamente los actores. Al respecto el director confiesa que fue una elección no discutir la relación pirandelliana de actor/personaje para que ello se volviera signo.

La presencia difuminada de los actores/personajes al fondo del escenario, sigue también de cierta manera este procedimiento de dejar ver o al menos entrever aquello que usualmente se esconde y hay en este sentido un acercamiento a la funcionalidad de los procedimientos de *La escala humana*.

La poética del lugar común

Los elementos que han quedado luego de la operación realizada en el texto de Extinción, se enlazan orgánicamente en un orden y en un grado perfectamente planificados para lograr la funcionalidad asignada a ellos por el director: hablar de la impunidad narrativa y exhibir lo oculto. El “caos” aparente de la puesta no es sino una estructura lograda minuto a minuto, gracias a la cuidadosa combinación de elementos que una vez colocados en sus justas relaciones, producen la sensación de golpes al espectador. A ello contribuye la música, la luz, las risas grabadas, las frases cortadas y los tonos estentóreos de los diálogos interrumpidos. La técnica de actuación, más allá de responder a un esquema pre-determinado, siguió “una línea a la que se lleva al extremo del valor musical del sonido incorporado que pueda tener la frase, para desarmarla inmediatamente con la siguiente frase dicha en tono normal e inexpressivo” (Entrevista Szuchmacher). El nivel de energía del espectáculo empieza muy alto y se mantiene en ese mismo nivel durante todo el espectáculo, para sólo disminuir ligeramente al final, cuando por única vez se escucha el tema musical completo sin que, en esta ocasión, tampoco la luz se interrumpa. Esto exige de los actores, que además no son actores de comedia, una gran ductilidad actoral que implica adaptar velozmente su corporalidad —gestualidad tono y expresión verbal— sin disminuir el alto nivel de energía a lo largo de la función. Según Szuchmacher, este modo particular de actuación trata de capturar “eso” que todavía es innombrable y que por amargo es difícil de concretar en un espectáculo. A pesar de lo cual la gente ríe, pero cuando ríe “expresan nuestra desesperación respecto de ‘eso,’ de aquello innombrable” (Ibid).

Mientras *La escala humana* pone en duda la re-presentación mediante una estética hiperrealista, Extinción exagera los tics de la re-presentación y de los lugares comunes, las “frases hechas” que se repiten sin que ya signifiquen nada y que frecuentemente vemos no sólo en los políticos de turno, sino también en “el actor argentino enfático y exagerado que le miente (al público), que le traiciona y le hace caer en la trampa.” Este último aspecto, muy específico para el espectador argentino, quizá pueda explicar la diferencia en la recepción en Madrid y Buenos Aires, respecto de la reacción del público. En Madrid, narra Szuchmacher, la gente reía antes de que sonara la grabación de las risas —a la manera de las comedias televisivas estadounidenses— incorporadas al espectáculo, cosa que jamás sucedió en Buenos Aires. La incomodidad que producía la puesta era posiblemente mucho mayor en la Argentina, por lo que la reacción del público tardaba más en demostrarse.

Extinción apela al espectador a través del campo senso-perceptivo y logra plantear lo “oscuro” del teatro. Expone sin miramientos situaciones que involucran al espectador de manera sumamente incómoda, obligándolo a plantearse la pregunta por el sentido. Como resultado de la operación del texto aparece la pregunta por el sentido del discurso político y de su teatralidad. Extinción señala y descubre el lenguaje cristalizado de este discurso exacerbando sus incongruencias y exponiendo su negatividad, valiéndose más de una analogía estructural que anecdótica, con ese orden “real” que el espectador cree haber dejado atrás en la oscuridad del teatro, pero que paradójicamente vuelve a él de manera mucho más violenta a través de sutiles procedimientos.

Invirtiéndolo dicho para *La Escala Humana*, parece que *Extinción* pone a propósito en escena el lenguaje del “simulacro” de la arena política, pero haciendo obvias las costuras y los pliegues internos que cubren la impunidad narrativa y que a la vez encubren la irresponsabilidad política. Pone en escena valiéndose de los procedimientos descritos, el simulacro del discurso político y social, que exhibe en el espacio escénico como “irreal” y arbitrario o disparatado, en cuanto éste no es sino la re-creación, llevada al extremo, de la lógica y los procedimientos que dominan en los discursos contemporáneos; al hacerlo, expone el uso del lenguaje político como la mera repetición de clichés sin ningún valor semántico, lo que Szuchmacher llama “la poética del lugar común.” Es un lenguaje distinto al hiperrealismo, que a modo de traducción, representa la realidad constituida en la conciencia de los espectadores, magnificándola mediante la exacerbación de los elementos senso-perceptivos, para que éstos se planteen la pregunta por el sentido en cuanto no pueden menos que contrastar la experiencia teatral con su cotidianeidad.

Borges, el otro, el mismo: metáfora humana de la dualidad en la cultura y la sociedad argentinas.

La puesta de Marcelo Jaureguiberry de *Borges, el otro, el mismo*³³, agrega al impactante texto de Rodrigo García, una multiplicidad de sentidos especialmente significativos en el con-

33. *Borges* de Cero Grupo Teatro, dirigida por Marcelo Jaureguiberry con las actuaciones de Pablo Moro Rodríguez y Pedro Tissier, obtuvo el premio a la mejor dirección, y al mejor actor en el Festival de Teatro de Tandil 2004 y el premio al mejor diseño escénico en el Festival Provincial de Teatro. Mis reflexiones sobre *Borges* se refieren a la puesta de agosto de 2007, en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.

texto de la historia socio-económica argentina. Trata un tema profundamente político y de larga data en su historia y su política. Se trata de la división social, política y económica entre aquellos que pertenecen a la élite social, cultural e intelectual y su desprecio por todo aquello que venga de la clase no aristocrática: los “negros”, sintetizados en este caso, en el fútbol y el “choripán”³⁴.

No le falta razón a García para elegir la figura de Borges para representar en él a todo aquello que puede significar la alta cultura, cuando trae el desprecio por lo nacional y por la gente que por diversas circunstancias no tiene acceso a ella, o pertenece a ideologías distintas o a estratos sociales menos privilegiados, pues es por todos conocida cuál era la actitud del excepcional escritor respecto de estos aspectos.

El texto³⁵, dicho hacia el final del espectáculo, confirma lo anterior:

Ni tigres, ni libertinos, ni espejos, ni Schopenhauer, ni el Quijote: directo a la popular, al fondo sur, con los negros, la clase trabajadora pegándose tiros en la panza, en el pecho, la poli repartiendo palos y mientras tanto, gente que escribe y literatura fantástica y gente que hace películas para divertir.

El teatro de García se caracteriza por un lenguaje verbal gráfico y violento. En sus puestas García hace uso profuso de productos comestibles para golpear con la metáfora visual, tal como lo hizo por ejemplo en *Ronald, el payaso de MacDonald*. Coincidentemente, Cero Grupo Teatro (Tandil, Argentina) sin haber visto ninguna puesta de García —según ellos lo afirmaron— y a pesar de que el texto no da ninguna dirección escénica, recurre también a la salsa de tomate y las manzanas, elementos que, junto a la crudeza del lenguaje y al estilo de actuación, aumenta el impacto de la puesta en el espectador. A ello agrega el estilo de la entrega del discurso verbal que, en un porcentaje muy alto, se dirige directamente y de forma casi personal e individualizada a los espectadores³⁶. Es pues una puesta irreverente y transgresora de los límites que la fama y la canonización de este autor, han impuesto a nivel nacional e internacional. No se trata de literatura ni de poesía solamente, se descubren las partes negras de la personalidad de Borges y se conectan sus actitudes con hechos históricos y situaciones actuales, sin hablar directamente de ellos. No se discute la política. Está en cambio presente, “lo político”.

García parece querer decir en público y en voz alta, en forma de una confesión personal, que casi parece autobiográfica, quién es, según él, el verdadero Borges. El texto, magníficamente dicho por Pablo Moro Rodríguez, pone en evidencia lo que Borges no quería o no podía ver ni decir. Y descubre

34. A esta dualidad se agrega la división política histórica que todavía hoy se siente en la Argentina entre el peronismo y el antiperonismo que en tiempo de Borges era una línea clara y francamente divisoria de la ciudadanía argentina. Ser peronista significaba tanto ser “negro” y “chusma”, como ser fanático de Boca Juniors. Esto último implica aún hoy la idea de “mal olor”, peligrosidad y negritud, aunque los “negros” de hoy sean más bien los inmigrantes ilegales procedentes de Bolivia y Paraguay, especialmente.

35. Todas las citas del texto de García corresponden al documento electrónico facilitado por Marcelo Jauregui (Cero GrupoTeatro).

36. Según contó el director ha habido ocasiones en que algunos espectadores se han sentido ofendidos por la falta de “respeto” a un personaje ya legendario y con reconocimiento internacional como Borges y en medio de la puesta han abandonado la sala (Entrevista personal, Buenos Aires 2006).

ante el retrato del famoso autor que preside la escena, la pobreza argentina a partir de la crisis del 2001. Jaureguiberry introduce el Réquiem en re menor, opus 48 de Gabriel Faure, cantado por Pedro Tissier, que vestido de cartonero, empujando un carrito de mercado con sus pertenencias y con el pañuelo de las Madres en la cabeza, nos sorprende al comenzar la función cuando lo canta y se pasea rozando las filas de espectadores. Más adelante, el mismo “cartonero” aparece con lo que parece ser un niño en los brazos envuelto en una bandera argentina descolorida, acompañado nuevamente por el Réquiem. Al mismo tiempo el personaje (Moro) dice refiriéndose a Borges: “habla del general Rosas y nunca habla de lo que está pasando: Videla, Masera, Agosti, Suárez Mason, Garltieri, Astiz: tiene miedo”, mientras camina muy cerca de los espectadores, lanzándoles a la cara los nombres de los torturadores. Casi al final del espectáculo el texto hace explícito lo que Jaureguiberry ha metaforizado en la escena: “Y yo en el café Tortoni, admirando a dos tipos sin huevos, dos mantenidos del gobierno, de las familias que van a la ópera, y de los militares de turno, y del peor de los chauvinismos, ¡cágate!”

¿Qué tiene que ver Borges con lo sucedido en el 2001? El agregado del director deja en manos del espectador la vinculación provocada a través del choque emotivo al escuchar el Réquiem y al ver quemar el retrato de Borges. La implicación de juntar dos épocas distintas a través de un personaje extranjerizante y amante de la “Cultura” ¿no puede ser acaso una insinuación de que esa clase social culta, noble e intelectual ha llevado al país a la ruina del 2001 con su complicidad? ¿No parece afirmar que son los Borges ciegos ante la realidad —constituida por los “negros” y el “choripán”— los que han permitido la crisis? La puesta parece preguntarse: ¿en qué medida esa ceguera, que es también la de Borges, los hace cómplices del hambre y la miseria, los niños muertos y el deterioro del país?

Nuestro personaje quería ser como Borges, escribir como Borges, acercarse a Borges, aspecto remarcado teatralmente por la proyección de la cabeza de Moro sobre la foto del escritor, gracias a un medido pero efectivo uso de una cámara de video que permanece en los márgenes de la escena. La extinción de la imagen de Borges ahora convertida en cenizas luego de su quema, coincide con un cambio de actitud. El personaje decide ponerse a “machacar la fosa del viejo Borges en Ginebra”. Planea dinamitar la tumba de Borges, “de manera que los restos lleg[uen] volando al obelisco”. La mitad de los mismos cayó en la puerta 7 de la Cancha de Boca: en el fondo Sur”. Con “la barra brava, los ultras. Caen encima de la parrilla los pedacitos podridos del viejo Borges y se lo zampan, se lo zampan en un choripán... gritan gol con la boca llena de Jorge Luis Borges, escupen a un hombre importante jojo!” Un acto imaginario de quema, desintegración y antropofagia como modo de llevar a cabo la justicia poética salpicada de humor negro.

Y finalmente, la propuesta articula la decepción del personaje con Borges con la decepción con el país a raíz del desastre de la crisis del 2001. Sólo queda irse o quedarse, vivir o morir envenenado con las manzanas que están en la escena; manzanas que han sido ofrecidas previamente a los espectadores, invitándolos también a ellos a elegir la muerte o a perder la inocencia. El ahora está

“... hasta el culo de la magnificación de la trivialización, del empequeñe-

cimiento de la vida los incidentes acotados, de las vivencias narradas, de las apariciones comentadas, de las casualidades manoseadas, de los encuentros magnificados, de lo que a lo común, que ya es grande por sí solo, le llamen “acontecimientos”.

Jaureguiberry ha construido un puente simbólico entre el pasado de Borges, El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y el presente argentinos. Con la ruptura de la cuarta pared, ha introducido a los espectadores en la escena misma y en los dolorosos acontecimientos que allí se recuerdan. Lo ha hecho al dirigirse directamente al público, al encarar de uno en uno a sus espectadores y al ofrecerles las manzanas del suicidio e invitarlos a perder la inocencia.

Conclusión

Los espectáculos en los que nos hemos concentrado en este capítulo son claros ejemplos del teatro de “lo político” puesto que ellos entregan múltiples sentidos sociales y políticos que sugeridos en la escena mediante diversas técnicas que invitan al espectador a articular la escena con la extra-escena acentuando el aspecto pragmático del sentido.

Estas puestas apelan fuertemente a la emoción, logran el impacto en el espectador a través ya sea de la poesía verbal o de la música, la actuación o la iluminación; plantean la resistencia a racionalidades frente a las cuales se exhibe la crueldad y lo absurdo de las consecuencias de la implantación del modelo neoliberal que llevó a la crisis del 2001. En algunos de ellos, por ejemplo, en Borges, con un final irresuelto, sospechamos que la única salida para el protagonista es el suicidio. Estos espectáculos denuncian la impostura cultural y política refrendada por el statu quo.

Este teatro de “lo político” exagera la dimensión antagónica existente en la sociedad cuyos bordes generalmente se intenta suavizar: marcan el conflicto entre la vida y la muerte y enfatizan y denuncian las divisiones de la sociedad civil argentina y el ocultamiento de aspectos reveladores para la comprensión de la historia y la política, en función de la justificación de cánones universales. Todo ello con una estética no realista que incluye el uso de la tecnología y el recurso a los golpes de sentido que apelan a la emoción, más que a un discurso racional argumentativo.

Me interesa enfatizar las coincidencias en estas propuestas de teatro argentino que apuntan a la conexión subterránea con el contexto de fondo de la cotidianidad de la política argentina. A pesar de que los autores o directores de los espectáculos coinciden en la no intencionalidad política, sin embargo, la presencia de “lo político” —aunque no de la política— parece bastante evidente. Esta presencia surge a posteriori de los procesos de creación y su construcción de sentido y sale a la superficie en las declaraciones de los autores o directores. Los tres textos hablan del modo en que se visualiza la cultura y la realidad. Hablan por analogía, en cuanto parodia mimética de la impunidad y por contraste cuando golpean al espectador con el lenguaje hiperbólico de los tonos y los gestos.

Tanto *La escala humana* como *Extinción* y *Borges, el otro, el mismo* parecen haber realizado un proceso en el que una conciencia dinámica persigue producir un proceso en el que se busca una

forma nueva de alcanzar la realidad. La duda sobre la validez de los criterios establecidos, desde el discurso político y cultural y desde los discursos teatrales tradicionales queda señalada oblicuamente, obliga a revisar las modalidades de razonamiento y justificación de las acciones. Si bien, ninguna de las puestas avanza hacia una propuesta positiva—rasgo además que ya he anotado como propios de este “nuevo teatro político” —la negación tanto de los criterios de validez de la “lógica” arbitraria y disparatada del discurso social y político, colocan a estas producciones dentro de una nueva modalidad de teatro político no explícito.

Es en la experiencia misma de la escritura y la puesta en el caso de *La escala humana* y de la puesta y adaptación del texto en *Extinción* donde se revisa la validez del status justificativo, legal y “lógico” del discurso político y social hegemónico. Estos espectáculos sacan al espectador de su inercia y lo obligan a través de la experiencia, a modificar sus criterios o al menos lo incomodan respecto de las pautas de su cotidianidad y, en el caso de *Borges, el otro, el mismo*, del canon de la alta cultura.

La escala humana, *Extinción* y *Borges, el otro el mismo*, tienen en su teatralidad, las cualidades “disonantes” que Adorno señala en la música. Ellas son los caprichos, los disparates, las rupturas del discurso y de la escenografía, la mezcla de códigos y lenguajes, etc. Su presencia provoca en el espectador una experiencia que exige esfuerzo, en cuanto éste no puede reproducir en ella la mera percepción mimética y sin contradicciones de la reificación de la organización social tal y como la vive fuera del teatro. Por ello, yo leo estas propuestas como constituyendo un ejemplo de “arte autónomo” (Adorno) puesto que entablan una relación entre el espectador y el objeto artístico/estético que no establece complementariedad sino que más bien, señala una brecha que rompe la armonía de esos productos con la sociedad y niega la naturalización del orden social y político que ha tomado la arbitrariedad, la ilogicidad y la inconsistencia como pautas aceptables que llevan a la impunidad no sólo narrativa sino en todos los órdenes de la vida social.

Capítulo 5. La poética filosófica de Arístides Vargas

El teatro de Arístides Vargas propone una poética que plantea preguntas filosóficas fundamentales y es, por ello, profundamente metafísico. Los variados y ricos recursos que Vargas maneja dan al texto una espesura y un carácter inusual que remiten al lector/espectador a diversos niveles de realidad: social, psicológica, histórica y filosófica.

Con un fuerte entretendido surrealista, tanto en las técnicas de escritura como en el ambiente creado en el escenario, sus textos van generando, en una espesura onírica, sugerencias y climas que llevan al espectador/lector hacia lugares a los que habitualmente accedemos sólo a través de la poesía. El espectador vive el misterio y experimenta lo inexplicable del inútil intento de encontrar respuestas a las preguntas eternas del pensamiento, las preguntas por el último sentido de la existencia, en un mundo donde la injusticia y la muerte reinan. En este sentido, su producción corresponde al clima de fin de siglo en el mundo y especialmente en Latinoamérica, respecto de la imposibilidad de ver un camino claro hacia el futuro, una vez que las grandes utopías se tornan imposibles de cumplir a corto plazo.

Los sueños “el rayo infinito de la memoria”:(*Jardín de Pulpos* 22)³⁷

La memoria y la historia parecen ser los dos lugares de donde sus propuestas abrevan. Pero esto no es un síntoma de la creencia de que “todo pasado fue mejor.” Es más bien el necesario reconocimiento de nuestro fracaso por darle a la historia un sentido más humano en nuestra experiencia histórica concreta y material.

VIDEO

La muchacha de los libros usados

<https://youtu.be/aolfEGvER1U>

Quizá la presencia de la memoria como el personaje central de sus obras es la característica más sobresaliente de la poética de Vargas. Sus personajes, sueñan y recuerdan y la acción dramática se construye en base a la dinámica pasado, presente y a veces un futuro que es también recuerdo. En todas sus obras la memoria y su recuperación o su mantenimiento es el eje central. En *La edad de la ciruela* nos encontramos con el alegato a la condición femenina a través del recuerdo de Eleonor y Celine; en *Nuestra Señora de las Nubes*³⁸, Óscar y Bruna, los dos personajes centrales, en la esperanza de mantener una identidad personal e individual, recurren a la memoria del pueblo del que ellos provienen; en *La muchacha de los libros usados*, la protagonista exorciza su historia mediante la narración de

37. Las referencias a *Jardín de pulpos*, *La edad de la ciruela* y *Pluma y la tempestad*, están tomadas de Arístides Vargas, *Teatro*.

38. El texto de *Nuestra Señora de las Nubes* está publicado en Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo. Las referencias al espectáculo corresponden a la función hecha en el XV FIT de Cádiz, (2000).

la misma y en *Jardín de pulpos* José ha perdido la memoria y le pide a Antonia, a quién “no le gusta recordar lo que a[llí] pasó,” que le ayude a recuperarla (22); al hacerlo, se pregunta: “¿Quién era? ¿Quién eran ellos? ¿Qué mano borró de mi cabeza los recuerdos más crueles? (43).

El sueño es también recuerdo en la poética de Vargas; está vinculado a la capacidad de recordar y de mantener la vida, y es también la posibilidad de futuridad. El sueño aparece como una forma de recuerdo en *Jardín de Pulpos* donde la evocación del pasado, corporizada en los sueños moviliza la memoria, aspecto que en la puesta escénica se sobredimensiona, pues los personajes salen de su actitud estática sólo cuando José sueña. El sueño queda así vinculado tanto a la capacidad de recordar, como a la posibilidad de mantenerse vivos. Por ejemplo, en *Jardín de pulpos*, el sueño es lo que le da vida a la tía de José. Este pregunta “¿Cómo se puede recordar lo que todavía no sucede? A lo que Antonia responde: “¡Soñando, don José soñando! Una vez conocí a una mujer muy sola; tan sola que decidió soñar con un hombre y le inventó un nombre. ¿Sabe cómo le llamó? Lucas. Era un bonito sueño que ayudaba a vivir a esta pobre mujer” (78). El sueño es también futuridad, la posibilidad de la utopía: “...un sueño vale más que una realidad porque es una realidad por-venir, y si es por-venir puede subvertir y divertir porque no se puede subvertir sin divertir, ni dar a luz sin parir” (43).

La recuperación de la memoria parece también potenciar la recuperación del tiempo... “Verá como empieza a recordar su vida, a recobrar los días perdidos... aunque ello ya no sea lo mismo” (24), aunque el pasado sea algo terrible como en el caso de Óscar, Bruna y José. Es tan terrible el pasado de José, que Antonia se niega a contárselo: “...¡Qué hermoso y desolado el paisaje! ¡qué inmenso y triste! Es como memoria. ¿Cuánta pena cabe en el pasado de un hombre?” (24-25). Sin embargo, aunque duela es necesario recordar, tal como la misma Antonia le dice a José, es la única posibilidad no sólo de recuperar el pasado sino de vivir un por-venir:

El problema es que. si olvidamos lo que nos duele, posiblemente olvidemos lo que nos puede hacer felices; es más, quizá a nosotros ya nos hayan olvidado, pero si nos olvidamos de soñar, el país de los sueños sería un enorme desierto sin pasado ni porvenir (69).

Preguntas todas éstas que, a pesar de ser universales y de corresponder a todas las situaciones y geografías humanas, localizan su mirada en Latinoamérica. Tanto a nivel explícito como textual, Vargas incorpora a sus obras modos de hablar y expresiones que corresponden al medio del que provienen sus personajes. Por ejemplo, en *Nuestra Señora de las Nubes* incorpora el habla de la Sierra ecuatoriana y en *Jardín de pulpos*, el argot de los adolescentes ecuatorianos. Por otra parte, es posible vincular *Jardín de pulpos* con posiciones pregonadas durante los noventa en Latinoamérica, al afán posmodernista de borrar el pasado, el empeño en decretar el fin de la historia enfatizando sólo el presente con la consecuente negación de la memoria, desdeñando también la posibilidad de conseguir un futuro diferente guiado por una utopía. En

Pluma, preguntarse por un mundo mejor y diferente “es antiguo” y carece de sentido según la Tía, cuyo discurso parodia humorísticamente al discurso latinoamericano de los noventa que sigue la moda del posmodernismo, que es, según Jameson, la lógica del capitalismo tardío:

...esta vida provinciana y vacía ha sido absorbida por la goma espuma invisible de la modernidad... y la tristeza es un sentimiento del siglo pasado... La modernidad es como esta crema; tú te la colocas y todo te resbala: te resbalan los años, te resbala el deterioro, te resbalan los problemas, te vuelves impermeable al otro, nada te contamina, respiras en tu propio pellejo (33-34).

VIDEO

Pluma y la tempestad

<https://youtu.be/hNoLFP-GI4s>

Por otra parte, la referencia directa o indirecta a los “años perdidos” que José hace en *Jardín de pulpos*—referencia que por otra parte, se encuentra implícita a lo largo de su obra—alude claramente, al menos para los latinoamericanos, a lo ocurrido en Latinoamérica en los sesenta y setenta con el sacrificio de una generación, que visto desde hoy puede no sólo parecer inútil sino también haber contribuido a la negación del sueño y la memoria:

Antonia: Sí don José. Una vez, hace años mataron a unos jóvenes y arrojaron aquí en esta playa, sus cadáveres; por eso la gente ya no quiere venir a soñar en este lugar. La gente ya no sueña en este mar. ¡Yo sí don José, yo sí!...

José: Y ¿qué ves en tus sueños Antonia?

Antonia: Un inmenso jardín de pulpos donde viven los jóvenes que murieron jóvenes. Y por las noches se puede escuchar una canción que habla de lo felices que son en su jardín de pulpos. También se pueden ver sus ideas flotando junto a la espuma.

José: Es bueno morir por una idea

Antonia: Pero ya nadie quiere morir por ideas, excepto algunos, muy pocos...

José: Es bonito el mar.

Antonia: Sí, y está lleno de ideas que flotan junto a la espuma (última frase antes de que baje la luz). (79)

Y ello nos ha conducido a un mundo vacío, sin memoria y pintado de un sólo color, tal como el mismo José lo experimenta:

Tampoco he podido saber en qué momento comencé a perder la memoria. Quizá fue en aquellos años llamados los años perdidos. Sólo sé que un buen día desperté y las cosas no tenían nombre: era un mundo vacío de rótulos y pintado de un solo color... (70).

Una de las características fundamentales de la poesía es la ambigüedad, que no proviene de la indecisión, sino de la imposibilidad de diferenciar drásticamente realidades o recuerdos con valoración ética opuesta: una ambigüedad humanista en cuanto descubre la complejidad del sentir y el pensar de los personajes. En la poética de Vargas se ama a pesar del horror y se añora el lugar de la muerte y la persecución. Aquí es imposible no escuchar el eco del dolor del exilio y de la dualidad y multiplicidad de sentimientos simultáneos, muchas veces encontrados, que éste trae. A pesar de toda la negatividad del presente que es también el pasado, donde el país no es más que "...un inmenso territorio parcelado en grandes mansiones, casas, apartamentos, cuartos, cuartuchos, zaguanes lúgubres donde ya no hay país sino frío y tristeza" (68), Óscar y Bruna añoran *Nuestra Señora de las Nubes* y para José, el país es, a pesar de todo, "un lugar que amas de una manera extraña porque es un lugar seguro, un árbol que no crece en otro lugar" (67). Y este sentido de pertenencia que va más allá del dolor o la injusticia se articula con el reconocimiento de la importancia del mantenimiento de nuestra identidad como Latinoamericanos, asunto central en *Nuestra Señora de las Nubes*, obra en la que los dos exiliados luchan por recordar un pasado doloroso como único modo de responder a las preguntas por su identidad y luchar para sostener su status de personas en un medio ajeno y hostil.

VIDEO

La edad de la ciruela

<https://youtu.be/YaeooElnMwQ>

El recuerdo y la memoria son también importantes en la poética de Vargas para mostrar otra arista de sus preocupaciones: la del género. Sus personajes clave son muchas veces mujeres, tal es el caso de Antonia, Bruna y especialmente en *Pluma y la tempestad*. Esta última sin género definido —a lo largo de la obra Vargas usa el masculino y el femenino—, lo que constituye una clave de la polémica que Vargas sostiene con el status quo y que es una manera de subrayar el género como construcción cultural, no como carácter esencial de las personas. Además Vargas denuncia la situación histórica de la mujer como un ser no actualizado —en el sentido aristotélico de un abanico de posibilidades sin realización— como una humanidad siempre coartada y limitada. Este es el caso de las tías en *La edad de la ciruela* y de Antonia en *Jardín de pulpos*, cuyo deseo es desdoblarse en hombre porque así no "tiene que llorar"; y del recuerdo del pasado de las dos protagonistas de *Donde el viento hace buñuelos*. Pero Vargas más allá de la crítica a la situación histórica de la mujer. El hace de la mujer el personaje depo-

sitario del secreto de la memoria, del sueño y de la utopía. Antonia, por ejemplo, en *Jardín de pulpos*, encarna lo que se respira en la compleja textualidad dramática de Vargas: la afirmación de la capacidad superior de la mujer como sujeto de la historia, como poseedora de una fuerte subjetividad y con capacidad de transmitir la memoria.

Consistente con el sueño como elemento fundamental para la recuperación de la memoria, la poética de Vargas traza ciertas líneas surrealistas. Aparecen imágenes oníricas sin otra lógica que la yuxtaposición de elementos desconexos, que Vargas coloca hábilmente en lugares y momentos claves de sus textos, para referirse a los temas fundamentales que le preocupan haciendo que, de este modo, estos elementos adquieran significado a pesar de su presencia ilógica y aparentemente absurda. Así por ejemplo, el tío Remigio come tanto chanco que cuando le abrieron la barriga después de estar estreñado—¡años sin ir al baño!— salieron:

... pescados, conchas, piñas, papayas; la cosa se puso rara cuando empezaron a salir nubes, pájaros, flores y un dedo... Lo último que salió fue un libro... la historia del país comida por los jugos gástricos de Remigio, tu tatarabuelo. Era la historia de un estómago hambriento que había devorado su pasado, tal vez buscando una respuesta...³⁹ (29)

También el mundo de los vivos y el de los muertos aparecen sin una clara delimitación, subrayando la textura onírica de los textos de Vargas. En una de las escenas de *Jardín de pulpos*, las didascalias describen la madre sentada junto a los muertos: Remigio que tiene un retablo en su estómago; Mercedes que sostiene un huevo enorme entre sus manos; y Alfredo que tiene una sirena de mar sobre sus rodillas (25); o la imagen surrealista, rota y duplicada a la manera del cubismo que ofrece Vargas cuando Mercedes —la mujer abandonada que decide morirse, dejando de comer y de hablar— puede verse a sí misma “al otro lado del mundo, observando América” (30). Antonia cuenta como es el loquero —en realidad un centro de torturas— y refiriéndose a las mujeres que allí encerradas cuenta que: “... muchas llevan un gato entre las piernas que maúlla, ¡miau!...” (19), imagen que parece apuntar hacia el deseo/ represión sexual de la mujer o quizá aludir a alguna de las torturas preferidas en aquellos centros, centradas en los órganos genitales tanto femeninos como masculinos.

Las imágenes oníricas se repiten también en la primera escena de *Pluma y la tempestad*, cuando Pluma “ve a sus padres que discuten...[y] la madre tiene una descomunal barriga donde supuestamente está Pluma” (164); sin embargo luego nos enteramos de que Pluma está realmente en el vientre de la madre cuando al son de un canto extraño nace al final de la primera escena y “con movimientos imprecisos y amorfos se pone de pie y crece” (172). Esta escena claramente surrealista adquiere sentido cuando nos enteramos que Pluma compara la oscuridad del vientre materno con la oscuridad a la que ha nacido y se escapa por la ventana y los cables eléctricos hacia la noche afirmando que “no hay faro en los bajos mundos y no hay milagros sin luz” (173).

39. Imagen reforzada en la escena visualmente cuando Remigio se abre el saco y aparece en el lugar de su estómago, un retablo.

La porosidad del humor en la densidad poética.

Los textos de Arístides Vargas tienen la característica propia de la poesía: decir mucho con muy poco. Sugieren múltiples temas a muchos niveles. Uno de los recursos para lograr esta concentración de elementos y sugerencias es el lenguaje poético lleno de metáforas que condensan los diversos significados. Por ejemplo, escuchamos a Antonia que dice: “veo pájaros que llevan relojes en los picos y digo: ha de ser el tiempo que pasa volando” (21), o “Las mareas son los sueños del mar y por las mañanas al retirarse, van dejando en la playa pedacitos de lo soñado. Yo los recojo y se los vendo a los turistas: “¡Recuerdos de un mar soñado!, les digo” (64); o vemos al pordiosero que Antonia ha visto y que sonreía dormido... y que “cuando despertó tenía una sonrisa en la boca, y era tan cálida que los otros pordioseros acercaban las manos a su boca y se calentaban con el sueño que hizo feliz al hombre dormido” (79), y por último escuchamos a la prostituta que cuenta un milagro, “el pan de mi madre se multiplicaba en recuerdos,” recuerdos que ella guarda en una caja de zapatos llena de pasajes que no le pertenecen... recuerdos de los hombres que se acuestan con ella.

La poética de Vargas revela el manejo de artificios retóricos propios de la poesía que mezclados con el humor dan a los textos de Vargas una textura densa y ligera al mismo tiempo. Estos recursos son por ejemplo la aliteración: “Vea, la vida pasa pero pocos pasan por la vida” (46); el juego de palabras barroco “Puedo imaginarte muerta, si, puedo imaginarte muerta pero no puedo imaginar la vida sin ti” (210), y las repeticiones para enfatizar situaciones:

Pluma: ... es algo así como estar y no estar

Rufián: Perfecto

Pluma: dar ,pero no dar

Rufián: perfecto

Pluma: Gritar, pero no gritar

Rufián: ¡Perfecto! (181)

Junto a la poesía, el humor, como forma de distanciamiento y de captación del lector/espectador, en sus múltiples variantes es quizá el arma más esgrimida por Vargas para entregar una escena casi siempre cargada de angustia. Funciona como distanciamiento porque la ruptura y la sorpresa que éste causa, transportan al espectador hacia el presente y afuera de la escena y como captación porque aliviana por fracciones de minuto, la recepción del dolor que las propuestas encierran y hace así posible que el espectador/lector, no desenganche su atención como una defensa contra el horror. El humor funciona como un eslabón móvil y elástico entre lo que la escena realmente dice y la comprensión del espectador. Vargas, al igual que sus personajes se propone subvertir y para ello nada mejor que el humor, pues en palabras de Antonia, la mujer sabia, “No es posible subvertir sin divertir” (43) y la diversión es un modo de buscar o encontrar respuestas a cuestiones fundamentales, pues tal como Pluma coherentemente afirma, en el “disparate está la agilidad y la inventiva” (186).

*La razón blindada*⁴⁰: la mirada a los setenta en el discurso teatral del siglo xxi

HE VISTO CÓMO SE MANCHAN MIS MANOS

CON EL ZUMO DEL TIEMPO MUERTO

(VARGAS)

La razón blindada continúa en la línea de producción de Malayerba: teatro de “lo político” que sin hacer explícitas referencias al contexto sociohistórico del que está hablando, —aunque en este caso Vargas nos dé la clave al final— transmite al espectador la sensación de inmovilidad, de encierro y de un futuro sin salida. Una vez más el teatro de Arístides Vargas habla de nuestro fracaso en tanto no hemos podido darle a la historia un sentido más humano y de la búsqueda de la libertad mediante la imaginación.

VIDEO

La razón blindada

<https://youtu.be/6mse486C-a8>

La actuación reprimida y oculta, y la acción restringida a los movimientos de las sillas y las mesas que se deslizan sobre ruedas, llevando en ellas atornillados a los dos personajes, ocurre en una cárcel donde dos presos, Panza y De La Mancha, durante las horas de visita domingueras, huyen de la realidad mediante la imaginación. Este es el vínculo ideológico y poético con el Quijote cervantino. La realidad de la que huyen estos dos personajes es el encierro en una prisión, que —antes de que se nos revele la referencia a Rawson (ver nota 38)— se puede leer como la prisión existencial, económica o política presente también en *Icaro* como vimos en el capítulo 3. *La razón blindada* transmite la misma sensación de impotencia y angustia ante la ausencia de proyectos políticos futuros. Sólo al final descubrimos que nuestros personajes también huyen de la tortura, la muerte y la desaparición en la Argentina de El Proceso (1976-83).

La división espacial escénica entre la realidad de la prisión y el mundo imaginario se subraya mediante la luz, el movimiento y la gestualidad actoral. Cuando ellos “escapan” de la realidad y entran en el mundo imaginado de aventuras y molinos de viento, se deslizan por el escenario, y con apenas una pequeña vara —la espada— y una bacinica —el yelmo de Mambrino— vuelan con la imaginación hacia la libertad, aunque siempre atornillados a las sillas. Esto último, expresión de la paradoja de escapar permaneciendo en el mismo lugar: ese “horrendo lugar del castigo”. Con un manejo corporal que enfatiza la paradoja de la huída imaginaria que contrasta con la realidad de la prisión, ellos permanecen quietos,

40. *La razón blindada* (Malayerba, Ecuador), de dirección y texto de Arístides Vargas, está inspirada en El Quijote de Cervantes, en La verdadera historia de Sancho Panza de F. Kafka y en las narraciones que hicieran Chico Vargas y otros presos políticos de la dictadura argentina de los años 70 en las inmediaciones de la cárcel de Rawson. Las anotaciones respecto al espectáculo están hechas en base a la puesta que se exhibió en el IX Festival Iberoamericano de Cádiz, octubre, 2005.

con el torso inclinado hacia delante, generalmente con las manos en el rostro y la cabeza baja.

La imaginación no es sólo el mundo al que escapan estos personajes, sino también el mundo al que el espectador debe acompañarlos: en ese espacio imaginario aparecen la sobrina, Rocinante o Toribio, el “galgo” de De La Mancha “aparecen” en la escena mediante un procedimiento de juego infantil, representados mediante pequeños movimientos de las manos o distintas posiciones de los dedos, alguna vez acompañados con un cambio de voz.

Como en toda la producción de Vargas, el humor y la metáfora son las armas para una sutil crítica política. *La razón blindada* está salpicada del humor inteligente y profundo que aliviana la recepción. Son varias las técnicas humorísticas: la mezcla sorpresiva de lo trascendental con lo banal: “... el hombre es mediocre, vil y avariento ¡imagínese todo esto y usted sin almorzar”; o un juego de palabras: “Rintintín” ridiculizado porque tiene nombre de despertador; o la mirada a través de un lente de aumento sobre cuestiones cotidianas que vistas así resultan absurdas: “¿Cómo el hombre puede haber nombrado al perro el mejor amigo y luego drogarlo, mandarlo a localizar minas? Lo mandan al espacio sin saber qué va a pasar”.

El humor es el arma para subvertir divirtiendo. Para lograrlo, las técnicas que Arístides Vargas emplea son múltiples. Frecuentemente juega y altera la semántica del lenguaje y su lógica mediante diversas técnicas. Por ejemplo, en sus obras se formulan preguntas que se refieren a temas profundos a las se dan respuestas aparentemente desconectadas y triviales: El Rufián en *Pluma y la tempestad* dice saber todo de la vida, pues según él, todo pasa por un sólo lugar. Tal lugar nos enteramos, gracias a Pluma que le responde, es “sus zapatos... por el sonido que producen la suela en el cemento; ese sonido sale de un zapato que sabe todo de la vida” (177); da a algunos personajes nombres que aluden irónicamente a situaciones políticas. Por ejemplo, “Gloria Nacional” —el diputado— afirma padecer de “otoño precoz... una enfermedad que ronda los corredores del congreso”; o desacraliza los íconos del poder: Pluma al Rufián en la Escena III le dice “... los billetes me daban risa, es decir, los señores que vienen en los billetes: parecen estreñidos: próceres, reinas, héroes, todos estreñidos.” Para rematar luego con una conclusión sobre la historia: “Es una manía meter la historia en los billetes, como si los malos recuerdos tuvieran algún valor.” Inquietudes filosóficas, crítica política y el desmentido de la historia oficial, todas ellas logradas mediante estos recursos humorísticos.

Otras técnicas humorísticas distanciadoras son la doble referencialidad del lenguaje⁴¹ y la presencia de situaciones ridículas/ imágenes inesperadas. Por ejemplo, cuando un policía se dirige a Pluma: “... a ti también te voy a romper la cara.” A lo que Pluma responde: “Es porque está muy a la vista; debería haber calzoncillos para la cara” (198)); el cambio de significado tradicional de ciertos leit-motiv dramáticos como por ejemplo el balcón como el espacio del amor romántico cambia en Pluma al lugar del crimen a lo que se añade el adjetivo “magia” aplicado a

41. Abundan los ejemplos: 1)- Antonia: “Yo tengo un amigo serrano / José: ¿De Pulmamarca? / Antonia: No, de apellido Serrano” (42); 2)- Madre: “...La tía Regina era bien novelera, de Ambato, que es cuna de grandes novelistas y grandes noveleras” (32); y 3)- El Anciano 2 al anciano 1: “Somos gente primaria que nunca logró salir de la primaria” (224).

la muerte⁴²; o soluciones absurdas a preocupaciones de los personajes con respuestas que rompen la lógica: “José: ¿Y si me da miedo? / Antonia: Orine antes de encontrarse con ellos. Alivia, ¿sabe? / José: ¿El miedo? / Antonia: No, las ganas de orinar” (15); y caracterizaciones escénicas absurdas de los personajes, por ejemplo, una prostituta en patines.

El hábil uso de la metáfora, con distintas funcionalidades, es otra de las características de la poética de Vargas. Nos encontramos con el uso de metáforas profundas, pero aparentemente sin sentido seguidas de una acción tan o más absurda que la propuesta, pero de mucho significado en el contexto. Un buen ejemplo es el parlamento de Bruna cuando se refiere a las medidas aplicadas por el Fondo Monetario Internacional a la economía ecuatoriana:

Primero dijeron que había que ajustarse los cinturones, nosotros lo hicimos; después dijeron que eran épocas turbulentas, nosotros les creímos; luego dijeron que en caso de asfixia económica, una mascarilla caería automáticamente. Ninguna de estas cosas sirvió para nada, el país se vino a pique y nunca encontramos la caja negra (277).

Pero de esto “no se salvó nadie” concluye con Oscar, a pesar de que se ajustaron los cinturones que quedaron a escasos centímetros del suelo, aclarando la función de crítica política que en este caso tiene la imagen del avión; el reemplazo del lenguaje ordinario para expresar algo familiar con una metáfora humorística, logrando expresar algo cotidiano y poco novedoso de manera innovadora. La tía para proponerle a José que le haga el amor le dice: “Las edades son como casas, ya es hora de temer al cuerpo de un hombre. Deja que tu tía te ayude en la mudanza...”(34). Otro recurso usado frecuentemente por Vargas es hacer que sus personajes mezclen en el lenguaje palabras que en la era tecnológica adquieren un sentido nuevo muy específico que aparece incongruente en el contexto en que se usan. Por ejemplo, cuando el tío Remigio muere, la madre cuenta: “Su mujer era española. Cuando él murió, ella sólo atinó a decir: “¡Coño!” ... Merceditas se llamaba, y murió a distancia” (29).

Vale la pena aquí mencionar otro ejemplo en el que, para hablar de amor y fracaso personal se usa el “muy a la moda” lenguaje turístico y mercantilista. Esto ocurre por ejemplo cuando la tía recuerda al tío Pedro, depravado y morboso: “...parece que estoy viendo al condenado recorriendo mi cuerpo y diciendo: “mi esposa de lujo” y yo: “mi esposo cinco estrellas,” y él: “mi esposa con vista al mar ... Esa manía nuestra de confundir nuestros fracasos con hoteles” (38). Vargas parece aludir aquí a la visión de esta etapa extrema del capitalismo que reina en Latinoamérica, en la que todo lo personal y los derechos individuales están supeditados a las fuerzas y leyes del mercado.

Otros elementos que aportan al humor son la metateatralidad en la personificación “imaginaria” de los otros personajes en la mente de Panza y la ruptura de la cuarta pared que aparece sorpresi-

42. Madre: Está bien, salgamos al balcón para que me empujes al vacío de una maldita vez.

Padre: Así tampoco, de mala gana no. Además, no quiero terminar haciendo lo que se te antoja; el asesinato ha perdido el factor sorpresa y sin sorpresa no hay magia y ha dejado de interesarme...” (200-210 Pluma)

vamente. Panza le pide al público: “imagínense que aquí me da un par de bofetadas”. O cuando Panza “es” Dulcinea y De La Mancha menciona sus “manos transparentes” —las de Dulcinea—Panza responde: “los dedos parecen manojos de chorizos”. La puesta juega con movimientos sugerentes aportan también en este aspecto: De La Mancha persiguiendo a “Dulcinea” para “pernoctar” con ella, al mismo tiempo que se desliza por el escenario haciendo movimientos rítmicos sugerentes alusivos al deseo sexual de De La Mancha. El público ríe también, a pesar del pacto escénico, cuando debe imaginar el cambio de Panza en Dulcinea al escuchar la declaración de amor de De La Mancha; o cuando Panza se resiste a ser Toribio el perro y De La Mancha le acusa de negar su identidad.

