

El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica

MAXIMILIANO IGNACIO DE LA PUENTE*

Resumen

Se trabajará aquí sobre la recepción del teatro político así como sobre los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada. Se sostendrá que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo. En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de estado. Las obras que se analizan en este trabajo se constituyen como intentos para vulnerar la inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

Palabras clave:

Teatro argentino contemporáneo; espectador; crítica; dictadura.

Fecha de recepción: 29-01-2015

Fecha de aprobación: 16-10-2015

The Political Theater, the Active Spectator and the Need for a New Critique

Abstract

In this article I deal with the reception of political theater, as well as the discourses produced by specialized journalistic and academic critics. I maintain that a vast area of contemporary political theater that addresses the last dictatorship in Argentina proposes an absolutely active kind of ideal spectator. In pursuit of shocking and challenging the spectator, contemporary theater that refers to the 1970s questions the place that the spectator occupies facing state terrorism. The plays that are analyzed in this work are attempts to undermine the immutability of the viewer in front of the consequences of dictatorial terror, confronting and testing the social knowledge of spectators with the knowledge specific of the text.

Keywords:

Contemporary Argentine Theater; Spectator; Review; Dictatorship.

* Magíster en Comunicación y Cultura, y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Además es dramaturgo, documentalista, guionista, performer y docente.

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación mayor, que se encuentra en proceso y que corresponde a mi tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, titulada *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010*. Me ocuparé aquí de la recepción desde distintas coordenadas (especialmente las que vienen definidas por las diversas variantes tanto históricas como contemporáneas) del teatro político. Asimismo, revisaré la preocupación que supone la instancia del espectador en estas obras, así como los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada en relación al tipo de teatro que abordo en esta investigación. Sostengo que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina -obras como *Mi vida después* (2009), *Los murmullos* (2002), *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004/5) y *áRBOLES* (2006), entre muchas otras- propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo, dispuesto a reponer interpretativamente las múltiples significaciones que las obras le ofrecen, en la medida en que interviene dinámicamente desde la recepción. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego y que continúe conformándose en la práctica misma (Rosenbaum, 2007: 13).

En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de estado. El acontecer escénico pone contra las cuerdas al público, que es asimilado a la sociedad en su conjunto: totalidad social pasiva, contemplativa, inmune al horror de los desaparecidos, a la que construye, dada la complicidad civil en todos los ámbitos con la dictadura, como firmemente inquebrantable en su perspectiva no perturbada. Las obras mencionadas se constituyen como intentos para vulnerar esa inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

Desde mediados y fines del siglo XX surgen obras que construyen relatos polifónicos, que devienen en la construcción de una estructura dramática descentrada y que se entremezclan, posibilitando que se confundan los planos de ficción y de realidad, elaborando así un discurso dialógico, polifónico, múltiple, desjerarquizado, densamente intertextual y rizomático. En este tipo de obras, el espectador ya no puede distinguir tan clara y fácilmente entre realidad y ficción, verdad y artificio, sino que estos dos niveles se ponen en cuestión permanentemente, desdibujando las tenues fronteras que los separan. Nos referimos a obras que no cuentan una única historia sino muchas simultáneamente, como las mencionadas *Mi vida después*, *Los murmullos*, *La chira*, *áRBOLES*, y *170 explosiones por segundo* (2011), escenificando temporalidades distintas que interactúan en un mismo espacio y espacialidades diversas que intervienen en un tiempo idéntico. Muchas de las obras que analizo en mi investigación se estructuran además a partir de un exhaustivo proceso de investigación que implica el cruce de diversos géneros narrativos, como la crónica periodística, los relatos históricos, las narraciones orales, los testimonios, las historias de vida, las reelaboraciones y la inserción de procedimientos

teatrales a partir de temáticas que aparecen en reportajes, diarios personales, blogs, noticieros televisivos, recopilación de imágenes como fotografías y videos sociales y de archivos personales. Imágenes que se convierten en experiencias de escritura escénica, potentes operaciones de traducción de lo visual a lo verbal y viceversa, a partir de las cuales las palabras –y la potencia de las imágenes convocadas por ellas– construyen mundos (sensibles, inteligibles, narrativos, conceptuales). Lo cual presupone un camino de doble vía en estas obras: violentar la palabra hasta volverla imagen; verbalizar la imagen para lograr que se encarne en sustantivos, verbos, adjetivos, agenciados en cuerpos escénicos. Así, una zona cada vez más prominente del teatro contemporáneo interactúa con una realidad que se pone en escena cotidianamente en la arena de los medios, de las nuevas tecnologías, de Internet y las redes sociales; y es allí hacia donde aquel se dirige, a la búsqueda de su encuentro, participando en la construcción de su sentido, un fenómeno que atraviesa a todas las disciplinas artísticas.

