SOBRE FORMAS DE TEATRO PERFORMÁTICO EN LA ESCENA DE BUENOS AIRES

JULIA ELENA SAGASETA

Professora Adjunta e Pesquisadora do Instituto de Artes del Espectáculo e la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires; Professora do Departamento de Artes Dramáticas - Instituto Nacional Universitario de Artes

Ubicaciones

El teatro de Buenos Aires parece crecer de una manera incontenible. A la proliferación cada vez mayor de salas de teatro independiente, salas pequeñas y siempre llenas que arman circuitos en la ciudad y generan un público adicto, se suma el teatro oficial con una cantidad considerable de espacios y ahora un teatro comercial que ha comenzado también a aumentar sorprendentemente sus opciones.

No se trata sólo del teatro de revistas, que siempre ha tenido sus espectadores fieles, ni las obras hechas con figuras de la televisión que siempre convocan. Hay obras de Broadway con buenos actores y puestas dignas, hay obras dirigidas por prestigiosos directores del teatro independiente, que no lo abandonan aunque pongan una obra en el circuito comercial (como es el caso de *Gorda*, también un producto de Broadway, que dirige Daniel Veronese). Hay cruces de todo tipo: figuras de la televisión junto a actores de mucha calidad en una obra comercial bien dirigida, figuras del teatro independiente que pasan al teatro comercial, figuras del teatro comercial que hacen teatro independiente, actores y actrices muy valorados en el teatro independiente que trabajan en telenovelas bien

realizadas y exitosas y al mismo tiempo realizan teatro en pequeñas salitas.

El campo teatral de Buenos Aires ha cambiado y sigue cambiando. Su riqueza es irresistible. La variedad de gustos, enorme. Y así como hay teatros y propuestas diferentes, hay públicos que siguen fieles a determinadas tendencias o recintos y no se acercan a otros.

Pero esto también empieza a modificarse. Hay espectáculos del teatro independiente que, debido al éxito de público y crítica que tienen, pasan al teatro comercial. El público del teatro oficial, que suele ser más conservador, se empieza a acercar al teatro independiente. Hay público del teatro independiente que empieza a ver teatro comercial interesados por los directores y actores prestigiosos. Y las salas de teatro independiente quieren obras cortas (de una hora u hora y media) en parte porque los espectadores se han habituado a un tiempo de representación más corto, en parte de esa forma pueden presentar dos y hasta tres funciones por noche. ¿No se

están acercando así, al menos algunas, a las formas del empresario comercial?

El teatro de una gran ciudad, con un panorama tan prolífico y complejo y en tan continua evolución es, como se ve, difícil de caracterizar. Por ejemplo ¿significa algún tipo de consagración que un director o equipo pase del teatro independiente al comercial? No, salvo la seguridad económica. Ya tuvieron premios y la adhesión del público en el circuito independiente. ¿Y significa esto que están proponiendo un teatro diferente, una calidad distinta, búsquedas expresivas que abren nuevos caminos? Tampoco. En general son obras bien puestas y bien actuadas con una intriga que se sostiene y atrapa dentro de una tónica conocida.

Es cierto que los lugares teatrales se están moviendo y lógicamente el público también. El teatro atrae cada vez más, aún a espectadores no habituales.

Ciertamente, esto no hace crecer el teatro experimental pero también a sus figuras más consagra-

das les llega esta entusiasmada corriente de público. Hay que sacar entradas con bastante anticipación para ver una obra de Ricardo Bartís, de Emilio García Wehbi, de Alejandro Tantanián o de Paco Giménez. ¿Se ha creado un público alrededor de ellos o ha entrado en el gusto teatral la apreciación de las formas performáticas? Algunos de estos directores, como Ricardo Bartís, tienen un público fiel; otros como Emilio García Wehbi, que es más provocativo y experimental, enfrenta muchas veces la espera habitual pero sus últimas puestas (de performances u obras) están teniendo mucha convocatoria. El teatro experimental o de búsqueda estética es, en la mayoría de sus expresiones, performático.

Teatro performático

Mi concepto de teatro performático tiene muchos puntos en común con la idea de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático. Parto de la performance, concebida como interrela-

ción de artes y el cuerpo del performer como espacio, acción y producto del hecho artístico. Si en la performance siempre hay un contenido teatral, el teatro performático se ubica en la escena y desde allí convoca otras expresiones que se van a entramar con él. El sentido de la obra está en la representación de las acciones, se despliega en esa realización y no puede pensarse fuera de ella. Es decir, no depende de un texto anterior o determinante de la significación. El teatro performático no es logocéntrico lo que no significa que rechace la textualidad. Pero suele utilizar estructuras narrativas no lineales, fracturadas, rizomáticas o diluídas.