El dolor de la circunstancia impacta al espectador no sólo mediante el certero uso de la luz y el sonido, sino y de manera fundamental, a través de la poesía del texto. La prisión es “el lugar del dolor” y en él “los ojos callan porque ya no somos nosotros”. Los personajes antes eran de “carne”, ahora son de “hielo” y cumplen “las reglas de la desesperación”; cuando piensan en ellos no pueden evitar decir “desolación”. Y en una prosa que recuerda a Neruda —otro vínculo con los setenta—Panza confiesa: “En medio de la oscuridad, la inmensa noche gira y nosotros giramos con ella”. Para De La Mancha y Panza el peor castigo es “no poder abrazarnos”, “no poder tocarnos” “no poder sujetarnos para no derrumbarnos, ... cuando nos enredamos en nuestra soledad, con nuestra propia soledad de púas, encarcelados en un haz de sombra.” El lenguaje poético nos remite a la realidad del encierro en la prisión de la dictadura.

La razón blindada es también teatro de la memoria, pues desnuda el negacionismo histórico sobre los abusos de la dictadura mediante un parlamento oximorónico: “En ese lugar que es ninguno ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como lo que nunca ocurrió, eso permitirá que no muera, lo que no sucedió no puede morir, lo que no existe no puede morir...”. El lugar que es “ninguno” según el texto, es un lugar perfectamente localizado, tal como el video de Rawson nos lo revela al final. El lugar existió y aquello que se afirma que no sucedió, se puede recordar precisamente porque sucedió. En este absurdo lógico Vargas desenmascara lo irracional de negar hechos que a partir del regreso de la democracia han flotado a la superficie. Denuncia que se sustenta metafóricamente en la escena con un lenguaje teatral que nos habla del horror: Panza, siguiendo las órdenes de De La Mancha, lo sumerge en un cubo de agua y éste se encuentra con una muchacha que iba “a ningún lado y la boca se le llenó de almejas y cangrejos rosados” y con “un hombre joven con una bandera de papel y sin colores”.

Aunque la palabra dictadura o las referencias históricas han sido dejadas afuera del espectáculo y aparecen sólo en el epílogo, para el espectador conocedor de la historia argentina la puesta está llena de referencias indirectas a los setentas y a los dichos comunes de la sociedad que negaba la realidad, así por ejemplo, cuando Panza pregunta “¿Qué hizo?” para estar en ese lugar, implicando que si está allí, “será por algo”. De La Mancha nos cuenta en que consiste ese “algo”: “¿Es necesario agredir a alguien? Y aclara “Soy una persona inofensiva, pero un día “lancé maldiciones”. Estas “maldiciones” responden a la “ofensa de su espíritu causada por golpes con una vara, la exigencia de que toque Mozart en el piano⁴³, la insistencia en convencerle de que está equivocado —coerción ideológica—la

43. En otro posible guiño a los setenta, es casi imposible no recordar El campo de Griselda Gambado, metáfora

creación de una estrategia para la corrección —encarcelamiento y tortura—y finalmente el “matar y esconder [su] cadáver donde nadie lo encuentre más”.

La persistente presencia de la utopía en forma de la función utópica del discurso (Roig) es otro de los rasgos que aparece en *La razón blindada*. De La Mancha como Don Quijote “cabalga libre, solitario y libre más allá de la razón práctica en la llanura de la utopía” (Fit 2005)⁴⁴. Mediante un juego de palabras que crípticamente encierra su propuesta, Vargas propone su versión de la utopía. El referente es uno sólo para cada espectador, pero si de historia latinoamericana se trata, son muchas las “llanuras” en las que cada espectador podría pensar, pero todas al final, son lo mismo: la utopía latinoamericana que es múltiple y variada pues tanto la Patagonia como los “llanos venezolanos” son llanuras. La creencia en una posible alternativa va mano a mano con la exhibición del rechazo a algunos valores muy presentes en el modelo neoliberal: Sancho, gobernador de la isla, después de ordenar a los ministros “quemar el dinero”—el mercado—proclama la no necesidad de sus administradores—que tienen al Estado en sus manos—luego ordena esconder los manuales de educación llenos de verdades oxidadas que dejan el “tufo” de la tradición política liberal.

La utopía rechaza y resiste a la realidad, pero no alcanza a proponer un proyecto alternativo tal como hemos visto en las otras producciones teatrales analizadas. Si bien, según De la Mancha, no importa levantar “castillos en el aire” puesto que “somos caballeros y todo castillo nos importa”, la utopía no es sino un escape teatral (como en *Icaro*), un escape imaginario que permite sobrevivir, ella es un “túnel intangible” —sólo imaginario—y un “túnel inteligible” que, a diferencia de *Icaro*, es memoria que permite reconstruir la historia. Si la persistencia de La Mancha y Panza se escenifica mediante la reiterada insistencia en seguir imaginando quijotesicamente un escape al encierro, el movimiento circular de las mesas y las sillas que domina el escenario pone en evidencia la ausencia de una salida, de un proyecto futuro alternativo. De La Mancha:

Preste atención, Panza, se lo voy a decir una sola vez porque estoy afiebrado y cansado... Considerando el asunto en seco, nosotros no podemos hacer nada, nada, la realidad está allí y nosotros no podemos operar en la realidad; todo lo que digamos es pura elucubración...nosotros estamos fuera y dentro, para nosotros todo es real menos la realidad. Vivimos en cuevas y sólo podemos testimoniar nuestro terror pintando en la pared las bestias que nos aterrorizan.

A pesar de ello todavía expresa la esperanza de una salida resistiendo en el “silencio blindado”, ese túnel que permite reconstruir la historia:

de la dictadura, donde Emma es obligada a tocar el piano mientras se escuchan ruidos siniestros que vienen del exterior.

44. Catálogo del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (2005).

...ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que es posible una tercera vía.

La falta de libertad no es sólo el encierro físico en el espacio carcelario, hay también otra libertad, la libertad profunda que se consigue a pesar del encierro físico. De La Mancha afirma: “Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. Aunque estemos tristes y desamparados”. Y sigue: “Si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción y si estas dentro reo de la pena... Eres preso de un muro o eres preso del aire...” Importa “la libertad profunda”, más allá de los muros, y es a ella a la que saltan sus dos personajes en los intervalos mágicos imaginarios de los domingos: una utopía teatral de libertad que ayuda a resistir⁴⁵.

Al final “la razón se desbarranca y se va por la vía del dolor”. Llegamos al momento de mayor movimiento en el escenario: las mesas se desplazan sobre las ruedas girando en el espacio, primero una, luego dos y finalmente tres: hay que “reducir monstruos y dragones, hay que meterse en su propia furia y darles vuelta así y así”. El movimiento y el sonido van *in crescendo* hasta que De La Mancha declara: “La posibilidad de ser es lo que hace volar a las bestias, a las criaturas, a las estrellas, a los dragones y a las personas... ¡Volamos, volamos! Y termina: “Ha sido el triunfo de la aventura humana sobre la mediocridad, la estupidez y el cerco”. La imaginación ha triunfado sobre el cerco de la prisión en tanto ella les ha dado la posibilidad de ser.

Al final De La Mancha, como un “pedazo de metal fatigado” declara, en un discurso aparentemente distópico, que su delirio no está “blindado” como el de Panza y declara que “sólo una inocencia radical puede hacernos creer que este mundo merece ser”. Al mismo tiempo gira rápidamente, con un movimiento que parece aludir a la continuidad de una situación que se extiende hasta el presente. Panza por otra parte, continuando con la distopía le dice al público hablando a De La Mancha: “su heroicidad no tiene trascendencia práctica, no sirve para nada”, que este héroe sólo le pide escuchar nuevas aventuras que “colmarán su espíritu hasta el fin de [sus] días”, aludiendo a la imposibilidad real de salir de Rawson.

El espectáculo ecuatoriano, teatro mínimo que consigue un excelente resultado, apuesta fuertemente a la actuación, y con gran economía escénica y casi sin ningún apoyo tecnológico, logra plantear, en un escenario casi vacío, la imposibilidad de encarcelar la imaginación y con ella la libertad que esta puede proporcionar en una situación sin resolución posible como el encarcelamiento político en Rawson, Argentina, durante los años de la dictadura militar.

45. Contemporáneamente a la existencia de Rawson durante la dictadura, el diario La Opinión el 11 de mayo de 1971 publica una caricatura que coincide con la búsqueda de esta “libertad profunda”. En ella el preso pregunta: “Cuál es su mayor ambición compañero carcelero?” –“Ser tan libre como usted” contesta el carcelero con el rifle en la mano.

La poética política de Arístides Vargas

El uso magistral que hace Arístides Vargas de los juegos lingüísticos, mediante combinaciones inesperadas con finales sorpresivos o significados novedosos, otorgan a sus textos la característica del paso fluido de niveles de contenido filosófico político profundo a situaciones irrelevantes de la vida cotidiana sin solución de continuidad, lo cual consigue crear la risa y dar un respiro a los espectadores inmersos en el real dolor que la obra encierra.

Filosofía, poesía, humor y política contemporánea, están siempre presentes en la producción de Arístides Vargas y, siguiendo la línea de su poética no es posible deslindarlas ni señalar unas y otras como correspondiendo a sus diversos textos. Todos estos aspectos están siempre presentes de manera muchas veces solamente sugerida y que llegan al lector/espectador según propia experiencia o ideología y su conocimiento de la realidad latinoamericana.

Si bien por lo anterior, se podría afirmar que el de Arístides Vargas es un teatro universal en tanto plantea preguntas fundamentales, éste se encarna en personajes concretos, con rasgos específicos, mediante la exhibición de situaciones existenciales concretas contemporáneas que se articulan con la historia y la política latinoamericana. Esto hace tanto de sus puestas como de sus textos, productos que, una vez contextualizados, se revelan cargados de sentido político.

Vargas tiene predilección por los personajes marginales que en el conflicto dramático se oponen a aquellos que ostentan poder o superioridad sobre ellos en nuestra sociedad: la prostituta y el cliente o el cafisho (*Pluma*), la mujer y las normas de la sociedad (*La edad de la ciruela*), la policía y los mendigos, perseguidos (*Pluma*), los emigrantes y las condiciones económicas que los han puesto en dicha situación (*Nuestra Señora de las Nubes*) y los ciudadanos opuestos al sistema y el sistema mismo (*Jardín de pulpos*). Es así como la poética de Vargas construye la tensión dramática tanto en sus textos como en la escena, entre personajes concretos pero casi siempre arquetípicos (Padre, Madre, Hijo, Prostituta, Policía, etc.) y estructuras históricas, sociales y económicas, que aparecen imposibles de vencer. De ahí aparece la sensación de abandono e imposibilidad de realización humana de estos seres que las enfrentan y ante las cuales intentan re-armar su vida, re-pensarla o resistir la muerte y el encierro.

Para ello usa técnicas muy variadas e innovadoras. Humor, giros lingüísticos, creación de ambientes misteriosos y fuertemente sugerentes con status de distinta realidad: onírica, supra e infra terrenal. La combinación de muy distintos tipos de actuación y la variedad extensísima de movimientos, diversas formas del habla, la multiplicación horizontal y vertical del espacio, la iluminación con el uso preciso del contraste entre luz y sombra y la infinidad de ritmos tanto en el habla como en el movimiento corporal de los actores, multiplican los sentidos de la escena.

La habilidad de Vargas y el secreto mayor de producir un teatro que ha sido reconocido y elogiado mundialmente está en haber sido capaz de producir un teatro que al mismo tiempo que habla de los temas clásicos nunca resueltos de la humanidad estos están siempre localizados; su tratamiento está hecho con una bien lograda combinación de profundidad y poesía, salpicada con la aparición sorpresiva de giros humorísticos. Esto hace que tanto el lector como

el espectador, pueda recargarse de energía para seguir sumergiéndose en la infinitud de matices de pensamiento y sugerencias, la mayoría de las veces sin solución ni respuesta, que la poética de Vargas propone. El humor y sus inesperados giros lingüísticos no sólo causan la sonrisa que entiende, sino que producen un distanciamiento que nos separa de la escena y provoca una mirada auto-reflexiva que posibilita al espectador el tránsito instantáneo y brevísimo de la emoción poética a la reflexión intelectual. Y es en ese tránsito que el espectador entra en el mundo poético-filosófico de Vargas y lo conecta con su vivir cotidiano.

Capítulo 6 . Posmodernidad y metáfora visual: *Máquina Hamlet*

La noche del sábado 18 de octubre de 1997, al salir de la Sala Central Lechera en Cádiz, luego de haber presenciado la puesta de *Máquina Hamlet* de El Periférico de Objetos, me preguntaba por el sentido de este espectáculo argentino que toma el texto alemán de Heiner Müller, y lo escenifica a través de imágenes que constituyen verdaderas metáforas visuales que no corresponden necesariamente al texto. El espectáculo se encuentra en el límite entre una narración teatralizada y una producción teatral propiamente dicha, puesto que los actores en el escenario, en el mejor de los casos, siguen mímicamente lo que la voz narradora va dictando.

Las imágenes parecían seguir la ilogicidad y el desorden de los sueños o más bien de alguna pesadilla, como si lo único que las conectara fuera el espacio donde se proyectaban. Era claro que la ficción se había mezclado con la realidad y que todo ello había quedado impregnado en el espacio de nuestra conciencia en un orden arbitrario y anacrónico, dejando en nosotros una profunda sensación de incomodidad. Sentíamos tal vez, que habíamos presenciado nuestra propia cosificación, el carácter degradado de una existencia en la que todos somos un poco solamente una mercancía. Invadidos por una sensación de desazón, de repugnancia y de profundo desagrado nos era difícil expresar coherentemente lo que habíamos presenciado.

La propuesta de Jameson permite una mejor perspectiva del fenómeno posmoderno latinoamericano pues permite entender el posmodernismo como la dominante cultural del capitalismo tardío, entenderlo como la expresión de un nuevo momento de dominación militar y económica en todo el mundo; una cultura cuyo reverso es “la sangre, la tortura, la muerte y el horror” (Jameson 1991: 19-22). Los rasgos que constituyen el posmodernismo según Jameson son: nueva superficialidad, que se expresa en esta cultura de la imagen o del simulacro, un debilitamiento de la historicidad, un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad y un nuevo tipo de emocionalidad. Todo ello enmarcado por una tecnología nueva que es la corporización de un sistema económico internacional nuevo.

Se ha caracterizado el posmodernismo literario/teatral latinoamericano (ver capítulo 5) como un producto híbrido y heterogéneo, un pastiche de textos anteriores, una re-producción de productos que no corresponden ni a su espacio ni a su tiempo, que incluye procedimientos de metafiction o metateatralidad y que presenta una subjetividad fragmentada y desintegrada, sin organización temporal ni hilo narrativo claro. Al respecto, Jorge Dotti en “Nuestra posmodernidad indigente” afirma que el posmodernismo en Latinoamérica “conformaría[n] un conjunto de gestos estético-políticos alternativos a formas de dominio que no han perdido vigor...” (citado en Pelletieri 63). Este elemento de resistencia en la posmodernidad latinoamericana, que se alcanza mediante procedimientos formales alternativos, no niega la historia ni la posibilidad de una acción o por lo menos de la denuncia de un estado de cosas indeseable.

Estos rasgos de lo que se ha llamado el posmodernismo latinoamericano, no incluyen los aspectos más importantes de la puesta de *Máquina Hamlet* y por ello, no es suficiente describirla en

términos estrictos de la posmodernidad así caracterizada. En *Máquina Hamlet* se observan aspectos de la estética posmoderna, tal como Marini la ha descrito, por ejemplo el privilegiar de manera “unilateral los procesos perceptivos y emotivos de los espectadores”; sin embargo esto no significa de ninguna manera que la puesta “relegue a un segundo plano los significados teatrales y [su] comprensión intelectual” (citado en Pellettieri 68), sino que utiliza estos recursos justamente para impactar al espectador y buscar tanto la adhesión emotiva de repulsión hacia lo representado, como el rechazo intelectual de lo que el torrente de metáforas señalan como sus referentes en la historia argentina.

Desde el examen de la materialidad de la puesta: de los cuerpos, artefactos escenográficos y metáforas visuales, y mediante una reflexión contextualizadora, intentaré visualizar el mundo aparentemente ausente que el espectáculo propone y dotarlo de cierta verosimilitud, mediante una posible conexión con la historia y la política argentina contemporánea. Al respecto Veronese, uno de los directores de *Máquina Hamlet*, coincide con Müller, que ha afirmado que sus escenas expresan lo que no se dice o que no se puede decir; lo que no es fotografiable, aquello que dicho por los autores suena a mentira (Müller 137). Veronese afirma que lo que con más interés le mueve a hacer teatro es: “el deseo de hacer visible aquello que, culturalmente, de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. El resultado tiene algo de revolución: en lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho se alumbra sólo por estar en el lugar inadecuado” (Cádiz 27). Estas palabras de Veronese conectan su propuesta escénica con el contexto siniestro de la historia argentina, en cuanto se va a descubrir lo oculto; re-presentar en la escena el retorno fantasmático de lo excluido de lo simbólico; permitir que la realidad se convierta en imágenes mediante el lenguaje de los sentidos, dejar que hable el “inconsciente político” evitando toda conceptualización, contraponer el deseo a la irresistible resistencia de lo real y de la Historia y presenciar la transformación del deseo en duelo (Jameson 1981: 182-239).

Sin cronología y con la cadena de significantes rota, no hay otra opción de unificación posible para esta serie de significantes materiales presentes, pero fragmentados de modo esquizofrénico, que una lectura vertical y dialéctica de las metáforas visuales que en el teatro son un laboratorio de la imaginación social (Müller 138) y que, junto con el análisis del fenómeno de la recepción, y la adopción de la teoría semántica de la metáfora, pueden aclarar el significado global de la puesta.

VIDEO

Máquina Hamlet

https://youtu.be/066_akS3J9U

Tal significado es el residuo que surge como resultado de las sucesivas tensiones que, a su vez, son consecuencia de las diferencias, que se hacen explícitas en la escena, entre el texto alemán y las imágenes visuales metafóricas de la puesta argentina. Más que el buscar similitudes entre el texto leído y las imágenes de la escena, propongo buscar por una parte, las disparidades y por otra, el modo en que el espectáculo junta las metáforas o los sentidos implícitos del *Hamlet* de Shakespeare con el

texto de Heine Müller, consiguiendo de este modo crear un nuevo sentido que apunta a la Argentina e intenta la recuperación y conservación de la memoria histórica.

En la primera escena de la puesta de *El Periférico de Objetos*, ante los ojos de un “testigo”/ muñeco, que es obligado a mirar además de “escuchar,” el texto se refiere a las exequias y a la marcha fúnebre del “cadáver de un hombre generoso.” En la escena vemos lo que puede ser una reproducción de la imagen de la última cena cristiana, pero cuyo banquete consiste en la muerte, puesto que lo único servido es un féretro. La última cena con su connotación simultánea de celebración y traición, y la comunión — especie de antropofagia— del cuerpo de Cristo, se concretan en el texto alemán en la repartición del “progenitor muerto,” y la posterior resurrección cristiana, en el júbilo que el texto describe siguiendo al luto. Esto remite al espíritu cristiano subyacente al texto de Shakespeare. Estas imágenes de la puesta problematizan el principio cristiano de la muerte como principio de vida.⁴⁶ A la luz de la historia argentina esto sugiere los sucesivos genocidios —de los cuales la “Guerra Sucia” es solamente el último— hechos siempre en función del re- nacimiento de una “nueva” Argentina y también la necesidad de justicia que debe llegar de cualquier modo, vista la inutilidad de los canales oficiales y la consecuente impunidad de los crímenes políticos.⁴⁷

Las diferencias entre texto e imágenes y la relación del lenguaje escénico con el imaginario social que lo produce, lo recibe y lo de- codifica, permite aventurar el significado siniestro del espectáculo, cuando tomamos como su referente la realidad argentina contemporánea. Las metáforas que surgen del texto shakespereano se transforman en imágenes que señalan icónicamente no sólo trágicos sucesos de la historia argentina, sino la situación de la Argentina a lo largo de la historia reciente. Frente al discurso del poder político neoliberal del momento, con Carlos Menem en la presidencia, que afirma la recuperación económica de la nación, la llegada definitiva de la democracia, y la pertenencia de la Argentina al primer mundo, la escena revela fases o niveles que este discurso esconde y apunta a la diferencia entre apariencia y realidad explícita en el texto de Shakespeare.⁴⁸ *Máquina Hamlet* es una poderosa des-construcción que subraya las inconsistencias y las estrategias retóricas del discurso oficial argentino.

La existencia de los manipuladores y torturadores, presentados en la escena como robots sin voluntad propia y de gestualidad fascista, semejantes a la vez a los muñecos que ellos manejan, y de los cuerpos torturados y fragmentados que vuelven al escenario para contar su historia, tornan lo obscuro en materia escénica, y traen a la memoria del espectador de *Máquina Hamlet* los acontecimientos ocultos de la historia y la economía argentina. Los actores no son personajes y los personajes no son actores sino muñecos, subjetividades quebradas,

46. En el *Hamlet* de Shakespeare quedan rastros del espíritu cristiano dentro del cual se produjo la leyenda que dio origen al drama. Esto se manifiesta en la lucha interna de Hamlet antes de tomar venganza por propia mano ante la muerte de su padre, en contra de lo que manda el cristianismo u optar por el respeto a las leyes divinas.

47. Esto último llevado a las últimas consecuencias, como lo muestra el “suicidio” del empresario Alfredo Yabrán. Tal como la prensa de la Argentina anotaba quedaron eternizadas las dudas sobre el asesinato del periodista Cabezas, ante la desaparición del hombre al que apuntaban todas las sospechas.

48. En la escena II del Acto I, Hamlet exclama: “Seems, Madam Nay, it is. I know not ‘seems’ / ... That can denote me truly; these indeed “seem,” / For they are actions that a man might play: / But I have that within which passeth show; / These but the trappings and the suits of woe” (75-86).

destrozadas, despedazadas, sin voz ni voluntad. Los manipuladores a la vez obedecen a una fuerza ubicua que, en la escena, se representa mediante la voz cavernosa que en la narración prescribe lo que se cumple luego en el escenario. El dominio de esta voz tenebrosa, la única que se escucha en la escena, y a la que no corresponde rostro alguno y que recuerda la voz del fantasma del *Hamlet* clásico que salía, desde el “cellerage” (I,v, 151), en el teatro isabelino popularmente llamado también “infierno.” Cabe preguntarse si no estamos ante la presencia ausente de las multinacionales, cuya “dirección” del sistema económico en el mundo define la existencia como un espectáculo de “máscaras” y títeres, entrenados de modo específico y que carecen de identidad. Todo ello corresponde a la lógica no humana del capital, descarnada, “dispersiva y atomística,” a “una anti- sociedad más que una sociedad, cuya estructura sistémica, sin mencionar su propia reproducción, permanece como un misterio y una contradicción en términos” (Jameson 1991: 112).

Ha desaparecido todo rastro de subjetividad, los actores/personajes no tienen ninguna emoción: son “títeres” —hecho que resalta con la mezcla casi indiscernible en la escena de actores y muñecos. En la puesta, Ofelia es transformada en un objeto/mercancía/prostituta, imagen esta última que resulta de la superposición de las metáforas del texto original de Shakespeare mezcladas con el texto de Müller. Recordemos aquí la escena en que Hamlet le manda a Ofelia a la “nunery” (III,i,142 y154), palabra que en la jerga de la Inglaterra protestante de Shakespeare significaba tanto convento como prostíbulo. Esta última connotación, adquiere nuevas resonancias en el contexto cultural y político argentino, cuya retórica tradicional ha representado la nación tradicionalmente como una mujer abnegada, pura y fuerte. Esta mujer/nación ahora transformada en mercancía y vendida al mejor postor, podría implicar una crítica al discurso del poder y su política neo-liberal, favorable a la globalización de la economía.

En el Acto I, escena V, Hamlet se refiere a un hábito que conduce a los individuos a asumir formas terribles y privarlos de la razón, la cualidad que los separa de las bestias (I,v,771-3). Este cambio en la naturaleza se confirma con las imágenes con que Hamlet se refiere a Claudio, “A serpent that sting thy father’ s life / Now wears his crown” (I,v, 38-9); en su inmediata respuesta el Fantasma confirma lo anterior: “That incestuous, that adulterate beast” (41). Más tarde, Hamlet toma a Polonio por una rata (III,iv,22), consistente con la respuesta de Hamlet a la pregunta de Claudio por el nombre del drama representando la muerte de Gonzago: “The Mouse-Trap” o la Ratonera (III,ii,241).

La “animalización” de los falsos humanos, que parece corresponder al sentido que originalmente Shakespeare adjudica a personajes como Claudio y sus corruptos colaboradores, aparece en la puesta, cuando en la segunda parte los actores/manipuladores usan máscaras con caras de ratas, tanto para las escenas de baile —evento esencialmente social y por lo tanto humano— como para acosar a Ofelia que se encuentra encerrada en un reloj de arena, una jaula que permanece a pesar del paso del tiempo.⁴⁹ La imagen de la permanencia del estado de Ofelia se refuerza con la escena en que ella aparece nuevamente, rodeada de quietud y de silencio sólo interrumpido por el sonido del péndulo

49. La rata simboliza tradicionalmente lo demoníaco, a lo que se superpone el significado fálico en su aspecto peligroso y repugnante (Cirlot)

del reloj que sostiene en su falda. La animalización que en el *Hamlet* de Shakespeare era adjudicada a los hombres que no siguen la razón, ahora se ha generalizado, se ha convertido en una situación social general en la que el lenguaje se convierte en gruñidos y en una combinación de ruidos guturales.

A la desintegración de la identidad y de las emociones del sujeto, se agrega luego la tortura y un desmembramiento corporal violento, tal como aparece en la escena titulada “Despedazamiento de la fotografía del autor” que, de acuerdo a mi interpretación, significaría la desaparición del testigo. Las escenas de tortura y de desmembramiento corporal nos hablan literalmente de los desaparecidos y aluden, metafóricamente, a la desintegración de los sujetos en la sociedad del capitalismo tardío donde ellos como sujetos ya no existen más que como un número. Esta sugerencia se reitera con el acto simbólico de entregar a los espectadores a su ingreso a la sala un número, uno de los cuales, el que pertenece a un muñeco escondido en la platea, será luego llamado a la escena para ser torturado y asesinado. La metáfora puede estirarse todavía más: los actores “títeres” que a la vez manipulan los muñecos con apariencia y gestualidad nazi, son los intermediarios entre la voz que, desde un “no lugar,” prescribe anticipadamente lo que los actores-mediadores cumplen en la escena. Es inevitable pensar que en su carácter de mediadores entre el poder omnímodo y ubicuo del capital y los ciudadanos comunes de la Argentina, estos “títeres” podrían señalar indirectamente, a los negociadores y mantenedores de la política económica del neoliberalismo en la Argentina de hoy, caracterizado por la supresión de la política social y una concepción darwiniana de la apertura del mercado que favorece el triunfo de las grandes empresas multinacionales en desmedro del nivel de vida de lo que era la clase media más extensa de América Latina.

En un artículo publicado en el *New York Times* con el título de “Argentina Sees Other Face of Globalization” se enfatiza la “disponibilidad” de los argentinos en cuanto no se adaptan rápidamente al nuevo orden. En el artículo, Luis Osvaldo Pazotta, despedido a los 65 años por la quiebra de la fábrica en la que trabajaba afirma “This is a new world, and I have no place in it” (A 7). El monólogo del *Hamlet Machine* de Muller, que se escucha mientras los actores tiran dardos a la espalda de un “hombre” colocado contra la pared del fondo del escenario, y los actores obligan a los dos muñecos sentados a mirar la escena, dice:

Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. Mi pensamiento se chupa la sangre de las imágenes. Mi drama ya no tendrá lugar. El decorado es construido a mis espaldas. Por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le afecta. A mi tampoco me afecta. Yo no juego más.

Se escucha enseguida el ruido ensordecedor de botas y aviones y aquellos producidos por la tortura: quejas, gruñidos y respiraciones entrecortadas. La voz cavernosa, ahora suena acompañada de un eco profundo, como si realmente saliera del infierno. Al final quedan sólo la oscuridad y los muertos.

Se escucha el verso traducción de Müller, que da la clave del significado:

Televisión Asco Día tras día Asco del palabrerío premasticado
De la felicidad en recetas
Cómo se escribe la palabra CONFORT
el homicidio nuestro de cada día danos Señor porque tuya es la nada
Asco
[...]
Esperanza de generaciones
ahogada en sangre cobardía estupidez risas desde las barrigas muertas...

De la decoración, y de modo consistente con lo anterior, se ha quitado de la escena todo lo superficial o luminoso; la escena, con la excepción del mantel de la mesa en que se sienta Ofelia, y del vestido de Ofelia que son rojos, no tiene otro color que el blanco y negro, con apenas la luz necesaria para que el espectador pueda diferenciar lo que pasa en ella. Los detalles, y los rasgos de los personajes/actores, quedan convertidos casi totalmente en contrastes que sólo diferencian la penumbra de la oscuridad casi total, tal como si ellos no fueran nada más que los negativos de la fotografía de todos los días: los actos oficiales, los grandes discursos, las ceremonias. Se escucha la misma música fúnebre construida sólo por tonos bajos y con una melodía que, con acordes repetidos, alude a una situación circular. Un “negativo” de la realidad que, al borrar las apariencias, parece revelar lo que el colorido, la imagen, el movimiento y la tecnología posmoderna esconden en la historia y la vida cotidiana: lo que está por debajo de la historia argentina, el retorno de la memoria reprimida⁵⁰, lo siniestro, lo obscuro. *Máquina Hamlet* parece tener el mismo objetivo que “The Mouse-Trap”: exhibir la fisonomía y la forma de nuestro tiempo, de acuerdo a las recomendaciones de Hamlet al Primer Actor: “...for anything so overdone is from the purpose of playing whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as ’twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure” (III,ii, 20-6).

Máquina Hamlet propone una estética posmoderna a la que subyace una ética moderna, en cuanto se descubre una historia que se desaprueba. A pesar de que los valores no están explícitamente defendidos en la escena, lo que la puesta causa en el espectador es el horror y el rechazo hacia situaciones que el argentino medio inmediatamente vincula a la historia pasada y presente de su país. *Máquina Hamlet*, forma cultural de rechazo a lo sucedido en el pasado histórico, configura el duelo ante el reconocimiento de la represión del impulso utópico, del derecho al deseo.

Este espectáculo, aunque sin la obviedad de los textos modernistas, tiene implicaciones políticas específicas si pensamos en los incidentes de la política argentina durante los últimos años noventa. En *Hamlet* de Shakespeare hay una alusión al río Lethe (I,v,32-34), el mitológico río de Hades, cuyas aguas, cuando se beben, producen el olvido del pasado. Del mismo modo, el Fantasma pide que lo recuerden: “Adieu!— Adieu!— Hamlet, remember me!” (I,vi,91) y Hamlet apunta irónicamente al rápido olvido de la muerte del Rey (III,ii,131-139).

venta, situación que se extiende hasta el 2003. Mientras en el espectáculo se trata de conservar la memoria, el gobierno menemista intenta derrumbar el edificio de la ESMA —la Escuela Mecánica de la Armada— uno de los cuarteles principales en la represión, y borrar así no sólo la memoria, sino todo rastro que pueda ayudar a aclarar la real suerte de muchos desaparecidos. Mientras Hamlet lucha con su conciencia en hacer o no justicia por sus manos, en la Argentina se discute la derogación de la ley de la obediencia debida y la ley del punto final con las que se puso fin a la condena de los militares represores⁵¹.

La puesta evidencia su teatralidad y rompe con el ilusionismo, expone su carácter meta-teatral y auto-reflexivo; al hacerlo pone en duda la correspondencia entre lo representado y la representación. *Máquina Hamlet* propone la duda respecto de esta correspondencia en el escenario político y económico argentino y puede leerse como refiriéndose a la teatralidad cambiante y acomodaticia de los discursos del poder en general, y a sus afirmaciones desligadas de la realidad como lo hemos visto, por ejemplo, en *Extinción*. En *Máquina Hamlet*, más que el argumento y el desenlace, lo que sobresale son los juicios sobre la humanidad de los gobernantes, la inmoralidad de los mismos, la poca autonomía de todos bajo su gobierno, la mujer sometida y dominada por las mismas fuerzas malignas que corrompen el cuerpo político de la nación. Por último, la estructura de la puesta como en sucesivas cajas chinas refiere una situación que se repite a todo nivel y de la que parece imposible salir: todos somos manipulados por alguien, y la tortura se repite a toda escala.

Máquina Hamlet, estilísticamente posmoderna tiene una intención moderna, lo cual no resulta inconsistente si se recuerda a Lyotard, para quien lo posmoderno es parte de lo moderno y por lo tanto, el posmodernismo no es el fin del modernismo sino modernismo en un estado naciente. La puesta enfatiza claramente que lo que se ha intentado es invocar a lo impresentable en la presentación misma, algo que Lyotard considera como distintivo de lo posmoderno como parte de lo moderno (12-15).

Hamlet Machine de Heine Müller, que habla de procesos históricos alemanes, se concreta en *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos, gracias a la proyección histórica de una ruptura que en Alemania es el paso del socialismo comunista a un régimen de estilo capitalista y, en la Argentina, el paso definitivo de un estado protector y paternal al capitalismo salvaje que impulsa la globalización.

51. Es posible pensar que esta misma puesta en otro contexto y en otra época, podría tener lecturas diferentes.

Capítulo 7. Visiones de cubanosofía: en busca de la identidad

ARTISTIC CREATION IS NOT LIMITED WITHIN FANTASY AND
POLITICAL INVENTION IS NOT LIMITED WITHIN UTOPIAN POLITICS.

(STARVAKAKIS, 2005:132)

Para la lectura de *Visiones de cubanosofía*⁵², interesa “lo político” como un momento de apertura e indecibilidad, su emergencia en la escena en la intersección de acciones y lógicas como un momento de interrupción y una ruptura de sentido; aparece la escena como el espacio de una ontología práctica, la búsqueda del sentido del «ser» cubano en su existencia concreta en la praxis. Este espectáculo presenta el conflicto entre la articulación simbólica teatral que no puede alcanzar la totalidad de sentido o el «más allá del lenguaje» lo que genera una tensión en la que el espectador apenas vislumbra lo que se intenta enunciar⁵³.

VIDEO

Visiones de cubanosofía

<https://youtu.be/YJj0lJya-Lk>

Visiones de la cubanosofía del grupo teatral El Ciervo Encantado⁵⁴, fundado en La Habana, en 1996, fue estrenada en abril de 2005, como parte del ritual de la memoria. El grupo creado a partir de la experiencia pedagógica desarrollada por Nelda Castillo en el Instituto Superior de Arte cubano (ISA), se caracteriza por su interés en los procesos investigativos y por la creación de un lenguaje propio que le permite acceder a un modo especial de expresión teatral que destaca el universo visual y sonoro. El grupo cubano utiliza fuentes literarias, plásticas, musicales y de danza; explora la identidad cultural cubana y tiene como fuentes textos de Alfonso Bernal del Riesgo, Fernando Ortiz, José Martí, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Lorelis Amores, Julio Alexis Torres y Virgilio Piñera. Estas fuentes de investigación se manifiestan incluso en el nombre del grupo que es una adaptación de dos títulos clásicos de la literatura cubana⁵⁵.

52. Agradezco a Iliana Dieguez y a Gustavo Geirola por su lectura y sus sugerencias para la versión final de este ensayo.

53. Los textos y referencias pertenecen al manuscrito facilitado por vía electrónica, gracias a la generosidad de Nelda Castillo.

54. Premio Villanueva de la crítica especializada, 2005. Premio Adolfo Llauro a Lorelis Amores. Mejor actuación femenina Teatro Dramático 2005. Invitada al Mayo Teatral, La Habana, Cuba, 2008.

55. Según Rafael de Aguilá, *El ciervo encantado (1905)* título del primer libro de cuentos de la literatura cubana, escrito por Esteban Borrero, oficial del Ejército Libertador y *La cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional* de Alfonso Bernal del Riesgo, miembro fundador del primer Partido Comunista de Cuba, se juntan en el nombre del grupo y el título de la obra que «se adentra en el corazón mismo de la cubanidad». Los autores y los textos en los que se basa el espectáculo son: Fernando Ortiz: *Estudios Etno-sociológicos*; José Martí: *Obras Escogidas*; Severo Sarduy: *Big Bang*; Reinaldo Arenas: *Leprosorio*; Lorelis

Nos acercamos entonces a *Visiones de la cubanosofía* con el propósito de decodificar su sentido leyendo la producción como una cadena de significantes que esbozan un significado a través de los agujeros que aparecen en la escena.

A la caza del «ciervo escurridizo»

El espectáculo cubano plantea una exploración que, tal como se afirma en el programa de mano de la función realizada en el ISA (Universidad de las Artes) en Mayo del 2006, es «la cacería de ese ciervo escurridizo y mágico que es nuestra identidad... Nuestra posibilidad de saber». No se habla aquí de críticas a sistemas o prácticas institucionales, sino que se trata de intentar aprehender, mediante el lenguaje teatral, aquello que está más allá de él y de la escena, de aprehender la «esencia» del ser cubano —aquello más allá de la construcción simbólica de la realidad—, se busca lo que conforma su identidad.

El Ciervo Encantado parece estar consciente de los límites del lenguaje y los símbolos, puesto que al buscar respuesta a la pregunta fundamental que se plantea, la escena problematiza su representabilidad, a pesar de lo cual insiste en la necesidad de seguir interrogándose en el espacio teatral. Por ello, en la escenificación de la búsqueda, el espectáculo muestra de modo simultáneo y contradictorio la indagación y su fracaso.

La construcción simbólica articula una realidad teatral y política y des-construye las identificaciones que en la historia han intentado representar la cubanidad: hay entonces un esfuerzo —condenado al fracaso desde el vamos— de traspasar el ámbito del lenguaje que construye la realidad escénica, para tratar de capturar o al menos esbozar aquello que la palabra es incapaz de expresar: la identidad cubana que, por corresponder al ámbito de *lo real*, en tanto situada fuera de la construcción lingüístico-simbólica, es imposible de aprehender totalmente; la identidad, ubicada afuera de la realidad simbólica construida, se encuentra en el ámbito de *lo real*. En tal sentido, la propuesta cubana pone en escena, mediante la evidencia de la falla del sistema lingüístico, lo real como límite de la representación simbólica, como la resistencia a la simbolización tal como aparece en el nivel de la construcción teatral.

La representación se vale de la simbolización que, necesaria e inevitablemente, excluye elementos. Es irremediable que también en la lectura del espectáculo tengamos que sacrificar algo, y aceptar la exclusión de aspectos que con seguridad son parte del significado. Dicho de otro modo, para lograr un significante que hable del producto, tenemos que sacrificar el significado. Propongo entonces, siguiendo a Grüner, leer el espectáculo mediante una «ficción operativa» entendida no como género discursivo sino como una forma de acercamiento a aquello que excede la capacidad de simbolización, pero que sin embargo, la determina en un choque perpetuo e irreconciliable entre el discurso

Amores: *Décimas*; y Julio Alexis Torres: *Cartas a Eduardo*.

teatral y algo del orden de lo real (2002: 97). Por ello, la «ficción operativa» que realizo para la lectura de *Visiones de la cubanosofía* no pretende agotar todos los aspectos ni hacer una lectura totalizadora, es más bien una aproximación mediante una lectura con una intencionalidad política⁵⁶.

En este trabajo me esforzaré en localizar los encuentros traumáticos con aquello imposible de simbolizar pero que altera o interrumpe las formas ordinarias de simbolización tal como aparecen en la escena, para lograr sentir la presencia, a través de su ausencia de lo que podría ser la «identidad» cubana nunca agotada y que, según Lacan, sería una falta en ser. Vuelve así a la memoria del espectador —en especial al espectador cubano— aquello olvidado: las innumerables construcciones discursivas en las que se ha visto reflejado y con las que se ha identificado; los discursos culturales cubanos, que proponían diversas formas de «cubanidad» y que correspondían, a una «realidad construida» simbólicamente, sufriendo por tanto la misma falla radical de la insuficiencia del sistema lingüístico. Para leer la puesta y tratar de alcanzar alguna comprensión de ella, es necesario poner énfasis en la aparición de la paradoja, la inconsistencia aparente entre los fragmentos escénicos, la incompletitud y las fallas de simbolización en las que se vislumbra lo *real*, lo indecible.

Visiones de la cubanosofía se hilvana en varios niveles que corren paralelos y que se apoyan mutuamente: la gestualidad, el sonido, la palabra y el modo de su alocución. El movimiento ascendente y descendente de los personajes y la construcción del escenario con tres niveles de andamios de los que ellos suben y bajan, con un ritmo agresivo, pero siempre parsimonioso, tienen papel importante en su lectura y se complementan para dar un resultado que golpea con fuerza al público, hecho que notamos cuando llega el oscuro final y a éste le cuesta romper el silencio con el aplauso.

En su búsqueda de la identidad la propuesta cubana recorre diversos momentos de la historia y los particulares modos que han pretendido captarla: la belleza de los nativos, la naturaleza exuberante, la música africana y europea, la literatura, la utopía revolucionaria fracasada y el exilio y lo que en la escena aparece como la desaparición misma de la isla. Vemos la Cuba cristiana, la Cuba yoruba y la Cuba socialista; la Cuba literaria y la Cuba conquistada y oprimida por el imperio de turno.

Este recorrido que empieza en la conquista y termina con la contemporaneidad, está también sugerido en la música, que marca la división entre la Cuba europea y cristiana: música clásica cubana del siglo XVII (interpretada por el grupo *Ars Longa*, con acordes litúrgicos, escrita por Esteban Salas: *Una noticia alegre*, *Popule Meus*, *Ave María Stella* y *Sabatto Santo*), y la Cuba de herencia africana en la que predomina la percusión: *A Chano Pozo*, *San Pascual Bailón*, el toque de palos y la música de Roberto Fonseca.

56. En la interpretación teatral, el punto nodal, indispensable para hacer una lectura que atraviese en línea horizontal los fragmentos, puede identificarse con la idea fundamental que guía toda la propuesta y que está relacionada con el juego de hegemonía, ideología y preferencias. No existe ninguna interpretación «necesaria» y tampoco una que sea «suficiente». pues, aunque se intente integrar dentro de la interpretación todos los elementos posibles, siempre habrá elementos que queden fuera de la lectura y no serán, en ese sentido, transformados en momentos del discurso crítico (Stavrakakis, 2005: 80).

Lo “real”: forma de «necia exterioridad»⁵⁷

La realidad escénica es—como la realidad política y toda otra realidad—constituida en primer lugar en el nivel simbólico mediante el lenguaje y luego apoyada por la fantasía. Fantasía que puede consistir en el intento de representar una sociedad armónica ocultando la falla real, tal como lo hace la comedia⁵⁸, o la fantasía de intentar traer lo real a la escena y hacer presente, valiéndose de recursos escénicos, aquello que es inaprensible. Situación que no deja de ser paradójica puesto que en este caso la fantasía consiste en traer a la escena lo real, es decir negarse a encubrirlo por medio de la construcción fantástica, pero sabemos de antemano que esto último es también, en sí mismo, una fantasía.