Muchas de estas obras –constituyentes del presente– cuestionan el orden teatral preexistente, es decir, irrumpen como ruptura frente a regímenes estético-políticos anteriores: quiebran estructuras narrativas consolidadas, tipificadas, instituidas dentro de la historia del teatro político argentino, que nos dicen cómo –a través de qué recursos, utilizando qué estéticas– debe ser representada la violencia del régimen dictatorial. La nueva dramaturgia que surge a partir de los noventa en nuestro país implica así una puesta en cuestión de las formas previas que el propio teatro había establecido para representar el horror de la dictadura, en particular, y del teatro político en general, en cuanto al predominio del realismo crítico reflexivo como estética preponderante, es decir, de un tipo de teatro que se postula como espejo de lo real, con el fin de tomar conciencia del estado de las cosas.

En relación al discurso crítico, sostenemos que existe una clara tendencia a reconocer, por parte de un pequeño sector de la crítica, el carácter de apertura hacia nuevas posibilidades de representaciones sobre el horror dictatorial que muchas de las obras contemporáneas plantean. No obstante, una significativa cantidad de críticos (pertenecientes especialmente a los medios masivos), no sabe cómo ubicarse analíticamente al momento de enfrentarse con espectáculos densamente polisémicos como éstos. Así, la multiplicación de signos, lenguajes y recursos estéticos que constituye la impronta de estas obras, “en lugar de verse como un procedimiento termina ‘anulando’ la posibilidad de lectura, al no poder arribar a una síntesis, es decir, a la unidad” (López, 2007: 12). Nos encontramos ante una crítica desconcertada frente a muchas de las obras de experimentación del teatro contemporáneo, en la medida en que éstas son piezas que no responden al modelo aristotélico tripartito de estructura dramática, y en donde además no es posible reconstruir un relato lineal y un conflicto claro. Este escenario tiene por correlato que las obras que suponen en sus procedimientos de construcción mixturas de géneros (teatral, filmico, plástico, fotográfico, etcétera), así como hibridaciones, intertextualidad, parodia, entre otras operaciones complejas que requieren una determinada competencia, suelen no ser objeto de interés de la mirada crítica (López, 2007: 5). Esta dificultad de la crítica al enfrentarse con espectáculos de tal índole puede deberse a “un malentendido con respecto al carácter del hecho escénico como un fenómeno

comunicacional, que no admitiría puntos ciegos, signos ‘vacíos’, inmotivados, o no justificados” (López, 2007: 6). En este sentido, algunos críticos e investigadores han cuestionado el sesgo especialmente hermético e inescrutado que asumen las narrativas de algunas obras, en lo que se refiere explícitamente a la capacidad de transmisión testimonial del pasado dictatorial. Sugerimos así que una nueva crítica capacitada para leer, interpretar, poner en relación y echar luz sobre la multiplicación de sentidos que se juegan en estas obras, no es sólo necesaria sino también imprescindible en un campo teatral como el actual, caracterizado por propuestas que apuestan cada vez en mayor medida a la experimentación.

Teatro contemporáneo, espectadores activos

El “giro performativo” que se experimentó en las artes escénicas desde los años sesenta del siglo XX, que tiene lugar a partir de la difuminación de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, ocasionó una fuerte transformación de quienes participan del hecho escénico, tanto artistas como espectadores. El teatro contemporáneo presenta así una doble exigencia, que incluye no sólo a los creadores sino también –muy especialmente– a los espectadores, quienes se ven interpelados a emanciparse de la supremacía del texto en el teatro y abrirse al mismo en la combinatoria de diversas disciplinas, en la medida en que cada vez más se pone en escena un arte relacional.