Todo esto lleva a que, en el plano de la actuación se desarrollen sistemas actorales más físicos que psicológicos, como el *teatro de estados* de Ricardo Bartís, el cruce de clown y formas interculturales de Guillermo Angelelli o el automatismo de base surrealista de Pompeyo Audivert.

En la escena internacional, particularmente en la escena neoyorkina de

los años 60, como señala Richard Schechner (1994) se empieza a gestar el teatro performático. La neovanguardia de esos años realiza propuestas de cruce e interacción artística, extendiendo radicalmente el campo de la actuación y la representación.

En la escena argentina el teatro performático se ha venido desarrollando desde los años 90. En esa primera etapa predominó la interrelación con la plástica y la música dando lugar a una línea importante de teatro de imagen. Éste decayó a comienzos del 2000 pero la música se ubicó en otra función, a veces más atenuada, en otros casos haciendo crecer el espectáculo hacia la ópera o la comedia musical; la plástica intensificó el lugar de los cuerpos e incorporó la instalación. Creció, en cambio, la danza teatro y la fuerte interrelación con el video y el cine. En la actualidad el cruce cine-teatro o video-teatro se va haciendo casi imprescindible y da lugar a las formas híbridas más variadas.

El teatro performático explicita la teatralidad, sus propuestas la intensifi-

can y destacan la carga de teatralidad de otras artes.

Desde luego, este teatro se enfrenta a la línea mayoritaria que es aquella que prioriza el desarrollo de la intriga. Suele ocurrir que el público de este teatro convoque también a gente de otras artes. Me voy a detener en dos ejemplos para una mejor caracterización del mismo.

***Dolor exquisito* de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez: la conjunción vanguardista**

Emilio García Wehbi es director teatral, artista plástico y uno de los directores del grupo El Periférico de Objetos (de mucha repercusión en el país y en el exterior). Es el mayor representante de la performance desde el ámbito teatral y el que más conoce el tema. Sus obras son siempre originales y desafiantes y conllevan una fuerte marca performática. En 2008 ha estrenado *Dolor exquisito*, un espectáculo que le llevó un largo proceso de preparación, proceso que incluyó en

el producto final.

Maricel Alvarez es bailarina y actriz, una de las mejores del actual teatro argentino, y ha participado de las performances y obras teatrales de García Wehbi destacándose siempre por su trabajo impecable.

García Wehbi y Alvarez conocieron la obra de la artista conceptual Sophie Calle en Europa y les impactó su potencia. García Wehbi encontró gran teatralidad en una de las obras expuestas, *Dolor exquisito*. Allí, Calle presentaba, en la primera parte, la historia de un abandono amoroso a través de fotografías y un diario que narraba el dolor de la ausencia y también el impacto de Japón donde se hallaba; en la segunda parte había paneles metálicos envueltos en seda gris y blanca. En cada panel hay un díptico: una foto de un teléfono rojo que permitía oír su historia relatada cada vez de una manera distinta, otra foto permitía escuchar la historia de un dolor terrible que le había ocurrido a una persona que no se nombraba. Calle sacó un libro con las fotos y los

textos. La exposición y el libro convencieron a García Wehbi y a Alvarez de la idea de llevar a escena esa obra¹.

Calle no escribió un texto teatral, ni una novela, lo que plantea en el libro son las impresiones, sensaciones, el dolor por una separación, la firmeza en la decisión inicial del viaje que, sin embargo, lleva a la protagonista/autora a sufrir y a contar los días que separan del encuentro anhelado. Un material difícil para escenificar y más aún para hacerlo performáticamente si no se tiene una gran imaginación y una sintonía con el arte conceptual.

García Wehbi y Alvarez se contactaron con Sophie Calle y consiguieron la autorización para teatralizar la obra. Pero hubo una condición: la actriz debía ir a Japón y visitar los lugares y hacer las cosas que la artista había hecho. Como en la obra artística de Calle, lo real se involucraba en lo artístico. Alvarez ¿ahora Sophie? hizo el viaje y García Wehbi lo registró fotográficamente.