Así como la realidad adquiere sentido sólo con lo real que la excede —en contra del constructivismo social que afirma que todo termina en la realidad construida—, el teatro o la «realidad escénica», en tanto construcción imaginaria, tiene sentido solamente si tomamos en cuenta «lo político» entendido como una particular modalidad de lo real⁵⁹, situado fuera de la realidad —política o teatral— construida (Stavrakakis, 2005: 72). Lo político no es el referente de la construcción discursiva o teatral, sino justamente aquello que la disloca desde adentro y que se muestra en elementos fragmentadores y perturbadores. Es el elemento que interactúa con lo imaginario y lo simbólico mediante la disrupción de las certezas que articulamos a través de ellos; es aquello que no puede ser simbolizado, lo imposible; sin embargo, su ausencia, la falta constitutiva del significado, sí puede ser fuente de simbolización. Esta falta constituye algo crucial para la significación y en este caso para la lectura que propongo para *Visiones de la cubanosofía*⁶⁰.

La construcción teatral, mediante diversos procedimientos permite vislumbrar la presencia de aquello que rompe la imagen idealizada de una comprensión perfecta y armónica de lo que es el ser cubano. Para descubrirlo es necesario mirar afuera de la escena, al contexto histórico y político en el que el imaginario se origina. Sólo así vislumbramos perceptivamente y sin certeza, la aparición de una interrupción o una ruptura de sentido (Žižek, 1991)⁶¹.

57. “How can man think what he does not think, inhabit as though by a mute occupation something that eludes him, animate with a kind of frozen movement that figure of himself that takes the form of a stubborn exteriority?” Foucault, 1989: 323.

58. Un ejemplo de esto último es el espectáculo *El pelele* de La Banda de la Risa (Argentina), basado en el sainete dirigido y adaptado por Claudio Gallardou de *El señor Badanas* de Carlos Arniches (1930). En él se representa la contradicción del neoliberalismo —en ese entonces en gran apogeo en la Argentina de Menem— entre la razón civilizadora del modelo económico y la exigencia del respeto a los derechos humanos de los trabajadores. Sin embargo, termina en una falsa reconciliación con un final feliz digno de Hollywood, en el que lo que parece afirmarse es la necesidad inevitable de «eliminar» o someter a ciertos sectores de la población para la imposición y mantenimiento del modelo. Este es un final de comedia que esconde la falla fundamental que está por debajo de toda la propuesta, una sutura artificial y falsa que pretende cerrar el problema de manera completa (Ver capítulo 10).

59. La ausencia de lo real tiene que ser compensada si la significación va a adquirir alguna coherencia. Esta ausencia causa la transferencia del significado que emerge en su dimensión imaginaria. Hay sin embargo una dimensión más en este juego del significante. La transferencia del significado imaginario que es el resultado de un interjuego entre significantes

60. Es imposible no pensar en la «cosa en sí» de Kant, aquello que está detrás de todo el mundo fenoménico pero que es inalcanzable y que, en última instancia, nunca podremos conocer, pero que sin embargo es la fuente del conocimiento

61. En Dikeç, 2005: 172.

El programa de mano de *Visiones de la cubanosofía* subraya la imposibilidad de captar simbólicamente lo real cuando afirma que la intención del grupo es «Saber de Cuba que quizás, «en algún lugar de la memoria del cuerpo», usted descubra que también sabe» (Programa de mano). Es sólo a nivel de la sensibilidad que entrevemos este saber, que al final se nos escapa. Lo real, lo irrepresentable, aparece y desaparece en la intersección con la realidad teatral construida mediante el lenguaje teatral (Stavrakakis, 2005: 44). Al respecto, las palabras de Nara Mansur⁶² (2006) confirman la necesidad de la búsqueda ya no sólo del grupo productor del espectáculo sino de todos los cubanos:

... *Visiones de la Cubanosofía* utiliza[ndo] la palabra deseo como eje de la composición. Deseo saber de Cuba. Deseo saber de los cubanos. Deseo saber de mí. La parte y el todo. La sensación se parece al malestar (¿de la cultura?), al malentendido, a una cierta (por verdadera) ansiedad de aspirar a la revelación (87).

Se espera que esta «revelación» o emergencia del significado aparezca como el resultado del interjuego entre los significantes y los vacíos causados por la irrupción de lo real, por las rupturas y las negaciones que emergen en la escena. Es el predominio del significante teatral lo que produce el significado imaginario en forma de construcciones sucesivas de una supuesta identidad cubana: una identidad genuina que el espectáculo dice buscar, ese «saber de Cuba» que al final no se encuentra más que en la forma de una pregunta final.

Las identificaciones o el reflejo del espejo

Frente a la propuesta del grupo cubano, somos testigos de las limitaciones del lenguaje escénico. Estamos atrapados en el lenguaje que, por insuficiencia, no puede capturar ni la totalidad, ni la singularidad en forma completa. La simbolización introduce la falta, y hace el alcance de la identidad cubana total completamente imposible. Aparecen entonces una serie de identificaciones que constituyen el sujeto construido en base a ellas.

Según Laplanche y Pontalis (1988), la identificación se refiere a un proceso por el cual el sujeto asimila un aspecto, propiedad o atributo del otro y se transforma, total o de manera parcial de acuerdo al modelo provisto. Es mediante una serie de identificaciones que la personalidad se constituye y se hace específica (citado en Savrakakis: 29-30). Este concepto de identificación es muy relevante para el análisis social y político de *Visiones de la cubanosofía*. El espectáculo, mirado bajo esta lupa revela la búsqueda de la identidad en el espacio teatral, mediante el despliegue de sucesivas identificaciones escenificadas en forma de fragmentos; ellos demuestran la asimilación del concepto de «cubanidad» a propiedades que los discursos culturales, cubanos o no, han desplegado a través de la historia. Los fragmentos escénicos descubren la falsedad de las identificaciones desplegadas.

62. Nara Mansur, investigadora, teatrista y poeta cubana a la que debo el haber tenido la posibilidad de asistir a la función de *El Ciervo Encantado* en mayo del 2006, realizada en el Instituto Superior de Arte en La Habana.

Visiones de la cubanosofía nos habla entonces de lo que Cuba no es, inscribe la negación dentro de la representación teatral y revela la distancia entre la representación y lo real, en una construcción simbólica imaginaria que incluye el reconocimiento de los límites de la simbolización. Ante la percepción del colapso temporal de todos los puntos de identificación, y la aparición constante de irrupciones dislocantes de la escena, la puesta genera un clima de angustia que en *Visiones de la cubanosofía* se revela en la risa incómoda generada en los espectadores y que no es otra cosa que la forma audible de la angustia.

Esto sucede por ejemplo en la escena de Ochún en la cual aparece el contraste entre la palabra, que enumera una sucesión de identificaciones adjudicadas a Cuba, y la gestualidad corporal. Si bien la incongruencia grotesca que surge del choque del discurso verbal con la gestualidad escénica causa la risa incómoda del público, mucho más importante es señalar que dicha incomodidad se debe a la sensación de que esta incongruencia es el resultado de la evidencia escénica de la insuficiencia del lenguaje. Esto se vislumbra en la escena mediante la exhibición explícita de la no correspondencia entre las palabras —lo simbólico— y la fantasía teatral, intento de captar la identidad cubana. La incongruencia causa la emergencia, de lo que no se puede expresar, apenas sospechado, que irrumpe en la escena y disloca la identificación de turno con que la fantasía ha intentado construir la identificación hecha en la cultura, con todo aquello que Ochún menciona. Aparece el límite de la escena teatral que nos habla de la imposibilidad de representar lingüísticamente lo que está más allá del lenguaje. Es aquí donde emerge lo siniestro, el encuentro con lo extraño; aparece la sensación de que allí hay algo más de lo que es imposible hablar y con ello, el consecuente nerviosismo de los espectadores. Imaginemos la escena.

Las didascalias describen a Ochún que viene en cuatro patas emitiendo sonidos guturales desde debajo de los andamios, mientras se dirige a los espectadores. Vemos a la diosa Lucumí, en un cuerpo vestido en harapos, como una vieja sin dientes y un esqueleto con un agujero profundo en la boca. Es un esqueleto maltrecho que se convulsiona con movimientos torpes y que, cuando pretende hacer un gesto de triunfo y levanta el brazo al final del parlamento, suma la incongruencia entre el discurso escénico y el discurso verbal, se suma lo ridículo del gesto. Dice:

Ahhhhhhhhh!!! Ahhhhhhhhhh!!! Ahhhhhhhhhh!!! Ahhhhhhhhhh!!!

La reina de la fritangaaaaa, La reina de la rumba,

No quiero cuento ni bobería, La rumba es cu-ba-naaa,

La llave del golfo,

La tormenta del Caribe La perla del Edén,

La única.....

La reina del Carnaval!! (*Visiones de la cubanosofía*)

¿Qué representa esta figura contradictoria para la sensibilidad cubana? Veamos:

En la máscara de la mujer con la guataca (Mariela Brito es la actriz que

la representa) veo a la muerte, la muerte que acecha, el peligro que viene y la muerte, muerte, de cuerpo. Presente veo a la campesina de la famosa estatua que identificó a la Revolución Rusa, a Francisca, la metáfora rural creada por el narrador Onelio Jorge Cardoso «veo el arquetipo saltando» en pedazos también y la queja larga y monocorde en una onomatopeya que se oye a sí misma, una palabra que se alarga en lo sensorial más allá de los «significados silenciados» (Mansur, 2006: 87).

Aunque es imposible presentar la identidad/lo real en la escena ésta enmarca la imposibilidad que surge del intento de simbolización. Sin embargo, inferimos su presencia por los efectos y la resistencia que aparece en el nivel de la representación de la que parece estar consciente el discurso teatral. Según Mansur (2006), «El espectáculo organiza un discurso conocido y lo balbucea, se niega a interpretar una historia, se niega a interpretar la Historia. Ellos tampoco representan. Hay un desdibujado rol que va más allá del artificio...» (87). Desdibujado rol que a la vez garabatea algo que no se encuentra, que no se puede expresar. Creo que el grupo reconoce, en el texto mismo, la imposibilidad de interpretar aquellos «significados silenciados» de los que habla Mansur:

... no son como pudieron haber sido, viven entre jabas y jabucos. ¿Qué vine a hacer aquí, que no recuerdo? Ciento once mil, ciento once kilómetros cuadrados de un semipalmar, de un semidesierto, un semilamento. Todo eso lo vi, pero naturalmente si usted no lo vio, «¿cómo puedo mostrárselo?» (*Visiones de la cubanosofía*).

En busca de «otro» lenguaje

El lenguaje teatral es un sistema estructurado de significantes —verbo, sonido, luz, gestualidad, espacio y movimiento— que adquieren su valor en tanto diferentes de otros elementos del sistema y cuyo sentido varía según la posición en la estructura, aspecto que, tomado en cuenta, posibilita la lectura de la puesta en escena.

Visiones de la Cubanosofía intenta resistir al poder, se niega a usar el lenguaje de la ley, trata de escapar del lenguaje verbal estructurado, para expresar la conciencia de la insuficiencia del mismo y encontrar la respuesta que se busca para intentar presentarla en la escena. De manera significativa, al comienzo de los parlamentos de las dos deidades, la cristiana y la Yoruba, se escenifica la dificultad de articular el lenguaje y lo que podría ser el intento de encontrar un lenguaje alternativo. La Virgen de la Caridad que, iluminada por un cenital blanco, ocupa el centro y la parte superior del escenario, mueve la boca —cavidad profunda y roja— durante varios minutos logrando, solamente después de mucho esfuerzo, emitir balbuceos, sonidos extraños y ruidos respiratorios; al final logra articular el lenguaje

pronunciado con dificultad y mezclado aún con sonidos ininteligibles. La escena puede leerse como la imposibilidad del registro simbólico pero que es el único medio para articular sentido, un balbuceo que remite a lo más “infantil” del sujeto que éste abandona para entrar en el Orden Simbólico. Por otra parte, Ochún—la orisha lucumí que corresponde a la Virgen del Cobre—se arrastra y se yergue con mucha dificultad mientras inicia su parlamento, no emitiendo más que sonidos y ruidos. Mantiene siempre las rodillas dobladas, posición que junto con los prolongados gemidos previos a las palabras, sugiere quizá el esfuerzo por parir un lenguaje diferente, o romper sus limitaciones. Sin embargo, al final tanto la Virgen como Ochún tienen que recurrir al lenguaje estructurado, a lo simbólico. No hay escapatoria posible, la escena está atrapada en el lenguaje.

El lenguaje teatral en el que se articula la propuesta descansa en la metáfora y la metonimia. Por medio de la metáfora (condensación y sustitución) nos centramos en el análisis de cada fragmento en sí mismo, es decir en los posibles significados que surgen en el eje paradigmático sincrónico del lenguaje. Recurrimos en la lectura, a la metonimia para observar el deslizamiento del significado en la cadena de significantes y así dilucidar el proceso de significación que produce un sentido; realizamos la conexión de escena a escena en un eje sintagmático diacrónico del lenguaje, lo que se traduce, en este caso, en la lectura de cada fragmento de la puesta, en relación con todos los demás. Estos dos recursos se complementan para el análisis de la experiencia teatral; éste debe recurrir a la referencia estructural para buscar una interpretación de un posible sentido de la puesta en escena.

Es necesario entonces, encontrar el significante que haga las veces de punto nodal⁶³ sin el cual la escena sería sólo una suma de imágenes o símbolos aislados; es indispensable encontrar el significante que atraviese todos los fragmentos. En la interpretación teatral el punto nodal quizás pueda identificarse con la idea fundamental que guía toda la propuesta y que está relacionado con el juego de hegemonía, ideología. En este caso, el punto nodal es, tal como el grupo lo declara, la búsqueda de la identidad cubana, significante que detiene el deslizamiento de sentido. Es el *quilting point* que fija el sentido en toda la cadena de significantes, el punto de convergencia que posibilita el análisis del discurso teatral (Lacan III: 267 en Stavrakakis: 60). Por otra parte, aunque se intente integrar dentro de la interpretación todos los elementos posibles, siempre habrá elementos que quedan fuera de la lectura y no serán, en ese sentido, transformados en momentos del discurso crítico (Stavrakakis, 2005: 80).

Visiones de la cubanosofía escenifica un entretejido de metáforas, que parecen disconexas aunque parecen marcar un posible significado de la cubanidad. Sin embargo, leídas en contexto y unidas en la cadena de significantes, producen un deslizamiento de sentido que transmite la imposibilidad lingüística de captarla, pues se revelan sólo como sucesivas identificaciones que nunca alcanzan la identidad total.

Al respecto, la primera escena del espectáculo parece constituir una especie de alegoría sobre toda la propuesta: ésta se inicia en una completa oscuridad interrumpida por el sonido de un timbre al que se suma música clásica renacentista. Poco a poco y de modo muy tenue aparece una luz blanca en

63. Lacan llama a este significante el punto de capiton o almohadillado que, en realidad, opera retroactivamente sobre la cadena del habla (Geirola, Entrevista).

el fondo del escenario donde se distingue una figura, cuya silueta, que apenas adivinamos en la escena, emite los sonidos de una respiración dificultosa. Este inicio parece adelantar el carácter críptico de la propuesta y la imposibilidad de expresar en la escena lo que se busca.

En el eje sincrónico, las imágenes metafóricas de cada fragmento, leídas por separado, aluden a la exterioridad de la escena que despliega los particulares modos en que las sucesivas identificaciones han ofrecido definiciones de la cubanidad. Visiones de la cubanosofía se inicia con la Virgen del Cobre barbuda —síntesis entre liberación y cristianismo al comienzo de la revolución (González)⁶⁴; José Martí y Ochún compartiendo el mismo espacio —el cristianismo y la santería—; El Decimista —con una significación ambigua en tanto parece aludir a la represión pero que puede ser también la posibilidad de su evasión⁶⁵. Lezama⁶⁶, mendigo —desposeído—entra al escenario arrastrando bolsas llenas de plásticos vacíos, y que para escribir tras las rejas, saca sus brazos y la máquina de escribir, fuera del espacio central de la escena⁶⁷; la Ciudad, con movimientos que pretenden ser elegantes y un vestuario europeo, que adquiere movimiento/vida con cada golpe del teclado de Lezama, metáfora de la escritura como dadora de vida y memoria; el Conquistador que presta la versión de la cubanidad desde la mirada del otro, hecho que se acentúa con su caracterización escénica que sintetiza, en el vestuario y el maquillaje, la historia de la Cuba dominada por los sucesivos imperios: lleva peluca naranja —lo no cubano— traje de encaje blanco y dorado, cercano a la moda europea del siglo XVII, gafas de sol y cámara fotográfica al estilo norteamericano, en una escenificación que pareciera tener la textura del sueño. Su discurso empieza con la descripción de los nativos originales —«Plumas de flamenco, espinas de pargo, semillas de aguacate, tomate, maní. Los nativos son dulces y melancólicos, andan desnudos?!!!, tienen la piel del color de la carne del membrillo» (manuscrito) y termina con el comentario contemporáneo de la cantidad de carne de puerco que es posible comprar por unos pocos dólares. Sigue el fragmento del exilio como final de la vida, junto con Lázaro —Babalúaye, Orisha Lucumi de la religión Yoruba— que ha muerto llevándose con él, la posibilidad de vida. Casi al final del recorrido el pescador lee un texto que da existencia escénica, a un «agujero negro», resultado de la deformación del espacio por la cual toda materia es capturada y no puede escapar, valiéndose de las palabras de Severo Sarduy. Este es el momento distópico culminante de la propuesta de Castillo, en la que aparecen «residuos de personas,

64. También aquellos barbudos que bajaban de las lomas en los primeros días de 1959, lucían en sus pechos la medalla de la Virgen y se proclamaban sus hijos». González insta a que «nunca más sustituyamos su imagen por falsas reliquias de falsos mesías» <www.pdc-cuba.com/Boletinagosto.pdf>.

65. Recordemos que en 1959 la décima como forma estrófica contó con el apoyo del gobierno revolucionario. Sin embargo, las décimas recitadas sugieren la posibilidad de hablar de lo prohibido, siempre que mantengamos la forma y que el discurso esté cubierto por la ambigüedad metafórica.

66. De la décima se pasa a la poesía hermética de Lezama Lima. Su posición escénica atrás del andamio/rejas, metaforiza ambiguamente tanto el hermetismo de su escritura cuanto el aislamiento a que fue sometido los últimos años de su vida. En este sentido es posible leer la metáfora del hombre escribiendo ya fuera del espacio central de la escena, librado de su entorno mediante la poesía, creando su propia resurrección a la muerte en vida a que había sido condenado. Ante la realidad presente en la escena de la ciudad harapienta, él escapa mediante la escritura.

67. Esta imagen escénica tiene correlación con uno de los topos de la poesía de Lezama: el tokonoma, como se ve en el siguiente fragmento: «Me voy reduciendo/soy un punto que desaparece y vuelve/ y quepo entero en el tokonoma. / Me hago invisible / y en reverso recobro mi cuerpo... Pero el vacío es calmoso/lo Podemos traer con un hilo/ e inaugurarlo en la insignificancia.... Me duermo / en el tokonoma /evaporo el otro que sigue caminando. "El pabellón del vacío", *Fragmentos a su Imán*, 1978.

moralejas tristes, seres carcomidos, de vuelta también de una primera muerte» y ante la que es posible preguntarse junto con Mansur (2006): «¿Qué son estas criaturas terriblemente vivas que generan desde la escena la imagen de una morgue, el horror de los condenados, la enfermedad, los apestados...?» (89).

En la escena siguiente aparece Martí, «el conductor de la energía... El [que] escudriña estas «visiones»» (Mansur 2006: 88). Él está sentado en el andamio superior de la escena y al lado de la Virgen de la Caridad del Cobre, mirando al público con el sombrero mambí de cuya estrella roja emana la única luz que permanecerá en la escena por algunos segundos cuando llegue el oscuro final. Si recordamos que los mambises eran los campesinos revolucionarios que lucharon por la independencia de Cuba; que la Virgen de la Caridad fue proclamada por primera vez en El Cobre donde se hizo efectiva la libertad de los esclavos y que además el 12 de agosto de 1868 se lleva a cabo la declaración Mambisa de la independencia del pueblo cubano a sus pies, es posible leer, en el discurso teatral, la presencia de una posible apertura hacia el futuro, una apertura que contiene además, en sí misma una advertencia, pues tal como afirma Orizondo (2007), «la gente sale enferma con la luz roja en los ojos ... una luz que no alcanza para saber quién soy». La Virgen ha quedado despojada de la barba, que la unía al inicio de la puesta, con los ideales de la revolución⁶⁸, ubicada en el nivel superior donde, desde el final de la primera escena ha sido mudo testigo del recorrido histórico, de la descomposición, de las múltiples preguntas y las negaciones que la escena nos plantea. La imagen de Martí se ha despegado ahora de la realidad revolucionaria escenificada en el nivel más bajo de los andamios.

Los niveles espaciales de la escena parecen separar la Cuba de la realidad política y social vinculada con la lectura distópica, del espacio superior —¿acaso el de la esperanza?— ocupado ahora solamente por la Virgen del Cobre, despojada ahora de la barba, y Martí. Esto sugiere la posibilidad de un cambio, quizá una revolución que esta vez venga desde los ideales de Martí, junto a la Virgen del Cobre, unidos a la lucha mambí por la independencia cubana⁶⁹. *Visiones de la cubanosofía* mostraría, en este caso en su estructura, lo que Roig (1995) ha llamado «la función utópica de su discurso» en cuanto éste ofrecería una posibilidad abierta hacia el futuro. *El espectáculo cubano*, aunque no se propone ninguna utopía concreta, parece abrir la posibilidad de un futuro deseado diferente.

La pluralidad de metáforas se hilvana gracias al significante nodal: la búsqueda de la identidad, que da sentido al paso de un fragmento al siguiente y permite una lectura diacrónica de la propuesta. La sucesión escénica de fragmentos sin otro marco que la presencia muda y vigilante de la Virgen de la Caridad, desmiente, valiéndose del lenguaje escénico y que en algunas de estas opciones se haya encontrado la respuesta a la pregunta por la cubanidad. Cada fragmento no es sino la puesta en escena de alguna identificación y de la correspondiente negación de aquello que en el momento pertinente aspiraba a definir la cubanidad.

68. Orizondo habla de «un poder vestido de divinidad» y alude a la conexión entre el Papa y el padre cuando dice «juegan con mi barba cada vez más negra y larga interminable».

69. Según el historiador cubano, Carlos Márques Sterling, la palabra «Mambí» es de origen Afro-Antillano y es la suma de imágenes o símbolos aislados, en el teatro tenemos que encontrar el significante que atraviesa todos los fragmentos y que, en este caso, es declaradamente, la identidad cubana. pues, aunque se intente integrar dentro de la interpretación todos los elementos posibles, siempre habrá elementos que queden fuera de la lectura y no serán, en ese sentido, transformados en momentos del discurso crítico (Stavrakakis, 2005: 80).

En tanto el ser cubano no puede ser comprendido en su totalidad, la identidad no es aprehensible. Sin embargo, de algún modo «eso» (la identidad ubicada en el ámbito de lo real inalcanzable) que no es posible definir ni conocer, disloca la realidad teatral desde adentro y niega la exactitud de las identificaciones hechas a través de la historia. La identidad, «lo que el ser cubano es», no es posible de expresar pero está presente sin embargo en la puesta, en tanto enmarca la imposibilidad de agotar su sentido, de alcanzar una conceptualización completa. Esto es lo que se vislumbra en *Visiones de la cubanosofía*, gracias a la irrupción de las incongruencias/síntomas que, mediante la parodia, la ironía, el lenguaje corporal y la escenificación de la insuficiencia del lenguaje, dislocan la escena. Una escena en la que constantemente aparecen las inconsistencias, como una afirmación de la imposibilidad de captar el ser cubano de manera total y acabada. La negación de las identificaciones ejemplificada en la escena: Lezama Lima, el poeta cubano como un desposeído que arrastra bolsas de plástico, la ciudad — La Habana— viste una elegancia propia del siglo XVIII pero en andrajos y finalmente, Martí, el héroe nacional, «crucificado» en los andamios, junto con Ochún que se ríe de sí misma.

La escena aparece como un intento de exhibir el juego entre la posibilidad y la imposibilidad que gobierna el campo de la construcción, no solamente teatral sino también lingüística más amplia. Pone en el espacio teatral, alternadamente, la representación y su frustración que abre otra vez, el deseo que impulsa la continuidad de la búsqueda: la articulación y la dislocación y finalmente la realidad falsificadora, siempre limitada por lo real. Por ello, en muchos momentos en la propuesta de El Ciervo Encantado aparece lo siniestro, lo que está más allá del lenguaje, el encuentro con lo extraño invisible e indecible.

Conclusión

Visiones de cubanosofía es un magnífico ejemplo de la negación del isomorfismo entre significante y significado en tanto los primeros se re-significan gracias al modo en que están tejidos en la estructura teatral. Surge el significado en su dimensión imaginaria —la creación teatral— como resultado de un inter-juego entre significantes. Lo simbólico entonces determina la significación y con la ayuda de los recursos escénicos intenta descubrir aquello que es imposible de aprehender en su completitud. El espectáculo trata de acercarse a la identidad cubana, negando las sucesivas identificaciones que han creado un significado imaginario que cubre la ausencia del significado completo de la misma. Según Geirola, “el público siempre está ocupando la posición del Otro simbólico al que se le demanda algo”. Quizás se podría afirmar que se le demanda navegar entre los significantes flotantes que la identidad cubana va invistiendo y que termina experimentando la imposibilidad de alcanzarlo, como objeto a que impulsa el deseo de seguir buscando. La escena crea un nuevo significado que rebasa la representación: la imposibilidad de alcanzar una identidad completa, al mismo tiempo que afirma la falsedad de las identificaciones que han desfilado en el espacio teatral, revelando, muchas de ellas, intereses hegemónicos del poder, intereses que varían según la historia y que comienzan con el Imperio Español, pasan por la Revolución cubana y terminan con los intereses económicos y políticos norteamericanos.

Ante la imposibilidad de captar lo que está afuera del lenguaje, el Ciervo Encantado intenta

darnos un viso de comprensión logrado sólo de modo perceptivo, a través del cuerpo. A través de la escenificación de las sucesivas identificaciones y mediante los recursos escénicos que las niegan y las critican, el espectador intuye aquello que se encuentra afuera de la escena. Por otra parte esta búsqueda destinada a la frustración desde el comienzo, constituye la tragedia del drama distópico. Por una parte, esta tragedia consiste en la constatación de la imposibilidad lingüística de captar aquello que se busca y por otra, la denuncia escénica parece hablar del fracaso del proceso revolucionario que cual «un hueco negro» absorbe y captura toda la materia que no puede escapar. Escuchemos al Pescador cuando lee un grueso libro:

Tradicionalmente, la deformación del espacio alrededor de un cuerpo masivo se compara con la de una membrana de caucho horizontal bajo el peso de una bola. Cuando un derrumbe gravitacional se produce, asistimos al nacimiento de un verdadero hueco en el espacio tiempo, hueco que devora totalmente la materia del objeto. Es la geometría misma del espacio tiempo lo que, en una cierta zona, se ve arrastrada por el derrumbe. Toda materia, todo rayo proyectado a partir de esa zona es capturado irreversiblemente y no puede escapar. De modo que del objeto derrumbado no puede llegarnos ninguna señal. Queda pues explicado por qué a esos objetos celestes que han llegado a fases extremas de su derrumbe gravitacional se les ha llamado «huecos negros», huecos negros (Manuscrito).

Visiones de cubanosofía explota al máximo las posibilidades polisémicas de la escena desechando todo sentido directo; con densidad metafórica y rupturas sintácticas entre los fragmentos sucesivos, parece tocar el absurdo hasta que descubrimos que todos los retazos se unen en la búsqueda de la respuesta a la pregunta inicial. Al mismo tiempo, el final de la propuesta echa luz gracias a los símbolos y a la escena, sobre una posibilidad, una tenue esperanza —como la luz del final— que todavía queda abierta y que proviene del sombrero mambí que lleva Martí, quizá una leve sugerencia de que, desde la perspectiva de El Ciervo Encantado, su figura es lo más cercano a la cubanidad.

Toda la propuesta se teje en una dialéctica de la imposibilidad, en un horizonte ontológico que articula la realidad política, entre el orden y el desorden, entre lo político y la política, entre las identificaciones y la identidad. La propuesta se revela al final sólo como una pregunta más que parece indagar la posibilidad de una revolución propiamente cubana, en la que se expresa el deseo de que Cuba encuentre identificaciones más cercanas al sentir cubano.

El Ciervo Encantado toma posición dentro de lo que sería una política de la identidad en la búsqueda de la superación de las identificaciones sucesivas adoptadas o adjudicadas al «ser» cubano. La falla fundamental del lenguaje —no sólo teatral—, su insuficiencia, es el lugar vacío en donde tiene lugar esta política y desde el cual *Visiones de la cubanosofía* construye su propuesta. Al hacerlo, desen-

maskara en la escena teatral la radical dependencia de tales identificaciones con las construcciones discursivas que la historia, la política —tanto interna como internacional junto con su juego de intereses— y la realidad social le ha ofrecido en cada momento histórico, espejo en el que el ciudadano cubano se ha mirado inevitablemente. La propuesta es un gesto no sólo teatral, sino también social y político que reconoce el límite fundamental de la representación, ya sea esta lingüística, teatral o política, haciendo visible esta falla y reconociéndola como insuperable.

Por supuesto, estoy consciente de que, así como es imposible crear una realidad teatral sin exclusión, es también imposible construir un discurso crítico totalizador. Pero creo posible afirmar que *Visiones de la cubanosofía*, en tanto teatro de lo político, no es el espacio utópico en el que el desorden se transforme en orden, la heterogeneidad en homogeneidad o que proponga un proyecto utópico futuro. No aspira tampoco a una catarsis que elimine la ansiedad y la pérdida; todo lo contrario, pone el acento en la dislocación y en la tragedia del deseo siempre presente, de una armonía nunca alcanzada.

Parodiándose a sí mismo y lleno de ironía y sarcasmo el discurso teatral, tejido en una dialéctica de la imposibilidad, logra un mensaje intencionalmente crítico que penetra en lo que se ha entendido por la cubanidad para, en una mezcla de un tono distópico y una búsqueda existencial, preguntarse por el ser cubano y la carencia de un destino claro para el país.

III. GLOBALIZACIÓN, NEOLIBERALISMO Y DERECHOS HUMANOS

Capítulo 8. Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana

IF GLOBALIZATION IS UNDERSTOOD IN TERMS OF SIMULTANEOUS, COMPLEXLY RELATED PROCESSES IN THE REALMS OF ECONOMY, POLITICS, CULTURE, TECHNOLOGY AND SO FORTH, WE CAN SEE THAT INVOLVES ALL SORTS OF CONTRADICTIONS, RESISTANCES AND COUNTERVAILING FORCES
(TOMLINSON 16)

El teatro como un producto cultural, atravesado por relaciones de fuerzas ideológicas, deja entrever las contradicciones que bajo el nuevo orden mundial —frecuentemente denominado globalización— viven sus productores. En este sentido, el teatro genera un universo discursivo revelador del horizonte de nuestra época: el del capitalismo en su última fase neoliberal, que tiende a ser universal.

De los rasgos caracterizadores de la globalización me interesa sobredimensionar algunos que están explícita o implícitamente subyacentes en los espectáculos a analizar en este capítulo:

- La globalización como un concepto comunicacional: el aspecto sobredimensionado en esta conceptualización es la tecnología, no la información. Por otra parte, este concepto ha adquirido una dimensión cultural y se vincula con la “celebración posmoderna de las diferencias y la diferenciación” tolerante del pluralismo cultural (Jameson).

- El aspecto económico. La asimilación de los mercados nacionales autónomos, en zonas productivas dentro de una sola esfera, conduce a la estandarización en una escala nunca antes vista (Jameson), con la pérdida de control de los Estados Nacionales y el consumismo como la clave misma de todo el sistema económico y la proliferación de centros y periferias.

- La relación del pluralismo —multiculturalismo— o aparición de aspectos heterogéneos dentro de la globalización y la estandarización, producto del sistema económico de libre mercado, ha sido muy discutida. Algunos autores no la ven sino como una estrategia de la ideología del libre mercado que sirve de “válvula de escape” —los movimientos sociales son el mejor ejemplo de ello— y permite mientras tanto, que el sistema económico global permanezca intacto. La heterogeneidad, que este multiculturalismo implica, no es pues contraria a la estandarización globalizadora, sino que es complementaria y funcional a ella (Žižek 178 y Hetata 288). Otros autores como por ejemplo Dussell afirman que la globalización alcanza su límite con la exterioridad de la alteridad del otro, locus de “resistencia” desde el cual empieza la afirmación de la liberación.(21)

La globalización del capitalismo neoliberal, es decir la extensión de la integración económica

basada en el mercado más allá de las fronteras regionales y nacionales, consecuencia del programa neoliberal, prescribe a los estados la lógica del mercado que incluye la contracción del gasto público, la apertura radical del mercado local a las corporaciones transnacionales, y sobretodo para el caso que me ocupa, la reducción del trabajo a un mero bien de intercambio —no ya un derecho, lo que genera una gran redefinición de las relaciones de poder entre el capital y el trabajo. Una de las características fundamentales del proceso llamado de globalización es la internacionalización del proceso productivo principalmente entre las corporaciones transnacionales —más de cien en el mundo. Este proceso parece tener un paralelo en la dispersión de los ciudadanos en procesos migratorios que buscan en este caso, no el mejor rendimiento del capital sino su supervivencia. A esto contribuyen tanto los procesos de privatizaciones que causan desempleo, como la contracción del gasto social estatal y la reducción del trabajo a un bien de intercambio. Todo ello ha sido el motor de la enorme emigración de los pueblos latinoamericanos.

A continuación, reflexionaré sobre cómo algunas de las consecuencias sociales de la globalización se hacen presente en tres espectáculos presentados en el FIT de Cádiz en los años 1999 y 2000: *Nuestra señora de las Nubes* del grupo ecuatoriano Malayerba, *Cachetazo de campo* de La Rural y *Venecia* de Jorge Acame.

Globalización y emigración

El Ecuador, que fue en los años más violentos de América Latina el refugio de los inmigrantes del cono sur, en los años noventa se ha convertido en un país con un altísimo porcentaje de emigración que, durante el 2000, constituye el 49% del total de las personas que abandonaron el país en su historia.”⁷⁰ La emigración se ha convertido en un fenómeno colectivo debido al permanente crecimiento del desempleo y del subempleo que asciende al 74% de la población económicamente activa⁷¹. Si bien este fenómeno tiene también otras causas como la inestabilidad política del país, que repercute en la inestabilidad económica, hay que anotar que la situación económica se ha hecho sumamente dura para la clase media y baja debido a los “ajustes” que el gobierno se ha visto obligado a implementar por presiones del Fondo Monetario Internacional. *Nuestra Señora de las Nubes* es la narración que hacen dos exiliados, Óscar y Bruna, de sus recuerdos y los avatares de su nueva vida. Hay dos grandes temas en este espectáculo, el del exilio y el de la memoria (Capítulo 5). En este acápite me centraré en el tema del exilio y su relación con la globalización y sus políticas económicas.

Nuestra Señora de las Nubes se hace eco del fenómeno, tanto en lo que se refiere específicamente a Ecuador como a otros espacios de América Latina, ya que exhibe en la escena la miseria

70. Según el artículo “Emigración record en 2000,” publicado en el periódico *Hoy* el 4 de febrero 2001, “La emigración de ecuatorianos por motivos de trabajo, tuvo un ascenso acelerado desde 1988 y, más aún, durante el 2000, pues constituye el 49% del total de las personas que abandonaron el Ecuador.”

71. De la mano de obra disponible en 1998, el 57,3% estaba desempleado o tenía trabajo de mala calidad. Para 1999 el porcentaje asciende al 71,3% y a noviembre de 2000 los desempleados y subempleados constituyen el 74% de la Población Económicamente Activa (PEA) Nacional. “Emigración record,” periódico *Hoy*, 4 de febrero del 2000.

económica y humana de un pequeño pueblo y la consecuente emigración y el sufrimiento del desarraigo que con ella llega para sus habitantes, pero que paradójicamente, es la única manera posible de sobrevivencia.

VIDEO

Nuestra señora de las nubes

https://youtu.be/2p_jKgYd5iw

En Nuestra Señora de las Nubes, Bruna, la exiliada protagonista, siente que su “país [le] hirió.” Ella ha sido expulsada por hablar demasiado de los caballeros con levita y de los militares. Sin embargo, cuenta que ella ha sido agredida primero. Según Bruna confundieron el país con un avión y les pidieron que se ajustaran los cinturones a pesar de lo cual “no se salvó nadie”(ver Capítulo 5).

El parlamento de Bruna es una reconstrucción del discurso político que, en Latinoamérica, usan los políticos de turno para pedir resistencia y paciencia ante las dificultades que presentan para la mayoría de la población, creadas tanto por la inestabilidad política y la corrupción, como por las medidas económicas que siguen los lineamientos impuestos por el FMI. Todas las medidas y los esfuerzos para salvarse han sido inútiles, según Bruna. Tampoco se ha dado una explicación satisfactoria de ello, pues “la caja negra” nunca fue encontrada.

La sugerente variedad de los estilos de actuación llevados a la máxima capacidad expresiva, constituyen una metáfora visual de la situación de los emigrantes sujetos a fuerzas externas a ellos. Los movimientos medidos de Óscar y Bruna, los exiliados cuyos cuerpos parecen arrastrados por una fuerza mecánica exterior a ellos, con movimientos faltos de espontaneidad, sugieren un desplazamiento involuntario, guiado por órdenes o circunstancias ajenas a su voluntad. Alicia y Federico los militantes muertos en años de violencia, son los únicos personajes que además de Óscar y Bruna, se mueven también mecánicamente. En los dos casos, se sugiere que actúan movidos por fuerzas extrañas, que sus decisiones no dependen de ellos. Óscar y Bruna son los “exiliados desplazados” del hambre; Alicia y Federico son las víctimas de la persecución ideológica. Dos causas diferentes de exilio, pero ambos exilios políticos, pues tal como afirma Bruna: “...el hambre es la forma más sutil de persecución política.”⁷²

Muy diferente es en cambio el estilo de actuación cuando Óscar y Bruna se transforman en los personajes de *Nuestra Señora de las Nubes*, el pueblo; éste se vuelve mucho más naturalista y realista tendiendo a lo grotesco. En estos personajes priman los rasgos que los hace propios de un pequeño pueblo: los localismos y las referencias y anécdotas puntuales a personajes concretos, identificados a

72. El Ecuador produjo también desplazados interiores, resultado del Plan Colombia implementado por los Estados Unidos, y cuya base se encuentra en el Puerto de Manta en el Ecuador. Dicho plan intenta terminar con la guerrilla y el narcotráfico, pero indirectamente ha afectado a la población ecuatoriana cercana a la frontera. Por una parte, ha impactado en la ecología del sector fronterizo resultado de la fumigación de las plantaciones de coca. Por otra, los pobladores de la frontera norte ecuatoriana que se ven obligados a desplazarse ante la ‘invasión’ de los que huyen del territorio colombiano, con la horrible consecuencia del contagio de sistemas controladores, manejados por los narcotraficantes a territorios ecuatorianos, que nunca habían padecido de estos problemas, se han ido agudizando.

través de nombres y apellidos específicos.

Lo “local”: ¿resistencia a la globalización?

Malayerba sigue la nueva modalidad del teatro político de los noventa⁷³, pues sus signos teatrales— intencionadamente o no— desnudan en el escenario uno de los temas más actuales del conflicto político-social ecuatoriano. La inmigración como la única posibilidad de subsistencia para los individuos expuestos a condiciones, muchas veces infrahumanas. Mediante metáforas visuales o lingüísticas, o expresiones con referencia semántica muy clara, el texto teatral revela esa “otra escena” de la que se nutre él mismo.

El plus de sentido, sugerido por el espectáculo ecuatoriano, contradice el discurso del capitalismo global que se propone como una totalidad homogénea y sin fisuras, una homogeneidad que se presenta como la equivalencia de los sujetos “ciudadanos” en el estado y de los sujetos “consumidores” en el propio mercado (Grüner 1998:50). Al escenificar la “otredad” del inmigrante, *Nuestra Señora de las Nubes* descubre la falsedad de la igualdad de todos los ciudadanos tanto en el campo político como en el económico.⁷⁴

Nuestra Señora de las Nubes se coloca en un espacio externo al sistema donde la globalización alcanza su límite con la exterioridad de la alteridad del otro, que nos habla desde el “locus” de la resistencia (Dussel 21). Pensarse desde la alteridad de la periferia es la única posibilidad de quebrar

...el proyecto de universalidad, esto es, [pensarse] en relación con la diferencia que no puede ser disuelta ni expulsada [y que es]... lo que significa la heterogeneidad de América Latina en contraste a las apologías de mezcla: su modo descentrado, desviado de inclusión y de apropiación de la modernidad” (Martín-Barbero 86).

Es necesario preguntarse entonces si esta “otredad” que aparece en *Nuestra Señora de las Nubes* puede considerarse como una resistencia a la globalización. En el espacio teatral se despliega la fragmentación del multi- culturalismo mediante los chistes, el habla propia de la gente de la sierra ecuatoriana, las costumbres de los pequeños pueblos, los chismes de la gente común. El multiculturalismo del espectáculo de Malayerba se torna resistencia a la cultura global en cuanto está contextualizado y politizado mediante su articulación con el fenómeno de la emigración masiva ecuatoriana (Hetata 288). Este “otro” no subsumido, excluido, y que se coloca como externo al sistema, es el lugar de la resistencia, el lugar desde el que nos habla *Nuestra Señora de las Nubes*.

Al mismo tiempo, y en una aparente contradicción, la permisividad de la exhibición de estas características locales —como muestra la aceptación de Malayerba a nivel internacional— se alinea

73. En el Capítulo 1, “Utopía/distopía en la escena latinoamericana” he propuesto la existencia de un teatro político de características muy propias.

74. En términos estadísticos, alrededor de la mitad de países en el mundo no habían sido integrados, en el momento de esta producción teatral, al comercio internacional que empezó en 1980 (Work Bank 1997).

con la aparición del multiculturalismo como la otra cara de la globalización a la que le interesa sobre-dimensionar los aspectos heterogéneos, como un modo de satisfacer necesidades de grupos locales y de mercados de diversas etnias y como una táctica política para mantener la economía y la cultura globales. Se convierten así lo local y lo global en imágenes especulares de lo mismo.

El manejo del espacio también enfatiza lo local frente a lo global.⁷⁵ En la escena teatral se representan dos espacios claramente diferenciados. El espacio bien localizado, el lugar de *Nuestra Señora de las Nubes*, pueblo que realmente existe en el Ecuador y del cual vienen los dos exiliados y que, al ser tomado como una metonimia de los múltiples lugares semejantes que existen en Latinoamérica, pierde su carácter de excepción para convertirse en una marca consistente con el modelo de la globalización. Muy diferente a este espacio, es el espacio en el que tienen lugar los múltiples encuentros entre los dos exiliados. Este es un espacio anónimo, sin marcas particulares de ninguna especie, lo que parece apuntar a una situación que ha sido globalizada. La puesta subraya esto con el vestuario standard de los dos personajes que, a la vez, se acentúa con las dos maletas exactamente iguales en las que llevan su equipaje de ‘recuerdos,’ pues de ellas sacan el vestuario que los transformará en los personajes de su pasado pueblerino.

El discurso de Nuestra Señora de las Nubes se ubica en la intersección de la retórica de la migración con énfasis en el desgarramiento y la nostalgia y el reconocimiento de las fallas del lugar de origen. La razón crítica de estos personajes no deja mayor espacio para la nostalgia. El extrañamiento, cuando aparece, está teñido por el reconocimiento, logrado con humor, de las fallas sociales y políticas fundamentales del pueblo de Óscar y Bruna, Nuestra Señora de las Nubes. Aparecen en la escena el abuso económico y político, el incesto, el sexismo, etc. Óscar y Bruna, sin embargo, añoran su pueblo: “Nos castigaron con tanta perversidad que nos hicieron olvidar que los que nos castigaron pertenecen al mismo país que nosotros y aún así creemos que es el mejor país del mundo. ¿Qué ironía no? Extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo.”