Como entendemos que se torna necesario reexaminar la posición del espectador ante la apertura de nuevas posibilidades que nos ofrece el teatro contemporáneo, retomamos el análisis de Jacques Rancière, quien supone y requiere la existencia de un espectador emancipado, el cual, en su encuentro con un espectáculo, realiza a su manera una operación de traducción, implicándose en el desarrollo de una aventura intelectual propia de cada uno, “que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (...). Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aún cuando los mantiene separados los unos de los otros” (Rancière, 2010: 23).

En esa instancia de igualdades y separaciones, de unidades y distancias irreducibles, en ese juego de asociaciones y disociaciones, es en donde reside la emancipación del espectador.

“Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre territorios” (Rancière, 2010: 23).

El espectador emancipado es así, en momentos sucesivos, actor y espectador de su propia historia. Traducir, narrar, apropiarse de la obra que se le ofrece a su

percepción para hacerla propia, es la actividad específica de un espectador que jamás se encuentra en un rol pasivo, que construye siempre otras posibilidades, otros caminos, distintas perspectivas. Por ese motivo, Rancière sostiene que “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (Rancière, 2010: 28).

A partir de la aparición de un nuevo lugar de acción para el actor-performer, que asume un rol protagónico en el que él mismo es el sujeto que crea la acción y configura la trama del espectáculo, el lugar del espectador se encuentra inevitablemente alterado y requiere de nuevas formas de concebir esta relación entre público y escena, teniendo en cuenta además que esta es una relación intrínsecamente compleja. “El artista tiene muchas formas de estar presente/ausente y el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia, (...) espectador, *voyeur*, mirón” (Taylor, 2012: 76). Una suerte de barrera invisible o de “cuarta pared” separa al actor del espectador; para este último la no intervención, la no actuación, es parte intrínseca de su código de conducta durante una obra de teatro. Cabe aclarar que, siguiendo a Taylor, se extiende del concepto de “cuarta pared” más allá de su uso clásico en poéticas ligadas a construcciones ficcionales más tradicionales.

“Cada performance contiene en sí la respuesta ideal anticipada. La cuarta pared le pide al espectador que no intervenga, que guarde su distancia, que se quede sentado para ver la puesta en escena. Una manifestación pide que la gente se una, que sean solidarios con la causa. Hay performances que confunden y otras que aterrorizan al espectador, que lo ciegan, que lo transforman en un pilar de sal. Otros (...) son como un puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver de la misma manera” (Taylor, 2012: 85).

Nos encontramos entonces ante una suerte de “mediaturgia” que forma parte de la matriz de generación de los espectáculos teatrales actuales, en los que la presencia de las nuevas tecnologías y de los medios masivos de comunicación es muchas veces determinante a la hora de encontrar nuevas aproximaciones performativas en relación a las memorias de la dictadura.

La performatividad de las memorias del terrorismo de estado se construye así a partir de las afecciones, del verse afectado por: los espectadores se ven implicados en procesos asociativos complejos que los involucran sensible, afectiva, cognitiva y corporalmente, comprometiéndolos en su totalidad e implicándolos también en su capacidad de disociación. “Es la inmersión cognitiva o afectiva del espectador a la que se apunta y la que interroga el status del ‘receptor’ del espectáculo” (Helbo en López, 2007: 26). El espectador se encuentra siempre en estado activo, componiendo, participando, observando, seleccionando, comparando, interpretando, rehaciendo a su manera el espectáculo o la performance que se le ofrece ante sus ojos. “Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) ve, siente y comprende algo en la medida en que compone su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramatur-

gos, directores teatrales, bailarines y performistas” (Rancière, 2010: 20). La mirada del espectador es también activa en la medida en que crea o identifica un espacio otro, alejado de la realidad cotidiana, que constituye la condición de posibilidad de la teatralidad. “Dicha condición se enuncia como un proceso de observación-reflexión (...) entre observador y observado que puede generarse tanto desde una escena que convoca la mirada, como desde el espectador que recorta una porción de realidad para mirarla desde la perspectiva de la teatralidad” (Pinta, 2013: 175). El sentido emerge a partir de una cognición/afección que involucra a veces la ceguera, otras el terror, otras la lucidez, la asociación y la disociación, otras “el puñetazo al ojo” al que se refiere Diana Taylor; pero siempre, mucho más allá del efecto producido y/o buscado, la dimensión performativa de las memorias teatrales pone en juego la generación de un estar “aquí y ahora”, un presente compartido que se hace y se rehace permanentemente entre la escena, los creadores y los espectadores. Se genera así una suerte de diálogo, a partir del cual comienzan a dar sentido y construir memorias. Esta situación dialogal es aún más importante en un tipo de teatro que aborda acontecimientos traumáticos, ya que la ausencia de un otro que pueda escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad, aniquila el relato. La empatía y la “alteridad en diálogo”, es decir, no la mera identificación sin límites sino también el reconocimiento de diferencias y de disensos, son aspectos constitutivos de la construcción de memorias performativas en relación al terrorismo de estado.