Al regreso armaron la puesta

que fue su creación, paralela a la de Sophie y editaron un librito, *Dolor exquisito. Libreta de apuntes* que fue su versión del libro de Sophie. En esa *Libreta de apuntes* hay reproducciones de pinturas famosas (Caravaggio, Proudon), fotos de distintas épocas, algunas de autores desconocidos, otras de fotógrafos notables, fotos de Tokio (escenas de calles, de templos, de puestos de pescados, de gente, el plano del metro, etc) y acompañando las fotos textos y poemas de autores famosos y testimonios dolorosos de todo el elenco de la obra.

García Wehbi y Alvarez han trabajado performáticamente en todo el proceso. Han realizado un espectáculo y al mismo tiempo han hecho una obra conceptual sobre Sophie Calle y su trabajo artístico.

El escenario es una caja blanca minimalista en la que restallan los rojos saturados del bello vestuario de la actriz y de algunos objetos en una vitrina. La actriz está sentada a la derecha de los espectadores, a la izquierda hay un muñeco de trapo de

tamaño natural también blanco y con un círculo rojo en el pecho. En la pared del centro domina una pantalla. La actriz comienza narrando el primer viaje, el de Sophie, los motivos del mismo (una beca para un trabajo) y la situación difícil en la que la pone el hombre con el que vive al decirle que no sabe si la va a esperar. Pero mezclándose con ese relato empieza el del segundo viaje, el de Maricel Alvarez y se proyectan imágenes de ella en Tokio. Los dos relatos son hechos reales pero la situación se hace ambigua ya que las palabras pertenecen a un relato con una protagonista y las imágenes arman otro con diferente sujeto. ¿Hablan entonces de lo mismo? No hay ficción pero hay teatro. Maricel representa a Sophie cuando habla, cuando llora son las emociones de Sophie las que expresa. Pero cuando deambula por la ciudad, cuando se detiene en los puestos de pescados, en el metro o en los templos es Maricel, son sus gestos, es su modo habitual de moverse. Y son esas imágenes las que acompañan el otro

relato. ¿Cómo los conjugamos? La fotografía, como arte, acompaña al teatro, se entrelaza pero no para resaltar las palabras sino para armar otra historia, una tercera, de esa mixtura.

La segunda parte de la obra de Calle, los testimonios de diversas personas sobre situaciones dolorosas para hacer acallar el propio dolor del abandono, también es reconstruido. Sobre el rostro del muñeco se proyectan rostros algo deformados de modo que es difícil reconocerlos y se oyen en off sus relatos de sufrimiento.

Toda puesta en escena significa una traducción y por lo tanto una transformación de un texto. Aún las formas más ortodoxas, centradas en la palabra, no pueden evadir al intérprete y lo que éste le transmite y le cambia al personaje. Y no pueden evadir la mirada del director que no siempre coincide exactamente con el autor². Si el texto que se elige para llevar a escena es una obra conceptual, quien decide llevar a cabo ese trabajo debe ser también, en el teatro, un artista

conceptual y tratar ese material, tal como lo han hecho García Wehbi en la dirección y Maricel Alvarez en la actuación y el proyecto conjunto, con la creación de una obra afín pero paralela, con su propia creatividad, desplegando la teatralidad que tenía en germen la otra³.

La pesca de Ricardo Bartís: el relato de actuación

Ricardo Bartís es uno de los directores más prestigiosos del teatro argentino contemporáneo, con mucha repercusión en los más importantes festivales europeos a los que es siempre invitado. A pesar de ese lugar tan destacado, Bartís se mantiene en el ámbito del teatro independiente y estrena sus obras en alguna de las salas de su estudio de teatro con los actores formados en su línea de actuación, el “teatro de estados”. En su concepción no se trata de representar personajes sino de actuar un lugar, una posición, sin marcas psicologistas. Como él lo ha explicado trata de “producir un campo de ficción acribilla-

do por varios relatos simultáneos” que tienen que ver con algún tema y con formas literarias, pero que se nutren también de elementos plásticos y musicales. Y que tienen como eje dominante el relato del actor, su actuación. Junto a todo esto hay siempre una mirada política, una reflexión sobre la circunstancia (que no lo lleva a ninguna historia directa, referencial).