Este parlamento nos habla de la “autocolonización” propia del sistema neoliberal, en el que “la empresa global rompe el cordón umbilical que la une a su nación materna y trata a su país de origen simplemente como otro territorio que debe ser colonizado.” Las empresas transnacionales tienen sus propios representantes entre los círculos privilegiados de la periferia, lo cual siguiendo otra vez a Žižek significaría que existen solamente colonias y no países colonizadores (171).

Sin embargo, la huida de este espacio problemático tampoco lleva a una vida mejor. Óscar afirma que hay dos tipos de exilios: “el exilio vacacional con vista al mar, reservado para gerentes, ministros y ex— presidentes, y el exilio de los que no tiene relojes, o sea, nosotros.” También hay dos tipos de dignidad: “la dignidad de los dignos y la dignidad de los que no somos dignos de dignidad porque no tenemos relojes, o sea, nosotros.” Señalando así en su discurso el

75. Según Sherif Hetata en “Dollarization, Fragmentation and God” además de la globalización y la cultura global hay también un movimiento opuesto que lleva a la fragmentación y que tiene relación con el incremento de problemas étnicos, raciales comunitarios y religiosos. Son solamente dos caras de la misma moneda. “To maintain the global economy and the global culture, unification must exist at the top among the few, the very few. It must not take place at the bottom among the many, the very many. People must remain divided, confused, fragmented” (283).

hecho reconocido de que la mayoría de inmigrantes pertenecen a las capas más pobres de la población ecuatoriana. Para subsistir los dos exiliados se alimentan por un lado de la nacionalidad —se comen el pasaporte en el picnic— y por otro la hacen desaparecer. Esta escena, ¿no es acaso la metáfora de la necesidad de esconder la identidad nacional para homogeneizarse a una cultura ajena? ¿No se escenifica aquí el fagocitamiento de la propia identidad como último modo de buscar la supervivencia? ¿No es esto lo que, no sólo a nivel individual sino estatal, está sucediendo en el Ecuador?

¿La renuncia a la moneda nacional, por ejemplo, no es intento último de supervivencia ante las presiones de la deuda externa y la inflación? Por otra parte, la ideología del consumo es uno de los aspectos básicos de la globalización y se ha dicho incluso que ahora son los bienes de consumo los que proporcionan algún signo de identidad (Sklair 302). El espectáculo ecuatoriano hace evidente que estos exiliados no tienen para consumir nada más que su propia identidad o en el mejor de los casos, que solamente negando su identidad serán capaces de integrarse a este mundo globalizado, cuya principal característica es el consumismo. La contradicción se hace aún más clara cuando relacionamos el espectáculo con la realidad ecuatoriana. Las estadísticas muestran que el envío desde el exterior por los emigrantes constituye la mayor entrada de dólares al Ecuador y fundamentalmente sirve para la supervivencia de sus familias ecuatorianas. El rol de los emigrantes no es el de nuevos ciudadanos integrados en un mundo consumista homogéneo sino el de pioneros, la mayoría mujeres, que separándose de sus esposos e hijos, van a la búsqueda de la aparentemente única opción al hambre y al desempleo. Aparece entonces teatralmente en la escena de Malayerba la contradicción que Vidal Villa apunta entre “... el incremento de la productividad, la disminución del empleo y el consumo de masas: más producción, más consumo y menos empleo es un trío inestable... ni los servicios del Estado pueden asumir estos ‘excedentes de población...’” (101).

Pero a pesar de estar en un lugar ajeno, Bruna y Óscar se resisten a quedarse en silencio, un silencio al que están obligados puesto que son extranjeros⁷⁶, aunque las “leyes de[l] país prohíben a los extranjeros opiniones políticas.” En el desarraigo, ellos parecen re-encontrar su identidad en sus recuerdos, sin perder, al mismo tiempo, el reconocimiento lúcido de su situación de inmigrantes, Bruna se compara con una flor que no está arraigada en la tierra: “La flor del aire vive en el aire y no del aire, que de eso todos vivimos. / La flor del aire vive en las ramas de los árboles secos. / En los cables de la luz, de los postes... siempre arrimada a otros...”

Finalmente, el exilio como una consecuencia de un sistema mundial que alcanza al planeta está en la metáfora del título mismo: *Nuestra Señora de las Nubes*, que, al mismo tiempo que se refiere a un pueblo andino ecuatoriano, alude a un no-lugar sin una posición clara definida en el mapa, lo que indirectamente afirma la posibilidad de la existencia del fenómeno de la emigración en cualquier lugar del mundo, en este momento de la historia.

Nuestra Señora de las Nubes se ubica en el “entre” de la historia, la política y la econo-

76. Este aspecto parece tener Fuertes resonancias autobiográficas, pues Arístides Vargas—argentino—y Charo Francés—española—ambos residentes en el Ecuador han sido paradójicamente los que han llevado el teatro ecuatoriano a los escenarios mundiales.

mía ecuatoriana, puesto que en el espectáculo están enhebrados todos estos aspectos de manera casi indiscernible. Lo “local” exhibe en la escena, la heterogeneidad de las culturas propias de pueblos marginales, y desmiente la igualdad de los ciudadanos tanto en el campo político como en el económico y social; resiste el orden global en cuanto contextualiza en el escenario el desarraigo y la marginación de sus personajes. La heterogeneidad de la escena desmiente una igualdad que queda desenmascarada como sólo aparente y exhibe cómo las relaciones sociales se arman y desarman siguiendo la lógica del mercado.

Cachetazo de campo: *aquí se habla de “otra cosa”*

NOS HAN ROBADO EL SENTIDO OTRA VEZ... HACIÉNDONOS TENER
LA SENSACIÓN DE QUE SOMOS ABSOLUTAMENTE PRESCINDIBLES,
ABSOLUTAMENTE DESCARTABLES
(PAVLOSKY 125)

Cachetazo de campo, con texto y dirección de Federico León⁷⁷, de estética hiperrealista/expresionista, tiene como elementos fundamentales, la palabra y la interpretación actoral. Según los integrantes de la compañía de teatro La Rural, esta propuesta habla de la “relación universal madre-hija” (Foro). De acuerdo a esto, se ha interpretado Cachetazo como un drama de relaciones familiares y de incomunicación. Sin embargo, creo que situando el espectáculo en el contexto político, social y económico de la Argentina del momento, éste tiene otra lectura posible. Propongo entenderlo como la metaforización de la pauperización de la clase media argentina, ocurrida a raíz de la ley de la convertibilidad económica y de las otras políticas económicas impulsadas a raíz de la presidencia de Carlos Menem. Estas políticas acondicionan al país para ser globalizado: mayores inversiones extranjeras, libre mercado y sobretodo flexibilización laboral.

El espectáculo leído en este contexto adquiere un significado más preciso relacionado con el cambio de imaginario que las nuevas condiciones de existencia —el “cachetazo” neoliberal— han provocado en la Argentina y que se concreta según León, cuando a la crueldad de la vivencia, se suma la palabra en la escena.

En *Cachetazo* confluyen discursos de diverso origen: político, económico, social, estético y psicoanalítico y resulta revelador de las enormes tensiones políticas y sociales dentro de las cuales emerge. El discurso teatral aparece como complementario de estos otros, mediante la alegoría del despojo y de la desnudez que constituye una metáfora visual de la decadencia no sólo económica sino también síquica y humana de sus personajes. Las metáforas y los sentidos se multiplican: el “cachetazo” puede ser el golpe que ha recibido la Argentina con las políticas neoliberales; la desnudez, el empobrecimiento total; y el aislamiento, el cambio de status al que la clase media argentina se ha visto obligada. Estos

77. El análisis hecho aquí corresponde al espectáculo presentado en el XIV Festival de Cádiz, 1999.

cuerpos decadentes sólo pueden producir llanto y mocos, con la violencia como la única forma que parecen conocer para relacionarse.

De las fricciones, o situaciones sociales tensas surge este nuevo lenguaje, este proceso dramático innovador con el que León intenta conocer y transmitir el mundo de una manera diferente. Un nuevo lenguaje, el cuerpo de las actrices convertido en símbolo del inconsciente colectivo que transforma la escena en la experiencia misma de la pauperización y decadencia de la clase media. Esta afirmación está de acuerdo con su autor que afirma: “Hoy el teatro está lleno de convenciones que me resultan cada vez más difíciles de aceptar... Lo que se ve tiene que ser real y el espectador debe ser testigo de lo que pasa” (Costa).

La obscenidad de la violencia

*LA HIPERVISIBILIDAD DE LAS COSAS PREANUNCIA TAMBIÉN
LA INMINENCIA DE SU FIN. EL SIGNO DE ALGÚN NUEVO APOCALIPSIS*
(PAVLOSKY 54)

Cachetazo de campo se conecta con los discursos económicos, políticos y sociales en cuanto representa lo irrepresentable, el inconsciente y el terror de la clase media argentina a verse desplazada y, al hacerlo, supera el carácter ficticio y nos sitúa frente a lo que se tiende a eliminar: el surgimiento de grandes masas de población marginadas resultado de la imposición del sistema de libre mercado. Esto por otro lado, es la transgresión que el propio sistema genera y que esconde/niega mediante la autocensura para no perder su aparente legitimidad (Grüner 1998: 54 y 150). La exhibición de lo indecible a través de una hábil combinación de metáforas visuales y de un lenguaje entrecortado que mezcla discursos de diversos registros, es lo que da lugar al apareamiento de lo que Jameson ha llamado el “inconsciente político” del espectáculo. Es por ello que nos debemos preguntar por los “agujeros” del texto, por aquello que no se dice, por las incompatibilidades que aparecen en la escena de este espectáculo que resiste una lectura unificadora, en cuanto no parece articular una totalidad de sentido, por ejemplo, nunca se dice por qué esta familia ha dejado todo, posesiones, modos de vida y hasta la profesión de Nélide (madre de la familia). Es más bien la puesta en escena de lo que Grüner llama “el resto inarticulable” del capitalismo que, al mismo tiempo que es indispensable para su funcionamiento, no permite un cierre completo de sentido. Esta parece ser la analogía por contexto del discurso teatral de *Cachetazo* con los discursos económicos y políticos del neo-liberalismo económico globalizante dominante en Argentina al momento de la producción.

Contra la afirmación de Bill Gates de la existencia de un “capitalismo libre de fricción” y que pretende borrar los aspectos traumáticos, patológicos y materiales del intercambio social, el espectáculo descubre en la escena, un mundo violento y desarticulado. La ideología consumista es la clave para entender la tragedia de esta familia que se articula alrededor de la contradicción —claramente presen-

te en Sandra, la hija— entre el acostumbramiento a satisfacer necesidades creadas y adoptadas como “naturales” y la experiencia de haber tenido acceso a ellas y la incapacidad presente de conservarlas, debido a este desplazamiento espacial y el achicamiento de la capacidad adquisitiva de los ciudadanos, por el alto porcentaje de desempleo.⁷⁸

El espacio donde transcurre el drama no está marcado por ninguna acotación ni señal específica, es simplemente un “aquí/presente” al que se ha llegado por el abandono de un “allá/pasado.” Este espacio presente, implica aislamiento tanto de la sociedad de consumo como de la cultura. Esta familia de clase media acostumbrada a una cultura —referencias a cuestiones de estética y psicoanálisis— y a una vida de relación social— las amigas que Sandra, la hija, dice haber dejado atrás— se ve en este presente vacío privado de todo, lo que le ha obligado a adoptar modos de vida nuevos y más restringidos. Sandra, la hija reclama: “mi alfombra, mi cubrecama, la ventana, mi grabador, mi repisa, mi grabador arriba de la repisa, mis amigas, mis salidas...” Y cuando El Campo/el padre, le pregunta: “¿Qué cosas te faltan mi amor?” ella responde: “Todo.” Este “todo” implica un sistema de vida dejado atrás. En este lugar reina el aburrimiento y florecen con enorme fuerza los conflictos personales y la conciencia de todo lo perdido, sobretodo en Sandra que es la que constantemente lo reclama (ver video en el próximo capítulo).

La oscuridad en la escena en la que se ilumina solamente lo indispensable y el lenguaje entrecortado que forma un diálogo discontinuo y muchas veces sin sentido completo, corresponden a la visión de un mundo fragmentado y destruido. Sus personajes se auto-destruyen —el cigarrillo— lloran, mienten y se agreden. La relación del lenguaje con la realidad está también alterada. Nélide, la madre, le ha enseñado a Sandra el lenguaje asignando falsos contenidos semánticos a las palabras: llaman al puré ‘óxido’; a los almohadones, ‘alcancía’; al inodoro ‘colegio’; y ‘piso’ a la televisión.

Un “cachetazo” mediador.

La subjetividad imaginaria característica del capitalismo postulada como un sistema de equivalencias abstractas entre los ciudadanos, los consumidores y los objetos del mercado (Grüner 1998: 49-50), tiende a una standarización muy global de las maneras de pensar que Lipovetsky denomina “la era del vacío” y que está marcada por la introspección y el narcisismo (Dubatti 171-2). Esta consiste en una configuración, guiada por el sistema y su mass-media de figuras-patrón, de acuerdo a cada órbita de mercado. Se des-dibuja, se des-ideologiza y se des-solidariza a los individuos.

En la novena escena titulada “El regreso,” El Campo (padre de familia) parece ser la mano visible del poder ubicuo e invisible del mercado —el título de la séptima escena lo ubica como “mediador”— cuando “domestica” a Sandra, la hija “maleducada” por su madre, que insiste en reclamar su vida anterior. Esta “resistencia” de Sandra a adaptarse a esta nueva vida empobrecida y aburrida es finalmente controlada por El Campo que se la lleva para traerla “hecha una seda.” Las acotaciones del texto indican que cuando Sandra regresa, “Es como si la hubiesen violado 56 veces en los últimos días,

78. Según el New York Times, en la Argentina la tasa de desempleo abierto llegó en mayo de 1995 al 18.6 por ciento (N.Y Times 9.9. 1995).

le hubiesen aplicado electroshock, la hubiesen obligado a realizar trabajos forzosos o como si le hubiesen proporcionado cierta libertad.” Sandra que ahora parece estar bajo el control de El Campo, no resistirá ya al nuevo tipo de existencia. Su subjetividad ha sido estandarizada y su resistencia al nuevo tipo de vida ha desaparecido. Termina la obra con los tres miembros de la familia estáticos, escuchando “música brasileira tranquila.”

Lo aquí descrito parece sugerir una estandarización de comportamientos que se ha conseguido mediante la violencia y la obtención de objetos de consumo —la grabadora, la música y la ropa— que ahora tiene Sandra. Es notable que tanto la música brasileira como la ropa que llevan sugieran influencia extranjera, especialmente el buzo de Nélide que lleva en letras muy grandes escrito “TEXAS.” Ahora se ha conseguido finalmente aquella subjetividad estandarizada de sujetos consumidores en los que no parecen surgir ya las diferencias individuales, locales o nacionales. Ya no hay llores ni protestas, El Campo como el “intermediario” es el brazo cómplice de la autoridad invisible. La sumisión y la inmovilidad final vestidas de música brasileña y ropa norteamericana parecen sugerir la eliminación de la posibilidad de un proyecto colectivo o nacional distinto al proyecto de la globalización cultural.

Venecia o el conflicto desplazado

Venecia, espectáculo argentino con texto de Jorge Accame y dirección de Helena Tritek⁷⁹, se ubica en Jujuy. Tiene como protagonista a La Gringa, que vieja y ciega, dueña de un miserable prostíbulo, sueña con el re-encuentro con su amante italiano, Giacomo.⁸⁰ Sus tres pupilas y un joven cliente/amigo de ellas deciden cumplirle su sueño de ir a Venecia al encuentro de Giacomo y simulan el viaje en avión y la llegada imaginaria a dicha ciudad.

VIDEO

Venecia

<https://youtu.be/QHsl-omJZKs>

Venecia ha recibido grandes elogios y profusos aplausos no sólo en la Argentina sino a nivel internacional, desde su estreno en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires, en julio de 1998. Venecia estuvo entre las cinco mejores obras de teatro en los rankings de la revista Time Out y de los diarios independientes de Londres (Clarín 29 de julio 2000) y ganó seis premios Florencio Sánchez (1998), tres ACE y el Trinidad Guevara.

Los elogios de los críticos han sido profusos. Así por ejemplo Jorge Dubatti en el prólogo a la obra publicada en Buenos Aires, dice:

79. En el análisis me refiero a la puesta que se exhibió en el XV Festival Iberoamericano de Cádiz, 2000.

80. Según Accame el texto es un homenaje a Discépolo. Accame cuenta que tomó “de su obra ‘Giacomo’ el protagonista y a Clavelito, la mujer que lo engañó y lo desvalijó, e invertí la situación. Clavelito fue la abandonada” (“Venecia y los ecos de Discépolo”). La inversión parece ir mucho más allá, pues el espectáculo traiciona el espíritu crítico social de la obra discepoliana.

Venecia sigue en el orden formal el principio posmoderno de “la muerte de lo nuevo,” pero a la vez, en el orden del contenido, defiende los conceptos de la utopía como motor del deseo, de la necesidad de la solidaridad y el humanismo, de la posibilidad de encontrar mecanismos para construir un lugar en el mundo que haga más digna la vida (6).

Existen como todos sabemos, muchas lecturas de un espectáculo y la lectura que han hecho los críticos es perfectamente posible. La interpretación de la solidaridad ha sido generalmente adoptada. Por ejemplo, Olga Cosentino en su artículo “Todos los caminos conducen a Venecia” dice que

...la obra cuenta cómo finalmente el milagro ocurre. Tres de sus pupilas y un joven cliente, unidos por haber compartido un mismo—y en este caso solidario—desamparo, producen el ingenuo simulacro del viaje en avión, de la navegación imaginaria por la imaginaria ciudad italiana y del encuentro con el improbable galán, valiéndose de la ceguera de la mujer.

Si realizamos una lectura que tenga como fondo la globalización, aparecen aspectos que no han sido considerados. Resultan iluminadoras las palabras de Guillermo de Andrea cuando afirma que “Los valores de esta obra [le]... tocaron mucho: un grupo de seres descartables, olvidables, es capaz de representar un universo espiritual que no entra en los parámetros de ninguna cultura globalizada” (“Estamos ante un clásico”). El comentario toca tangencialmente, el aspecto que me interesa examinar: la relación de este espectáculo con la globalización. Para hacerlo, consideraré fundamentalmente tres aspectos: Venecia y su relación con el multiculturalismo, sus posibles conexiones con la Argentina en la globalización y el uso y los posibles significados del humor.

Multiculturalismo y globalización

Venecia es una celebración posmoderna y globalizadora de las diferencias culturales. Esto en parte da cuenta del éxito nacional e internacional, en un momento en que todo aquello que muestre “culturas” exóticas o productos artesanales provenientes de países lejanos son bienvenidos. En efecto, Venecia ha sido calificada de “teatro artesanal” y parece ser el ejemplo confirmatorio de que el multiculturalismo no es sino la otra cara de la moneda de la globalización. Este “multiculturalismo” presenta “la imagen de un mundo cultural fragmentado en ‘trozos’ equivalentes e intercambiables, sin posibilidad de una totalización que dé cuenta del lugar que ocupan los “fragmentos” en relación al “Todo” de los procesos multinacionales de dominación económica, política, ideológica y cultural” (Grüner 1998: 71)

En Venecia la mirada del centro se deleita a la vista de lo exótico. Al respecto resultan interesantes los comentarios del ya mencionado Guillermo de Andrea, director de escena que vive en Canadá

y que se enamoró de la obra para llevársela a su país: “Me preocupa que el espectador canadiense entienda cómo es el lugar donde trabajan estas mujeres, pero a la vez quiero sacarle a esa ilustración todo lo folklórico y colonial” ; De Andrea paraleliza el multiculturalismo al imperialismo de la cultura occidental, que es según él, una forma de “racismo negada, auto referencial, un “racismo con distancia” que respeta la identidad del Otro, concibiéndolo como una comunidad “auténtica,” cerrada, hacia la cual el multiculturalista mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada.(Costa) El espectador internacional, en el caso de Venecia mantiene justamente este punto de vista privilegiado de universalidad y su mirada bondadosa hacia el otro es justamente otra forma de reafirmar su superioridad. Esto se muestra claramente en los comentarios periodísticos en donde los adjetivos revelan claramente una mirada compasiva hacia abajo. Se habla de “tiernos y patéticos personajes,” “benditos de espíritu” caracterizados por su “ingenuidad” y pureza. Son, en una palabra, como los buenos salvajes “no contaminados” por la sociedad o “seres simples” y “descartables.”

La llaga de la cultura

Venecia exhibe la tensión entre la cultura local —en este caso Jujuy, o mejor dicho la pintura que de Jujuy hace la obra— y la cultura standard de la globalización. La escena neo realista —como la han bautizado varios críticos— despliega con naturalidad la hiperbólica la ignorancia de estos “jujeños” y su “cultura local” que contrasta con la cultura de los centros globalizados. Así, por ejemplo, el lenguaje localista es un componente importantísimo en el humor y es el mayor problema para la traducción de Venecia a otros idiomas, sobretodo cuando lo que se quiere conservar es lo “folklórico y lo colonial.” Lo que se ha hecho en el caso de Canadá, es “intercalar palabras en castellano, pero repitiéndolas en inglés, con una pronunciación medio latina, abriendo las vocales y pronunciando bien las consonantes (“Escucho a la gente”) y en el caso de Londres, “los personajes hablan inglés pero con inconfundible acento argentino” (Clarín-Jujuy).

Para los que hemos vivido en países no hispanos es muy claro el significado que tiene el haber buscado actores con acento latino. Este es indudablemente el mejor modo de dar la idea de marginalidad con todas las connotaciones de inferioridad que en los países anglo todavía tiene el no pertenecer a la cultura de la mayoría. Rebeca Garward, la directora encargada de la puesta londinense dice haber situado el prostíbulo en las afueras de San Salvador de Jujuy —la capital de la provincia— “para acentuar la sensación de algo muy ajeno.”

El “otro,” el “nativo” de Jujuy es considerado políticamente neutro, inofensivo y con una inocencia difícil de aceptar si en verdad lo que se quiere poner en escena es “lo real” como dice Accame; “Escucho a la gente; los temas los saco de realidades casi físicas,” (Ibid). El “otro” resulta mirado con tolerancia caritativa, privado de su sustancia —su inocencia no les permite aspirar a nada más, ni siquiera tener la menor rebeldía frente a la vida miserable que llevan. Este no es un “otro amenazante, es el “otro” existente sólo bajo las luces de la escena. El único cambio posible para estos personajes consiste en construir ingenuamente ilusiones y viajar con la imaginación. En palabras de su autor, los personajes son llevados “hacia la única posible epifanía, hacia la única luz que les está permitida, que es la de los

sueños” (“Todos los caminos”). Este sueño alcanzado por la solidaridad no constituye ningún peligro para el sistema, es el sujeto ideal para la política de la globalización. Venecia propone una “tolerancia represiva” una tolerancia del “otro” en su forma aséptica, genuina, que en este caso “forcluye la dimensión de lo Real” (Grüner 1998: 157).⁸¹

Una conexión virtual y fantasmática

Yúdice afirma que si la ciudadanía va a ser definida fundamentalmente en términos de participación, y si la participación es pensada dentro del marco de la ideología consumista, entonces la ciudadanía y el consumo de bienes, ya sean materiales o fantasmáticos, van de la mano (Moreira 91). El mundo del prostíbulo de Jujuy, tal como está pintado en el espectáculo, es un mundo en donde se sobrevive a fuerza de intercambiar —no siempre dinero, a veces mediante el trueque— el único bien que ellas poseen: sus cuerpos. Los sujetos son “objetos” de consumo, sus relaciones sociales están sujetas a la lógica del sistema, por ello, son valoradas únicamente como mercancías. Chato se solidariza, sólo cuando las pupilas le ofrecen sus cuerpos en trueque a cambio de su colaboración. Y cuando las pupilas y su amigo son sujetos de consumo o de deseo, consumen solamente sueños. Este “otro” es el marginal necesario dentro del sistema de consumo globalizado.

Junto con la ideología consumista y, complementario a ello, el desarrollo de las comunicaciones es otra de las características definitorias de la globalización del mercado. Contrastando con esto, La Gringa y sus¹² pupilas, sólo pueden viajar a Venecia con su imaginación; la “conectividad” se realiza solamente mediante un juego ilusorio logrado gracias al engaño.⁸² Esta distancia no eliminable parece hablar de la enorme separación cultural de este espacio “local,” con respecto a los centros más globalizados. Los personajes de Venecia están materialmente “desconectados,” carecen de los medios y la educación necesaria para ello. Su única opción para lograr tal conectividad es la imaginación, el milagro: la creación “virtual” de la realidad deseada. Al mismo tiempo enfatiza ya no en términos de cultura, sino en términos que ponen en duda el alcance de las ventajas de la globalización, —la comunicación como su núcleo— la multiplicación de las múltiples periferias, revelando así la otra faz del capitalismo global.

La última escena del encuentro de La Gringa con Giacomo, en un espacio que evidentemente no es ni Jujuy ni Venecia, parece escenificar la “conectividad” en el sentido de que obliga a separar el concepto de “espacio” del de lugar; nos conectamos, interactuamos —aunque no físicamente— con personas situadas en lugares distantes. La presencia de Giacomo es la presencia de lo ausente. El viaje imaginario, lleva a La Gringa al viejo continente, escenificado en un tono que pierde el barniz humorístico para convertirse en conmovedor y romántico, lo que puede leerse como la llegada del “otro,” cercano “buen salvaje” a la civilización.

81. Mirta Arlt en “Rara avis del humorismo” hablando de los personajes dice: “Su gracia, su simplicidad, bondad, ingenuidad y candidez dan la tónica de un grupo endógeno, no contaminado con el mal, ni con la reflexión intelectual ni con el resentimiento. Son seres olvidados de la sociedad —como tantos de tierra adentro— aislados de la civilización, y por lo tanto, pueden transgredir la doxa sin ser rebeldes” (63).

82. Tomlinson subraya la “conectividad” como rasgo de la globalización. Consiste en la desaparición del espacio en función del tiempo y en el acortamiento de las distancias para acceder a espacios físicos o virtuales (3-10).

El desdén de lo diferente

Por medio del manejo del lenguaje y de los gestos, *Venecia* provoca la risa al exponer obscenamente las limitaciones de la vida de una comunidad local, con un lenguaje “menor,” colocada al margen de la contemporaneidad. El humor se consigue por la presencia de estos “otros” que no han alcanzado la sofisticación contemporánea y el manejo de los códigos de comunicación. Esto parece darle la razón a Pavlosky cuando afirma que la “apatía y el chiste ante hechos terribles son el síntoma de una subjetividad creada a partir del imperialismo del mercado” que es “una especie de aplastamiento sin protesta soberana muy parecido a la complicidad civil del terrorismo de estado”⁸³

El humor de *Venecia* no resquebraja estructura alguna. Por el contrario, al estar dirigido hacia abajo,⁸⁴ permite, en una especie de catársis cómica, la expresión pública del desdén. Los espectadores ríen del absurdo de lo que se ve y se escucha; ríen de la exhibición de la ignorancia; ríen del lenguaje local con sus modismos e incorrecciones. El humor refuerza la identidad construida del habitante del interior como inferior, alejado de los adelantos tecnológicos, de la información y de la educación.

El humor en *Venecia* es el resultado de la “naturalización” de la ideología del capitalismo global. Los espectadores ríen ante el reconocimiento —consciente o inconsciente— de lo diferente como absurdo, del ridículo de estos seres marginales al nuevo sistema mundial y excluidos de las ventajas que tal sistema proporciona. Lo que aparece en el escenario es la representación simbólica de todo aquello que no se adapta a lo que hoy día sería la “cultura universal.” La puesta deshistoriza—pone fuera de contexto— la pobreza y la miseria de aquellos personajes, cuya situación, más real de lo que parece en la escena, es la consecuencia del funcionamiento del nuevo sistema económico mundial que agudiza situaciones pre-existentes. Es en este sentido que voluntaria o involuntariamente *Venecia* se constituye en un espectáculo funcional a la ideología de la globalización y del capital transnacional, en cuanto oculta las relaciones de fuerza que funcionan al interior, e intenta aparecer como un espectáculo “bondadoso” celebrador de la solidaridad humana. La solidaridad puede ser una articulación especial de la acción política, pero en el caso de *Venecia*, pierde su valor de resistencia por cuanto lo que con ella se consigue es tan sólo un simulacro basado en la ignorancia de los protagonistas

La “ingenuidad” y el engaño de sus personajes no puede ser leída como una celebración ligera de un multiculturalismo que pretende reflejar una visión benévola que acompaña a una coexistencia pacífica que en realidad —por los datos dados anteriormente— sabemos que no existe. Por otra parte, creo que su éxito se debe —además de la originalidad de la puesta y las actuaciones magníficas— porque es un espectáculo funcional a la ideología dominante: por un lado, afirma el carácter “empresarial” del teatro, y por otro, propone una visión romántica de la integración “virtual” o “fantasmática” de lo “local” marginal a la globalización; su calidad “artesanal” junto a su contenido “exótico” se adaptan al mercado con un nuevo valor de intercambio que prospera como un signo para las comunidades reificadas en el mercado globalizado.

83. Esta afirmación la hace Pavlosky en el “chat” de Argentores del jueves 8 de febrero de 2000.

84. Esta risa, la de la comedia tradicional, está dirigida hacia abajo y se logra a costa de los más vulnerables y por ello es denigrante (Merril 74-5).

Conclusión

En este momento en que el mercado es el principio de organización social, los tres espectáculos analizados muestran que uno de sus resultados es la no participación política de una parte significativa de la ciudadanía, en cuanto esta es “desplazada” o expulsada fuera del país o fuera de los centros de las decisiones. La insistencia con que aparece la marginación de grupos de ciudadanos parecería mostrar este fenómeno como algo constante, universal del sistema y no solamente como un “síntoma” o excepción.

En *Cachetazo de campo y Nuestra Señora de las Nubes*, esta marginación problematiza la identidad de los ciudadanos desplazados—internos en el caso del espectáculo argentino, externos en el caso del ecuatoriano, y desintegra el mundo social, político y familiar de sus personajes. En *Venecia* aparece también el “otro” desplazado de la periferia con la novedad de que están perfectamente localizados, La Gringa, las pupilas y Chato viven en San Salvador de Jujuy. Paradójicamente, el espectáculo no exhibe ninguna relación con el “todo” de los procesos multinacionales o de la economía local, ni descubre las relaciones de fuerza que funcionan por debajo de la superficie “colonial.” Esto lo alinea en una posición funcional al modelo de la globalización, pues al presentar a sus personajes únicamente como algo exótico, o “colonial” sin ninguna contextualización ni crítica al sistema, propone la existencia de estos seres “ingenuos” carentes de todo como algo naturalmente aceptado. *Cachetazo de campo* de manera muy diferente, exhibe la ilegitimidad, el lado oscuro del neo-liberalismo, su resto “inarticulable” pero no eliminable, en cuanto es necesario para el completo funcionamiento de la globalización. Es muy clara por ejemplo, la contradicción de la ideología consumista que por un lado propugna el consumo de todo tipo de bienes, con la situación real de los personajes de *Venecia* que lo único que pueden intercambiar son sus cuerpos.

Por otra parte Venecia podría tal vez leerse como una resistencia al modelo globalizador, puesto que parece poner en duda una de las ventajas más celebradas del sistema: la “conectividad” y la facilidad de las comunicaciones y la exhibe como una realidad puramente imaginaria o virtual. Sin embargo, el manejo del humor que hace la puesta y que propone una actitud “compasiva” y condescendiente de la mirada superior, le resta toda posibilidad de denuncia o resistencia.

El otro aspecto importante en estos tres espectáculos en relación con el modelo globalizador, es el rol que juega el multiculturalismo. Frente a la tan anunciada cultura “universal,” que surge supuestamente como corolario necesario de la economía y del mercado global, se ha interpretado el multiculturalismo como un movimiento opuesto que subraya la división y la fragmentación cultural, con la agudización de la percepción de las diferencias raciales y culturales.

Hemos visto las dos posiciones teóricas respecto de la relación de lo local/multicultural, con lo universal/global. Una de ellas lo interpreta como una resistencia a la globalización, la otra como algo complementario, resultado justamente del modelo. En *Nuestra Señora de las Nubes* y en *Venecia* lo “local” exhibe, en la escena, la heterogeneidad de estas culturas propias de pueblos marginales. En el

espectáculo ecuatoriano lo local desmiente la igualdad de los ciudadanos tanto en el campo político como en el económico y social, resistiendo el orden global en cuanto contextualiza en el escenario el desarraigo y la marginación de sus personajes. Esto queda claro cuando situamos el espectáculo en el “entre” de la historia, la política y la economía ecuatoriana. *Venecia* en cambio, explota el aspecto multicultural, localista y “exótico” sin contextualizarlo, para presentarnos un “otro” salvaje e inofensivo cuya única escapatoria es soñar, o imaginar. Esto lo hace funcional al modelo globalizador, que necesita de un “otro” bondadoso e ingenuo; de un ciudadano no problemático sin ninguna autoconciencia de su situación y por tanto, sin ninguna capacidad de oposición o resistencia. El “exotismo” de los personajes los hace aparecer como el “síntoma,” lo cual indirectamente afirma lo existente dentro del modelo como normal y estas excepciones como naturales.

La articulación de las tres producciones teatrales con el contexto muestra la desintegración de núcleos humanos —*Cachetazo* y *Nuestra Señora*— en la periferia y la marginación de los ciudadanos, tanto de las ventajas del sistema, como de las decisiones políticas. La heterogeneidad que en las tres puestas emerge, desmiente una igualdad que queda desenmascarada como sólo aparente y exhibe cómo las relaciones sociales se arman y desarman siguiendo la lógica del mercado. A los personajes de *Cachetazo* parece no quedarles otra alternativa que la aceptación y el estatismo, a los de *Venecia* la única salida, los sueños y a los de *Nuestra Señora* buscar su identidad en los recuerdos del pasado, recuerdos que terminarán en el olvido y en los sueños, presenciando su desaparición en el tiempo, sin poder evitarlo.

Capítulo 9. Estética y neoliberalismo en el teatro argentino contemporáneo

*EN LA HISTORIA DEL MUNDO REAL EXTERNO, LO QUE AUMENTA
NO ES SÓLO LA REPRESIÓN SINO TAMBIÉN EL POTENCIAL DE LIBERTAD
QUE COINCIDE CON EL CONTENIDO DE VERDAD EN EL ARTE.*
(ADORNO 279)

El teatro argentino actual, como todo producto cultural, atravesado por relaciones de fuerza ideológica, deja entrever en el universo discursivo que genera, las contradicciones que bajo el nuevo orden mundial, la globalización del capitalismo, viven sus productores. Ante la aparición de

...la tríada nociva que conforma la globalización (con la partida de defunción de los Estados Nacionales de los países emergentes), la corrupción estructural del poder político y la irrupción de los partidos gerenciales [se ha] conforma[do] la mayor etapa de crisis que la democracia latinoamericana haya conocido en tiempos de paz” (Alfredo Sánchez).

Según Jameson la globalización tiene dos aspectos diferentes pero complementarios: el aspecto de la comunicación y el económico. Respecto del primero, nadie puede negar sus ventajas, pero cuando miramos al segundo, es imposible evitar un panorama más oscuro. Jameson afirma que el hecho de que las relaciones binarias entre grupos, regiones, etc.— que son de tensión y antagonismo, sean necesariamente simbólicas, y que luchen por expresarse a través de una gama de imaginarios colectivos, no significa que sean meramente culturales, pues requieren la pre-existencia de canales económicos, de comunicación y de escritos pre-establecidos. Así, las nuevas propuestas estéticas pueden leerse como resultado del mercado como principio de organización social y la privatización de la vida y los valores, que resultan en la no participación política de una parte significativa de la ciudadanía, que es “desplazada” o expulsada fuera del país o fuera de los centros de las decisiones. Lo que Rapaport llama “Los desaparecidos del modelo.” Estas disparidades dan lugar a fuerzas opuestas a la liberalización: la exclusión, la baja auto-estima, la sensación de abandono. Estas se expresan en relaciones de tensión y antagonismo que, aunque en la escena sean necesariamente simbólicas, no son meramente culturales. Por ello, el escenario teatral en el que se despliega el imaginario colectivo no puede leerse aisladamente de aquellos aspectos económicos que de alguna manera éste presupone y en medio de los cuales aparece.

La estética de Federico León: una lógica de supervivencia, analogía estructural del proceso de acumulación capitalista⁸⁵

85. Así califica Robert Kurz a la lógica que guía el modelo capitalista neoliberal.

Cachetazo de campo y *1500 metros sobre el nivel de Jack*, de Federico León, ejemplifican bien lo dicho antes. Los dos espectáculos presentan una continuidad que va más allá de lo estético, en cuanto ellos responden a la particularidad histórica concreta de la Argentina “globalizada.” Tal respuesta se expresa no solamente a través de la anécdota, sino también mediante la modalidad de la práctica teatral que León adopta. Para el espectador familiarizado con el contexto argentino no resulta difícil relacionarlas con el cambio de imaginario que las nuevas condiciones de existencia —el neoliberalismo— han provocado.

Para reflexionar sobre la dramaturgia de León, es necesario no sólo considerar la anécdota como falsa totalidad que no cierra, sino también observar el procedimiento de la creación teatral, que es, sin duda, una toma de posición y una ruptura con los procedimientos usuales del teatro contemporáneo. La observación de los procedimientos nos permite encontrar significados en la exterioridad al texto; para ellos debemos observar sus puntos de contacto, algo así como un “anudamiento” con lo imaginario y lo simbólico (Grüner 49). Encontraremos así el lugar de la resistencia al inconsciente político ubicando las indecidibilidades y los desplazamientos de sentido. Esta lectura permite visualizar la plasmación del imaginario social, mediante situaciones “reales” en la escena teatral. La fuerza de los dos espectáculos de Federico León se centra en la “ambigüedad, en el silencio, en la reversión del esquematismo, en la paradójica capacidad de comunicación de la opacidad y el enigma, en la necesidad de que el espectador construya sentido activamente...” (Dubatti 146).

Los procedimientos que sigue Federico León para sus producciones, parecen ser la contraparte de la lógica instrumental del mercado transnacionalizado que calcula constantemente sus medios y sus fines. Según la estética geopolítica de Jameson, cualquier objeto cultural hoy, se inscribe inevitablemente en el sistema, introduciéndose en su propia estructura y en su lógica productiva. Pero León no se hace “corresponsable de los efectos del poder,” sino que opone a él una lógica diferente, que yo he llamado de la supervivencia (Grüner 1998: 58) y que—como afirma Dubatti— más bien corresponde a una narración de “intensidades,” y no a una cadena lógica de “causa-efecto.”

Los procedimientos seguidos por León en la creación teatral no siguen un plan perfectamente trazado con anterioridad. Ellos articulan situaciones específicas con sensaciones y estrategias improvisadas, o con respuestas que bien pueden ser adoptadas o rechazadas en el proceso total. A esto llamo una *lógica de supervivencia*. Ella se compone de reacciones vivenciales no planificadas, sensaciones y experiencias corporales, de respuestas a las diversas subjetividades y afectividades que transitan por la escena, a manera de una reacción no planificada, de una instantánea respuesta a situaciones inesperadas, que van formando, sin embargo, un sentido que se sintoniza con relación a la totalidad. Los procedimientos en León y el carácter abierto de la práctica que los compone, la estructura interna, que en los ensayos va adquiriendo su producción, corresponde a la lógica interna —dirigida a lograr la supervivencia—y que espeja aquella que la sociedad argentina se ha visto obligada a seguir como respuesta a los procesos de globalización y transnacionalización. Esta lógica surge ante necesidad de la reacción instantánea a situaciones concretas inesperadas, la incertidumbre y la imposibilidad de un futuro planificado.

De ahí que, al describir los ensayos, Luis Ziembrowski afirma que

la palabra no era tan importante porque la cosa se generaba desde el cuerpo, desde el estar desde lo que provocaba el agua en el baño: una especie de sopor, de tedio, algo realmente insoportable... el calor agobiante ayudaba a entrar en un estado (Motto, Actuar:49)

A mi entender León consigue plasmar el cambio de imaginario que las nuevas condiciones de existencia han provocado en la Argentina, forja una producción de sentido que es en realidad el “sin sentido.” Todo ello logrado trabajando profundamente el vínculo director-actor, procedimiento éste que lo diferencia radicalmente de otras propuestas teatrales.

Por ello, creo que tanto *Cachetazo* como *1500 metros*, se tornan piezas testimoniales en cuanto se articulan intertextualmente para producir analógica y metonímicamente el proceso de disgregación de la identidad tanto individual como nacional. En el caso de León, lo más notorio es que la mimesis del mundo circundante no está sólo en el contenido de subjetividades fragmentadas en proceso de disolución, sino en la forma que resiste al orden impuesto que, apoyado por la lógica instrumental, diagrama las acciones en función de una meta específica: el proceso de acumulación capitalista. Las dos producciones mencionadas parecen proponer una lógica que sólo podremos desentrañar tratándolas como formas de conciencia, conectadas con lo social, a través de ciertas mediaciones que debemos despejar.

Una escena hiperrealista: presentación versus re-presentación de lo real

Federico León crea un nuevo lenguaje escénico, hiperrealista⁸⁶ expresionista que se concreta, según su autor, en una dramaturgia post- artaudiana en cuanto a la crueldad de la vivencia se suma la palabra en la escena (Foro del FIT de Cádiz 2000). En el lenguaje usado por León y los actores para describir la experiencia se palpa ya la oposición entre “poner un texto en escena” y producir un acontecimiento en ella. Hay un intento deliberado y pensado de producir en la escena un efecto de realidad. En la puesta de *1500 metros* se aprecian estos aspectos, en ella presenciamos el agua, el frío y la incomodidad de los actores; todas las sensaciones y reacciones corporales ocurren directamente allí mismo, frente a los espectadores. En esta producción escénica, que es más bien la creación de una realidad, el espectador se convierte conscientemente o no, en un voyeur privilegiado de momentos y espacios usualmente vedados por su privacidad, pero que conectan con situaciones históricas comunes. Este propósito de generar un suceder hiperrealista en la escena parece ser el polo hacia cual tiende toda la producción. Al respecto, Luis Ziembrowski afirma que el trabajo,

86. Irazábal reflexiona sobre el “realismo mínimo” de la producción de León, y afirma —coincidiendo con mi tesis— que las referencias “permiten construir una lectura realista y política del texto, pero sin tener por ello posibilidad de acceder a la totalidad del sentido”

...partía de una especie de realismo, y la distorsión era provocada por la historia en sí y por las vinculaciones entre nosotros... me fascinaba... el grado cero de composición había que colocarse en una zona muy oscura y muy interna. Federico... trabajaba líneas internas o psicológicas muy corridas... el texto fue desapareciendo y se fue construyendo algo nuevo. (Motto, Actuar: 49)

La planificación del espacio, la escenografía, el sonido y las luces están dirigidos a lograr este efecto de hiperrealismo. Así por ejemplo, en la iluminación se buscó que no se vieran los artefactos de iluminación y que “las luces se asociaran a diferentes momentos del día o a lo que estaba ocurriendo en relación al texto (Motto “Las luces...” 51) Según Ariel Vaccaro, escenógrafo, “...si bien tenía que ser una escenografía, [se buscaba que] el público no tuviera demasiada noción de dónde empieza y dónde termina... que el público se integrara al baño... que no se perdiera la sensación de intimidad (Motto “El espacio 50). Igualmente, el sonido “tenía que ser sonido de consorcio, pero no falsamente oxidado sino grabado de verdad, tal como es” (Motto “Los sonidos...” 53). No se trata entonces de “poner un texto en escena” ni de fingir, sino de “vivir” en la escena el llanto, el agua, el frío y la incomodidad, las frustraciones y las intimidaciones de los actores/personajes.