Este presente teatral que mencionamos no implica una identidad de la causa y el efecto, una transmisión “uno a uno” de un sentido fijo, determinado e inmutable, sino más bien un juego múltiple de distancias: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21). El efecto estético jamás viene dado por anticipado. Es entonces siempre, más allá de las intencionalidades de los creadores de una obra, incierto, ambiguo, “conlleva siempre una parte indecible”, que implica el entrelazamiento de diversas políticas, y que otorga a ese entrelazamiento figuras nuevas, al explorar sus tensiones y desplazar así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades. Las relaciones predeterminadas y prefijadas entre el decir, el ver y el hacer, esa distribución de roles y de jerarquías que forman parte de toda estructura de sujeción y dominación, son cuestionadas desde una perspectiva que supone la emancipación social del espectador. Esta última está dada por el borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, junto con el establecimiento de disensos que logran poner otra vez en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52), con el fin de cuestionar lo dado y de diseñar “una nueva topografía de lo posible”, la cual supondría “la colectivización de las capacidades invertidas” en las mencionadas escenas de disenso. Este último significa a su vez “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las

apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2010: 51). Cada subjetividad confrontada frente a una obra podría desde esta perspectiva, “componer su propio poema”, sin presuponer *a priori* determinadas distribuciones de capacidades y de aptitudes que habilitarían a “comprender mejor” dicha obra. “Se habilita entonces la exploración en la multiplicidad del *sentido* y de *lo sentido* devenida la autoafirmación de las singularidades en juego” (Sequeira, 2013: 78-79).

Frente a un escenario en el que nos encontramos con actores, performers, dramaturgos y directores que apelan a la mayor cantidad de recursos posibles para lograr expresividad en sus creaciones, que logran incorporar textos en la performance y en el teatro, teatralidad en la danza y en las intervenciones o instalaciones teatrales, así como dispositivos multimediales y cinematográficos o plásticos, los espectadores son capaces también de asumir posiciones mixturadas e híbridas – que incluyen la circulación sin problemas por distintas expresiones artísticas– y optar a la vez por relacionarse de diversas maneras con lo que se les presenta ante su percepción. Además de poner en juego su capacidad afectiva, cognitiva e intelectual, el espectador deviene partícipe activo de la obra, en la medida en que se involucra él también corporalmente en la situación de expectación: su mirada “es siempre un poco haptogénica: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales” (Pavis en Pinta, 2013: 193). El cruce de fronteras y el cuestionamiento con respecto a una distribución tradicional de los roles, que forman parte de la actividad del espectador emancipado, atraviesa también al arte contemporáneo en la actualidad, ya que se desestructuran las competencias artísticas específicas y se intercambian lugares y poderes.

La crisis de la crítica

Teoría y práctica se encuentran escindidas, separadas y divorciadas. Los caminos de la crítica no suelen coincidir necesariamente con los del teatro. “Cuando la crítica elabora discursivamente una categoría, la práctica teatral ya está experimentando ‘otra cosa’” (López, 2007: 11). Si los críticos se encuentran desconcertados frente a muchas de las manifestaciones del teatro contemporáneo, esto es debido en parte a que perciben una desestabilización de las convenciones inherentes al lenguaje teatral, olvidando que toda convención es histórico-social, propia de una época determinada y que por lo tanto actúa en perpetuo devenir. Los interrogantes en torno a la aparición de nuevos hechos teatrales que ponen en crisis los discursos hegemónicos de la crítica especializada, y sobre si pueden crearse las condiciones discursivas de legibilidad frente a estas manifestaciones escénicas, no tienen aún una respuesta certera (López, 2007: 13).