Su teatro es también performático no sólo por la acabada concepción de sus obras y la interrelación artística que realiza con elementos plásticos y musicales sino también por el lugar preponderante que le otorga al cuerpo actoral. Todo se hace a partir de allí y desde allí. La obra es la labor de esos actores junto al director. Esto que parece obvio no lo es de ninguna manera en el teatro de Bartís. Allí no puede haber reemplazos. Si un actor se fuera (lo que no ocurre) habría que pensar otra vez la obra. El actor, como el performer, no representa, crea la obra.

En su último espectáculo, *La pesca*, estrenado en abril de 2008 y en cartel, trabaja una estrafalaria historia que, sin embargo, tiene muchos sostenes reales. En el programa de mano da mucha información. Esto es habitual en sus obras, como si sus espectadores fueran ingenuos o desconocedores de la ciudad (o extranjeros)⁴ o como si hubiera que darles todo eso para que se despreocupen de la intriga.

Como en el extraño lugar donde están los personajes, en el subsuelo de la ciudad, también la obra tiene un fondo, una intriga subterránea debajo de las acciones simples de los protagonistas. Tres hombres han bajado al sótano de un edificio abandonado, una vieja fábrica, para recrear “La gesta heroica”, lo que se hacía veinte años antes, en los 60': pescar en unos grandes piletones que se habían llenado con agua del arroyo entubado cercano⁵; se habían llevado mojarritas, bagres y tarariras que se habían reproducido y permitían a los

integrantes del club La Gesta Heroica practicar su deporte favorito y construir una sociedad masculina y oculta.

Pero los piletones se han ido secando y sólo queda un pozo con aguas servidas. Ha ocurrido algo más: las tarariras han mutado en unos peces temibles, las tarariras titán, que devoran lo que encuentran a su paso. Se han comido a los otros peces y empiezan a devorarse entre ellas.

Cuando los tres hombres bajan las tarariras titán son una leyenda urbana y ellos quieren corroborarla. La pesca, que era un momento distendido para los iniciadores del club, se convierte en un hecho peligroso y no se sabe cuánto puede serlo.

Sin embargo, los tres hombres, que pertenecen a generaciones diferentes (uno tiene sesenta y siete años, los otros dos cuarenta y treinta y ocho) se mueven en el espacio como si estuviesen en una verdadera aventura de pesca distendida. Dos de ellos llevan botas de agua y ropa deportiva además de todos los implementos para el deporte. El más joven viste traje y

corbata y se lo ve disonante con el lugar.

Cuando entra a la sala teatral, el espectador se encuentra con un subsuelo oscuro en el que hay un pozo lleno de agua. Bartís transformó una de las salas de su estudio y construyó un pozo real. Es interesante ver cómo se mezclan la realidad con una construcción escénica basada en la actuación que escapa al realismo.

En el proceso de trabajo de Bartís, se parte de una idea general y el texto llega al final, "... cuando ya he probado muchas intensidades, ritmos y velocidades y tengo una gran información no sólo sobre cómo es la escena sino cómo es el entramado melódico o sinfónico espacial y las intensidades de actuación, es decir, las posibilidades de cada actor de ser portador de ciertos discursos emocionales o energéticos".⁶ Bartís no habla de actores que interpretan personajes sino de actores portadores de discursos, muy entrenados en intensidades, ritmos, velocidades, trabajo con el espacio, que son las apoyaturas para producir el discurso de

actuación, que es la base de todo. Teatro de estados de actuación y no representativo.

Sin embargo, esto de ninguna manera significa que estamos ante un teatro vacío o de descripción de acciones. En *La Pesca* los cuerpos actorales construyen una variedad de relatos. “La historia transcurre en un territorio de derrota, de silencio y de confusión” dice el director. En ese mundo subterráneo los personajes (los cuerpos actorales y sus discursos) deambulan entre sus historias amorosas y sus compromisos políticos. Hay un ideologema dominante, el peronismo. Es un ritornello rizomático que arma agenciamientos con las vertientes de este movimiento (derecha, izquierda, luchas populares, mutaciones).

Las obras de Bartís son profundamente argentinas aunque, al no trabajar con el costumbrismo, permiten lecturas distanciadas. Pero en él, como director, hay un interés profundo por interpretar su realidad y dar una respuesta. En este sentido le resulta

imprescindible contar con actores acordes con su proyecto tanto en las ideas como en la poética, considerando a esta última no en la textualidad sino en la corporalidad del actor.