Representando lo irrepresentable, la obscenidad de lo “real”

Los espectáculos de Federico León exhiben lo que se niega, lo que se oculta bajo un sentido que realmente es un “sin sentido” y una falsa totalidad. Al hacerlo, muestra en forma exhibicionista la desintegración social, la decadencia personal y psicológica y el no respeto a la categoría de persona por un sistema que deshumaniza. En *Cachetazo*⁸⁷, ante la incomodidad del público, lo oculto se hace hiper-visible en la metáfora de la desnudez de las dos mujeres. Ella se articula con el despojamiento de la clase media argentina en un momento en que reina la ideología del consumo con la libidinización del mercado. Al mismo tiempo, la desnudez corporal remite al achicamiento de la capacidad adquisitiva de los ciudadanos, debido al alto porcentaje de desempleo.⁸⁸ De manera similar, en 1500 metros, la vacuidad de la vida cotidiana y la falta de sentido se combinan con lo que podría leerse como una exhibición de la privacidad de estos seres, cuyo ámbito de reunión y posible comunicación es el baño con su connotación de aislamiento. Esto acentuado acertadamente con los sonidos de caños de agua que no sabemos de dónde vienen. Tal como explica Carmen Beliero,

tiene que transcurrir inalterablemente... y así esa indiferencia conscien-

87. Para más detalle sobre este aspecto ver el capítulo anterior.

88. El proceso de mundialización ha aumentado la polarización entre ricos y pobres y profundiza el desarrollo desigual, tal como lo reconoce el Banco Mundial en su Informe sobre el Desarrollo Mundial de 1990” (Vidal 1994: 102). Esto hace que grandes sectores de la población permanezcan fuera del proceso de las actividades económicas contemporáneas. En la Argentina la tasa de desempleo abierto siguió creciendo año tras año, llegando a sobrepasar en el 2001 20%.

te del sonido con respecto al drama que se está gestando ahí genera más soledad que si se lo tratara de acentuar... el sonido de los caños se convierte en algo vivo dentro de esa escenografía... y produce una mayor situación de soledad que sino hubiera ningún sonido... (Motto, “Los sonidos”: 52-3)

Este sin sentido de que la única posibilidad de comunicación se dé justamente en el lugar épico de la privacidad humana, resta dignidad a los personajes cuyas intimidades nos son reveladas. Por otra parte, la inmersión en el agua, parece ser el retroceso de la especie a sus inicios, retroceso que la madre lo tiene asumido ante el abandono de Jack—que se encuentra definitivamente sumergido— y que los otros personajes van asumiendo paulatinamente, hasta que al final y de manera bastante paralela a *Cachetazo* Enzo y Gastón quedan inmóviles, en paños menores.

VIDEO

Cachetazo de campo

<https://youtu.be/UUJZSBhob84>

Con esta estética hiperrealista, el teatro de Federico León presenta en la escena aquello que tiende a permanecer oculto, aquello de lo que es preferible no hablar. El discurso teatral ético y psicoanalítico, aparece como la contraparte del discurso político, económico y social, mediante la alegoría del despojo y la desnudez en *Cachetazo* y de la incomunicación, el vaciamiento de sentido y la inmersión en una situación de la que no hay salida en *1500 metros*. Los dos casos constituyen una metáfora visual de la decadencia no sólo económica, sino también síquica y humana de sus personajes. Estas “familias” —si así podemos llamarlas— parecen ser un microcosmos de la disolución y la crisis de la sociedad argentina. Las metáforas y los sentidos se multiplican. Tanto en *Cachetazo* como en *1500 metros* se exhibe el empobrecimiento total, el aislamiento, y el cambio de status al que la clase media argentina se ha visto obligada. Estos cuerpos decadentes sólo pueden producir llanto y mocos o estar sumergidos, forzados a vivir y permanecer en una situación anti-natural —vestidos incómodamente y en un medio que no es el suyo, el agua—y, o no pueden comunicarse —las conversaciones sin sentido—o logran contactarse únicamente mediante la violencia física o verbal; en el mejor de los casos, mediante la ilusión de una “comunicación” virtual.

Cachetazo de campo y *1500 metros* representan lo que los discursos políticos y económicos de la globalización ocultan, lo que desde su perspectiva es irrepresentable. Las dos producciones, apoyadas en una estética hiperrealista, superan el carácter ficticio y nos sitúan frente a la exhibición de lo indecible a través de una hábil combinación de metáforas visuales y de un lenguaje entrecortado que mezcla discursos de diversos registros.

La contradicción, “resto inarticulable” del capitalismo.

Los dos espectáculos de León subvierten la analogía mimética de la escena con los discursos de la globalización. Ellos pueden leerse como la puesta en escena de lo que Grüner llama “el resto inarticulable” del capitalismo que, siendo indispensable para su funcionamiento, no permite, sin embargo, un cierre completo de sentido (54). Su propuesta estética puede leerse como la denuncia de los resultados del sistema de mercado como principio de organización social.

La imposibilidad de un cierre de sentido y la exhibición de este “resto inarticulable” se manifiestan en la presencia de al menos dos contradicciones obvias, con el despliegue de situaciones que, siendo ellas mismas consecuencia del capitalismo neoliberal, se convierten, al mismo tiempo, en el obstáculo que frena su desarrollo. Estas contradicciones desmienten la afirmación de la globalización como una totalidad homogénea y sin fisuras.

En primer lugar, la familia —institución básica y fundamental del capitalismo— se disuelve, desaparece, junto con el Padre. En los dos espectáculos hay una “ausencia” o falencia del padre, lo que en el contexto de la cultura occidental puede remitir a innumerables significados pero que, en esta lectura, parece indicar además de la disolución familiar, una falta de futuro, la necesidad de una reestructuración social y de una re- definición de roles.

El padre en *Cachetazo* es un simple mediador, rol actual del Estado argentino, que de unificador del territorio nacional primero y su protector después, se ha convertido en un simple intermediario de la implementación del modelo neoliberal y en el guardián del cumplimiento de las exigencias económicas de los organismos internacionales.

Según Federico León, en *1500 metros*, el padre era un personaje presente en el texto dramático, pero que, en el proceso de creación escénica, casi dejó de existir (entrevista personal). Su voz ya no se oye, y su presencia se limita a la imagen repetida de videos casi inaudibles e invisibles, en una televisión siempre borrosa por la humedad que genera la presencia invasora e inevitable del agua. Jack, el padre, está indefinidamente “sumergido” y no hay posibilidades de comunicación ni de ningún tipo de relación normal. La familia, al igual que en *Cachetazo* ha quedado disuelta. Aparecen entonces comportamientos patológicos que distorsionan todas las relaciones y convierten a estos seres en algo cercano a “objetos” infrahumanos. Ellos se niegan a verse a sí mismos —pintan el espejo de negro y no pueden reconocerse; sus deseos se limitan a desear el cable televisión y los cigarrillos: el único momento en que la madre sale del agua es para ir al kiosko, en busca de ellos, que además no encuentra; el amor o la relación de pareja es inexistente no sólo para la madre, que no puede ni ver ni hablar con Jack, sino para Enzo, el hijo que conoce a Marina, la vecina, pero con la cual no puede establecer ninguna relación duradera.

Las familias de *Cachetazo de campo* y de *1500 metros sobre el nivel de Jack*, tienen, o figuras paternas distorsionadas, desaparecidas, o invisibles. Ello apunta tanto a la devaluación de la institución familiar, como de las relaciones humanas y de la humanidad de sus integrantes, presionados por la

necesidad de sobrevivir, sin contar con los medios necesarios en una sociedad de consumo. Paradójicamente, lo único que ha quedado de estos sujetos es el hábito del consumo. Aspecto que remite en *1500 metros*, a una segunda contradicción de la que hablaré a continuación.

Tal como Leslie Sklair apunta, la construcción de un sentido de identidad está en estrecha relación a la satisfacción de los bienes básicos (302). Esta relación entre identidad y obtención de bienes se estrecha aún más, en un momento en que se tiende a hacer desaparecer la identidad proporcionada por los estados nacionales, y en cuyo sistema de valores la mayor jerarquía corresponde al dinero. Así pues, mediante una articulación política sagaz de la ideología dominante, el consumo que mantiene a la máquina capitalista neoliberal funcionando, se ha convertido también en fuente importantísima de autoestima e identidad personal. El capitalismo se alimenta mediante el consumismo compulsivo.

Los dos textos/espectáculos de Federico León, escenifican esta segunda contradicción que tiene que ver con lo anterior: mientras al sistema le interesa promocionar el consumo —hasta llegar a convertirlo en asunto de identidad y valor personales— el mismo sistema y sus extremos causan que estos personajes no puedan siquiera mantener un nivel de vida anterior, menos aún obtener nuevos bienes y comodidades. Esto es evidente en el caso de Sandra en *Cachetazo*. Para ella, la única posible fuente de identidad o satisfacción son la música y los bienes que ella recuerda de una vida anterior; y su “resistencia” a aceptar su nuevo estado se “domestica” mediante la violencia y la posesión de una grabadora y de ropa de moda estadounidense. La misma función cumplen los cigarrillos en *1500 metros*, donde la contradicción queda exacerbada, en cuanto al final, la madre ya no los puede conseguir.

Un segundo aspecto de esta contradicción es que el consumo como medio para la afirmación de la identidad lleva justamente, a su pérdida; sus personajes se convierten en meros objetos de consumo. Los espectáculos de León parecen escenificar la subjetividad imaginaria característica del capitalismo, que postula un sistema de equivalencias abstractas de los “objetos de mercado,” de los “sujetos ciudadanos” y de los “sujetos como consumidores” mediante la negación de las diferencias (Grüner 1998: 49-50). En *1500 metros* las personas desvalorizadas y deshumanizadas, son intercambiables y parecen estar en el mismo plano de los objetos. Su status entitativo ha sido reducido. Lisa al hablar de Enso afirma que “necesita un padre, necesita un televisor” y luego Enso lo confirma: “Antes teníamos un montón de cosas, pero hubo que repartir, mi papá se quedó con el televisor y ella se quedó conmigo.”

Estamos frente a una visión apocalíptica. No hay utopía ni espacio para la vida. La escena que se despliega ante nosotros, es un lugar de soledad y de muerte. La institución familiar está desintegrada con el padre o “sumergido” o sin voz, convertido en la mano intermediaria de un poder que deshumaniza. La única manera en que los personajes parecen encontrar un cierto sentido a su existencia es mediante el consumo, que, paradójicamente, también les es negado. Se descubren así los aspectos traumáticos, patológicos y materiales del intercambio social en un mundo violento y desarticulado.

Desplazamientos y deshumanización

Hemos visto como en *Cachetazo* y en *1500 metros* la ideología consumista es una de las claves para entender la tragedia de estas familias que se articula alrededor de la contradicción entre el acostumbramiento a satisfacer necesidades creadas y adoptadas como “naturales,” la experiencia de haber tenido acceso a ellas y la incapacidad presente de conservarlas. Esta situación se debe, en los dos casos, al desplazamiento espacial —estos seres habitan o espacios que no les pertenecen o toda su vida transcurre en espacios específicamente delimitados—que corresponde también a un desplazamiento económico, histórico y psicológico.

Como ya vimos en el artículo anterior, el presente en el que transcurre *Cachetazo* de campo es un tiempo en el que se ha perdido “todo” y la solución sugerida es la standarización forzada de las identidades y los comportamientos que incluyen la aceptación del consumismo como un proceso de adaptación y de satisfacción. Al respecto, *1500 metros sobre el nivel de Jack* va en su propuesta más lejos que *Cachetazo*, en cuanto ni siquiera esta identidad a través del consumo es alcanzable: la televisión no funciona, el cable si se obtiene es robado, y los cigarrillos ni siquiera se venden en el kiosko.

Además, los integrantes de esta familia, en cuanto se definen como seres esencialmente para y por el consumo, parecen haber perdido características definitorias de lo humano: la capacidad de reflexión y de autoconocimiento —el espejo se pinta de negro— la inteligencia y la capacidad de lenguaje están al menos, en vías de extinción —Lisa cuando canta, “maúlla.” En *Cachetazo*, la relación del lenguaje con la realidad está también alterada. Nélide, la madre, le ha enseñado a Sandra el lenguaje asignando falsos contenidos semánticos a las palabras: al puré, óxido, a los almohadones, alcancía, piso a la televisión, etc.; en *1500 metros* escuchamos una conversación fragmentada, casi imposible de seguir desde nuestra posición de espectadores, pues en ella se mezclan indiscriminadamente respuestas tardías a preguntas previamente formuladas y la inclusión de oraciones astilladas, incompletas, que comentan temas diversos introducidos previamente o no introducidos directamente.

La misma marca temporal de *Cachetazo*, que señala un desplazamiento respecto de un pasado distinto, aparece en *1500 metros*, donde los personajes están también aislados en un ámbito privado—que se insinúa impersonal con la música funcional—en el que también se hace muy bien la diferencia entre un antes —se jugaba al fútbol y había castigo “penales” —y un presente en el que se juega al “rugby”, juego en el que se permite total impunidad, que podría señalar, no sólo una standarización de la cultura, sino un sistema de justicia inoperante. Este desplazamiento temporal significa el paso hacia una realidad más baja, idea que se refuerza mediante la acción escénica que corporiza una vida antinatural y dolorosa, además de la constante referencia al espacio bajo submarino, o al movimiento del ascensor que siempre baja en el camino ineludible hacia la desaparición y la muerte. Tal como Lisa le dice a Enso: “Tu papá era negro, vos ni te das cuenta, pero de a poco nos vamos a ir poniendo negros y cuando estemos del todo negros nos vamos a morir.”

La oscuridad de las escenas, iluminadas sólo en la medida indispensable, y el lenguaje entrecortado que forma un diálogo discontinuo y, la mayoría de las veces, sin sentido completo,

corresponden a la visión de un mundo fragmentado y destruido, donde los personajes se auto-destruyen, mienten, se agreden y descienden a un nivel infrahumano.

Federico León opone a la narrativa épica de los discursos políticos y económicos, el melodrama de fuerzas oscuras, irreconciliables e irracionales, en el que se despliega una realidad que resulta imposible de comprender u ordenar racionalmente. La propuesta teatral de León revela las falsas reconciliaciones entre lo que podríamos denominar el “imperio financiero” y la particularidad argentina, que se hacen mediante la teatralización de los acuerdos, las visitas, los apoyos y los llamamientos grandilocuentes que llegan, no sólo desde los espacios de poder nacionales sino también desde los internacionales. Estas falsas reconciliaciones ocultan la violencia empleada para extender su hegemonía, mediante discursos basados en macrocifras y estadísticas.⁸⁹ Las dos producciones de León niegan toda posible reconciliación y dejan un final abierto y desconcertante, en el que sus personajes desnudos parecen ser una alegoría del despojamiento, no sólo material sino de toda dignidad humana de la que gran parte de los ciudadanos latinoamericanos, está siendo objeto.

Creo que la ruptura de la forma presente en León, es el resultado de la negación a reproducir analógica o metonímicamente, el proceso de dominación neoliberal. León rehúsa poner contenidos o anécdotas dentro de una forma que funcione como modeladora o limitadora del desorden propio de la acción. Los procedimientos teatrales presentes en sus producciones resisten a la forma que somete el caos al orden; ellos pueden homologarse a la resistencia de los movimientos sociales ciudadanos argentinos a las “leyes” y al “orden” que impone el mantenimiento del sistema neoliberal. El “caos” de la escena teatral se resiste al orden tal como el “caos” público causado por aquellos en cuyas vidas se basa la construcción del modelo económico, intenta resistir a la imposición de más ajustes y restricciones económicas y políticas.

La producción de León tanto en la forma misma que propone, como en el procedimiento de la creación, resiste al modelo. Parece afirmar la imposibilidad de una sociedad con sentido humano, mientras la lógica que se siga sea la instrumental a la implantación del neoliberalismo. Al rechazar la lógica instrumental destructiva y buscar única y espontáneamente las reacciones y sucesos que van surgiendo en la escena, siguiendo una *lógica de la supervivencia*, representa analógicamente la lógica del sobrevivir cotidiano.

La ausencia de la forma impuesta por la lógica instrumental, “reproductora de la lógica universal de la alineación y de la represión como disciplinas indispensables para el mantenimiento de la cultura y la civilización” (Vidal 52), a cuyo discurso los espectadores están familiarizados, causa desconcierto, su desconcierto. Las producciones de León resisten a la cultura reificada. La mimesis en la escena es la mimesis de su sin sentido. Este recurso más el efecto de hiperrealismo que borra el ilusionismo ponen al espectador frente al suceso real, no enmascaran la realidad; totalizan ante su conciencia, la alienación de la que él está siendo objeto, bajo la aparente justificación racional apoyada en la lógica instrumental destructiva, de un discurso —el neoliberal— que justifica los medios para alcanzar su úl-

89. Estos discursos que exhiben un desbalance entre “la razón instrumental con que el poder político considera las relaciones entre los seres humanos y que los reduce a materia corporal —tasa de fertilidad, crecimiento de fuerza laboral y la razón estética y religiosa con que debe reconocer su valor espiritual” (Vidal 1994: 102).

timo fin: la expansión del capitalismo neoliberal.

Las dos producciones sugieren el violento contraste entre lo que sería la construcción humana de una emancipación que consiga llevar la dignidad de la persona a su máxima expresión, y las condiciones reales impuestas en nombre de la libertad y el progreso. Ni *Cachetazo de campo* ni *1500 metros sobre el nivel de Jack* ofrecen reconciliación alguna. Con un final abierto y sin resolución, estamos ante una visión apocalíptica de la realidad. Sus personajes quedan al final aún más desprotegidos.

La dramaturgia de Federico León parece recordarnos que el reconocimiento de la dignidad humana —introducida en el derecho de gentes como elemento sustantivo— implica que el poder dominante se comprometa a mantener una política social que promueva un balance en la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales del ser humano. De ahí la existencia de los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales que no pueden reducirse a meros datos estadísticos y olvidar la razón ética y estética que asegure a todos los integrantes de la sociedad, una vida digna.

Capítulo 10. Estética teatral y derechos humanos en la escena argentina

*EL 'MALESTAR' DE LA OBRA DE ARTE ES EL 'FUTURO ANTERIOR'
DE UNA 'MEMORIA' DE LO QUE PODRÍA SER LA RECONCILIACIÓN DEL
SUJETO CON EL MUNDO, SI LA PROPIA OBRA
NO ESTUVIERA MOSTRANDO SU IMPOSIBILIDAD.*
(GRÜNER 1998: 150)

En este capítulo, mis reflexiones giran en torno de algunas producciones de teatro argentino (1999-2000) que, escapando del formulismo teórico y recurriendo a las más diversas estéticas, exhiben las condiciones de existencia de amplios grupos de ciudadanos a los que se les niegan los derechos humanos más básicos: educación, vivienda, salud, identidad y trabajo y que se ocultan tras el discurso teórico-formal del neoliberalismo. Estos productos logran por una parte, resquebrajar la aparente solidez del discurso político imperante y mostrar sus contradicciones, nucleando a su alrededor a un público ávido de espacios en los que tengan eco sus vivencias y, por otra, traer a la luz la paradoja de una sociedad que, a pesar de palpar los efectos negativos del sistema económico del momento, se empeña consciente o inconscientemente en el mantenimiento de ese mismo orden, hecho que se hace aparente cuando aparece la reificación, la falsa conciencia o la falsa reconciliación.

A partir de los noventa, el Estado argentino ha estado inserto en el mercado y con ello, sujeto a vaivenes, exigencias y ajustes que habían puesto en peligro la democracia en su sentido más estricto. La substancia democrática del Estado tiende entonces a desaparecer y pierde la capacidad de acción y los recursos dirigidos a solucionar problemas hacia el interior de su territorio, con lo que se produce un déficit de legitimación democrática. El estado ha cedido sus prerrogativas a nivel nacional y sus decisiones políticas se toman a espaldas de la voluntad de la mayoría. Lo más grave sin embargo es la restricción de recursos que el Estado-nación movilizaba para llevar a cabo políticas sociales que contribuían a su legitimación⁹⁰.

Uno de los problemas más agudos es el derrumbamiento de los sistemas de seguridad social ante un presente en que el desempleo parece ser la consecuencia inevitable del modelo, lo que a la vez impacta en un aumento del descontento popular, la sensación de que la democracia es una mentira, la incredulidad en el discurso político imperante, y junto al aumento de la pobreza, la intensificación de la violencia.

Hasta hace muy poco, los discursos políticos del poder ocultaban esta realidad y presentaban a la nación como yendo hacia un futuro mejor. Se declaraba el triunfo del modelo y se ocultaban las

90. A partir de diciembre 2015 con el reverso político del grupo neoliberal al frente del gobierno, estas políticas empiezan a revertirse además acuciado por las necesidades de control y administración estatal de la pandemia a partir de febrero 2020.

violaciones de los derechos humanos que se pretendían cubrir mediante recursos legales (ie. La baja de sueldos, la desaparición de la estabilidad laboral, la disminución de fondos para mantener hospitales y sistemas educativos, etc.) Según Hernán Vidal, este ocultamiento de las consecuencias sociales de la política económica neoliberal puede leerse como la reproducción simbólica de la práctica militar de desvanecer la materialidad de los cuerpos de prisioneros (16-7)⁹¹ y constituye una distorsión de valores que lleva a la violación de los derechos humanos y que es ahora mucho más “sutil” y menos “sangrienta” y por ello mucho más difícil de denunciar.

Me apoyo en los Derechos Humanos como una forma de utopía que en la medida en que expresa las luchas sociales y políticas de nuestro tiempo, me permite preguntarme por el sentido último de las producciones culturales; atendiendo a la polifonía de los productos teatrales, preguntarme en qué medida ellas contribuyen o enmascaran el alcance o la violación de tales derechos, dando orientación así a una hermenéutica cultural como proceso de análisis (Vidal 10-38).

Creo que el teatro como forma de conciencia de este orden, inserta en este contexto, puede ser entendido como constituido por dos impulsos paralelos. La inclusión en sus propuestas de la representación simbólica de la racionalización cultural y del progreso en un contexto alienante, y el testimonio de la resistencia y la búsqueda utópica de una real independencia como tarea histórica todavía no cumplida (Vidal 62).

Si tomamos el teatro como un instrumento que contribuye a la renovación y rehabilitación de la institucionalidad social (Vidal 23), es posible distinguir varias tendencias que sería posible diferenciar en el teatro argentino del momento (2000-2001). Hay una tendencia de teatro popular que maneja un discurso explícito expresado mediante códigos populares tradicionales argentinos. Aquí se ubican las producciones comunitarias que aparecen en los centros culturales barriales que siguiendo una estética popular, se caracterizan porque sus integrantes son en su mayor parte vecinos del barrio que se integran al centro cultural y que expresan su sentir a través de las actividades que éste le ofrece. Ejemplos de esta modalidad son *Los chicos del cordel* del Centro Cultural Barracas, dirigido por Ricardo Talento y *El fulgor argentino*, club barrial y deportivo del Galpón de las Catalinas del barrio de la Boca, dirigido por Adhemar Bianchi.⁹² A la vez aparecen dentro de esta tendencia de discurso casi explícito y metafórico producciones que se colocan en la tradición del teatro argentino político. Los ejemplos de este tipo de práctica se ven no sólo en el teatro sino en la televisión y en las revistas de divulgación popular a través del humor político. Ejemplo de esto último sería *La pluma que araña la vida* de Patricia Astrada.

Los ejemplos de este tipo de práctica se ven no sólo en el teatro sino en la televisión y en las revistas de divulgación popular a través del humor político.

Ganado en pie de Paco Jiménez es otra propuesta que al igual que *El fulgor argentino*

91. Recordemos la expresión de Rappaport citada en un capítulo anterior sobre “los desaparecidos del modelo”.

92. Esta tendencia ha ido creciendo en el último tiempo, ejemplo de ello son los nuevos grupos de teatro de los barrios (Matadero, Boedo, Parque Patricios) que teniendo como protagonistas los vecinos del barrio respectivo, han empezado a poner sus espectáculos en parques y plazas. A la fecha de la reedición de este libro, los grupos de teatro comunitario siguen formándose y dando sus espectáculos (ver Caps 11,12 y 13).

recurre a una re-lectura paródica de los discursos políticos y las instituciones nacionales al teatralizar la visión del “ser argentino” de Martínez Estrada y desplegar en el escenario las tradiciones constituidoras de la nacionalidad: el gaucho, Sarmiento, el mate, la música, la bandera, etc. Inquieta en los símbolos e íconos nacionales y plantea su contribución-subliminal, consciente o no, a la violación o el respeto de los derechos humanos. El “ser argentino” parece decirnos no es lo que Martínez Estrada pretendía sino el acceso a derechos dentro del Estado-nación que, al no existir, también borran la identidad de sus ciudadanos. En un lugar intermedio entre estas producciones y el teatro más “vanguardista” críptico que hemos visto en los capítulos anteriores, podríamos ubicar *El Pelele*, producción de La Banda de la Risa, con dirección de Claudio Gallardou y *Rebatibles* de Norman Brisky, como ya hemos visto en los Capítulos 9 y 10.

En este capítulo discurre sobre tres producciones: *Rebatibles*, *El Pelele* y *Los chicos del cordel*. Ellas pueden leerse como analogías de la forma en que se construye la civilización bajo la administración del Estado argentino en la globalización; denuncian la pérdida del espacio de vida y descubren la falta de conciencia ética de un sistema que se asienta sobre el achicamiento, incluso la desaparición del principio de vida y con éste de la identidad nacional e individual. El teatro se convierte así en un testimonio de apoyo o rechazo crítico a la experiencia vivida en los procesos de racionalización económica y social con sus necesidades de sujeción, control de la fuerza de trabajo, la represión de los grupos humanos para la apropiación de la plusvalía y la confinación de la cultura dentro de un modelo empresarial. En algunos espectáculos se acentúa la alienación y la desesperanza ante la imposibilidad de la realización de la utopía; en otros aparece una falsa reconciliación entre las condiciones reales de existencia de esos personajes y lo que Vidal llama una “esencia universal emancipatoria (68), a través de un conflicto catártico ilusionista y por último están aquellos en los que se vislumbra la solidaridad como la única respuesta posible a la situación de este momento.

Una realidad rebatible

Rebatibles, de texto y dirección de Norman Brisky que se exhibió en el Teatro Calibán en el 2001 y 2002, es un espectáculo risueño y tecnologizado, que habla del desempleo en el medio del mundo de la eficiencia empresarial y contable y que plantea la subversión de la distribución de los cuerpos en el espacio. Presenta una alternativa “racional” de aprovechamiento de los edificios en los que las oficinas vacías en la noche se convertirían en lo que Brisky llama “deptof,” es decir lugares de trabajo —oficinas— en el día que en la noche serían “convertibles” en espacios para la vivienda —departamentos. Según Bardach, en el escenario, “El cuarto lado del rectángulo ejercerá como panel de cierre y apertura (el ascensor) al intangible orden de la empresa/sociedad.”

El protagonista de esta invasión es Humberto, el tímido y marginado encargado de la limpieza de la oficina que tiene un talento notable en crear todo tipo de mecanismos para perfeccionar su proyecto. Todos los protagonistas que poco a poco comparten el proyecto de Humberto, son en una u otra manera marginales que comparten la exclusión: un contador judío, la kioskera —novia de Humberto y

su futura esposa— y el ascensorista, que proviene del interior.

Es una historia de “exiliados económicos”:

Necesitamos muchos especímenes humanos de accionares singulares para que se reúnan en la marginación por desesperaciones silenciosas y que se encuentran en la territorialidad del conquistador. Usurpan súbitamente su regular funcionamiento para dar lugar a un acontecimiento inusitado... Las oficinas son también albergues cuando falta soberanía. (Brisky)

El tema fundamental es el de la invasión/aprovechamiento del espacio por los desplazados y marginales. Con una técnica que mima la avanzada tecnología, —camas, cocina, lámpara, incluso duchas rebatibles— muestra la carencia de espacios para la vida en la Argentina contemporánea. El espectáculo revela, ya desde el título, una característica que más allá de aplicarse al espacio que súbitamente se convierte en vivienda gracias a las adaptaciones de mobiliario “rebatible,” podría referirse también a uno de los rasgos que ha caracterizado la política argentina de los últimos diez años: la capacidad de ocultamiento/cambio instantáneo de las apariencias en función de la permanencia no sólo del sistema sino muchas veces, de los representantes del poder político. Como afirma la publicidad televisiva argentina de las camas rebatibles: su mayor mérito consiste en ser “la solución perfecta para ganar espacio” por aquellos que “conocen el valor del espacio.”

Pero la otra cara de la paradoja está presente: el cambio de la funcionalidad del espacio, de un espacio para los negocios a un espacio para la vida, tiene que ocurrir necesariamente dentro del espacio del poder, el espacio arquetípico del sistema neoliberal: la oficina. Entonces, si por un lado *Rebatibles* habla de una subversión espacial y al hacerlo habla de la exclusión y el exilio económico que deja a muchos fuera de los márgenes de la vida, por otra parte, parece reconocer la inevitabilidad de buscar la sobrevivencia en un lugar ubicado dentro del espacio perteneciente al sistema, afirmando la imposibilidad histórica actual del abandono de tal sistema. Aspecto que además se subraya si consideramos que el espacio se transforma sólo temporalmente —durante la noche, en la oscuridad— para permitir la vida de estos marginales, pero que durante el día y recurrentemente, da lugar nuevamente al funcionamiento normal de las tareas mercantiles de la oficina. Además, el único empleado que conocemos además del protagonista, encargado de la limpieza, es el contador, lo que parece subrayar el hecho de que lo primordial en ese espacio empresarial “normal” es el aspecto cuantitativo y no cualitativo. Tal como afirma Leandro Bardach, escenógrafo de *Rebatibles* no parece haber otra posibilidad que la de “ocultarse para devenir” o, agregaría yo, ocultarse para sobrevivir dentro del mismo sistema.

Rebatibles denuncia la violación del derecho a la vivienda, la negación del espacio vital a un sector social. Al mismo tiempo, sus protagonistas no resisten ni cuestionan el sistema, ellos ingeniosamente sobreviven.⁹³ El espectáculo es la mimesis de los procesos de adaptación de los sectores sociales

93. No puedo dejar de referirme al hombre que, durante el invierno de 1999, dormía en un amplio escalón de

excluidos: la sobrevivencia nocturna, respirando en los resquicios espaciales que ellos, con mucho esfuerzo logran conseguir.

La falsa reconciliación de la paradoja

El Pelele, espectáculo de La Banda de la Risa, dirigido y adaptado por Claudio Gallardou de *El señor Badanas*, sainete de Carlos Arniches de los años treinta, exhibe una visión maniqueísta de la sociedad. Representa simbólicamente la contradicción inherente al modelo: por una parte, los elementos de su racionalización que reproducen la alienación y la represión para la constitución del sistema, y por otra, la presencia irrefrenable del impulso a la vida que resiste ese orden. La forma risueña y festiva del sainete escogida por Gallardou y que casualmente tuvo su mayor apogeo en la “década infame” es coherente con el tono predominantemente pacificador, catártico y conciliador del contenido. El impulso revolucionario y violento del padre desempleado —el italiano inmigrante Testarrosa— se aplaca ante el gesto bondadoso y comprensivo del Intendente que, yendo contra su clase social, renuncia a su cargo y consigue la restitución del empleo de Testarrosa.

La reconciliación entre Testarrosa y el Intendente, constituye un impulso “pacificador” y conciliatorio de los dos opuestos. La catarsis queda confinada en el mundo de la ficción y contrasta con lo que sucede afuera del teatro al momento de las puestas: piquetes, declaraciones políticas de la iglesia en contra del modelo, huelga de maestros, manifestaciones de desempleados, etc.

La razón “civilizadora” y pacificadora aparece en la propuesta de la (falsa) reconciliación frente al proceso represivo y de negación del derecho al trabajo. Esta reconciliación lleva a un estado de paz y felicidad con un desenlace en el que se unen conciliadoramente clases e ideologías. Esta propuesta se concreta visualmente mediante la pareja de jóvenes—ella, hija de Testarrosa, él, del Intendente— que caminando de la mano avanzan hacia un futuro con el cielo abierto, en una escena que recuerda un final feliz de comedia hollywoodense. Pero esta vida llena de futuro no se logra por el cambio radical del mundo ni por el rechazo a las estructuras, sino por la transformación del político de turno en un hombre honrado, causada únicamente y de modo milagroso, gracias a la “bondad” de su conciencia, ante lo cual Testarrosa, el obrero, se entrega mansamente.

El Pelele muestra como inevitable el sacrificio de la autonomía personal en la elección del propio destino. Al perder el trabajo Testarrosa ha perdido también la libertad. La persona aparece como objeto de una mecánica en la que sólo funciona como engranaje del sistema; no es fin social sino sólo medio o instrumento.

El Pelele exhibe la contradicción entre la lógica de la “razón civilizadora” del modelo económico, y la exigencia del respeto a los derechos humanos. Dos intereses opuestos y antagónicos, frente a los cuales el espectáculo ofrece una reconciliación falsa. Sin embargo, al mismo tiempo el espectáculo saca a luz la paradójica situación de un orden que, para subsistir, tiene que eventualmente “eliminar” a

un portal en la Calle Azcuénaga y, alumbrado por el farol de la esquina y apoyado en una almohada improvisada, leía antes de dormir, acompañado por una botella de Coca Cola.

ciertos sectores de la población negándoles o derechos fundamentales y con ello la libertad y la dignidad que se les debe como personas.

La épica comunitaria

Los chicos del cordel, espectáculo callejero del grupo comunitario el Teatral Barracas (2001), dirigido por Ricardo Talento es una épica popular cuyo héroe, el sujeto colectivo comunitario, persigue auto legitimarse en sus condiciones de sujeto y actor social. Para ello, articula visualmente la realidad y hace un llamado a la comunidad para iniciar una praxis liberadora, cuyo primer paso es adoptar voluntariamente una mirada que reconozca la realidad y que llama la atención hacia la transformación del espacio del barrio en detrimento de la comunidad.

Con una estética mezcla de teatro tosco, murga, técnicas circenses y clown, enmarcado en las calles del barrio de Barracas y con el trasfondo de las viejas paredes cubiertas de grafiti, el espectáculo del Circuito Cultural Barracas, constituye una irrupción disonante en la geografía de la ciudad.

Los chicos del cordel y su visión crítica apunta centralmente al abandono de la juventud. Los personajes/actores caracterizados con narices deformantes, grandes cejas negras, pelucas de colores, y movimientos de gigantescos muñecos, recorren el barrio y al hacerlo, recuerdan el pasado, frente al cual el presente se manifiesta profundamente deteriorado. El barrio está tan cambiado en el presente, que la niña vestida con el guardapolvo escolar sobre el que luce la escarapela, cantando *Aurora* —la canción patriótica típica de las escuelas— en tono cada vez más melancólico, parece, según los vecinos “de otro planeta.” Pero, a pesar de que “El barrio ha cambiado mucho, ¡[y] no es lo que era antes!,” las prostitutas, al reconocer que ellas son “las mismas,” ponen el acento en la identidad de un barrio y de sus vecinos que persiste por debajo de una apariencia completamente diferente. Ahora no hay universidad—de la calle, como se decía antes—ni escuela ni trabajo. Hoy el barrio es soledad y temor frente a la aparición de estos “otros,” elementos extraños amenazantes “para la gente decente,” los “chicos del cordel” cuya presencia aparece como ineludible e inescapable tal como reza la canción “no cruce de vereda / que enfrente también estamos, para bien o para mal.”

VIDEO

Los chicos del cordel

<https://youtu.be/s3fpcu41D1M>

La invitación a mirar y reconocer la realidad, tema central de la canción de *Los chicos del Cordel*, y estribillo del espectáculo, expresa la esperanza de que si se da el reconocimiento de la mirada, “algo pasa.”⁹⁴ El espectáculo que ya proponía la solidaridad como respuesta desde su estreno en 1998, aparece como la vanguardia en la formación de un sujeto social diferente —que aparece en las calles

94. El espectáculo invierte el carnaval bachtiniano con esta teatralización murguera-circense, para traer a la superficie y a la mirada consciente de los espectadores una realidad negada y oculta. El carnaval —la mascarada— no es entonces la que presenciamos los espectadores, sino la de los medios y los discursos del sistema. La verdadera mascarada es el ocultamiento de la realidad, no el espectáculo.

de la capital argentina el ya famoso 20 de diciembre de 2001— que se hace presente y afirma que el mecanismo de negación del famoso “no te metás” facilita el abuso, la dominación y eventualmente la desaparición.

El espectáculo escenifica la contradicción de una sociedad que añorando un pasado diferente y negándose a mirar a los que han quedado marginados pide, ante la invasión de los chicos amenazantes, justicia, autoridad y orden, culpa el desastre a la delincuencia, sin contemplar otras posibles causas de los desórdenes en la transformación estructural que se ha dado en el Argentina. Estos nuevos “seres” que aparecen como una amenaza invasora en los espacios públicos, exhortan a mirar y abrir el corazón ante una realidad imposible de negar. El tono paródico del espectáculo si bien supone, en cierta medida, una complicidad de valores con los espectadores, por otro lado, se dirige a una audiencia “anestesiada” que necesita despertar a la realidad. El lenguaje procaz y las imágenes fuertemente disonantes con las “buenas costumbres” aceptables socialmente, produce el sacudimiento de los espectadores y los despierta de su letargo.⁹⁵

Al final de la función del estreno —a la que asistí—los vecinos tocados profundamente por la propuesta y la visión de sus pares pidiéndoles vencer el miedo a estos chicos abandonados, “extraños,” a los chicos de la calle, establecen un diálogo mediante la música y el baile final de la murga, que se transformó en una conmovedora expresión teatral de solidaridad.

El discurso de *Los chicos del cordel* se sitúa junto al discurso anti- globalizante que apunta al cercenamiento que el régimen económico vigente ha producido en aspectos esenciales para que los individuos se constituyan como “personas”; el sistema les niega dignidad al subordinarlos a los intereses del mercado, estableciendo su disponibilidad —los chicos sobrantes colgados del cordel— en cuanto ellos no convengan a la estructura económica.

Con una teatralidad que es la continuidad de la teatralidad político- social del momento argentino, no aparece en el espectáculo autoridad alguna. Son los vecinos, Relicario y las prostitutas los que ofician de guías. *Los chicos del cordel* subvierte el “orden” del silencio y el individualismo y pide a sus vecinos que salgan de la privacidad de sus hogares, se tomen las calles y la compartan con todos. Paradójicamente pero coherentemente con la ideología de la propuesta, lo que en el orden estatuido constituye el afuera de la legalidad, ahora se reconoce como una posible salvación: las prostitutas absueltas de falta y un hombre embarazado son los guías. Parece hablarse de una necesaria transformación de roles de los sujetos para que haya un cambio efectivo en la mirada y en la acción de la ciudadanía.

Vistos desde el final, los espectáculos analizados, pueden leerse como una praxis que “entra en conflicto innegociable con el actual “estado de cultura” (Grüner 1998: 40); como un movimiento teleológico que desemboca en un des-cubrimiento de las paradojas del sistema, dando cuenta por una parte, de la condición de marginalidad y de una existencia que ha devenido devaluada. Pero por otra parte, los espectáculos denuncian la ideología del “no te metás” — *Los chicos del cordel*—, reconocen la actual imposibilidad de salida del sistema — *Rebatibles*— o exacerban la pérdida de autonomía dentro de un mecanismo en que la persona se ha convertido solamente en una pieza del engranaje, exponien-

95. Para más detalles, ver más adelante el capítulo 12.

do el peligro de una falsa reconciliación, como en *El Pelele*, actitud que necesariamente implica una complicidad con la dominación y la opresión. Las metáforas propuestas son el lugar para la reconstitución del sentido desde el cuerpo como el lugar donde la historia ha sido incorporada.

Los chicos del cordel ejemplifica una experiencia capaz de proveer un modelo alternativo de racionalidad, potencialmente liberador (Adorno 11). Propone una transformación de conciencia mediante un movimiento dialéctico generado por una contradicción dentro del asunto mismo, no por un standard impuesto desde afuera. Es, en este sentido, una experiencia como proceso de conciencia que revisa su criterio de lo que es verdadero a la luz de ella misma.

Conclusión

Mirando este conjunto de producciones culturales de la Argentina contemporánea y tratándolas como “constelaciones” (Benjamín), y buscando en ellas respuestas, a la manera de un acertijo, se produce una revelación: descubrimos que ellas exponen de una u otra manera, la falsedad de las apariencias sociales y exhiben mediante la visualización metafórica, las facetas oscuras de la sociedad y de sus componentes. El teatro, en este sentido, puede ayudar con su manera específica de hablar sobre la realidad, a crear una mirada que provoque su cuestionamiento.

El teatro resignifica órdenes sociales dominantes, mediante la interpelación performativa a los vecinos y al público. Los entes del mundo ficticio que el teatro crea, son sujetos que responden a imperativos similares a los nuestros y al imperativo fundamental e inevitable de todo ser humano, que es el mantenimiento de la cultura y la civilización (Vidal 44). Estos espectáculos revelan una tensión entre la articulación de un sistema alienante y la esencia misma de la persona humana y sus derechos. Las puestas de las que he hablado escenifican las contradicciones que desenmascaran la imposibilidad de una vida humana en el espacio abierto por la globalización financiera y el libre mercado. Estas propuestas tan diversas no sólo en su contenido sino en su estética, son, por ello, espacios dinamizadores de la comprensión del deterioro de los derechos humanos.

IV. TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: UNA FISURA EN LA ESTÉTICA DE LA GLOBALIZACIÓN

Capítulo 11. Memoria, rito e historia: “lo político” en el teatro comunitario

*DESENCAJAR ESE HORIZONTE TEMPORAL DOMINANTE,
PONERLO “FUERA DE LUGAR”, OUT OF JOINT HAMLETIANAMENTE, NO
ES —AUNQUE LO SEA TAMBIÉN— TAREA DE HISTORIÓGRAFOS, DE
FILÓSOFOS, DE TEÓRICOS SOCIALES:
ES TAREA DE LAS MULTITUDES ANÓNIMAS...
REHACIENDO SU PROPIA HISTORIA SOBRE LAS RUINAS MORTIFICADAS
DE UN PASADO QUE NO ES EL SUYO
SINO EL QUE LES DIERON ...
(GRÜNER 2005, 22)*

En el teatro comunitario aparece también “lo político,” pero de muy diversa manera. Como ya he dicho antes, “lo político” en este caso, se detecta más que en la fábula y las puestas, en el proceso organizativo y productivo, en el modelo social-político que propone y en la transformación que éste causa en sus integrantes y en sus localidades. Estos grupos encarnan la tensión propia del sistema de manera pacífica e integradora y expresan la necesidad de la potencia constituyente por fundar para re-fundar la sociedad.