El denominado teatro performático, emergente en estas últimas décadas en el campo escénico junto con el teatro posdramático, no designa a todas las obras que analizo en mi investigación, pero sí a muchas de ellas, que ocupan un lugar cualitativamente alto dentro de la escena actual. Este concepto deriva del significado restringido del término inglés *performance*, es decir no en su acepción de ejecución

o representación, sino en estrecha relación con la modalidad interartística *performance art* que surgió en los años sesenta del siglo pasado, y que ha dado lugar a los estudios sobre *performance* (López, 2007: 14). Si en el arte contemporáneo las concepciones de originalidad y novedad ya no representan un valor intrínseco *per se*, sino que es dable hablar hoy en día de recombinaciones de elementos preexistentes, (y en todo caso es en esta combinatoria en donde se encontraría la condición de la “novedad”), entonces los modelos críticos se ven obligados a cambiar para dar cuenta de estos objetos densamente inestables. Así, como afirma Patrice Pavis:

“un cambio de paradigma de la práctica de la puesta en escena ha vuelto inoperantes las grillas del análisis (...). La concepción estructural, funcionalista, semiológica de la puesta en escena, que concebía la representación como un texto espectacular y un sistema semiológico, no va más (...). El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación terminada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena ha devenido *performance* (...) ella participa en una acción, está en devenir permanente. Es preciso enfocar el espectáculo en sus dos extremos: sus orígenes y sus prolongaciones, comprender de *dónde viene* la acción performativa y hacia *dónde va*” (Pavis en López, 2007: 16).

Frente a esta complejidad de un objeto de estudio que se desliza y se nos escapa, coincidimos con Liliana López cuando afirma que es importante tener una mirada multiperspectivista frente al teatro contemporáneo, con el fin de dar cuenta de los fenómenos de hibridación y de interrelación artística entre lenguajes que caracterizan a muchas de las obras del presente. De esta forma, “aunque se coloque el punto de partida en una forma particular -en este caso, el teatro- (...) se buscará entrever los entrecruzamientos disciplinares, los aportes procedimentales que colaboran en la construcción de un artefacto estético” (López, 2007: 18). Como lenguaje que agrupa una diversidad de disciplinas, y en la medida en que la *performance* va instalándose cada vez más dentro de su campo de acción, el teatro no sólo adopta procedimientos, estrategias y recursos estéticos propios de aquella, sino que también al mismo tiempo el discurso crítico se ve obligado a tomar categorías y conceptos provenientes de otras prácticas artísticas, lo cual amplía considerablemente el universo de posibilidades de la misma crítica.

En la medida en que el texto ya no constituye el punto de partida del hecho teatral, tal como ocurre en muchas obras de la escena contemporánea, el análisis literario ya no puede tomarse tampoco como germen de los estudios teatrales, como ocurría con anterioridad. La crisis del “textocentrismo”, puesta de manifiesto con el teatro posdramático, ocasiona también la puesta en cuestión de la hegemonía del autor teatral, puesto que la obra deja de ser la productora de una única subjetividad. A su vez, los procedimientos de construcción de muchas de las obras actuales, que refieren a la yuxtaposición y a la simultaneidad de elementos, al collage y la multiplicidad de estímulos, obligan a una lectura en superficie y ocasionan que la noción de “estructura profunda” ya no resulte fructífera en términos analíticos. La

crisis del concepto de puesta en escena, en tanto totalidad sistemática y cerrada que ordena al conjunto de los elementos y lenguajes que la contienen, ocasiona también la inactualidad del análisis de tipo estructuralista, que se torna inoperante para dar cuenta de las obras contemporáneas. Frente a este panorama, la elaboración de nuevos modelos analíticos deviene en una necesidad insoslayable. Como sostiene Liliana López, “se tratará de repensar estos nuevos desafíos, quizás desde otros presupuestos y desde encuadres disciplinarios *ad hoc*” (López, 2007: 21). La irrupción de lo real en la escena posdramática contemporánea, ya sea en sus vertientes de biodrama o teatro documental, supone también una gran dificultad para la crítica, en la medida en que implica una ampliación de los propios límites de lo teatral, con su cuestionamiento a las nociones de ficción, verosímil y representación, junto con los nuevos niveles de “realidad” que presupone mediante la utilización de las tecnologías digitales. La vastedad y la complejidad del cambio al que estamos asistiendo en el campo teatral contemporáneo, obliga a la crítica a revisar y rever de forma incesante sus propios fundamentos y presupuestos constructivos, a riesgo de no ser sustituida por la propia actividad artística, ya que si una gran mayoría de las formas contemporáneas del teatro y la performance “encierran una densa carga crítica y conceptual, resulta ineludible preguntarse una vez más por el rol y el destino de la crítica” (López, 2007: 27). Es en la hibridez, en la ampliación de sus límites, en el metamorfosarse permanentemente y en la comprensión de los acontecimientos teatrales actuales para captarlos en su singularidad, donde la crítica quizás encuentre su razón de ser.