En vista de la aniquilación que el modelo del capitalismo neo-liberal no sólo permite sino que encauza y de las consecuencias sociales que ello trae, y ante la imposibilidad de manifestarse en un nivel político macro—mediante partidos u organizaciones en las que la comunidad ya no cree— los pobladores de estos barrios, pueblos y ciudades se organizan y encuentran un modo alternativo de autoorganización que no depende en última instancia de ningún organismo estatal ni político. Encuentran así, un modo de “progreso” con procedimientos que siguen pautas no usuales.⁹⁶ Se produce, en la escena comunitaria, el regreso y la presencia de la *potentia*, de la 96. Es notable que mientras se oponen al modelo capitalista en sus procedimientos y en su organización, aprovechan los resquicios del sistema para producir un desarrollo que aunque esté encaminado y dirigido primariamente hacia la reproducción y mantenimiento de la vida del pueblo, cuya producción se reinvierta en la comunidad, no deja de seguir en cierto modo las pautas del capitalismo en cuanto además del éxito medido en términos de desarrollo personal, también se mide en el desarrollo económico; así empiezan a surgir micro-emprendimientos y mini-empresas, hotelería turística y restaurantes o comedores que dejan alguna ganancia y que permiten la mejoras en la comunidad. Así tenemos el surgimiento de algunas instituciones; por ejemplo, el sistema D&D (Dormir & Desayunar) de Patricios y las micro empresas e instalaciones de nuevos negocios. No pasa desapercibido, sin embargo, que la restitución de los espacios de vida de estos lugares, donde surge el teatro comunitario, consiste en conseguir formas de desarrollo que están de acuerdo con el sistema: negocios y micro-empresas.

gente con sus demandas como poder constituyente, con sus sueños de una sociedad más justa y equitativa y con sus frustraciones. Es en este intento, nunca alcanzado totalmente, donde “lo político” se anuda con “la tragedia” como imposibilidad y como el motor que echa a andar los grupos comunitarios. La tragedia, no como género discursivo, sino como la experiencia vital de una meta que reiteradamente se escapa y que está signada por la imposibilidad de alcanzar una sociedad perfecta. Así la mayoría de los espectáculos comunitarios terminan afirmando la validez de sus sueños y la posibilidad de un futuro mejor a pesar de que la historia de sus barrios y comunidades parece negar todo ello.

Esta experiencia trágica no basta para inmovilizar al grupo que, reiteradamente recomienda su praxis con su caminar insistente guiado, en el caso concreto de los grupos de teatro comunitario, por los logros—grandes o pequeños—que van llegando para ellos y su comunidad. Estos logros son, como ellos mismos lo dicen, la realización de su utopía: la existencia misma del grupo, el cumplimiento de nuevas funciones sociales, el progreso humano y económico relativo de sus integrantes y la reconstrucción de los lazos sociales y solidarios. La utopía no es ya la grande e imposible tarea de cambiar el país, sino alcanzar una meta mucho más cercana, pero que demuestra, la sobrevivencia del pensamiento utópico y su apareamiento en los momentos en que este sujeto colectivo se propone expresar sus memorias para proyectarlas hacia el presente y el futuro.

Lo “político” se define entonces por el afán de perseverancia del ser mismo de los individuos que conforman los grupos y que se acumula en la potencia colectiva, se acrecienta en la fuerza que transmite el grupo tanto a sus miembros como a la comunidad de los espectadores a través de sus actividades fundamentalmente teatrales.

El grupo avanza gracias a una razón práctica, alimentada por el esfuerzo que exige la insistencia del ser social y su necesidad de sobrevivir como un grupo y como comunidad. El grupo se pone en movimiento para una praxis de un ritual de refundación de la polis, ritual en el que se expresan nuevos modos de convivencia, basados en una nueva lógica que nada tiene que ver con la lógica instrumental del modelo globalizador. Los espectáculos del teatro comunitario argentino desnudan la falsedad del éxito del modelo, exhiben sus consecuencias y desgarran así la aparente homogeneidad con la que cubre el discurso dominante la realidad; la superficie social, política e histórica exhibe en sus desgarros, aspectos han quedado ocultos: la aniquilación de las tradiciones, el desalojamiento de viviendas, la pauperización de la clase media y la degradación de la educación y la salud. El discurso dominante que hasta la crisis del 2001 promulgaba la felicidad y el progreso para todos, se revela como la gran falsedad que pretende darnos un sentido totalizador —que esconde grandes desigualdades e inequidades— inexistente bajo la égida del neoliberalismo.

La praxis del teatro comunitario no es solamente una tarea crítica ni una artimaña ofensiva, es también una tarea constructiva en cuanto, además de desmentir el sistema como el único posible, rehabilita una nueva forma de relación comunitaria que incluye la propiedad comunitaria colectiva de los medios de producción y la libera, junto con el conocimiento y las habilidades respecto de los intereses privados. El solo hecho de que los integrantes del grupo

no estén separados de las condiciones de producción, y que posean los medios de producción, marca una distancia importante respecto de la lógica y la racionalidad de esta fase del capitalismo que es la globalización.

Lo importante para este “teatro de clase media” es, según Adhemar Bianchi, director del Grupo Catalinas Sur e iniciador del movimiento de teatro comunitario,

que un núcleo de vecinos se convierta en productores y muestre que colectivamente se puede crear.[Este teatro] es una resistencia contra el planteo actual que es el hombre como elemento de consumo... Había que reestructurar una red solidaria de lo colectivo, de lo social y de la clase media, que es fundamental porque son los que a su vez, son los transmisores de valores. (Pellarolo y Proaño Gómez)

Teatro comunitario, tragedia y ritual fundacional

*LOS “VENCIDOS” ... TIENEN QUE VOLVER A EMPEZAR SIEMPRE,
POR ESO SU EXPERIENCIA HISTÓRICA
SE PARECE A LA ALEGORÍA MÍTICO-RITUAL...*
(GRÜNER 2005, 27)

Latinoamérica parece ser “el espacio preciso de situación de lo político, espacio privilegiado para un nuevo ritual fundacional que desmienta el vacío que está en el centro de semejante pretensión totalizante” de la globalización.⁹⁷ Me atrevo a afirmar —siguiendo con Grüner—que el mayor éxito de la globalización puede haber sido justamente la aparición de nuevas y refrescantes formas de un ritual fundacional comunitario y popular, caso que queda ejemplificado sin duda en el surgimiento de los grupos de teatro comunitario, comedores populares, sociedades de trueque, etc. que aparecieron en Argentina a raíz del 2001. Estos movimientos, que haciendo de la necesidad virtud, han surgido de los vacíos identitarios generados por la mundialización y han generado el surgimiento de un nuevo imaginario igualitario e igualador, que se manifiesta en los procesos de creación y producción de sus productos culturales.

Estas prácticas auténticamente movilizan a sus componentes y traen resultados integradores que actualizan la posibilidad de un existir con sentido para sus integrantes/pobladores. Tanto los procesos de producción y sus resultados, como todo lo que ellos involucran, son auténticos actos fundacionales, puesto que re-generan la humanidad de los integrantes, re- integran la comunidad y posibilitan

97. Hablo de la “nación como un concepto de complejas transacciones étnicas, pluralidades culturales y de género, articulaciones novedosas entre tradición y (post)modernidad. Nación no como una “esencia” o un “ser nacional” sino como la presencia de una “nostalgia” subjetiva y “arcaica” por la comunidad de “tierra y lengua.” Un “esencialismo estratégico, como lo llama Spivak, que una vez cumplida su función en “lo político” —la re-definición de la identidad y su posición como parte del mundo— está destinado a disolverse (Grüner 2002, 213).

el re-encuentro de su identidad como parte de la nación.

Estas prácticas constituyen un ritual fundacional puesto que ella requiere volver a empezar siempre. Empezar sabiendo que muy probablemente habrá que reiniciar interminables comienzos, seguir luchando por una aspiración con la esperanza de que ésta se cumpla. Este eterno recomenzar queda escenificado magníficamente en *El fulgor argentino*, club barrial y deportivo, propuesta que revive las sucesivas revoluciones y dictaduras, partiendo desde 1930 para llegar hasta el presente —un presente que varía según pasa el tiempo— en una sucesión de dictadura/democracia, euforia y tristeza, en la que a la luz y el movimiento en la escena siguen la oscuridad y la quietud, todo ello expresado mediante la metáfora del club barrial que se cierra en las dictaduras y se abre en cada regreso a la democracia.⁹⁸

La praxis del teatro comunitario tiene fuertes aspectos rituales. En primer lugar, va instaurando “leyes,” “normas” que el grupo aprende a respetar, pero sin olvidar la situación que originó la formación del grupo y su función social; recordando siempre no sólo con la propuesta escénica sino con el accionar mismo del grupo, la violencia y el vacío social- político que es el origen y la causa de la reunión de los vecinos en el grupo comunitario. En segundo lugar, la ritualidad de los ensayos y las funciones renueva el pacto original de resistencia pacífica y de búsqueda de vida, frente al sistema que en algunos casos casi los ha llevado a la desaparición. En un ritual seductor se re-funda una nueva legalidad frente a la trasgresión del respeto a la vida que ha significado la pauperización de la clase media argentina; se denuncia la violencia política originaria que ha causado la muerte en esos pueblos, barrios y ciudades. Y, en tercer lugar, tal como todo ritual, las propuestas escénicas del teatro comunitario escenifican “el crimen original,” el evento que se reconoce como el inicio del proceso de desertización y abandono de los pueblos o el deterioro de las condiciones de vida de sus habitantes. En el caso de los Okupas del Andén (La Plata), de Patricios Unido de Pie (Provincia de Buenos Aires) y de La murga de Posadas, por ejemplo, se pone en escena el levantamiento del tren, cuya eliminación mata a los pueblos. El grupo de Berisso y el de Barracas, parten de la desaparición de las fábricas, o la conversión de espacios que pertenecían a la comunidad en espacios privatizados “guetos” en medio del barrio, espacios a los que se niega el acceso comunitario (Talento). Estos son ejemplos de aquello que constituiría el “crimen original” que da lugar a la degradación de la vida comunitaria.

En este eterno recomenzar prometeico, la tragedia se encuentra con el ritual; pues para el mantenimiento del sistema establecido es necesario negar esas comunidades empobrecidas y degradadas, negar esas agrupaciones sociales mínimas como son los pequeños pueblos, los barrios marginales o las ciudades alejadas del centro del país, en las que la mayoría de las interacciones se realizan cara a cara. Esta negación tiene como objeto crear un orden que opere una eficaz represión de aquel fundamento que, a pesar de ser el origen mismo del poder, ahora ha sido dejado afuera de él. Estas agrupaciones, sus voces y sus problemas necesitan ser eliminados para mantener la apariencia de la coherencia del modelo. Pero ellas están siempre

98. Reflexiono en detalle sobre esta producción del Grupo Catalinas Sur de la Boca, en el capítulo siguiente.

allí, la política no logra eliminarlas y aparecen en diversas manifestaciones sociales, culturales y políticas. Una de estas manifestaciones es el teatro comunitario.

En los ensayos, reuniones y funciones del teatro comunitario aparece “el instante político” que ilumina durante los ensayos y la composición de la propuesta, a los integrantes del grupo y a los espectadores en las funciones. El “instante político” echa luz sobre el conflicto social existente, reelaborando la historia en un proyecto hacia el futuro que persigue una utopía.

En el teatro de sala el tercer aspecto de la función utópica del discurso estaba ausente en tanto ellos no adelantan una visión de futuro y no ofrecían ninguna apertura hacia la posibilidad de una realidad diferente. Diferentemente, esta tercera característica aparece en el teatro comunitario, no sólo como una propuesta hecha desde la escena, sino en la praxis del funcionamiento social y político en la vida cotidiana de los vecinos y en la organización del grupo mismo. En tal sentido no son “la memoria de la reconciliación que no ocurrirá” (Adorno) sino más bien la mediación para un ensayo de reconciliación práctica en sus comunidades. Los vecinos empiezan a actuar y a vivir de modo diferente, proponiendo mecanismos sociales y políticos alternativos al sistema, descubriendo al mismo tiempo, el conflicto que está a la base del mismo, y presentando otra opción para una nueva praxis y otro entendimiento de lo político y lo social. Es la creación de una sociedad dentro de otra, en la que las funciones sociales y políticas marchan en modos impensados para el sistema dominante. Al hacerlo, demuestran la posibilidad de una organización distinta —contra el determinismo legal— afirman la presencia y la capacidad de la potencia constituyente para expresarse—recuperando “lo político” borrado por el sistema— y realizan la utopía en la praxis social interna del grupo y hacia fuera de él con el impacto, que en un efecto dominó, alcanza a la comunidad más amplia.

El teatro comunitario, arqueólogo de la historia

*HISTORY IS NOT ONLY A SCIENCE BUT ALSO A FORM OF
REMEMBRANCE. WHAT HAS BEEN ESTABLISHED BY SCIENCE CAN BE
MODIFIED IN REMEMBRANCE.*

(W. BENJAMIN)

El teatro comunitario busca en los recuerdos de sus integrantes y en la memoria de sus barrios, pueblos o ciudades, el material para sus espectáculos; en su praxis, transforma en “ruinas” los sentidos previos “congelados” de la historia; se comporta como un arqueólogo creativo que construye un sentido nuevo para su sociedad, sin buscar una “esencia” eterna y consolidada.

Los grupos trabajan con la memoria propia y ajena y ocupan lugares públicos y espacios que se habían convertido en tierra de nadie, para apropiarse de ellos y re-construir desde ellos, desde el vacío que denuncian, otra historia basada en la memoria colectiva de los barrios, ciudades y pueblos, historia que tiene como fuente los recuerdos individuales y ahora compartidos de sus integrantes y

vecinos. Para el sujeto colectivo productor, esta recuperación de la memoria es, “una necesidad vital, un recurso para no morir, y también para liberarse de la opresión...[y] eliminar los escollos que les pusieron para abolir su pasado y congelar su proceso histórico...” (Colombres 65). Es una manera de luchar contra su desplazamiento de la vida de la nación que actualmente sufre este sujeto por vía de los múltiples acortamientos económicos y legales.

Los grupos reactivan espacios que guardan memorias desaparecidas del imaginario neoliberal. Por ejemplo, Patricios Unido de Pie de Patricios, los Okupas de La Plata, La Murga de la Estación de Posadas, Misiones, Catalinas Sur —que empieza sus funciones bajo la autopista y las plazas aunque ahora tiene un galpón propio— y el Teatral Barracas de Buenos Aires, ponen escenas en puentes, estaciones o galpones del ferrocarril abandonado, re-activan lugares públicos y hacen de ellos espacios para la expresión de su grito de vida. Simultáneamente, se realizan también acciones paralelas que tienen como objeto recuperar las calles y los vecindarios que han sido estigmatizados, como es el caso de la Marcha planificada para inaugurar el Festival Internacional de Títeres y Teatro que se realizó en La Boca en julio del 2006.

La historia que se produce no es una historia férrea y unitaria como la del Estado, puesto que incorpora la pluralidad y la polifonía de las voces y los recuerdos del grupo y de los vecinos del pueblo o del barrio. Surge una historia que pone orden al caos de los recuerdos colectivizados. Los integrantes del grupo vuelven su mirada hacia sus propias historias desde la exterioridad de las historias contadas por los otros y las re-viven y reconstruyen. Estos recuerdos, una vez recopilados se hilvanan, interpretan y transmiten en la escena mediante los artificios teatrales—voz, gestos, vestuarios, música, etc.— en una búsqueda de respuestas a las interrogantes vitales que les plantea el presente. El resultado final es una narración teatral ficcional cuyo último origen es el testimonio: surge lo que bien podríamos llamar una poética del testimonio colectivo. Es el momento del imaginario fundacional, del imaginario productivo; el momento del descubrimiento y de la revelación del vacío que esconde la Ley, y con ello, la propuesta de otra ley, y de otras normas sociales y comunitarias.

La historia común es el elemento que articula subterráneamente la praxis teatral-social del Teatro Comunitario. La actividad teatral comunitaria concentrada alrededor de lecturas particulares del pasado siempre en conexión con su experiencia del presente constituye el núcleo donde convergen las acciones, intereses y miradas de los integrantes del grupo comunitario. Este núcleo más la percepción compartida del riesgo de la desaparición —física y política— y la lucha por evitarla, son el punto de convergencia más fuerte de los grupos y constituye su común denominador.

Por otra parte, los diversos grupos responden a historias y circunstancias que, aunque vistas en conjunto, tienen evidentes puntos de contacto son, en última instancia, propias y diferentes. Por ello, producen hechos teatrales característicos que detectan, en cada caso, problemáticas distintivas. Así, por ejemplo, el grupo Patricios Unido de Pie y Los Okupas del Andén de La Plata, arman su historia alrededor de la desaparición del tren y del impacto económico

y social que sus pueblos sufrieron a raíz de ello. El Teatral Barracas y el Teatro Comunitario de Berisso, producen propuestas que hablan de la destrucción de sus ciudades y barrios a raíz de que las industrias que daban vida y trabajo a sus habitantes desaparecieron. Y el grupo de Los Algerichos (ahora disuelto) formado por enfermos, enfermeros, médicos y trabajadores en general del Hospital Algerich de la Boca, narra la lucha diaria de los enfermos por ser atendidos en dicha institución. Problemáticas todas ellas subterráneamente conectadas por la presencia de lo político, como la presencia de la crítica y las demandas de aquellos que son la base del poder pero que no son representados por él.

La reconstrucción histórica que realizan los grupos en esta práctica de la memoria cultural-performativa despierta lo que White ha llamado la “memoria proactiva”, como hemos dicho ya en el Capítulo 11 (Trigo 32). El material discursivo de la historia queda develado en la cotidianeidad del colectivo. Se recuperan las huellas de lo diferente, revelando la re-memorización como representación y re-estableciendo la historicidad al interior de la historia. Esta historia, locus de la alteridad, se identifica como la antítesis del gobierno de la re-democratización que apoyó, especialmente en la época de Menem, las políticas neo-liberales globalizadoras; *El fulgor argentino* club barrial y deportivo es el ejemplo paradigmático de la reconstrucción de la historia nacional del modo arriba descrito.

Los textos espectaculares cuentan fragmentos de historias y pedazos de recuerdos que aparecen en la escena ensamblados muchas veces en forma de cuadros compuestos en su mayoría con canciones corales del grupo o en escenas grupales de enorme poder sintetizador. El canto coral—en un guiño al teatro griego— es un elemento fundamental en la escena y se opone al teatro individualista burgués, de drama psicológico: los coros transmiten el saber común, la memoria compartida y expresan el sufrimiento pasado por el pueblo o el barrio. Por otra parte, en términos estrictamente teatrales, las escenas grupales y las canciones corales alivianan el hecho de que estas producciones involucran en la producción a los vecinos que, aunque con el tiempo se convierten en “actores” —pues van asimilando las técnicas y la sabiduría que da la práctica— vienen de campos y profesiones ajenos a lo teatral y casi siempre carecen de entrenamiento actoral o musical previo.

El teatro comunitario va a contrapelo de la ideología neoliberal y es un desmentido de ella en varios aspectos. Esto es claro en la colectivización de los recuerdos individuales y en el borramiento de las fronteras que separan lo privado de lo público. Además, se hace lo posible por borrar la “propiedad” de los recuerdos y las producciones. Los recuerdos personales, vertidos en el espectáculo se colectivizan y se convierten en propiedad del grupo; la vida privada cotidiana, los ritmos y costumbres de estos ciudadanos cambian radicalmente.⁹⁹ Las posesiones personales—vestidos, objetos, habilidades especiales y conocimientos adquiridos— pasan a pertenecer a la comunidad; las reuniones y ensayos se entretajan con la vida cotidiana de sus integrantes: parejas que colaboran, niños que corretean entre el grupo o se incluyen para bailar al compás de la música o intentar tocar

99. Este es por ejemplo el caso de Patricios, pueblo que pertenece al Partido 9 de julio de la Provincia de Buenos Aires, casi desaparecido a raíz de la muerte del tren y que ahora, para recibir a los visitantes que vienen a raíz del surgimiento del teatro comunitario ha implementado el sistema “Dormir y Desayunar” en el cual las familias abren sus casas y habilitan sus espacios para alojarlos.

la percusión, e incluso madres que dirigen con sus hijos en brazos. El conocimiento no se cuida como una posesión individual tampoco, no pertenece al individuo específicamente, sino que se colectiviza a través de talleres gratuitos o modos diversos de enseñanza informal.

La restitución del carácter coral del teatro es el rechazo a la intimidad del drama individual psicológico que, sustituyendo la voz colectiva del coro, terminó dando lugar al teatro como género burgués por excelencia. Las propuestas escénicas de los grupos comunitarios transitan la tragedia, la comedia e incluso por momentos el melodrama, pero jamás el drama psicológico. Ello remarca su carácter político y comunitario, en tanto la psicologización de sus productos sería profundamente anti-política. Los personajes individuales centrados en sus conflictos personales, concentran la energía en el sentimiento de culpa interior al compás de la despolitización; en estos dramas psicológicos los sujetos no se deben a la polis sino al Dios trascendente y sus conflictos no son visibles sino en el espacio de la intimidad; se enfatiza la memoria psicológica y no la política y la conciencia privada frente a la pública.¹⁰⁰ El teatro comunitario enfatiza la conciencia social del grupo y se empeña en hacerla pública y transmitirla a sus espectadores.

Zurcido a mano. La poesía, suplemento negado de los lugares comunes

Zurcido a mano (2001), apela, como propuesta teatral del grupo comunitario El Circuito de Barracas, a la memoria de los integrantes del grupo o de los vecinos del barrio que han vivido acontecimientos que han marcado su vida y su historia. La memoria histórica que el teatro recoge tiene valor muy específico puesto que la enunciación de esa historia viene hecha desde la perspectiva histórica de aquellos que no han participado en ese hacer histórico más que como víctimas u objetos de ella; es una visión, compuesta por micro-historias, que va modificándose y no está cerrada definitivamente como la historia oficial. Esta es una política de la memoria que exhibe las suturas y las abre para mostrar las heridas que han permanecido ocultas; posibilita, al mismo tiempo, la denuncia de las falsas reconciliaciones concretadas en los monumentos cívicos, políticos e históricos; el pasado y el presente se descubre mediante la exhibición de las ruinas —en este caso de Barracas— sobre las cuales se construye la reflexión mediante la poesía o la parodia. Es el recuerdo acompañado de la actitud crítica al presente que en función de la reconstrucción social de los lazos comunitarios y de una memoria y una conciencia comunes, impulsa activamente hacia la acción política de sus sujetos.

Las historias enhebradas funcionan como la mediación que deja entrever ese excedente de significado imposible de articular en el lenguaje. Este “plus” se asoma implícitamente a la escena de modo especial en los cantos corales y en las escenas en que el teatro se vuelve poesía. Cuando lo hace revela, por una parte, la imposibilidad de un orden social perfecto al que, sin embargo, los vecinos/ciudadanos aspiran y por otra, la manifestación de los pensamientos o sensaciones vividas por ellos im-

100. En antropología se habla del paso de la cultura de la vergüenza a la cultura de la culpa, en un movimiento político que des-politiza la cultura. La cultura de la vergüenza impone un obrar acorde con las leyes de la *polis* y no con un sentimiento individual y subjetivo, es la vergüenza de no estar a la altura de la exigencia pública de los ciudadanos y es estrictamente política (Grüner 2005: 172).

posibles de verter en la escena sin que siempre quede un plus indecible. Sin embargo, los espectadores y muchas veces los mismos integrantes de los grupos nos asomamos a ellos gracias al proceso y a los artificios teatrales.

En *Zurcido a mano* gracias al lenguaje poético, uno sospecha y percibe a nivel más emocional que racional la presencia de ese “algo más” que no es posible expresar totalmente en el lenguaje. La poesía, lograda con el texto dramático y el texto espectacular, causan en el espectador, sentimientos indescriptibles y una inexplicable comprensión de aquello que se vive tras la escena. Sin más arma de lucha que el lenguaje teatral, el grupo de Barracas, hace de él, el instrumento apropiado para la disección de la historia que configura un pasado plural preñado de la sensibilidad colectiva.

VIDEO VIDEO

Zucido a mano

<https://youtu.be/C4i7NExfSXk>

Como espectadores de *Zurcido a mano* atisbamos el sufrimiento y el desgarramiento colectivo, cuando, en la oscuridad del Circuito, frente a una escena que simula el barrio de Barracas, escuchamos la canción inicial entonada por los vecinos en un ritmo que nos recuerda la copla lorquiana, dice: “...pan de ayer remojado / que calma el hambre / y nos ayuda a comprender / hacia dónde vamos / Pedazos que no alcanzan / ni siquiera para recuerdos / Un desnudo patio / por la autopista / partido al medio / Fantasmas en los campanarios / barracas que no olvidan...”

La palabra, desocultadora de la verdad, ejerce su poder fundador y se propone como como el “habitat” de la humanidad, desde el cual se levanta la presencia del grupo. Recordemos que la experiencia de lo poético es la potencia constitutiva que tiene el lenguaje de decir más que lo que de él se espera, aún con la conciencia de que algo se escapa a lo que sin embargo no se quiere renunciar, intento reiterado en el que está presente la tragedia. Las escenas de *Zurcido a mano* comunican aquello que excede al lenguaje, se trata de una comunicación excesiva que intenta capturar hasta el fondo el ser histórico del grupo productor y de los vecinos de su barrio. Mediante la poesía, tanto sus integrantes como los espectadores acceden a “su verdad” y ese acceso es político en cuanto revela el suplemento negado de los lugares comunes (Grüner 2005: 154). Con el teatro, la nostalgia y la teatralización de sus recuerdos y aspiraciones producen la recuperación del sentimiento comunitario original que está siempre presente en la producción teatral del Teatral Barracas.

La “otra historia,” la de los vecinos aparece y desaparece de la superficie, exhibiendo la marcha del tiempo en un movimiento en el que lo negado y lo escrito, lo recordado y lo borrado por la historia oficial, se muestran y se esconden alternadamente en un efecto que podría explicarse como el efecto de la cinta de Moebius. Por ejemplo, la construcción de la autopista que significa, desde una mirada particular, el “progreso” para Buenos Aires, se torna, para los

vecinos del barrio de Barracas, en sentencia de muerte. Y es esto lo que aparece en la escena. Estas dos miradas simultáneas pero contradictorias van girando y mostrándose, descubriendo el lado oculto que queda siempre desplazado de la historia visible y oficial. La denuncia del engaño está clara en la canción que tiene como estribillo “Nos hicieron creer”: Nos hicieron creer / que las máquinas eran viejas... y las fábricas obsoletas... que el barrio ya no era industrial / y las fábricas había que cerrar... Que era de mala calidad / lo que aquí se podía fabricar... Que no era necesario que aquí el tren parara... Que sólo fantasmas lo tomaban.” La canción termina con el viento que se lleva el barrio industrial y la aparición en la escena de los cartoneros que levantan los despojos del trabajo. La escena, en una excelente síntesis, relaciona la construcción de la autopista hecha en la década del setenta, con las consecuencias que se sienten treinta años más tarde en Barracas. Los fantasmas —como en Hamlet—son el testimonio de una falla de la justicia; los espectros de aquellos desaparecidos por el modelo muestran la herida abierta en el universo simbólico del barrio —pedazos de baldosa, casas echadas abajo, calles desaparecidas—por la cual se cuela lo real como una permanente amenaza del acontecimiento histórico que representa la praxis grupal, al orden presente que sólo en apariencia es—desde la perspectiva del grupo— eterno y estático. Se busca la reparación, la reconstrucción de esta verdad aparecida en la superficie rasgada por donde se ha mostrado el caos y en la que se exterioriza la conciencia colectiva y por tanto política.

Zurcido a mano revela esta historia in-visualizada, borrada de la superficie que ha avanzado subterráneamente; teatraliza el “inconsciente político” de Jameson que ha producido, gracias al zurcido de los recuerdos fragmentarios de los vecinos, un acontecimiento. Acontecimiento que surge como el producto de la decisión de un grupo de ciudadanos que da existencia a “procedimientos capaces de sostener una nueva experiencia histórica de pensar-hacer política. Emerge [así] un pensamiento político creativo, con un posicionamiento determinado frente a los problemas que [la] comunidad enfrenta” (Cerdeiras 1991). Este posicionarse implica una nueva manera de situarse frente al presente que implica una desconexión del capitalismo extremo de la mundialización, en cuanto sus maneras de actuar y de pensar evaden su lógica y crean vínculos no permitidos o al menos no deseados en la estructura de este (Cerdeiras, 1996).

Zurcido a mano en particular y los productos comunitarios en general, plantean a su modo la pregunta instituyente sobre el agujero de sentido producido en la vida de sus integrantes por la actualidad deshumanizante y exterminante de la globalización y produce, además de su intervención hermenéutica en la lectura de la historia pasada, un nuevo sentido vital. De este modo, los productos teatrales realizan construcciones históricas diversas, frente a una historia construida desde las estrategias de dominio, y de voluntad de poder; construcciones que, a la vez, intentan encontrar la o las respuestas a la pregunta inicial por el sentido existencial y la identidad.

Frente a la posible desaparición de la sociedad actual, el teatro anticipa una “reserva imaginaria” o un “ensayo social” en un microcosmos —los barrios, pueblos o ciudades—de otra Patria cultural, de otra sociedad posible. Para ello recurre a la refundación mítico-ritual.

Una organización alegórica del futuro.

La actividad teatral comunitaria, llevada a cabo dentro de parámetros completamente propios y diferentes de aquellos que organizaban este espacio en el pasado, configura, desde el campo perceptivo, una nueva constitución simbólica de lo social, una nueva base para definir las relaciones humanas. Se entiende lo “humano,” lo “social” y “la vida” de modos completamente diferentes debido al cambio fundamental en la jerarquización de los valores. El valor número uno del mundo capitalista, el dinero, pasa a ocupar un lugar por lo menos secundario. Toman ese lugar primordial la solidaridad, la comunicación; el reconocimiento recíproco de la capacidad de cada integrante del grupo de “producir” cultura. Este colectivo hace desaparecer el carácter restrictivo de lo artístico y la participación en el teatro deja de ser privilegio exclusivo de algunos y se entiende como una instancia más de comunicación y expresión personal y colectiva.

Pero, junto al aspecto crítico está también la praxis constructiva de los grupos que se concreta tanto en la visualización de un futuro mejor que propone el espectáculo generalmente mediante las canciones corales finales. Sin embargo, lo más notable de esta praxis está en la organización misma del grupo y en el proceso de producción que, poco a poco, filtra la cotidianidad y trae aparejada una confrontación con lo establecido; al mismo tiempo propone una transformación radical en la lógica de la construcción de lo social. La comunidad formada se edifica mediante la recreación de lazos sociales que estaban perdidos, la acción comunitaria de sus integrantes y la re-fundación del sentido mismo de su pertenencia—pretendidamente desaparecida según el discurso globalizante— a su pueblo/ciudad/nación.

La gran novedad del teatro comunitario es que tiene un impacto social y efectivo mucho mayor que la literatura escrita en cuanto conduce a sus integrantes y en un efecto dominó a su comunidad, a un frente único que tiene aparejada una radical transformación de la lógica de construcción de lo social y de confrontación con los gobiernos. No es solamente una actividad crítica o una artimaña ofensiva, es también constructiva en cuanto desmiente el sistema con la acción como la única arma posible, rehabilita una nueva forma de relación comunitaria que incluye la propiedad comunitaria colectiva de los medios de producción y la liberación del conocimiento y de las habilidades adquiridas respecto de intereses privados.

El teatro se convierte entonces en algo así como un cargador de energía que se acumula en los individuos, iluminando la comprensión del mundo contemporáneo, mostrando su absurdo, su inhumanidad y negando la esencial permanencia del estado-del-mundo. El teatro como espacio de reflexión de la comunidad expresa la no aceptación del presente y la creencia en la posibilidad de alternativas; como espacio de articulación del deseo de salir de una “reclusión monádica” y de reintegrar los vínculos y las redes sociales. Este puede ser también un modo de intentar reestablecer la traducción de las preocupaciones individuales en planteos sociales colectivos.

Pero, ¿es el surgimiento de los múltiples teatros comunitarios, la articulación del regreso a un imaginario fundante, o el retorno a la dimensión de lo político para tomar una forma diferente? No lo podemos asegurar, pero ciertamente estos grupos al menos han abierto un camino que ha generado

procesos sociales e históricos particulares, haciendo ellos su propia historia, desconectándose del panorama globalizador y su ideología individualista liberal.

Capítulo 12. La teatralidad del cuerpo femenino. Materialización de la política de la globalización

Me propongo reflexionar acerca de la corporización de la política en el cuerpo femenino en una de las producciones del teatro argentino comunitario cuyos temas se relacionan con el impacto de la globalización del neoliberalismo; intento encontrar las maneras en que los espectáculos que voy a analizar sintomatizan la relación del grupo productor con la totalidad histórica centrándome principalmente en la materialización de la regresión económica y social en la Argentina globalizada en el cuerpo femenino.

Los chicos del cordel, producción de teatro del El Teatral Barracas, de Barracas (Buenos Aires) pone en la escena el barrio con los vínculos sociales rotos y llama a la necesidad de respuestas comunitarias. Muestra los chicos abandonados y excluidos, expulsados de la red social que no puede sostenerlos. Los “chicos” aparecen marginados, colgados del cordel, fuera de la sociedad y fuera del futuro puesto que no tienen tampoco educación. El espectáculo dice todo lo anterior, tomándose la calle del mismo modo en que lo hacen las manifestaciones políticas y los piqueteros.

VIDEO

Los chicos del cordel

<https://youtu.be/IYtLUcepmd0>

La función empieza en el parque de Barracas, donde se convoca a la gente mediante técnicas de teatro popular. Previa la aparición de los “chicos que con actitud amenazante cantan: “¡Esta calle es el presente, / y las cosas están como están! / algunas pura ficción... / Y otras pura realidad.” Relicario Iglesias —que aparece embarazado y que confiesa estar haciendo un gran sacrificio para tener la criatura que se niega a nacer— guía al público a través de las calles del barrio. Aparecen Mercedes y Encarnación, espectros de madres adolescentes, con sus niños, también muertos, en sus brazos; Barragán que espera por años que pase el lechero; Raúl Albaracín, el cantor de tangos que da una serenata a una mujer muerta hace tiempo; las Beroni, jóvenes prostitutas “hermosas y renombradas” “que dicen “guiar nuestras miradas”; finalmente nos encontramos con “las Quevedo”: Mecha que hace esfuerzos porque está pariendo y Matilde que teje batitas mirando de reojo el cordel con los niños que una vez que nacen, son colgados en él. Intermitentemente van apareciendo, en las esquinas y de manera inesperada, “los chicos” que amenazantes cantan “Somos los chicos del cordel, / los que sobramos sin saber por qué, / no se asombre tanto por lo que ve, / si esto no es verdad, bien podría ser.” Siguen las apariciones de un predicador barrial, Carloncho, al que los chicos apedrean. La función avanza así por el barrio hasta llegar al lugar en que están “dos inmensas tetas instaladas cual surtidor público con un letrero que dice “Leche entera la caridad.” Allí la fila de los chicos va pasando y llenando sus jarritos con leche; mientras ellos la beben, se escucha la música melancólica de un

saxo. Sigue la escena alusiva a la escuela donde escuchamos el Himno a Sarmiento, “En el cielo las estrellas” y “Aurora”, tres canciones patrias típicas de la escuela argentina, mientras una niña vestida con uniforme escolar se va poniendo cada vez más triste y termina llorando; reaparecen los fantasmas de Encarnación y Mercedes que acunan sus bebés muertos. Finalmente, el público se encuentra con las Beroni, las prostitutas, a un costado con una serie de imágenes de los chicos con bebés y el resto trepados en escaleras. La función termina con la canción que dice “estamos bien, no nos quejamos, algunos nacen, otros se mueren” y que “últimamente (el barrio) se está llenando... / De esa gente, ¡Que no es del barrio!... Pero estamos bien.” Para terminar los chicos se toman el espacio y después de que el acordeonista se acerca a una niña, parte del grupo de los chicos, se escucha el bombo y todos, público y actores terminan bailando al compás de la canción final.

En este capítulo trataré de re-totalizar el análisis para descubrir, entre los fragmentos espectaculares de género y estética, una “unidad espectacular”, y encontrar el hilo invisible conductor de esta propuesta formada por imágenes, estéticas o discursos fragmentarios, síntomas de contradicciones o de antinomias (Schatzi 52); indagar cómo se construye el sentido, como la estructura, las metáforas y la estética funcionan como una teorización de lo social. Me centraré entonces en el cuerpo, como espacio espectacular, espacio de significaciones.

Leo la corporización de la política en el cuerpo femenino, como una estilización metonímica de la amplia resistencia que los sectores marginales han venido presentando al modelo económico impuesto en la Argentina, desde el comienzo de la primera presidencia de Carlos Menem, que condujo a la Argentina al desastre económico y social. En la producción, el cuerpo de la mujer y sus funciones biológicas y fisiológicas son el centro de la presentación alegórica; estas hacen visible la resistencia y la crítica a la situación política consecuencia de las políticas auspiciadas por el neoliberalismo, no sólo en la Argentina sino en Latinoamérica. En el espectáculo el cuerpo femenino parece ser el elemento primordial que escenifica las batallas de la guerra por el poder. En *Los chicos del cordel* se dimensionan aquellos aspectos que la cultura del “buen gusto” burguesa considera despreciable¹⁰¹; estos aspectos son aquellos que ponen crudamente en evidencia la existencia corporal del hombre (Breton⁷¹ citando a Norbert Elias), lo que se relaciona además con las regulaciones del espacio y sus funciones que, restringiendo el interior del cuerpo, permite exhibir solamente su exterior (Schatzi 3).

El cuerpo espacio de significado y ruptura del espacio.

No se trata aquí de la obvia presencia de los cuerpos en los escenarios y en particular del cuerpo femenino, sino de la presencia de este último como el lugar desde el que se estructura el signi-

101. El teatro Tosco, según Peter Brook, es aquél más próximo al pueblo, revisión de la cultura por la gente común. El pueblo en tanto sujeto histórico con su propia visión de la historia y el teatro, lugar de transformación de conciencia para los actores y el público. El lenguaje teatral se complementa con el ilimitado arsenal del que se vale el teatro tosco: canciones, murga, ruidos ambientales, narices postizas, barrigas de relleno, maquillaje saturado, vestuario común de ropa usada, situaciones imprevistas

ficado mediante alegorías, metáforas o auto-referencias específicas. El cuerpo no es en el espectáculo simplemente el vehículo por el que se expresa el pensamiento, sino que constituye el espacio escénico en el que se dibuja la propuesta.

Cuerpos que se imponen para ser reconocidos y leídos no sólo —como sucede en el mercado— desde su belleza y su proporcionalidad, sino en su estructura fisiológica y sus funciones, muchas de ellas generalmente reservadas para el espacio privado, resguardado e invisible (parto, lactancia, sexo).

En el teatro “culto” el cuerpo de los otros puede no ser reconocido, éste se vuelve “transparente” porque el énfasis está puesto fundamentalmente en las miradas (la vista), en la palabra (la razón y el oído), y en la captación del sentido a la distancia. La mirada, que en el teatro de sala es fundamental, puesto que crea tensión entre el escenario y la platea y cuya aprehensión nos devuelve lo “esencial” del otro, está más difusamente esparcida en el teatro de calle que privilegia el contacto corporal; la distancia variante y a veces bastante considerable entre los actores y el público y el movimiento constante de los actores y espectadores, causan la difuminación e interrupción —más o menos intermitente— de la mirada, aspecto que se ve compensado con el obligado contacto con los cuerpos “otros,” tanto de actores como de espectadores.

El manejo espacial en *Los chicos del cordel* enfatiza este contacto corporal; actores y espectadores comparten el espacio escénico e invaden, en el caso de *Los chicos*, los espacios de la vida cotidiana. La cercanía de los cuerpos obliga al espectador a reconocer su calidad de miembro de la comunidad: se ve forzado a moverse, a rozarse con los otros, y a percibir no sólo la máscara/rostro de los actores y a escuchar sus palabras, sino a sentir, inevitablemente, la cercanía de los cuerpos. Los cuerpos de los espectadores eventualmente constituyen un “obstáculo” para el disfrute y la mirada, pero añaden la sensación de convivencia, de solidaridad y de compartir las sensaciones y las experiencias con la comunidad o el vecindario. Así, el individuo “inmerso en la multitud, vuelve a encontrar la condición comunitaria, las fronteras personales y las del cuerpo se disuelven” (Breton 133). En esta forma del teatro tiende a deshacerse la oposición entre autores, espectadores y actores, se produce un espacio sico-social donde lo que se dice es reconocido y avalado públicamente y donde el público pasa a ser también parte del espectáculo.

El recorrido por el barrio, induce y estimula la sensorialidad, la convivencia, y las sorpresas y especialmente obliga a los vecinos a establecer una relación física y a reactivar asociaciones conscientes o inconscientes de los posibles significados de los lugares que recorre. Por ejemplo, el viejo puente del ferrocarril que ya no existe y que puede remitir a la desaparición de estilos de vida o a la venta de los servicios públicos a empresas transnacionales, o el tenue límite entre el barrio y la Villa Miseria vecina y su inevitable asociación con la pobreza y la indigencia, remite a la alta probabilidad de desplazamiento social y económico que hoy enfrenta la clase media y baja argentina.

Los chicos del cordel ha ocupado el espacio de “lo público”¹⁰² y ha tomado posiciones políticas

102. Hoy la “esfera pública” está erosionada (Habermas) y con ello, la posibilidad de que los ciudadanos se expre-

conscientes, transformando el barrio de Barracas en la “esfera pública” o en el espacio de “lo público”; esta actividad teatral abre las plazas y calles del barrio que con la oportunidad de la función teatral se llena de vecinos que presencian y se unen a la demostración fundamentalmente cultural pero con fuertes implicaciones políticas y de resistencia a un modelo que está destruyendo la vida de sus vecinos y sobretodo, el futuro de su juventud¹⁰³. Los vecinos unidos en esta expresión cultural, buscan reafirmar su identidad¹⁰⁴ en un acto solidario y comunitario como muchos otros que encontramos hoy día en la Argentina.¹⁰⁵ El teatro puede leerse entonces como una re-elaboración de lo nacional —alegoría que según Jameson es todavía la preeminente para la literatura del tercer mundo— como medio de recuperación de las raíces de identidades perdidas (Kapur 1996) y como una forma de apropiación del espacio público para reclamar los derechos de la comunidad.

En la calle, convertida en escena teatral, están tanto las madres como las prostitutas. Ambas tradicionalmente recluidas dentro de los muros o del burdel o del hogar, comparten en este espectáculo el espacio público del barrio, realizando una doble trasgresión. Las acciones y los personajes que pertenecen a los espacios del hogar y del prostíbulo, tradicionalmente separados y aislados del espacio público familiar, no sólo lo invaden, sino que se juntan en él para realizar acciones que sólo pertenecen o al espacio doblemente privado del parto, o a espacios restringidos al acceso de los ciudadanos “decentes” de la ciudad, los burdeles.

Si bien es cierto que en este capitalismo la penetración de la forma- mercancía transnacionalizada ya no se limita a condicionar los objetos culturales, sino que se introduce en su propia lógica productiva (Grüner 1998, 57, creo que es necesario matizar esta afirmación para el espectáculo que estudio. Si bien tal producción no puede prescindir de la globalización y de todo el cambio cultural y el horizonte de expectativas que ella ha abierto, por otra parte, el modo mismo de producción, el proceso de creación, las relaciones que se generan entre sus integrantes recurre a formas de estructura y relaciones anteriores a aquellas del libre mercado neoliberal, demostrando, desde ella misma, la

sen mediante instituciones para ejercer cierto control sobre el estado y hacerlo responsable de sus actos. Se ha propuesto entonces que esta esfera pública, ahora fragmentada y heterogénea quede abierta a las actividades de la cultura y de la política de oposición. Se habla así de la introducción de una tercera dimensión que sería la de “lo público” que devolvería el poder social a su “originario detentador” que se esforzaría por influenciar en las decisiones del estado: es decir que el surgimiento de “lo público” posibilita la emergencia de “lo político.”

103. Tanto más cuanto si recordamos que veinte años atrás, bajo la dictadura estos espacios estaban fuertemente controlados. La presencia del estado en el espacio público ha sido de dureza excesiva, de represión. Esta violencia no ha desaparecido, por eso esto hace que se visualice la presencia del arte en el espacio público como una confrontación simbólica con el estado.