Las nuevas formas de pensar lo político en el teatro contemporáneo

Cómo se vincula el espectador/crítico con estas obras y qué tipo de herramientas estético-político-sociales despliega para interpretarlas son algunas de las preguntas posibles que se ponen en cuestión a la hora de analizar la relación crítica/obras. Un sector de la crítica especializada acusa a ciertas obras del teatro contemporáneo –especialmente a aquellas vinculadas a ciertas memorias de la dictadura, como en el caso de *árBOLES*, *La Chira* y las obras de Omar Pacheco– de ser herméticas. Coincidimos con Irazábal cuando sostiene que “no creemos que el hermetismo sea un elemento inmanentemente textual sino que es una característica que le aporta la lectura” (Irazábal, 2004: 136). Si consideramos vulgarmente que una obra hermética es aquella que resulta ininteligible, este momento actual que puede pensarse desde una crisis de modelos representacionales, “en el sentido de que en la actualidad percibimos la ausencia de poéticas explícitas que determinen qué y cómo debe ser un objeto para ser considerado texto teatral” (Irazábal, 2004: 136), entonces esta categoría supone ser sólo un mero prejuicio. No podemos definir a una obra como hermética porque ya no sabemos qué es considerado teatro y qué no. Al adjudicarle a una obra dramática esta categoría, en realidad estamos aplicando un horizonte anacrónico de expectativas, que no se correlaciona con la complejidad del arte contemporáneo. “Lo más probable es que cuando nos enfrentamos con un texto de la denominada ‘nueva dramaturgia’ nos encontremos perplejos, al buscar quizás algo que ese texto no contenga, y en ese punto estaríamos obligados a releerlo desde una base cultural distinta, para que no lo rotulemos de

hermético” (Irazábal, 2004: 137). En la posmodernidad teatral, los límites se han corrido, las fronteras se han desplazado, no hay autonomía disciplinaria, el teatro contemporáneo revisa y revisita tradiciones propias y ajenas, toma como insumos textos literarios, crónicas, realizaciones audiovisuales, etcétera. Como sostiene Cipriano Argüello Pitt, esta estética instala el debate, y junto con éste la irreductible distancia, entre la representación y aquello que ella vendría a representar. “La intención realista de tratar a ‘las cosas como son’ sin violentarlas implica (...) pensar que se puede lograr cierta objetividad en la representación. (...) La búsqueda de objetividad y el afán por la descripción minuciosa intenta reflejar el mundo tal cual es” (Argüello Pitt, 2013: 12). Existiría así, desde esta estrecha lógica, una “realidad objetiva” de la que este tipo de teatro vendría a dar cuenta.

Lo que el teatro desde los años noventa en adelante comienza a cuestionar es justamente cómo dar cuenta del referente, qué medios utilizar en su construcción discursivo-ficcional, abandonando todas las certezas propias de un teatro político más decididamente dogmático. Así, en las obras contemporáneas, el régimen político de los textos es mucho más ambivalente. Es una mirada que perturba la lectura política porque muestra algo así como “las dos caras”. El arte en general y el teatro en particular han perdido su condición de esfera asociada a un discurso de liberación. O al menos ese vínculo entre teatro y revolución no se encuentra hoy para nada claro, no se asume como posición colectiva, inherente a la función misma del hacedor de teatro, sino en el mejor de los casos como postura ética individual. El dramaturgo, el director y el actor comprometidos –términos que en una época podían llegar a ser sinónimos, o a ir de la mano– son figuras en vías de extinción. Como sostiene Rancière, ya no se trataría de explicarle didácticamente al público, “la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista” (Rancière, 2010: 18), sino de que el espectador, a la vez distante e intérprete activo, pueda construir una posición emancipada que cuestione la falsa oposición que se establece entre mirar y actuar, entre pasividad y actividad, desestructurando así una “división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones”, las cuales no constituyen más que “alegorías encarnadas de la desigualdad” (Rancière, 2010: 19).