104. La identidad, como el proceso por el cual los actores sociales atribuyen sentido a sus acciones, en referencia a atributos culturales que los caracterizan y a las identidades culturales, es el principio básico bajo el cual se articula la organización social, la seguridad personal y la movilización política. Estas identidades son fuente de sentido y de conflicto. Para el concepto de identidad en este ensayo ver nota 113.

105. Basta como ejemplo, el grupo de mujeres de diversos y lejanos barrios del gran Buenos Aires, que sin conocerse, forman parte del proyecto “La bandera argentina en acción,” (2002) promovida por Alejandra Mettler, artista plástica. Ellas tejen juntas una gigantesca bandera que estará formada por los cuadrados formados de lana blanca y celeste, símbolo de la búsqueda de una nueva identidad y de la respuesta a la pregunta “¿Qué es ser argentino/a?,” tal como manifestó una de ellas cuando reunidas en la Plaza Pereira, en Barracas, tejían juntas la futura bandera que se izaría luego en el monumento a la bandera en Rosario y luego se envolvería alrededor del obelisco en la capital. Para más información sobre “banderas unidas” ver <http://www.alejandramettler.com/la-bandera-tejida.html>

posibilidad de una organización social diferente, en la que el valor máximo y único no es el dinero ni el intercambio basado en la moneda. La escenificación de *Los Chicos del cordel* con su toma del espacio público tiende a disminuir la distancia entre los cuerpos, y rompe así la individuación que surge a raíz del dominio del mercado, haciendo también de la praxis de la distribución de los cuerpos tanto de actores como de espectadores, campo para la fermentación de otra ética social más humana y solidaria. Sin embargo, y aquí Jameson tiene razón, los dos espectáculos se sitúan dentro de la lógica generada por el dominio neoliberal, puesto que ellas no adquieren sentido total sino contrastadas contra ese horizonte.

El exilio de la vida

*EL DERECHO A PASAR LA NOCHE DURMIENDO DEBAJO DE UN PUENTE
NO DEBERÍA SER EL ÚNICO AL ALCANCE DE TODO EL MUNDO.
(ANATOLE FRANCE, CITADO EN HABERMAS)*

La elección del cuerpo femenino como la metáfora preponderante por la que han optado sus autores/actores/directores, no puede ser leída como una solución estética sin implicaciones tributarias del estado social, de una visión del mundo y de la definición de la persona, tal como sus autores/directores/actores y productores la conciben. Ello apunta funcionalmente al núcleo intencional del espectáculo: mostrar la transformación del espacio de vida, y visualizar la Argentina como un espacio de muerte.¹⁰⁶ La metáfora central es el embarazo que curiosamente se presenta en cuerpos siempre masculinos: en Mecha, el hombre travestido que está embarazado y pare sin descanso niños que son colocados en el cordel, a la manera de ropa secándose al sol, y en Relicario, el guía que lleva al público a través del barrio cuyo embarazo ha durado ya demasiado, porque el niño “sabiamente” se niega a nacer en este espacio de muerte.

El absurdo de los cuerpos masculinos embarazados suscribe una lectura que no se refiere miméticamente al “embarazo” físico. Más bien parece apuntar a un embarazo que gesta una esperanza y una resistencia que los vecinos/actores se niegan a perder. Pero la contradicción se transparenta ante el significado que adquiere el “embarazo” que, en lugar de ser un hecho dador de vida, se ha convertido en subsidiario de la muerte. Paradoja que se resuelve solamente si comprendemos que el absurdo apunta a una esperanza y una resistencia de los vecinos/actores que se niegan a permitir la degradación de su existir: “Estamos embarazados / y nos negamos a no ‘Ser’ más.”

En *Los chicos del cordel* se integran a la estructura del relato y a su escenificación, partes del cuerpo femenino, que usualmente están vedadas en el espacio público, confirmando su alejamiento de las normas sociales burguesas de la “decencia.” Estos espectáculos atraviesan sus propios límites y las acciones ponen el acento en las partes del cuerpo abiertas al mundo exterior: los orificios y las protuberancias: senos, bocas, órganos genitales, vientres. Son estas las partes que “avergüenzan a la cultura

106. La construcción visual y la gestualidad de los cuerpos de las mujeres o de los hombres travestidos, chocan con la especificidad con que lo “femenino” se despliega en los medios: videos, propagandas, cine, etc., creando así un significado propio y distinto.

burguesa, las partes que transgreden límites y desbordan hacia fuera”: el acoplamiento, la gravidez, la muerte, comer, beber, etc. (Breton 30-32).

En *Los chicos del cordel* el cuerpo femenino es la escena de la reproducción nacional. La elección del cuerpo femenino como el espacio donde se alegorizan las negociaciones de la cultura (Ozcos 55) y las tensiones en la búsqueda de respuestas, es especialmente fructífero. El cuerpo de la mujer se presta para escenificar la transformación¹⁰⁷ y recupera lo mítico en su calidad de alimentador. Además, específicamente en la tradición argentina, el cuerpo femenino se encuentra fuertemente emparentado con la categoría de sujeto nacional.

Las metáforas ligadas a las funciones biológicas propiamente femeninas se continúan con la aparición de las honradas y generosas prostitutas cuyo oficio consiste en dar y contrasta con la des-horna del “robar.”¹⁰⁸ Sus pechos cual bombos guían al público y los pechos gigantes¹⁰⁹ ubicados sobre las enormes tarimas de madera, frente a los cuales los chicos hacen fila para recibir un jarro de leche parecen afirmar el aspecto femenino de protección, alimento y vida, suscribiendo así el movimiento de solidaridad y alejándose completamente del significado fuertemente erótico que tradicionalmente tienen de manera muy especial en la cultura argentina y cuya objetivación casi siempre relaciona el placer sexual con el consumo de la mercancía.

La insistencia en imágenes y textos que giran alrededor del tema de la reproducción puede leerse, en el contexto histórico argentino contemporáneo, como la preocupación por la reproducción nacional y la sexualidad y por el manejo de los cuerpos femeninos para producir ciudadanos sanos y útiles al sistema. En *Los Chicos del cordel* los agentes de la reproducción son seres andróginos, de los cuales nacen chicos, producidos con la serialidad propia de la industria fabril, que llegan a un mundo en el que no encuentran un lugar. Se les asigna un lugar intermedio que los deshumaniza: el cordel de ropa. Convertidos en objetos reproducidos maquinalmente, son —como los items del mercado— sujetos a la satisfacción del cliente que puede, en caso de estar fallados, devolverlos para su reparación. Los “chicos” —el futuro de la Argentina— son sometidos a la misma racionalidad devaluadora de toda protección nacional y de ausencia de sistemas de seguridad social, cuyo único acceso es la “libertad negativa de la competición global” (Habermas 127). Se visualiza entonces un futuro sin subjetividades capaces de agencia social alguna. Los ciudadanos convertidos en objeto, prevén un mundo en el que así como “el exceso de Estado acabó con Estado, el exceso de mercado puede acabar con el mercado” (Soros, *El péndulo*). En palabras de Habermas: “El hecho es que ... los individuos como individuos, han

107. Es conocida que toda la fisiología simbólica de la mujer que circula en las tradiciones de las diversas culturas implica una predisposición a procesos de transformación que se relacionan en este caso con la fecundación. Se hilan relaciones simbólicas entre el cuerpo de la mujer y su entorno y se dice que estos influyen en los procesos naturales, como si el cuerpo tuviera la facultad de expandirse fuera de sus fronteras para modificar, el orden de las cosas de la vida (Breton 85).

108. Afirmación esta que recuerda la tesis de la Teología de la Liberación de que el verdadero pecado no está vinculado al amor, sino a la explotación del semejante.

109. Las “tetras” gigantes colocadas en altísimas tarimas de madera, parecen por otro lado, tener relación con la representación del cuerpo humano fragmentado que conecta a otro nivel con el tipo de producción postfordista. Esto lo ha anotado muy bien Emily Martín cuando explora el interjuego entre desarrollos en la política económica global y los cambios en conceptos y representaciones del cuerpo. El cuerpo representado en sus partes fragmentadas responde en este modo, a las grandes unidades, ahora rotas.

dejado de existir hace mucho para el estado moderno, pues han sido reducidos a una serie de funciones separables” (Mi traducción 20).

Se ha desintegrado el sujeto social ahora exiliado no sólo de la economía, la política, la cultura y la sociedad, sino de la vida misma.¹¹⁰ Es aquí donde las metáforas del cuerpo y sus funciones que tienen que ver con el inicio de la vida—la concepción, el parto y la maternidad— adquieren validez estructural dentro de la propuesta del Teatral Barracas. Los fetos colgados del cordel parecen referir por analogía a la niñez argentina que es, la que más ha sufrido la crisis económica. Conviene recordar que a principios del 2002 en la Argentina había veintiún millones de pobres — el 54.3% de la población—de los cuales, los niños menores de catorce años componían el 75%, según datos publicados en el diario *Clarín* de Buenos Aires el 5 de enero del mismo año.

Travestis, andrógenos: la alegoría de la solidaridad

Travesti, según su etimología significa caricatura. Es esta acepción de la palabra la que me parece más adecuada para referirme al “disfraz” de mujer embarazada que usan los actores en *Los chicos del cordel* y que se conecta en la puesta con una caracterización actoral que viene del género grotesco. Digo esto porque es evidente que ni los actores pretenden ser tomados por seres del sexo femenino ni hay ningún riesgo de que los espectadores puedan desconocer la verdadera identidad de los actores. La cara sin maquillaje y la voz masculina sin disimulo, recuerda con humor a la audiencia, el verdadero género del actor. El hecho de que el género esté representado en gran parte por lo visual—vestidos, peinados, maneras y gestos—hace posible su manipulación convirtiéndolo en una máscara y desplegando múltiples procesos identificatorios que descubren deseos dentro del orden estatuido, y que incluso a veces pueden dar la impresión de estar en mutuo conflicto.

El travestismo¹¹¹ como máscara evidente y que, como toda máscara, proclama una ausencia, responde a la necesidad narrativa y estructural. Gracias al pacto espectacular con el público, su función se explica desde la articulación narrativa que conduce el hilo del espectáculo: la falta de futuro de los “chicos” y la necesidad de que los vecinos recuperen la posibilidad de una agencia social que a la vez posibilite un cambio político y social.

Las “madres” de los “chicos” ya no son templos de la especie. Son irresponsables cuerpos con máscaras andróginas que reproducen con poco o ningún esfuerzo, seres desechables, sobrantes para la sociedad, en una escenificación grotesca que, invirtiendo el espejo, señalan la corresponsabilidad de todos —hombres y mujeres—en la formación de una sociedad del futuro. Digo “máscaras andróginas” porque el vestido femenino en estos personajes grotescos, en ningún caso intenta esconder su identidad masculina. Simplemente marcan una ausencia, una

110. El exilio se define por lo que falta, una separación que provoca una herida. Una ruptura contigo mismo o con lo que rodea al individuo; no necesita ser un exilio físico o territorial, es también un exilio del curso de la historia, una forma de conciencia que se siente aislada de la modernidad, que no ve conexión con el futuro (Homi Bhaba *The Location of Culture*, citado en Kapur 4)

111. Este elemento es doblemente efectivo porque el espectáculo tiene lugar en una sociedad de arraigado machismo y de rechazo —aunque ahora disimulado ante la divulgación de las leyes de reconocimiento de derechos a los homosexuales—a todo lo que huelga a homosexualidad o travestismo.

falta. La máscara oculta y al mismo tiempo abre otros aspectos antes ocultos, pero esta desestructuración tiene una cierta coherencia, gracias a la cual no se produce una fragmentación sicotizante (Matoso 147). Sin deshacerse de la imagen masculina parece buscar exacerbar el aspecto femenino de la responsabilidad por la vida y la supervivencia tradicionalmente asignada a la mujer, para expresar una reproducción social en la que tanto hombres como mujeres son responsables.

La vestimenta, si bien no logra ni intenta esconder la verdadera identidad del actor, es suficiente para poner en duda, oblicuamente, la subjetividad fincada de manera fija e inamovible en el género.¹¹² Al negar la fijación ideológica del sujeto por su género la propuesta abre la posibilidad de un cambio en la subjetividad; niega la diferencia dicotómica entre los sexos y con ella la distribución de roles de género. La obvia inadecuación mimética del disfraz, que revela el hombre vestido de mujer, junto a la adecuación de tal disfraz con la diégesis —la historia que se cuenta, el parlamento de los actores— devela la funcionalidad del “cross- dressing” que está dirigido a hacer evidente lo que parece ser la propuesta del espectáculo: toda la comunidad debe elegir entre quedar pasiva ante la muerte o ser creadora de vida.¹¹³

Psicológicamente la androginia representa una fórmula (por aproximación como casi todas las fórmulas míticas) a la “totalidad” mediante la integración de los contrarios (Barra 57). Estos andróginos que reúnen visiblemente y gracias a las prótesis y maquillaje, las características de los dos sexos, pueden sugerir la persistencia de una utopía que se insinúa como el ideal regreso a una unidad perdida.¹¹⁴

Los gigantescos senos armados sobre una altísima tarima vertical, cuya forma bien podría recordarnos el Obelisco, donde los niños y algunos adultos van en busca de una ración de leche —Caritas— sugiere también esta complementación de símbolos masculinos y femeninos formando una unidad cuyo producto —la leche— alimenta y evita la muerte. Por otra parte, la escasez de leche provista en el espectáculo por Caritas, es además de una metáfora que sugiere la mortalidad por falta de alimento, una referencia a uno de los mayores absurdos resultados de la crisis argentina: la industria lechera está destruida y ahora la Argentina importa este elemento (*El popular*. Olavarría, Provincia de Buenos Aires, 9 de enero de 2003).

La máscara travesti busca también sensibilizar acerca de las dificultades del sexo femenino ante las situaciones extremas de muerte —escenas oníricas de jóvenes adolescentes con presencia fantasmagórica, siempre con un recién nacido muerto en los brazos¹¹⁵— por aborto o ante la angustia

112. “In ideology gender identity is not merely absolute; it also lies at the very heart of human subjectivity. Gender is what crucially defines us, so that an ungendered subject cannot, in this view, be human. The human being, in other words is gendered. And so a fixed subjectivity and a gendered subjectivity are, in ideology, one and the same... As a means to, even the substance of, a commutable person, clothing as performance threatens to undercut the ideological fixity of the human subject” (Kuhn 52-53).

113. Según ciertos mitólogos, el andrógino es la madre de un clan prehelénico que evitó ser patriarcalizada. A fin de conservar su poder la madre se ponía una barba postiza. Las diosas barbadas corresponden como Afrodita de Chipre, a una época de transición de un estado social a otro.

114. Los poetas órficos interpretaron el andrógino en un sentido medio real, medio simbólico: Un sueño de regeneración y de retorno a la unidad que se expresa mediante la imagen de la caldera donde cuecen, para renacer, los miembros de Zagreo despedazado por los titanes (Barra).

115. El deterioro de las condiciones de vida acentuado a partir de los ochenta, afecta proporcionalmente más a las mujeres que a los hombres. Las familias pobres con una mujer como “jefa del hogar” provienen generalmente

de traer niños que no encuentran un lugar de pertenencia.

Esta funcionalidad del travestismo se entiende desde la inadecuación visual y desde la obvia contradicción entre lo narrativo y lo que para el sentido común es un absurdo biológico expuesto visualmente: todos reconocen la imposibilidad de un embarazo en el hombre que, sin embargo, aparece como posible desde la narración. El espectador lee a través del humor y la sorpresa la propuesta y la entiende en cuanto la relaciona, extra textualmente y mediante giros auto-reflexivos, con la realidad cotidiana de la Argentina.

El efecto fundamental es la sensibilización tanto de los actores/vecinos como del público hacia la capacidad y la posibilidad de que la creación de vida se convierta en una puerta hacia la muerte, y al mismo tiempo, de la capacidad de todos —sin diferencia de género— de un accionar que transforme el espacio de muerte, en el que como señala el espectáculo se ha convertido el barrio de Barracas—en espacio de vida. Ricardo Talento, su director, cuenta que muchos de los vecinos que forman parte de este grupo de teatro que llegan al estar desocupados y con fuertes depresiones, encuentran en la actividad vecinal una solidaridad y un sentido que los devuelve a la vida.

En el espectáculo no aparece ninguna autoridad, esto señala una continuidad de su teatralidad con la teatralidad política-social del momento argentino. Son los vecinos, Relicario y las prostitutas los que ofician de guías. Y el “embarazo” es un embarazo de esperanza y resistencia, metáfora de la apuesta por la vida y la identidad. El cuerpo femenino, en cuyas restricciones se ha ejemplificado muchas veces el orden y control social, aparece en *Los chicos del cordel*, para hacer propuestas subversivas de este orden: lo que en el orden estatuido constituye el afuera de la legalidad, ahora se reconoce como una posible salvación: las prostitutas, absueltas de falta, son las guías. Parece hablarse de una necesaria transformación de roles de los sujetos sociales para que haya un cambio efectivo en la mirada y en la acción de la ciudadanía.

Frente a la situación desgastada de la nación argentina, son las voces de las prostitutas, mujeres, travestis, y chicos abandonados los que expresan a través de estas imágenes las estrategias de supervivencia de la sociedad marginada. Esas voces revelan en este género generalmente marginado —el teatro comunitario en la calle— los deseos más privados y su dimensión política para descubrir públicamente lo que desde la autoridad se trata de encubrir: la disidencia y el desacuerdo de aquellos que están marginados por el sistema neoliberal. El discurso hegemónico impide la recuperación de la historia y banaliza la comprensión de las resistencias contemporáneas convirtiéndolas en un ingrediente más del gran espectáculo televisivo para construir la naturalización de los planes de ajuste (Isman 8).

En *Los chicos del cordel* el cuerpo femenino funciona como una teorización de lo político—social. La imagen de la mujer tradicionalmente manejada para representar la nación y la reproductividad de la nación en función de su futuro, la madre nacional, se desmonta en estas imágenes de estas madres/padres travestidos, cuyos hijos no robustecen la nación, ni producen trabajadores sanos para la patria. Por el contrario, nacen seres defectuosos que son convertidos objetos del mercado y que no encuentran un lugar en el espacio ciudadano.

del embarazo a temprana edad y es justamente este sector de la población el que sufre más las dificultades nutricionales de la madre y el bebé, lo que eleva las tasas de la mortalidad infantil. Esto es lo que se ha denominado la “feminización de la pobreza” y muestra que a pesar de todo las mujeres siguen siendo el mayor grupo discriminado del planeta (Kliksberg 11-17)

Conclusión

Frente a una realidad en la que “no hay más que una civilización, elevada a la categoría de (falsa) totalidad, que con su polarización excluyente produce una implosión indefinible de” fragmentos culturales “o “nacionales,” imposibilitados de encontrar un lugar mínimamente tolerable en el “nuevo orden” y que, por otra parte, no tienen alternativa a la cual dirigirse,” (Grüner 2002, 199) la propuesta avanza hacia la posibilidad de la construcción de una nueva subjetividad solidaria y comunitaria en una posición utópica cuyo primer resultado es la construcción del espectáculo mismo.

Los chicos del cordel es parte del esfuerzo por reconstruir los lazos solidarios y crear un nuevo bloque histórico y una cultura que defienda los espacios públicos y el derecho a la expresión de la opinión pública en él. Este teatro es una praxis cultural que se ubica junto a los movimientos sociales y solidarios, con la esperanza de promover modelos culturales alternativos al capitalismo neoliberal y al modelo de racionalidad que este supone, que sea potencialmente liberador (Adorno 11). Tal como afirma Talento, “estamos desarrollando la creatividad y también una forma de resistencia y creación a partir de una realidad adversa” (Entrevista).

El lenguaje de este espectáculo puede leerse como la lucha por la construcción de una contra-hegemonía que expresa la tensión y el desacuerdo entre posiciones diversas de la ciudadanía y la búsqueda del sentido y de las identidades. En esta puesta el saber consensuado de la comunidad se declara apto para apreciar los criterios de lo verdadero; este saber popular del cuerpo o hablado desde el cuerpo, pone en duda la veracidad de la cultura erudita; todo esto mediante la tensión que se genera entre lo que se ve, lo que se vislumbra, lo que se escucha y lo que se imagina y las conexiones que los actores y espectadores hacen con su mundo circundante.

Capítulo 13. El “fulgor” de la historia argentina en el Teatro Comunitario

*El fulgor argentino, club barrial y deportivo*¹¹⁶, del grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur, recorre cien años de la historia argentina que se inician en 1930 —la llamada ‘década infame’— y llegan hasta el año 2030. Las fechas no son casuales, pues ellas parecen señalar una circularidad en la historia argentina que conecta la pobreza de los treinta con la pauperización que ha sufrido la población argentina bajo las nuevas políticas económicas neo-liberales llevadas al extremo bajo las presidencias Carlos Menem en la década del noventa. El siglo de historia argentina se despliega en la escena gracias al enorme poder sintetizador y simbólico de las metáforas, única posible manera de lograr exponer a la memoria de los espectadores, cien años de historia.

VIDEO

El Fulgor argentino

<https://youtu.be/VyeKrvohT7A>

El espectáculo empieza con los carnavales de 1930 durante la presidencia de Hipólito Irigoyen; sigue el golpe del 6 de septiembre de 1930 que pone a José Evaristo Uriburu en el poder y con el que se inicia la Década Infame. Así llega a l 17 de octubre de 1945 y la movilización popular que lleva al poder a Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte de Perón. Siguen la muerte de Eva Perón, el derrocamiento de Perón del 55 y la represión del movimiento peronista en la que se señalan especialmente los fusilamientos del 9 de junio de 1956. Luego Frondizi accede a la presidencia, quien al poco tiempo es reemplazado, a instancia de las Fuerzas Armadas, por José María Guido, cuyo mandato estuvo caracterizado por el enfrentamiento entre las facciones militares de “Colorados” y “Azules.” El 12 de octubre de 1963, luego de las elecciones populares, sube al poder Illia cuya presidencia se interrumpe por el golpe militar de 1966 que pone en la presidencia al General Onganía. En 1969 explota el Cordobazo, levantamiento popular multclasista que genera el derrocamiento de Onganía y su reemplazo consecutivo por los Generales Levingston y Lanusse. Ante el creciente reclamo popular y el debilitamiento de los sucesivos gobiernos de las Fuerzas Armadas, Perón regresa al país en 1972 y es elegido presidente en 1973. Su fallecimiento en 1974 determina el ascenso de su esposa maría Estela Martínez de Perón al poder, la cual es derrocada por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. El escenario del Club se oscurece y da inicio al “período más negro de nuestra historia, donde la tortura, el asesinato y la desaparición de hombres y mujeres, llenaron de horror al mundo entero” (programa de mano). Sigue la escenificación de la guerra de las Malvinas, ante cuyo fracaso y mentira el gobierno, jaqueado por la reacción popular, se ve obligado a permitir elecciones nacionales en las que triunfa Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical; posteriormente, la presidencia de Menem con su imposición de las políticas de 116. El análisis hecho en este capítulo se refiere a la versión 2006 del espectáculo. Hoy, al 2020 se han hecho varias versiones en las que se incorporan los últimos sucesos histórico-políticos de la argentina, aunque la estructura básica y la exhibición de aquello que se rechaza y de lo que generalmente no se habla, permanece.

libre mercado. La historia termina en el 2030, en el que aparecen los sobrevivientes de una “hecatombe.” Ellos, vestidos como extra-terrestres, se descuelgan de diversos puntos del techo de El Galpón y van cayendo al centro del escenario, donde luego de entonar la “Canción final” de la que hablaré luego, se juntan al baile y la despedida de la murga. Este final fue adaptándose a medida que pasaban los años y la situación política cambiaba, se incluyeron entonces los últimos episodios, tales como la crisis del 2001 ante la cual el presidente de la nación, Fernando de la Rúa tuvo que huir en helicóptero por el techo de la Casa Rosada y el reemplazo por Duhalde y las elecciones con un sinnúmero de candidatos, cuyas cabezas se servían en bandejas a los espectadores, por ejemplo.

El galpón de las Catalinas es como un fragmento del espacio de la ciudad de Buenos Aires desde donde se propone la entrada a la historia con una mirada diferente y que implica una respuesta a la propuesta de la des-memoria y de la post-historia; una historia encarnada en el lenguaje de la vida, no hay fechas, ni placas de bronce, ni íconos, ni himnos, ni monumentos, ni placas recordatorias que son por naturaleza necrofílicas, y que deforman la naturaleza del pasado. Hernán Vidal ha tratado extensamente el tema de la “mala conciencia” que encierran los monumentos que congelan el pasado y esconden toda la represión y el dolor que los episodios históricos encierran. En este sentido lo que hace el espectáculo en cuestión es des-enmascarar el lado oculto bárbaro de la llamada “civilización.” La historia contada está nutrida en la tradición oral y en la memoria colectiva del grupo, opuesta a la cultura de la hiper-comunicación contemporánea, a la cultura de la venta y de la compra indiscriminadas, que se apropia de todo, lo refuncionaliza y lo resemantiza. Un llamado a la crítica, al juicio acerca de los setenta años de historia y a lo que se ve como un posible —casi seguro— terrible futuro, que se presenta en el espectáculo como el resultado de la continuación de la política neoliberal de los últimos diez años de gobierno menemista. En el Galpón, especie de cancha de deportes, el espectáculo reproduce la institución más popular barrial argentina, el club barrial y deportivo. En este espacio imaginario que se arma de manera coherente con los otros niveles del texto espectacular, se re-crea el paso de la historia, cuyo impacto se extrapola a la presencia o ausencia del baile y al tono amargo o festivo de los vecinos que acuden al Club.

En el “Club” desfilan las clases sociales y sus tensiones y las autoridades tanto civiles como eclesiásticas. Estas últimas siempre ubicadas en la parte superior de la escena desde donde observan y comentan el baile de los vecinos. Esta distribución de posiciones en el espacio torna metonímicamente al espacio teatral del “club” en la nación, cosa que se acentúa aún más con los episodios carnavalizados de las sucesivas dictaduras. Con el mismo fin se altera la estructura tradicional de la murga que usualmente empieza con su autopresentación. La murga de Los Amantes del Ananá sólo llega una vez que se han presentado todos los integrantes de la nación”: desfilan presidentes, funcionarios, profesores, comerciantes, dignatarios con sus respectivas esposas. Como no podía faltar está también el “señor cura,” los maestros, el director de la escuela, el jefe de bomberos y la comisión de damas, es decir todos los que conforman la sociedad, reafirmando así la homología del espacio del club al espacio nacional.

Esto último se pone en evidencia en las canciones que cada grupo entona. En algunas escenas, con gran habilidad sintética, el espectáculo escenifica el enfrentamiento ideológico de los diversos grupos. Tal es el caso, por ejemplo, del contrapunto que se genera acerca de la educación en el que se enfrentan las canciones de los “laicos” y los “libres.” Mientras los conservadores afirman que “si eres cristiano hermano / y libre de corazón / ... / también debe ser libre la educación / Satán o Jesús / Bolches o Moscú,” los que apoyan la educación laica cantan “Hoy queremos laica / nuestra educación / y a todos los libres / les decimos: ¡no! / No hay concesión / para los curas la confesión/ ... / para este pueblo la educación.”

Pero el espectáculo más allá de escenificar enfrentamientos histórico-ideológicos, denuncia la falsedad de las apariencias políticas mediante la ridiculización de ciertas afirmaciones moralizadoras, propias de las autoridades, la sociedad y la iglesia. Así, por ejemplo el Cura afirma: “Estampitas, estampitas / rosarios y agua bendita / colaboren, colaboren/ o que el fuego los devore.” Inmediatamente la comisión de damas canta: “Somos la flor y nata / de esta gran entidad / nuestra misión es preservar la moral... / sin discusión, la prohibición/ es el estandarte de la Comisión,” tras lo cual sigue una larga lista de todo lo que está moralmente prohibido. La ironía y la parodia logran la risa del público, al mismo tiempo que desenmascaran el contraste entre la alta posición social/escénica que los personajes de la historia ocupan y la alusión a situaciones inmorales o impropias de su autoridad, por ejemplo, el alcoholismo de las autoridades o la promiscuidad del cura.

“El fulgor” de la historia

Frente a la política del olvido, la recuperación de la memoria es el objetivo político central de este espectáculo del grupo Catalinas Sur. La política neoliberal es, tal como afirma Sosnowski, la continuación de la Doctrina de la Seguridad Nacional aunque con métodos diferentes: olvido institucionalizado, resemantización de lenguaje, modelo económico de mercado, el fin de las ideologías y la obediencia al modelo neoliberal.¹¹⁷

Esta política del olvido se implementa no sólo a través de la promulgación de decretos y leyes sino también mediante la destrucción los espacios ciudadanos que son depositarios de la memoria colectiva¹¹⁸, acción perfectamente coherente con la desaparición de civiles durante “el proceso” y cuya tradición se remonta por lo menos al deambular del cuerpo de Evita con la intención de evitar su persistencia en la memoria y la veneración colectiva. La destrucción física pretende poner el “punto final” a toda la memoria escondida en estos espacios. En nombre del

117. El anuncio del “fin de la historia” implica la imposibilidad de propiciar reales cambios respecto del objetivo que ésta persigue; por ello, más que nunca se hace la política del “parche”—la ingeniería social propugnada por el positivismo lógico—; están en boga los pequeños acuerdos, las negociaciones con los grupos, hechos en función de la mantención del sistema económico neoliberal, dentro del cual lo único que cabe son los movimientos sociales con sus muy delimitados fines que sólo implican pequeñas correcciones. Tema que empieza a aparecer también en otras producciones teatrales, por ejemplo, este es el tema central de *El saludador*, de Roberto Cossa, puesto en escena en la temporada de 1999 en Buenos Aires.

118. Andermann subraya como la identidad nacional y la herencia nacional residen en un patrimonio común del cual “the state becomes the principal collector, the collecting amateur’s idolatric and fetishist relation to his objects is banished, to make room for a *raison d’État* of taxonomic rules both “scientific” and “objective” (23).

progreso se construyen shoppings y autopistas donde habían mercados populares o espacios tradicionales —ie. el Abasto— y se intenta destruir edificios que son una marca en la memoria de muchos argentinos, como son los casos, por ejemplo, de la Escuela Mecánica de la Armada y de la nueva Biblioteca Nacional.

En *El Fulgor Argentino* los espectadores empezamos a experimentar este sumirnos en la historia, que no se recuerda frecuentemente en la época del dominio de la imagen y el zapping desenfrenado, cuando elegantes “señoritas” vestidas y gesticulando a la manera de los años 30, nos conducen a nuestros asientos. Ubicados ya en el espacio teatral donde va a transcurrir la historia y sintiéndonos parte de la comunidad, pasamos a ser parte de la escena poco convencional del galpón y nos sumimos en una serie de “sucesos” que transcurren simultáneamente a nuestros cuatro costados y en distintos niveles. La distribución del espacio corresponde homológamente a la estructura social y política representada. Las autoridades “bajan” a la parte más baja del galpón —espacio del baile del pueblo— solamente en las escenas de la dictadura y de los enfrentamientos políticos; las “señoras gordas”¹¹⁹ representantes de la burguesía siempre miran el baile desde el palco alto y se remarcan los gestos y aspectos propios de su clase que, a pesar de todos los cambios políticos, sociales o culturales que la escena va marcando, permanecen inalterables. Contrastando con ello, todos los ciudadanos comunes jamás acceden a los balcones altos que rodean el galpón. Ubicados entre los balcones altos y el espacio del baile, e inmersos temporalmente en los eventos, gracias a la música y la ambientación de época, nos convertimos en activos espectadores brechtianos cuya obligada selección de la mirada, el coloquialismo en que se narran dichos y memorias colectivas, la familiaridad de la música y el humor que despliega la escena, nos involucran activamente en la historia narrada.¹²⁰

El ir y venir por los recovecos de la memoria que formula conexiones constructivas y productivas entre pasado y presente, re-crea en la escena la sensibilidad social del grupo productor del espectáculo que se identifica con los ciudadanos marginales que en las ‘buenas’ épocas, tenían la posibilidad de participar en los bailes del “club barrial y deportivo.” El club, metonimia de la Argentina, es el espacio que se cierra y se abre, se oscurece o ilumina, se llena o se vacía, al compás de los gobiernos y las dictaduras. El paso del tiempo se marca claramente, con el cambio del atuendo de la orquesta y de los asistentes, y de la música que va del charleston, al cuartetazo, pasando por el twist, el rock y la cumbia.

En *El fulgor argentino* la relación entre historia y ficción resulta inextricable, con la sola excepción de la ficción alegórica de la historia de amor entre la chica de clase alta, Irene y Juan —el “negrito” peronista. El romance entre Juan —alusión indirecta a Juan Domingo Perón— el pobre y bien parecido muchacho peronista e Irene, la “niña bien,” sería un intento de hacer una alegoría sobre el último peronismo en que muchos integrantes de la clase media se identificaron con el peronismo popular en el

119. Nombramiento irónico/despectivo que se da coloquialmente a las mujeres snobs de la clase alta argentina.

120. A diferencia del teatro de la dictadura de la “Revolución Argentina” (1966-73) y del teatro contemporáneo que trata problemas políticos metafóricamente o alegóricamente, aquí no hay ninguna necesidad eufemismos o de conflictos ‘universales’ con posible alcance de un público internacional, la producción está dirigida primariamente a los “vecinos” que no necesitan realizar ninguna transcodificación puesto que asisten a la re-creación sino de lo vivido, al menos de lo narrado por sus padres o abuelos.

último regreso de Perón en el 73; por otra parte, el hijo de los dos parece de alguna manera expresar la idea de un posible futuro para esa unión. Esta espera se esfuma cuando aquél se transforma en un “desaparecido,” que metafóricamente parece también aludir a la imposibilidad de recuperar el peronismo militante de los setenta.

La centralidad de la alegoría de la unión de la clase media con un “negro peronista,” la alegría y libertad que adquiere “el populacho” a partir de 1945 con la posibilidad de acceder a los bailes del club, la representación fúnebre y sobrecogedora de la muerte de Evita y de Perón, la enfatizada humanidad de Irene y Juan en el baile, cuando todos los demás bailan con gigantescos muñecos y el poder de los mozos que por primera vez, pueden exigir una paga justa en el club, son claves de la ideología subyacente del colectivo productor de *El fulgor argentino*. Coherente con esta ideología, se presenta una visión de la historia, según la cual la época del primer peronismo¹²¹ aparece como la única en que todos pudieron formar parte de la nación en su calidad reconocida de “sujetos” con agencia histórica. Es a través del transcurrir de la vida de Irene y Juan que presenciamos los vaivenes y cambios de los setenta años de historia argentina, que desembocan en esta historia particular, metonimia de la historia de la nación. Con el hijo desaparecido y la hija exilada, Irene se convierte en una de las Madres de la Plaza de Mayo.

En una sucesión de escenas exhibidas fragmentaria pero cronológicamente desfilan personajes, imágenes, cantos e himnos totalmente reconocibles —tango, zarzuela, canciones escolares y canciones patrias. Las canciones acompañadas por una lírica explícita y evidente para los espectadores, les fuerza a sonreír, re-cordar y re- construir el pasado para hilvanarlo junto al presente y producir una visión muy específica que lee ese momento como la culminación del proyecto neo-liberal, que si bien estuvo presente desde la fundación de la nación argentina, ha sido implementado totalmente mediante su “triunfo pacífico” que ha traído la muerte del primer peronismo, que se creía definitiva, y que luego del paréntesis “populista” entre 2003 y 2015, hoy vuelve a imponerse en la argentina con resultados desastrosos.

El fulgor argentino intenta despertar la memoria pro-activa que suprime la monumentalidad de la historia en esta práctica de la memoria cultural-performativa, ya mencionada en el un capítulo anterior (White 360 en Trigo 32)¹²², que desvela el material discursivo de la historia en la cotidianeidad del colectivo, y recupera las huellas de lo diferente, revelando la re-memorización como representación y re-estableciendo la historicidad al interior de la historia. Esta historia, locus de la alteridad, se identifica como la antítesis del gobierno de la re- democratización (Terdiman 12-70). Para el sujeto colectivo productor, esta recuperación de la memoria es, según Colombres, “una necesidad vital, un recurso para no morir, y también para liberarse de la opresión... [y] eliminar los escollos que les pusieron para abolir su pasado y congelar su proceso histórico... (65), es decir una manera de luchar contra el desplazamiento

121. Con “primer peronismo” me refiero al contenido político y social de esta ideología, hasta antes de la transformación que la economía de libre mercado y la globalización implementadas por el gobierno “peronista” de Carlos Menem realizaron de acuerdo con lo impuesto por los organismos internacionales.

122. La memoria es en este caso, no la memoria “instrumental pedagógica” (Martín Barbero) como constructo historiográfico que pretende homogeneizar la memoria colectiva expulsando de su seno a lo diferente, escondiendo su génesis en la construcción de íconos y monumentos que deshistorizan las memorias escondiendo todo el campo de lucha y negociación en la articulación de hegemonías.

de la vida de la nación que actualmente sufre este sujeto por vía de los múltiples acortamientos económicos y legales.

La propuesta del grupo Catalinas no reproduce la configuración dominante y se atreve a tirar al escenario la pregunta por el futuro desde una mirada al pasado, negando así una vez más la tesis de un presente sin objetivo y con ello la verdad del “fin de la historia.” El auto-reconocimiento y la recordación del colectivo en su capacidad de sujeto y agente histórico, niega la posibilidad de la llegada a un estatismo en la evolución histórica nacional y afirma la plurivocidad y la diacronía de la historia. Niega el presente como necesario, respondiendo de esta manera al llamado al silencio y a la aceptación sin cuestionamientos del paradigma que exige —en los casos más extremos— el renunciamiento de los aspectos más primarios para la supervivencia y que son los que la propuesta acentúa como existentes en épocas anteriores.

El fulgor intenta además construir o des-construir la identidad nacional imaginariamente, poniendo en la escena las múltiples versiones de lo que a través de la historia ha significado la “argentinidad.” Mediante el despliegue de los momentos históricos elegidos, a la manera de una prueba inductiva que muestra la falacia de la descripción única que el modelo hegemónico del momento pretende construir, *El Fulgor argentino* exhibe el carácter exclusivista (excluye amplios sectores de la ciudadanía) que estas definiciones han efectuado, especialmente en las últimas dos dictaduras (1966-73 y 1976-81). La justificación de las dictaduras ha sido siempre la defensa de la “argentinidad” cuyo eje giraba, según sus discursos, fundamentalmente en la conservación de la “tradición occidental y cristiana,” entendiendo estos dos conceptos de manera bastante particular y restrictiva. Por ejemplo, tener el pelo largo o tocar rock eran para la dictadura del 66, motivos suficientes para el encarcelamiento o la clausura de lugares públicos.

El fulgor oscila entre la libre y espontánea aparición del “pueblo” que en épocas democráticas baila en el club y la negación que de él hacen las clases altas y los militares. En varias escenas el “populacho” aparece como la negación de la Argentina; es la “vergüenza” de la Patria, tal como lo afirman las damas de clase alta, que sentadas en la parte superior del Galpón, metaforizan al sector de la Argentina que reclama para él la exclusividad de la “argentinidad.” Esta lucha entre dos modos distintos de concebir la Argentina y la argentinidad aparece desde el comienzo mismo del espectáculo y se asocia con el binarismo propuesto desde los comienzos de la nación por Sarmiento: la oposición civilización y barbarie. Los integrantes de cada uno de los sectores se auto definen siempre como los no bárbaros, mientras que o animalizan o deshumanizan a sus contrarios, como sucede, por ejemplo, en la escena en que Videla, el dictador, aparece enjaulado cual un animal peligroso.

La construcción de la identidad se muestra en esta teatralización de la historia argentina como una exhibición de la ideología que funciona para la producción de los sujetos y de su identidad individual y nacional, sus clases y sus roles. Para Onganía por ejemplo, ser argentino equivaldría al alcance de una homogeneidad que se consigue mediante la supresión de todo lo que sea diferente, que teatralmente se representa como el bailar de todos a un único compás y un único instrumento: el tambor, “instrumento patriótico.” Se subraya así el carácter construido de la identidad nacional y cultural,

acumulada, de acuerdo a sistemas de valores y significado arbitrarios e intencionales según las élites y los sujetos (Andermann 23). Al mismo tiempo esto destaca uno de los aspectos más interesantes de *El fulgor argentino*, puesto que re-interpreta el patrimonio común, la herencia nacional basada en objetos, memorias y personas y en los hechos gloriosos y trágicos, desde su propia situación de sujeto ahora marginado del acontecer político; el sujeto colectivo productor se auto- construye como un sujeto con posibilidad de agencia histórica.

La Argentina: ¿progreso o apocalipsis?

El teatro comunitario como práctica de resistencia surge cuando el sistema político ya no es capaz de legitimarse y garantizar su rol de representante de los intereses comunes. Es entonces cuando aparece la lucha por el sentido y es allí donde se reactiva la esfera pública habermasiana y la re-entrada del sujeto histórico, debido a que la sociedad civil recupera “su capacidad de presionar e influir sobre las decisiones políticas y en definitiva de discutir la hegemonía universal de la clase dominante” (Grüner 1991: 88-89). “

Lo importante para este “teatro de clase media” es según Adhemar Bianchi, su director, que un núcleo de vecinos se convierta en productores y muestre que colectivamente se puede crear.[Este teatro] es una resistencia contra el planteo actual que es el hombre como elemento de consumo... Había que reestructurar una red solidaria de lo colectivo, de lo social y de la clase media, que es fundamental porque son los que a su vez, son los transmisores de valores” (Entrevista 2000).

El fulgor argentino lee a contrapelo la historia oficial argentina, y termina con una interpretación que propone leer el discurso del poder hegemónico del momento —Carlos Menem— como una mezcla entre simulacro y pastiche. El discurso de Menem, que representa a la Argentina como inserta en el Primer Mundo, avanzando hacia un futuro de prosperidad y bonanza, se presenta como el discurso de la “democracia.”¹²³ Este discurso pretende esconder bajo su exitismo los efectos negativos del modelo, como son por ejemplo, las luchas que aparecen en los márgenes rurales y urbanos de la Argentina, el crecimiento acelerado de los índices de pobreza durante la década del noventa y la baja del consumo incluso de los bienes de primera necesidad. El discurso de Menem revela una actitud que parece poder adjudicar un poder omnímodo y casi mágico a la palabra tanto para la desaparición de los efectos negativos del modelo—como fue evidente en la crisis del 2001—como para la sobre dimensión del reconocimiento del éxito económico hacia el exterior.¹²⁴

El discurso oficial se revela entonces como un significante vacío, como auto referente,

123. No es extraña la coincidencia de estos momentos con el presente en el 2019 en que se ha impuesto el régimen neoliberal vigilado por el Fondo Monetario Internacional, bajo el gobierno de Cambiemos, con su presidente, Mauricio Macri.

124. El politólogo italiano Norberto Bobbio en una entrevista a *El Clarín*, el 2 de abril del 2001, explica : “Esto es lo que se está viviendo cada vez más intensamente en Latinoamérica y que constituye los efectos negativos del modelo neoliberal, que según el mismo teórico puede llegar a causar “tensiones formidables [que] pongan en riesgo el régimen de gobierno. Es un teorema de hierro: a más desigualdad, menos democracia.”

una pura tautología, que además visto en una perspectiva más abarcadora, carece de todo aspecto positivo, pues Argentina en lugar de acercarse al mundo desarrollado se está acercando cada vez más a los niveles de los países latinoamericanos tradicionalmente más pobres. Este futuro mejor, que nunca llega, asoma al espectáculo en el parafraseo de las palabras de Alzogaray¹²⁵ “hay que pasar el invierno,” que adquieren actualidad en la conciencia de los espectadores, pues ellos las asocian inmediatamente con el bien conocido “estamos mal, pero vamos bien,” del discurso de Carlos Menem y en la actualidad con el eterno futuro prometido que nunca llega.