A modo de cierre. Metáforas, imágenes dialécticas y pensativas: contra la división de lo sensible

El teatro performático, el biodrama, el teatro posdramático y documental, suponen una ruptura con respecto a la división policial de lo sensible, un quiebre que atenta contra nociones y categorías específicamente teatrales tales como conflicto, relato, personaje, acción y situación dramática, en la medida en que se nutren de la mixtura, la yuxtaposición y la mezcla de recursos, estrategias estéticas y narrativas, lenguajes, medios, formatos, dispositivos y procedimientos diversos. Cabe señalar que el término “biodrama” fue acuñado por la directora teatral y curadora argentina Viviana Tellas. Refiere a una rama del género dramático que principalmente se caracteriza por poner en escena o trabajar como material dramático las historias de vida de las personas. Explora cómo los hechos de la vida privada de cada persona

construyen la historia. Ficción y realidad, lo público y lo privado se ponen en tensión recuperando la vida personal como experiencia única.

La heterogeneidad y la hibridación, dos operaciones centrales que se encuentran en el corazón del arte contemporáneo, propician el fin de los campos disciplinares en tanto instancias autónomas, por lo que de esta manera rompen con las ocupaciones definidas y las capacidades de decir, sentir y hacer adecuadas a aquellas. En el teatro contemporáneo no hay una relación “uno a uno” entre ocupaciones y capacidades, entre causas y efectos, sino que tienen lugar más bien “inadaptaciones”, que ponen en escena nuevas capacidades de hablar, pensar, sentir, hacer y actuar. Los roles predeterminados desaparecen en el proceso de construcción de una obra: el dramaturgo también actúa, dirige, ilumina, pinta, realiza escenografías, proyecta imágenes e interviene de diversas maneras en distintos planos. La emancipación funciona entonces en ambas instancias, tanto para los creadores como para los espectadores, en la medida en que, quebrada esa relación de causa y efecto entre ocupaciones y capacidades predeterminadas, unos y otros pueden conquistar otros espacios y tiempos inéditos, reexaminando así sus respectivas posiciones. La multiplicidad de recursos, medios y dispositivos que caracterizan al teatro contemporáneo, se desjerarquizan al intercambiar sus poderes. Como señala Rancière, Jean Luc Godard genera en su serie televisiva *Historias del cine* un cine que no fue, que no se desarrolló históricamente debido a que traicionó su “vocación” al sacrificar el entrelazamiento de las metáforas en pos de su sujeción al relato, y lo hace además con los medios del montaje de la imagen de video (Rancière, 2010: 126). De la misma manera, el teatro político contemporáneo supone un nivel de extrañamiento o de distanciamiento, es decir, que permite observar de manera diferente lo familiar y cotidiano, al operar metafóricamente, en la medida en que es capaz de unir “dos o más imágenes-concepto, pero su poder reside en que no intenta mantener las identidades sino que las confunde” (Argüello Pitt, 2013: 21). En esta modificación perceptiva hacia diferentes niveles o capas de comprensión de aquello que suele visibilizarse como “normal” o cotidiano, se encuentra la politicidad del teatro actual. Es decir que lo político estaría dado justamente en la posibilidad de esta ampliación perceptiva, gracias al poder metafórico y del proceso metaforizante propio de la ficción teatral, esto es, debido a la potencia escénica que radica en la incrustación de una metáfora dentro del curso previsible de la palabra, generadora de sentidos ambiguos y de una polisemia incesante:

“La sustitución metafórica causa en un encadenamiento (metonímico) de significantes una catastrófica interrupción del sentido, tras lo cual la cadena se esfuerza por cerrar el hiato mediante reconexiones conjeturales, variables, múltiples e ilimitadas que nunca restituirán por completo la continuidad perdida” (Valenzuela en Suárez Jofré, 2013: 31).