La resistencia surge ante la discrepancia entre lo descrito en el discurso político hegemónico y lo que la realidad cotidiana argentina muestra y la percepción de esta discrepancia. La crítica va mucho más allá de la mera crítica a la autoridad, se dirige hacia la estructura social como totalidad, a la división e intolerancia de las clases; ella descubre el impacto de los setenta años de historia argentina en el argentino común; denuncia las múltiples composiciones de poder concentradas en diversas instituciones como la iglesia, el ejército, las autoridades barriales y provinciales; ridiculiza las sociedades de beneficencia y, al mismo tiempo, exhibe cómo todas estas instituciones están atadas social y políticamente a las estructuras de poder.

La propuesta muestra la razón del poder como falaz; redistribuye los signos para exhibir la fractura del discurso político y económico y traslada esta fractura a la creación simbólica que desmiente la totalización unificadora/homogeneizadora de la ideología neoliberal. *El fulgor argentino*, representa en la escena a los argentinos como “los sobrevivientes” de una hecatombe, la globalización, tal como irónicamente dice la “canción final”:

No tengan miedo Estamos vivos Es el 2030
[...]
Lo conocido por ustedes terminó
Tanto insistieron con la globalización
Que al final el globo explotó.
Y ustedes no
No se enteraron de que todo reventó
Porque estuvieron aquí dentro del galpón [...]
No se preocupen
Es una broma
Que pronto puede
Ser realidad
Porque es tan frágil
El equilibrio entre la vida y el no va más

125. Alvaro Alzogaray, Ministro de Economía durante la presidencia de Frondizi, descrito por el historiador José Luis Romero como el “campeón de la política económica ortodoxamente liberal”, aplicó en junio de 1959 un programa estabilizador que incluía la restricción crediticia, el congelamiento de salarios, la reducción del déficit fiscal y la supresión de los subsidios. Según Romero “el costo social de esta política fue muy alto, especialmente por la secuela de cierres y la creciente desocupación”(210-11).

El espectáculo de Catalinas, desafía la lógica implícita en el concepto del “fin de la historia” que transforma lo social, lo político, la acción social, la utopía y la memoria en un conjunto de sin sentidos. La narración es cómo el negativo de lo que la Historia oficial registra y que aparece como simulacro-máscara, en lo que lo olvidado-oscurecido— borrado, aparece ahora iluminado mediante los registros cotidianos del lenguaje, los chistes del barrio, lo popular, lo urbano, lo biográfico.

Estética de mezcla, estética de resistencia.

El fulgor argentino es, según Bianchi, un espectáculo de sensaciones que, sin pretensiones de vanguardia, junta lo ideológico y lo político con lo artístico, rescatando de este modo, todos los elementos necesarios para la propuesta. Las metáforas visuales¹²⁶ de *El Fulgor argentino*, hacen visibles la continuidad de los cien años de historia argentina desde una estética de mezcla que incluye la teatralidad del carnaval, especialmente de la murga rioplatense, la historieta y la teatralidad social cotidiana, y que mezcla la tragedia con el melodrama y la parodia. La historia narrada y visualizada como “historieta” es recibida fácilmente por el espectador—en su mayoría cómplice—que ve concretadas en el escenario sus ideas/imágenes: personajes-títeres gigantes exagerados y estereotipados hasta la caricatura, muñecos claramente identificables gracias a detalles muy obvios en su representación y a locuciones que vienen de la tradición oral de la historia argentina. Por ejemplo, todos reconocen a Arturo Illía, el expresidente cordobés, médico de profesión que todo lo cura con peperina, o la enorme gorra desproporcionada respecto de la figura del General Onganía fácilmente identificable por la redondez y pequeñez de su figura, o la rivalidad entre azules y colorados con un ejército desorganizado y perdido.

La teatralidad social está incorporada de manera explícita y evidente tanto en el vestuario como en los gestos y el lenguaje verbal. En la escena discurren un inventario de figuras y discursos nacionales más representativos y con los que el argentino está muy familiarizado: el de la clase alta, el de los militares, el de los guerrilleros, el del hombre común de barrio, el de las municipalidades, el de las damas de las instituciones de caridad, el del partido peronista, etc.

La estética de la murga es una estética de mezcla. Sin embargo, en este espectáculo este aspecto está sobredimensionado por la adicional pluralidad y diversidad de géneros estéticos, encuadrados en el prólogo “gastronómico” de la choriceada¹²⁷, la presentación y la retirada típicos de la murga rioplatense y que encuadran el espectáculo que bien podría definirse como una “disputa simbólica” para la construcción de un sentido que sitúa a los espectadores en la experiencia histórico-social de este grupo de vecinos que ocupan lo que Remedí siguiendo a Habermas llama “la esfera pública popular” (192).

La desviación del género melodramático, la estética del carnaval, la presencia del me-

126. Para alcanzar la mejor comprensión de tales metáforas hace falta la competencia cultural del espectador dentro de la tradición cultural argentina, pues las metáforas de este espectáculo interrelacionan el mensaje ideológico con el sistema cultural y los sistemas de imágenes legitimados (Villegas 177).

127. Se llama así a la venta de sánduches de chorizo que se realiza frente a la puerta de entrada del Galpón antes de las funciones.

lodrama en este espectáculo condice con la afirmación de que este género aparece cuando los imperativos tradicionales de la verdad y la ética han sido violentamente puestos en cuestión, y cuando la preocupación presente es por la promulgación de la verdad y la ética y la instalación de un estilo de vida (Brooks 297). Pero en lugar de la resolución catártica y de la restauración de los valores tradicionales del melodrama, éste se convierte en una tragedia. La muerte, la desaparición y la persecución funcionan como una interrupción de la vida. Dicha interrupción viola el género melodramático en cuanto señala la imposibilidad de una resolución catártica. No es posible des-hacer lo andado para el regreso a lo que sería un estado de orden aceptable desde la mirada conformadora de esta producción; como tampoco es posible volver a la vida a los muertos-desaparecidos y deshacer las decisiones drásticas ya tomadas y puestas en práctica para la imposición y mantenimiento del modelo económico.

La resistencia aparece también en la refuncionalización de la estética del carnaval; tal como sucede en el carnaval, la distancia entre actores y espectadores disminuye. La ceremonia de la chori-ceada como prólogo, la ubicación en los asientos, inmersos espacialmente en medio de las múltiples escenas y la historia contada, por todos conocida, integran al espectador al espectáculo, tal como sucede en la celebración del carnaval. Pero a diferencia de lo que ocurre en el carnaval, esta estética no parece tener las implicaciones ideológicas descritas por Bahktin en cuanto no consagra la igualdad de todos los ciudadanos, ni siquiera como un paréntesis en la vida de la sociedad.¹²⁸ Contrariamente a lo que afirma el discurso político hegemónico oficial, el espectáculo señala las desigualdades no como algo inevitable que hay que asumir, sino que por el contrario, acentúa la injusticia que ellas implican, denunciando las consecuencias en la vida de los ciudadanos comunes, tanto mediante la lírica de los coros como mediante la teatralidad grotesca y esperpéntica. Un buen ejemplo es la canción titulada “El cuartetazo” que, en un juego lingüístico alude al Cordobazo:

Orden y progreso

Orden y moral
Grita en la rosada
El bigote militar...
El verano ya llegó
Y nos ajustamos
Siempre el cinturón
No somos faquires
Ni lo queremos ser
Tenemos que comer

128. Resulta sospechoso que, en el carnaval del 2000, las autoridades hayan dado un nuevo impulso a las celebraciones barriales y ciudadanas del carnaval. Esto parece corroborar la hipótesis de Bahktin que tal exaltación del presente intenta disimular o condenar al olvido las huellas, recuerdos, rebeliones y disconformismos del momento, descripción que parece corresponder a la Argentina actual.

Con la moral y el orden
 No hacemos un carajo...
 Obreros y estudiantes
 Unidos codo a codo
 Y contra la injusticia
 Tenemos que luchar.

Con la música y el ritmo popular contemporáneo —el cuartetazo— denuncia la imposición desde “la rosada” (la casa presidencial) de una “paz de cementerio” que es impuesta por los dictadores, “el bigote militar; rechaza el hambre—no somos faquires / ni lo queremos ser” —y proclama finalmente la reacción violenta popular, el Cordobazo (1969)¹²⁹, que obligó a Onganía a abandonar el gobierno.

Sin embargo, cabe preguntarnos por la efectividad de tal resistencia, sobretudo y paradójicamente debido a su éxito, pues el espectáculo ha corrido el riesgo de ser absorbido por el sistema con el consiguiente vaciamiento de sentido y fuerza política.¹³⁰ En primer lugar tal efectividad parece disminuir a la luz de una lectura transcodificadora hecha desde el final. En lo que podría ser una confirmación del vaciamiento señalado, podemos observar que el espectáculo se orienta hacia la total desaparición apocalíptica, última consecuencia de la imposición del modelo económico neo-liberal en una situación en la que los que resisten no parecen tener otra alternativa que la de “jugar” o “cantar” su historia. Para los vecinos que recuerdan con mofa y tristeza los años pasados, esto podría tener además de un efecto meramente catártico, el atractivo de dar rienda suelta al recuerdo melancólico tan propio de la idiosincrasia porteña. Sería posible también decir que, si ese final se elaborara un poco más y no se mostrara como una simple broma, el espectáculo tendría mucho más poder superador, reformador, esperanzador de un futuro diverso respecto del presente.¹³¹ El espectáculo parecería entonces haber quedado en un presente desesperado en donde la única opción posible es jugar con él para poder aceptarlo, duplicando una actitud que por otra parte no es sino el espejo de la actitud general, no sólo argentina sino latinoamericana, frente al momento de las primeras funciones, pero que por otra parte parece empezar a mostrar resquebrajaduras por donde empiezan a infiltrarse posiciones antagónicas.¹³² En este sentido el espectáculo podría haber parecido un buen resumen final

129. El Cordobazo fue la insurrección popular que ocurrió en Córdoba, Argentina, el 29 y el 30 de mayo de 1969, liderada por los líderes sindicales de SMATA, Unión Tranviarios Automotor, la Confederación General del trabajo y el sindicato Luz y Fuerza. A la reacción se juntaron también estudiantes. Fue la señal de que el poder de la Dictadura de la Revolución Argentina, se había resquebrajado.

130. Vaciamiento a la manera en que hoy observamos los íconos o modas de los setentas, usados por lo guerrilleros o revolucionarios de venta en los almacenes de “moda” de los reductos más conservadores de los Estados Unidos o imágenes de la revolución cubana anunciando por la internet alguna venta bajo el lema “ahora somos libres para comprar y vender.”

131. En las primeras versiones del espectáculo, éste terminaba con una visión apocalíptica ante la cual se proclamaba la resistencia y la alegría como arma.

132. Tal como sucedió por ejemplo en los Estados Unidos frente a las reuniones del “World Trade Organization” (Seattle, Washington y Ámsterdam, 2000) y en Argentina con la “operación escrache” de los hijos de los desaparecidos —manifestaciones que llevan ya varios años y que cada vez cobran más fuerza, y con los insistentes y cada vez más fuertes reclamos de los obispos de la iglesia argentina, que piden un “capitalismo más humano.”

del éxito total del discurso político que apoya el sistema y que había logrado convencer a parte de la ciudadanía de que no había más alternativa que intentar sobrevivir en aquellas condiciones y enfrentar la crisis de la mejor manera posible. Visto así *El fulgor argentino* con la mirada de este grupo de “vecinos,” de perspectiva irónica, trágica o melodramática, parecía no alcanzar a articular ninguna propuesta anti-neoliberal o anti-colonialista; presentaba la imposibilidad de modelizar el futuro desde la experiencia pasada y parecía proponer una estética del desconcierto cuya única salida es la broma y el juego. Visto el espectáculo hoy, con las modificaciones del final —pues ya no incluye el cierre apocalíptico— y a la luz de los últimos acontecimientos políticos que incluyen las movilizaciones populares ocurridas a raíz del surgimiento de las asambleas de vecinos en defensa de sus derechos (2002 en adelante), esta afirmación no puede hacerse sin al menos algún titubeo. Por otra parte, la funcionalización de estas estrategias parece corresponder a lo que Tiffin llama “contra discurso post-colonial,” cuando las describe como

involv[ing] a mapping of the dominant discourse, a reading and exposing of its underlying assumptions, and the dismantling of these assumptions from the cross-cultural standpoint of the imperially subjectified ‘local.’
(98)

El espectáculo des-cubre el discurso del poder y de la historia tradicional que se cubre con la “razón” de la civilización y del progreso, expone la conformación de este discurso desde élites configuradas de acuerdo a intereses económicos y de clase y dismantela estas propuestas mediante el discurso verbal y escénico. A todo ello, suma una posición positiva respecto de la posibilidad de la conservación del pensamiento utópico.

La utopía no es entonces ya la grande e imposible tarea de cambiar las estructuras fundamentales; es alcanzar una meta mucho más cercana, pero que demuestra la sobrevivencia del pensamiento utópico y su apareamiento en los momentos en que este sujeto colectivo se propone expresar sus memorias para proyectarlas desde el presente hacia el futuro. Al respecto hay que recordar que, desde ese momento, el movimiento de teatro comunitario es parte de una red cultural amplia llamada “Arte como transformación social,” que incluye la existencia de comedores, fábricas recuperadas, proyectos encaminados desde las mismas organizaciones sociales, independientes del estado. De este modo, la utopía fue creciendo y se extendía ya por toda la nación.

Por otra parte, el éxito de éste y los anteriores espectáculos del grupo invita a que nos preguntemos si su gran y continua recepción no se debe a la existencia de un germen de una conciencia popular que encuentra su eco en esta expresión cultural. Más importante aún, la acogida del público al espectáculo podría también tomarse como indicador de una predisposición de ciertos grupos sociales colaterales a la adscripción de posiciones críticas cercanas a las planteadas en *El fulgor argentino*. Estas posiciones podrían explicarse como la reacción de la

Desde hoy — 2006—podemos ver un cambio en la situación con el juicio reabierto a los militares involucrados en la tortura y la movilización social y popular que explotó a raíz de la crisis del 2001.

clase media pauperizada que encuentra en el espacio teatral creado en el Galpón la expresión de sus deseos, y frente a la cual, dicho espectáculo ejerce la seducción de la posibilidad de una utopía futura de la que el espectáculo, como “crítica reguladora”¹³³ del momento actual de la política y la economía argentina, sería el primer aviso. En este caso, *El fulgor* desmiente la equivalencia de la utopía con “error histórico,” al mismo tiempo que desenmascara la ideología neoliberal escondida bajo el disfraz de progreso que consiste fundamentalmente, en el alcance de los lujos materiales del primer mundo (tarjetas de crédito, viajes a plazos, vacaciones en Miami, etc.); en la obtención de un aspecto físico perfecto (tal como los anuncios de los medios argentinos remarcan hasta el exceso); en el goce de los paraísos consumistas llamados en el dialecto porteño “shoppins” o en la pertenencia a algún “country” (barrio cerrado) con la vida de lujos y excentricidades que ello significa.

El fulgor argentino no se limita a construir maniqueamente el sentido de la historia, en cuanto explora formas oblicuas y plantea el conflicto entre la asimilación del pasado y su rechazo. Se plantea la organización de un nuevo espacio cultural desde donde armar la disidencia política usando un pastiche de imágenes y de estilos híbridos y parece confirmar la existencia de una “dimensión cultural del problema en la que podríamos trabajar y la cual puede ser útil para la política (Sarlo 91).

El fulgor argentino no es solamente una re-presentación de sucesos históricos; es más bien una práctica de resistencia, una lucha ideológica en defensa de la agencia del sujeto colectivo productor y receptor de la propuesta. Mediante la introducción del elemento de negación dentro de la re-construcción de la historia, el espectáculo propone una comprensión alternativa desde la mirada propia y distinta que emerge desde el espacio de El Galpón de las Catalinas. Frente al discurso del poder, revestido de la ficción, el artificio y la máscara, *El fulgor argentino* exhibe caras bajo las máscaras, hechos y nombres para desafiar la anomia del discurso económico del mercantilismo, denunciando la falsedad de la homogeneización mediante la marcación de las diferencias sociales, económicas y principalmente de clase.

Creo posible afirmar que el éxito del espectáculo radica en el hecho de que éste se construye desde la voz de la comunidad, no del director ni del escritor dramático individual. Esta es una voz que nace siendo colectiva y que se extiende hacia fuera de lo marginal alcanzando lo que podría ser leído antagónicamente como un movimiento expansivo en el que los márgenes pulsan por acercarse al centro. Este movimiento marca el contrapunto al acercamiento del centro al margen, causado por el crecimiento de los índices de pobreza y la disminución, sino la desaparición de la clase media argentina.

La intencionalidad de *El fulgor argentino* se hace explícita en la “Canción final, especie de manifiesto ideológico del grupo Catalinas:

Que nadie diga ‘la utopía se murió’

133. He aclarado este concepto, propuesto por AA Roig anteriormente en “Utopía/distopía en la escena latinoamericana.”

si para muestra basta sólo un botón
 aquí hay cien utópicos hoy.
 [...]
 Porque pensamos que aún es posible
 Por eso es que estamos acá...
 [...]
 Somos la historia que el futuro
 Va a contar
 Y mal o bien nos recordarán.
 Con la memoria
 La esperanza
 Resistirá.

La esperanza y la resistencia del grupo se asienta en la afirmación de la utopía, en el mantenimiento de la memoria colectiva y en el fortalecimiento de los lazos de solidaridad. El fenómeno del Catalinas puede leerse como el resultado de la crisis del espacio de encuentro y negociación nacional, y su surgimiento expresa la necesidad de los individuos de ser agentes de la producción, el intercambio y la crítica política y cultural.

En *El fulgor* se ubica la historia, se remarcen las consecuencias sociales, se exhibe la relación entre las decisiones tomadas a alto nivel político o militar y su impacto en el barrio, los trabajadores y los obreros; se pone en evidencia la lucha entre las clases sociales y los diferentes paradigmas que ofrecen miradas opuestas ante los acontecimientos históricos con la consecuente contraria interpretación y se dramatiza lo que el discurso político, económico del poder hegemónico actual trata de des-dramatizar, mediante el olvido y el punto final.¹³⁴ Y como consecuencia de todo ello, se levanta el pedido de juicio y de justicia

La presencia del teatro comunitario en los barrios marginales y alejados del centro de Buenos Aires, parece confirmar la persistencia de grupos que se preguntan en otros términos por la existencia de la sociedad y de la posibilidad de re-armar una identidad nacional con una comprensión de la cultura y del pasado que genere otro presente que, diferenciándose del pasado, afirme una diacronía en cuyo transcurrir, los sujetos agentes tengan la posibilidad de cambiar las relaciones sociales.

En este teatro prima la ironía y en ello se acerca más a la estética del teatro de la oposición de los sesentas y setentas.¹³⁵ Despierta al espectador hacia una comprensión de la historia pasada y presen-

134. La Ley 23492 de Punto Final, promulgada en diciembre de 1986 durante la presidencia de Raúl Alfonsín, estableció la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas, que tuvo lugar durante el Proceso de Reorganización Nacional, nombre con el que se autodenominó la Dictadura que gobernó Argentina desde 1976 hasta 1983.

135. Pienso por ejemplo en *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti, en "Ceremonia al pie del Obelisco" de Guillermo Gentile, o en *Chau papá* de Alberto Adellach, que se caracterizan, tal como en el caso de *El fulgor argentino*, por una estética de hiper-transparencia con evidente intencionalidad política

te en un gesto crítico que discute lo que generalmente se presenta a diario a través de los medios de comunicación masiva, desvía por un momento la atención de los espectadores de la ansiedad causada por el mercado y la dialéctica del deseo que este despierta con su discurso del futuro abierto para todos, y la ubica en las prácticas históricas que han llevado a este presente; impulsa la comprensión de la siempre presente fractura irreparable en la nacionalidad. Señala la genealogía de discursos y prácticas rastreando en la historia del último siglo su origen; generando rupturas en el discurso hegemónico, descubriendo su sólo aparente transparencia bien secundada por su repetición en la televisión, en el sistema de ventas, en las modas de los jóvenes, etc. *El fulgor argentino* señala así una brecha entre lo político, lo social y la identidad de los argentinos, brecha que el silencio impuesto por el discurso del fin de las ideologías y de la historia pretende borrar.

La disidencia, la crítica y la des-construcción en una historia en la que se desenmascara el carácter de simulacro del discurso hegemónico, aparecen como producto de esta creación colectiva que intenta reconstruir el espacio político, resistir el achatamiento ideológico y desmentir la inmovilidad de la historia implicada en el famoso proclamado “fin de la historia.”

El grupo en cuanto agente hermenéutico, controla su auto imagen, combate y parodia elementos del capitalismo contrarios al proyecto—peronista— popular, maneja símbolos familiares que hacen constantes guiños al espectador para conseguir su inmediata complicidad, y plantea por último, un espacio de comunicación casi ritual que pinta el momento presente como la desaparición sacrificial de la Argentina y de los argentinos en aras del capitalismo transnacional.

La teatralidad de *El fulgor argentino* es una voz discordante, que pone en evidencia la mentira de una homogeneidad global al subrayar, no sólo las grandes diferencias económicas que el nuevo sistema mundial ha creado como una continuidad con la estructura tradicional argentina, sino también al desenmascarar la nueva pretendida identidad internacional argentina, encubridora del empobrecimiento y la extranjerización en todos los aspectos que el discurso de Carlos Menem pretendía vender.

Procedencia de los ensayos

- “Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo. El Picadero No 19. Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- “La inasibilidad de lo real: el ciervo huidizo de la identidad”. *Aisthesis*. Revista chilena de investigaciones estéticas No. 44, 2008: 53-66.
- “La poética filosófica de Arístides Vargas.” Poéticas de la escena. Fundación Autor. Madrid, España. 2005: 35-48.
- “Extinción, de Madrid a Buenos Aires. Articulaciones político-teatrales en el proceso de producción. Reflexiones sobre el teatro. Editor: Osvaldo Pelletieri. Galerna, Buenos Aires. 2004: 133-140.
- “Estética y Neoliberalismo en el teatro argentino contemporáneo.” Teatro XXI. Año IX Número 16. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (2003): 14-20.
- “La teatralidad del cuerpo femenino en el teatro argentino, Materialización de la política de la globalización”. De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo. Editor: Jorge Dubatti. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Editorial Atuel, Buenos Aires, Argentina. 2003: 58-73.
- “Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana.” Discursos teatrales en los albores del siglo xxi. Editor: Juan Villegas. Ediciones de GESTOS, Colección de Historia del Teatro 5. Irvine, 2003: 57-77.
- “Estética teatral y derechos humanos en la argentina: una mirada a la temporada de invierno 2001. Escena y realidad. Editor: Osvaldo Pelletieri. Galerna, Buenos Aires. 2003: 233-242.
- “El ‘fulgor’ de la historia argentina en el teatro popular”. Latin American Theatre Review 35/1. (Fall 2001): 97-116.
- “Posmodernidad y metáfora visual: Máquina Hamlet”. Gestos 27 (1999): 75-83.
- “Utopía/distopía en la escena latinoamericana”. Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998. Editor: Juan Villegas. Ediciones de GESTOS, Colección de Historia del Teatro 3. Irvine, 1999: 13-32..
- “Icaro: mito, humor, tragedia y poesía”. Del escenario a la mesa de crítica. Editor: Juan Villegas. Ediciones de GESTOS. Colección Historia del Teatro 1. Irvine, 1997: 177-186.
- “La hibridización cultural en el Festival de Cádiz 1966: “Desaparición del teatro político-social latinoamericano.” Del escenario a la mesa de crítica. Editor: Juan Villegas. Ediciones de GESTOS. Colección Historia del Teatro 1. Irvine, 1997: 177-186.

Referencias bibliográficas

- Accame, Jorge. Venecia. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo, 1999.
- Adams, Hazard & Leon Searle. *Critical theory Since 1965*. Tallahassee: UP of Florida, 1990.
- Adler, Heidrum. "El monólogo." *Performance, Pathos, Política de los sexos*. Ed. Heidrun Adler, Kiati Rottger. Iberoamericana: Madrid, 1999.
- Adorno, Teodoro. *Reader*. Ed. Byrian O'Connor. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2000.
- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedmann. Trans. C. Lenhardt. London: Routledge, 1984 (1970) .
- Ainsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires-Montevideo: Tupac-ediciones y Nordan-Comunidad, 1990.
- Albuquerque, Severino João. *Violent Acts. A Study in Contemporary Latin American Theater*. Michigan: Wayne State UP, 1991.
- Amin, Samir. "Hacia un foro mundial crítico. La alternativa al pensamiento neoliberal. Pensar la construcción de una economía al servicio de los pueblos." *Dialéctica* 31 (1998): 25-37.
- Andermann, Jens. "Total Recall: Texts, Corpses, the Museums of Argentinean Narrative." *Latin American Cultural Studies* 6 (1997).
- Arlt, Mirta. "Rara avis del humorismo." *Teatro XXI* V.8 (1999): 63-64. Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.
- Arlt, Roberto. *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968.
- Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Post-colonial Studies Reader*. Routledge: London and New York, 1995.
- Barra, Agustín. *Diccionario de mitología*. Barcelona: Grigalbo, 1982
- Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, W alter. "Theses on the Philosophy of History." *Critical Theory Since 1965*. Hazard Adams & Leroy Searle, eds. Gainesville: UPs of Florida, 1990: 68-686.
- Bergero, Adriana y Fernando Reati, comps. *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Argentina y Uruguay, 1970-1990. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Bianchi, Adhemar. *Entrevistas personales*. La Boca, Buenos Aires, Julio 2005 y Agosto 2006.
- Brisky, Normal. *Rebatibles*. Alternativa Teatral. Online.
- Broker, Keith M. *Dystopian Literature*. London: Greenwood P, 1994.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale, 1976.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. Routledge, New York: 1993.
- Cassareto, Jorge. "Qué hacer contra la exclusión." *Clarín* 7 Agosto 1998.
- Castillo, Nelda. *Visiones de la cubanosofía*. Manuscrito no publicado: 2005
- Cedeiras, Raúl J. "Una nueva política." *Acontecimiento* 12 (1996) (online).
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.

- Climas inquietantes, importados de Perú” La Nación febrero 2 1999: Espectáculos, La Nación online, 27 febrero 1999.
- Cohen, Roger. “Argentina Sees Other Face of Globalization.” New York Times 6 Febr. 1998: A1+.
- Colombres, Adolfo. Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Serie Antropológica, 1997.
- Consentino . “Hoy el teatro está lleno de convenciones.” Clarín febrero 25 de 1999: Espectáculos. Online.
- _____. “No hay armonía en la injusticia.” Clarín 27 febrero 1999: Espectáculos, Clarín digital, online, Internet, 28 febrero 1999.
- _____. “Todos los caminos conducen a Venecia.” Clarín julio 29 de 2000: Online.
- _____. “En busca de Roberto Arlt.” Clarín 28 julio 1998: Espectáculos.
- _____. “Escucho a la gente.” El Clarín febrero 19 de 2001. La Guía. Online. Costa, Ivana “Estamos ante un clásico” El Clarín 2 de enero del 2001.
- Dayub, Mauricio. El amateur. Manuscrito.
- De Aguila, Rafael. Las inefables versiones del ciervo. Tablas/Alarcos, Casa editorial. Publicado en 2006 y obtenido el 10 de junio de 2008 desde http://www.tablasalarcos.cult.cu/oficiocritica/2006/critica22_06.htm
- De Andrea, Guillermo. “ Atistas y compañía: Guillermo de Andrea. Estamos ante un clásico. Clarín, 02/01/2001. https://www.clarin.com/espectaculos/clasico_0_H1zZ-QFI0Kg.html
- De Martino, G. Global Economy, Global Justice. Theoretical Objections and Policy Alternatives to Neoliberalism. London and New York: Routledge, 2000.
- _____. “Denuncian que Argentina perdió la oportunidad de ser la mejor exportadora de leche en el mundo y pasó a ser importadora.” Diario el Popular. Olavarría, Grüner Provincia de Buenos Aires, 9 de enero de 2003. 12 de marzo de 2003. <http://www.derechos.org/nizkor/>
- “Destinan más fondos a contener las protestas.” Clarín . Mayo 16 de 2000.
- Dieterich, Heinz “Globalización, Educación y Democracia en América Latina” en La sociedad global. Eds. Chomsky Noam & Dieterich Heinz. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- Dikeç, Mustafa. “Space, politics, and the political.” Environment and Planning D: Society and Space 23.2 (2005): 159-316.
- Dubatti, Jorge. “Prólogo.” Venecia. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo, 1999: 5-7.
- Dubatti. El teatro laberinto. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- Dussel, Enrique. “Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity.” The Cultures of Globalization. Eds Frederick Jameson and Masao Miyoshi. Durham and London: Duke UP, 1998: 3-31.
- Eagleton, Terry. Ideology. An Introduction. London: Verso, 1991.
- Eagleton. The Illusions of Postmodernism. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.
- “El estado de la memoria en el teatro actual.” Encuesta. Teatro XXI 7 (1998): 35-45.

El fulgor argentino club barrial y deportivo. Programa de mano, 2005.

"El regreso del péndulo ideológico a la religión de la esperanza."
El Comercio, Quito, 7 de enero de 2001. 5 de enero de 2002,
<https://www.elcomercio.com/>

"En seis meses los pobres aumentaron en 2 millones de personas lo que eleva la tasa de pobreza al 53 por ciento." Clarín: Buenos Aires, 5 de enero de 2002. 15 de marzo de 2003.
<http://www.derechos.org/nizkor/>

Felipe, León. *Antología rota*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.

Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España (Catálogos: 1996- 2005).

Fitoussi, Jean-Paul. "El mercado no garantiza la supervivencia de todos." Clarín 22 (1998): Opinión.

Foucault, Michel. *The Order of Things*. Trad. A. Sheridan-Smith, Londres: Routledge, 1998.

Franco, Jean. *Critical Passions*. Durham: Duke UP, 1999.

Freire, Susana. "Venecia y los ecos de Discépolo." La Nación 10.02.99: Online.

Geirola, Gustavo. Entrevista digital: Los Angeles-Buenos Aires, abril, 2020.

González, Oscar Mario. "A los pies de la virgen". Obtenido el 7 de septiembre de 2007 desde <www.pdc-cuba.com/Boletinagosto.pdf>

Grüner, Eduardo. "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek." *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998: 26-27.

_____. "Multiculturalismo o conflicto cultural." *Teatro al Sur* 11 (1999): 68-71.

_____. "Las Fronteras del (des)orden. Apuntes sobre el estado de la sociedad civil bajo el menemato," en Atilio Borón (comp.). *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, S. A., 1991:32-45

_____. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Habermas, Jürgen. "El estado-nación europeo y las presiones de la globalización." *New Left Review*. El nacionalismo en tiempos de globalización. Madrid: Ediciones Alkal, 2000. 121-134.

Habermas. *The Philosophical Discourse of Modernity*. I Cambridge: M.I.T. P, 1987.

Halpern, Cynthia Leone. *The Political theater of Early-Seventeenth- Century, Spain*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1993.

Hayes, Inés. "El tren de la resistencia." 2004. [http://argenpress.info.nota. asp?](http://argenpress.info.nota.asp?)

Heiner, Muller. *Máquina Hamlet*. (Trans. Periférico de Objetos). Online. Internet. 3 Feb. 1998.

Herren, Alejandra. "Complot desesperado" La Nación agosto 20 1998: Espectáculos, Online, Internet, enero 10 1999.

Hetata, Sherif. "Dollarization, Fragmentation, and God." *The Cultures of Globalization*. Eds. Frederick Jameson and Masao Miyoshi. Durham and London: Duke UP, 1998. 273-290.

- Incidentes y detenidos en Jujuy." El Clarín, octubre 4 de 1997. "Inmigración Record en 2000." Hoy, febrero 4, 2001.
- Irazabal, Federico. "La poética del realismo mínimo" Teatro al Sur 15 (2000): 6-9.
- Irazabal. "Teatro político de los 90." Teatro al Sur 5.8 (1998): 46-50.
- Isman, Raúl. "Hegemonía, bloque histórico y sociedad civil. Gramsci: sus aportes a la sociología crítica." 27 de septiembre de 2002. 3 de marzo de 2003.
- Jameson. "Sobre los 'Estudios Culturales.'" Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Eds. Frederic Jameson y Slavoj Žižek. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998: 69-136
- Jameson, Frederic. The Political Unconscious. Ithaca, New York: Cornell UP, 1981.
- Jameson,. Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Jameson. and Masao Miyoshi, Editors. The Cultures of Globalization. Durham and London: Duke UP, 1998.
- Jameson. Posmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London and New York: Verso 1991.
- Jujuy-Londres, sin escalas." Clarín julio 29 de 2000: Espectáculos. Online.
- Kapur, Gesta. "Globalization and culture: Navigating the Void." Jameson, Frederick and Masao Miyoshi, Editors. The Cultures of Globalization. Durham and London: Duke UP, 1998. 191-217.
- Kershaw, Baz. The Politics of Performance. Radical Theater as Cultural Intervention. New York: Routledge, 1992.
- Kliksberg, Bernardo. "La discriminación de la mujer en el mundo globalizado y en América Latina. Un tema crucial para las políticas públicas." Instituto Internacional de Gobernabilidad. 15 de marzo de 2003.
- Knight, Diana. Barthes and Utopia. Oxford: Clarendon P, 1997.
- Kosnoski, Jason. "John Dewey' s social Aesthetics." Polity 37.2 (2005): 193-215.
- Kowzan, Tadeusz. "The Sign in the Theater." Trad. Simon Pleasance. Diógenes 61 (1968): 52-80.
- Kuhn, Annete. The Power of Image. New York: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Kumar, Krishan. Utopianism. Buckingham: Open UP, 1991.
- Kurz, Robert. "Las lecturas de Marx en el siglo xxi." La Fogata digital. 29 de junio, 2002.
- "La alianza convoca a empresarios." La Nación diciembre 9 1998: Política, Online, Internet.
- "La democracia debe recuperar el contenido ideológico." Entrevista a Norberto Bobbio. El Clarín, 2 de abril del 2000. ???
- La Planche, Jean y Jean Bertrand Pontalis. The Language of Psychoanalysis, trans. D. Nicholson-Smith, Londres: The Institute of Psychoanalysis/Karnak Books, 1998.
- Las villas cada vez más violentas" La Nación enero 17 1999, Online, Internet, enero 18 1999.
- Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión: Buenos Aires, 2002.
- Le Roux, Alejandro. "Las luces de Jack" Funámbulos 4.14 (2001): 51.
- León Federico. Entrevista personal. Buenos Aires 2001.
- Leyva, Leyva. Roberto Manzano: Todavía sigo caminos riesgosos. Cuba Literaria. Portal de Literatura cubana. Entrevista obtenida el 22 de junio de 2005 desde

www.cubaliteararia.com/delacuba/ficha.php?Id=2864

Lezama Lima, José. Fragmentos a su Imán. México, DF: Editorial Era, 1978.

Link, Daniel. "Siete hombres en pugna" Página 12 junio 9 1998: Radar Ocio Cultura y Estilos, Online, Internet, febrero 5 1999. "Llegó a Tucumán la donación de los cartoneros." Clarín: Buenos Aires, 1 de enero de 2003. 18 de marzo 2003

Lozada, Jesús. "La tía Lucila, el laúd y la controversia de siglos". Obtenido el 3 de mayo de 2008. http://www.lajiribilla.cu/2008/n363_04/363_20.html

Luzuriaga, Gerardo. Ed. Popular Theater for Social Change in Latin America. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978.

Lyotard, Jean Francois. The Postmodern Explained. Minneapolis: University of Minnesota P, 1993.

Mansur, Nara. Una lección de cubanosofía. Tablas. Nº. 1, ene.-mar (87-89), 2006.

Martín-Barbero, Jesús. Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Madrid: Iberoamericana, 2000.

_____. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Gustavo Gili, 1991.

Martin, Emily. "The Body at work: Boundaries and Collectivities in the Late Twentieth Century." The Social and Political Body. New York: The Guilford P, 1996: 145-160.

Martínez de Olcoz, Nieves. "Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria." Performance, Pathos, Política de los sexos, Ed. Heidrun Adler, Katti Rottger. Madrid: Iberoamericana, 1999: 55-68.

"Más de treinta heridos en una protesta en Jujuy." Clarín agosto 14 de 1998.

Matoso, Elina. El cuerpo, territorio escénico. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1996.

Merril, Lisa. "Feminist Humor: Rebellious and Self-affirming." Women Studies 15 (1988): 271-280.

Moreiras, Alberto. "Global Fragments: A Second Latinamericanism" The Cultures of Globalization. Eds. Jameson, Frederick and Masyao Miyoshi. Durham and London: Duke UP, 1998. 81-102.

Motto, Paola. Nota a Ariel Vaccaro. "El espacio de Jack." Funámbulos 4.14 (2001): 50-51.

_____. Nota a Carmen Baliero. "Los sonidos de Jack" Funámbulos 4.14 (2001): 52-53.

_____. Nota a Luis Ziembrowski. "Actuar desde el sopor." Funámbulos 4.14 (2001): 48-49.

Muller Heiner. Hamlet-machine and Other Texts for The Stage. Ed. Carl Weber. New York: Performing Arts Journal Publications, 1992.

O'Donnell, Guillermo. Counterpoints; Selected Essays on Authoritarianism and Democratization. Indiana: U of Notre Dame P, 1999.

O'Connor, Bryan. The Adorno Reader. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2000.

Orizondo, Rogelio. Visiones de la cubanosofía (2007), obtenido el 2 de agosto de 2008 en <www.tablasalarcos.cult.cu/oficiocritica/2007/critica026.htm>

Panagia, David. "Cecine's argument: An Introduction to the Ten Theses." Theory and Event 5.3:2 (2001). [http://muse.jhu.edu/ezp.pasadena.edu/theory_and_event/v005/5.3_panagia.html](http://muse.jhu.edu/ezp/pasadena.edu/theory_and_event/v005/5.3_panagia.html)

Pavlosky, Eduardo. Micropolítica de la resistencia. Buenos Aires: Eudeba Editorial, 1999.

- _____. "Chat con Eduardo (Tato) Pavlosky el 09-nov-2000." Online.
- _____. Chat de Argentores. 19 de febrero de 2001. Online.
- Pearce, Richard. *Stages of the Clown: Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*. Carbondale: Southern Illinois P, 1970
- Pellarolo, Silvia y Lola Proaño Gómez. "Somos los sobrevivientes de una utopía." Entrevista a Adhemar Bianchi. *Latin American Theater Review* 35.1 (2001):117-126.
- Pelletieri, Osvaldo. "Posmodernidad y tradición en el teatro actual de Buenos Aires." *Gestos* 19 (1995): 57-70.
- Proaño Gómez, Lola. *Poética, Política y ruptura*. Buenos Aires: Editorial Atuel 2002.
- _____. *Antología de teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Programa de mano. *Visiones de la cubanosofía*. El Ciervo Encantado. Instituto Superior de Arte: La Habana, 2006.
- Pronko, Leonard Cabell. *Theater East and West*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1967.
- Propato, Cecilia. *El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos*. Online. Internet 3 Feb. 1998.
- Propato. Beckett y "El Periférico de Objetos." *El elemento beckettiano en "Variaciones sobre B..."* Online. Internet. 3 Febrero 1998.
- Ramos Benalcázar, Hernán. "El migrante y la dolarización." *Hoy febrero 1º 2001: Opinión*. Online.
- Ranciere, Jacques. "Ten theses on politics." *Theory and Event* 5.3 (2001) http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53
- _____. *Ten Theses On Politics*. *Theory and Event* 5.3. Obtenido desde <www.muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v005/ranciere.html>, 2001.
- Rapaport, Mario. "La tensa alquimia de capitalismo y democracia." *Clarín*, diciembre 10 de 2000: Opinión. Online.
- Reprimen marcha de estatales." *Clarín*, julio 18 de 1998.
- Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy. An essay on Interpretation*. London: Yale UP, 1970.
- Roig, Arturo Andrés. *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*. San Juan: Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Huemul: Buenos Aires, 1987.
- Salzman, Isidro. "Cuestiones con Ernesto 'Che' Guevara: un ensayo sin textura dramática" *Teatro XXI* 7 (1998): 46-47.
- Sánchez, Alfredo. "Se instaló en la Recoleta una zona roja." *La Nación*, 23 de agosto 1988. General. Online. Enero 8, 1999.
- Sánchez, Matilde. "América Latina sueña con serpientes." *Clarín*, 10 de diciembre de 2000. Online.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria." *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston et al. Buenos Aires/Minneapolis: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
- Sastre, Alfonso, et al. "Alentador despegue de la actual dramaturgia latinoamericana." *Conjunto* 13

(1976): 5-9.

Schatzi, Theodore R. and Wolfgang Natter, eds. *The Social and Political Body*. New York: The Guilford P, 1996.

Scher, Edith. "Encuentro en la basura lo que termina siendo bello". Online. Shakespeare, William. *Hamlet Prince of Denmark*. Ed. Joseph Quincy Adams. Cambridge: The Riverside P, 1929.

"Datos interesantes sobre el ejército Mambi". Sitio web de La Jiribilla, Cuba. Obtenido el 15 de octubre de 2007 desde <<http://www.cubagenweb.org/mil/mambi/e-trivia.htm#mambi>>

Sklair, Leslie. "Social Movements and Global Capitalism." *The Cultures of Globalization*. Eds. Jameson, Frederick and Masao Miyoshi. Durham and London: Duke UP, 1998. ???

Stavarakakis, Yannis. (2005). *Lacan & the Political*. Nueva York: Routledge, 2005.

Straayer, Chris. "Redressing the 'natural': The temporary transvestite Film." Barry Keith Grant. *Film Genre Reader II: U of Texas P: Austin*, 1995: 505-520.

Talento, Ricardo. Entrevistas personales. Barracas, Buenos Aires, agosto 2005 y julio 2006.

Terdiman, Richard. *Present Past, Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell UP, 1993.

"Tierra de fuego es la provincia más rica." *Clarín*, octubre 4 de 1999: Online.

Tiffin, Helen. "Post-colonial Literatures and Counter-discourse." *Post-colonial Studies Reader*. Eds. Bill Aschcroft, et al. London and New York: Routledge, 1995: 95-98

Toki, Zemmaro D. *Japanese No Plays*. Tokio: Toppan Printing Co. 1994. Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago P, 1999.

Touraine, Alan. "La Argentina debe reconstruir su vida política." *Clarín*, 5 agosto 1998: Opinión.

Trigo, Abril. "Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria." Bergero Adriana y Fernando Reati. *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Turner, John. *The myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. London: Tamesis Books Limited, 1976.

Vargas, Arístides. *Jardín de pulpos, La edad de la ciruela y Pluma y la Tempestad*. Teatro. Quito: Eskeletra Editorial, 1997.

_____. "Nuestra Señora de las Nubes." *Antología de teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Ed. Lola Proaño Gómez. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.

Vidal Villa, José María. *Mundialización*. Icaria Editorial: Barcelona, 1998.

Vidal, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: una cuestión teórica*. Newark: J. de la Cuesta, 1994.

Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2000.

White Hayden. *Metahistory*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1973.

Wilde, Oscar. "The Soul of Man Under Socialism" (1891). *De Profundis and Other Writings*. Ed. Hesketh Pearson. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Willeford, William. *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Northwestern UP, 1969.

Woodyard, George W. "Toward a Radical Theater in Spanish America." Ed. Harvey L. Johnson and Philip B. Taylor. Contemporary Latin American Literature. Houston: Latin American Studies Committee, University of Houston, 1973.

Žižek, Slavoj. For They Know What They Do. Enjoyment as a Political Factor. London: Verso, 1991.

Žižek. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional" en Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Eds. Frederic Jameson y Slavoj Žižek: Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998. 137-188.

Žižek. Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Massachusetts: MIT P, 1992.

Zurcido a mano. Manuscrito inédito. 2005.

VIDEO

Crédito de los espectáculos

<https://youtu.be/VigL92G9oE4>