Esta interrupción del sentido será así el punto de partida para el surgimiento de nuevas significaciones, de otros órdenes no pensados que devienen actos de creación. Nos referimos a un tipo de teatro vertebrador de verdaderas imáge-

nes dialécticas, en el sentido de Walter Benjamin, propiciadoras de modos de representación que manifiestan una presencia que interpela y que no se limita a reproducir la realidad. Un tipo de imagen que se produce “de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración constante” (Didi-Huberman en Suárez Jofré, 2013: 29). Una presencia escénica que puede provocar choques a partir de la yuxtaposición de imágenes significantes “que proponen líneas de sentidos divergentes e interdependientes, provocando sensación de ligazón entre ellas”, a la manera del montaje de atracciones que desarrolló el cineasta ruso Sergei Eisenstein (Suárez Jofré, 2013: 29-30). Nos referimos a una práctica del choque y la performance que provoca la irrupción en la escena de nuevas relaciones entre lo visible y lo decible. Una práctica que opera (de forma análoga al montaje dialéctico del cineasta ruso) a través de un reencuentro entre incompatibles, que “fragmenta los continuos y, a la vez que distancia los términos que se llaman entre sí o, a la inversa, a la vez que aproxima los heterogéneos y asocia los incompatibles, logra crear choques” (Ruby, 2010: 103).

Este corrimiento o extrañeza distanciadora, ocurre además porque cierta zona del teatro contemporáneo se relaciona consigo misma modificando su estatuto, a través de la mediación y la recurrencia a otras disciplinas artísticas, creando “combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias” (Rancière, 2010: 121), y por ende formas de lo que Rancière denomina “pensatividad de la imagen”. Este entrelazamiento de diversos regímenes de expresión y del trabajo de varias artes y medios, en el seno de lo que conocemos como teatro contemporáneo, posibilita una mezcla de sus efectos con los otros, una adopción de su papel y la creación de nuevas figuras, “despertando posibilidades sensibles que ellos habían agotado” (Rancière, 2010: 127). Podemos decir así que este tipo de teatro constituye una fuente de generación inagotable de “imágenes pensativas”, imágenes que establecen una instancia que resiste al pensamiento, tanto al de aquel que la produjo como al de quien busca identificarla, rompiendo así con el presupuesto de un “*continuum* sensible” entre las instancias de producción y reconocimiento, de creación de gestos, palabras, imágenes y acontecimientos escénicos y de recepción, en lo que se refiere a las acciones, sentimientos y pensamientos de los espectadores que resultan involucrados por aquellos. Si bien esta relación entre dos operaciones que “pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos” (Rancière, 2010: 124) y constituye a las imágenes pensativas es determinada por los artistas, es no obstante la mirada del espectador la que otorga densidad y realidad a este equilibrio entre operaciones disímiles. El teatro político contemporáneo es también aquel capaz de generar imágenes de esta índole, aquel que no indaga en la validez moral o política de un mensaje a transmitir por la lógica de la representación, ya que:

“la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen

maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, 2010: 57).

Pensar la politicidad del teatro contemporáneo implica preguntarse por la emancipación de los enunciados teatrales con respecto a los regímenes de decibilidad y de visibilidad, en la medida en que lo que consideramos real, a lo que accedemos exclusivamente a través de representaciones, se encuentra íntimamente relacionado en tanto ficción dominante “con los dominios discursivos de poder que administran las imágenes y significaciones de la realidad” (Sequeira, 2013: 74). X

Bibliografía:

- Argüello Pitt, Cipriano (2013). “Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 9-22.
- Irazábal, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- López, Liliana (2007). “Territorios baldíos de la crítica teatral”. En: *Territorio teatral-Revista digital*, nro. 1, mayo de 2007, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/05.pdf>.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosenbaum, Alfredo (2007). “El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires”. En: *Territorio teatral-Revista digital*, nro. 1, mayo de 2007. Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/06.html>.
- Ruby, Christian (2010). *Rancière y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sequeira, Jazmín (2013). “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 69-94.
- Suárez Jofré, Gaudalupe (2013). “Imagen escénica, construcción de la mirada e intersticios de “lo real”: el accionar del actor entre la ejecución y la representación”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 23-36.
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.