Reflexiones finales

Refiriéndose al teatro posdramático, Sílvia Fernández declara:

Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (Baumgärtel: 2007)

Estos conceptos se pueden aplicar, sin duda, al teatro de Bartís. Aunque parece haber una representación, la presencia de los cuerpos actorales es más fuerte que la representación. Hay significación, y esto puede engañar, pero el relato de actuación es el más importante (como en la performance cuando cuenta una

historia). Esto puede confundir a algunos espectadores desprevenidos que van en busca de una intriga (“aquí no pasa nada”) o asombrar a quienes conocen el teatro de estados y ven que puede no eludir una consideración política bien actual.

Pero también son pertinentes para la obra de García Wehbi, si bien en ésta la interrelación artística es más fuerte.

Erika Fischer- Lichte (2007) ha señalado que actualmente en el teatro se producen muchas transformaciones: se transmuta en otras artes, en medios, en eventos culturales de la misma manera que se encuentra teatralidad en todo ello. Es decir, desde la mirada alemana del teatro posdramático observa los mismos hechos que yo señalaba en el teatro que denomino performático.

Quizá no sea más que una cuestión de nomenclatura (Lehmann trabaja con ejemplos de teatro europeo, básicamente alemán y francés) pero en ambos casos se está señalando un camino distinto que se abre en el

teatro. En países de fuerte tradición dramática, como es el caso de Argentina (que tiene un teatro establecido con continuidad desde fines del siglo XIX y desde entonces cuenta con una importante escritura teatral) a veces esto retrasa la expansión de los lenguajes de la escena hacia una teatralidad que se confunda con otras artes. La literatura ha dominado por muchos años y tiene todavía un predominio fuerte. Pero la escena se está contagiando cada vez más de las formas de interrelación. La introducción del cine y el video es la más evidente pero aún en los teatros más tradicionales empiezan a verse algunas tibias formas performáticas.

Los directores que he tratado son pioneros (sin olvidar El Periférico de Objetos) y abren un camino cada vez más fructífero.

NOTAS

¹ Todo es real: la historia del abandono le ocurrió a Calle y luego ella contó muchas veces su historia y oyó muchas otras como una búsqueda terapéutica que calmó su dolor. Años después retomó el tema como obra conceptual.

² Vale recordar las discrepancias de Chejov con Stanislavsky que no podía entender lo que para el autor eran claramente “comedias” y su enojo con la puesta de *Tío Vania* por los marcados elementos realistas de la puesta.

³ Concordando con esta idea Sophie Calle ha declarado en una entrevista que le hicieron en Buenos Aires en ocasión de su venida para el estreno de *Dolor exquisito*: “Esta obra ya la hizo un grupo de teatro inglés, un grupo absolutamente loco pero que con este texto hizo una lectura muy sencilla: dos personas sobre la escena. Me sorprendí porque pensaba que iban a cambiarlo. De alguna manera esperaba que lo cambiaran más, que lo trataran mal, que lo desarmaran, y no que lo leyeran. Me gustó mucho, pero era demasiado respetuoso” (en *La Nación*, 24 de mayo de 2008).

⁴ En el programa de mano de *La pesca* aparecen explicada la localización de calles de Buenos Aires, se dice que es una cantina de la Boca (un restaurant de un barrio muy popular de Buenos Aires) que cualquier porteño conoce, explica quién fue Perón y quién es Chico Buarque de Holanda, uno de los cantantes brasileños más populares en Argentina.

⁵ Ese arroyo, el Maldonado, existe y está cerca del teatro de Bartís. Hace muchos años se lo entubó y sobre él se construyó una gran avenida: la Juan B. Justo.

⁶ Declaraciones de Bartís en *La Nación*, 12 de enero de 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel.

Baumgärtel, Stephan Arnulf. 2007. “Um teatro contemporaneo como laboratorio da fantasia social: Alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático” en *Rudimento. Revista de Estudos em artes cênicas*, N°9. Universidade do Estado de Santa Catarina. p.129

Fischer-Lichte, Erika. 2007. “Transformações”, traducción del alemán, Stephan Arnulf Baumgärtel en *Rudimento. Revista de Estudos em artes cênicas*, N°9. Universidade do Estado de Santa Catarina. p. 136-137

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Traducción del alemán Phillippe-Henri Ledru. Paris, L'Arche.

Sagaseta, Julia Elena. 2008. “Las vías expresivas de Emilio García Wehbi” en Archivo virtual Artes Escénicas <http://artescenicass.uclm.es/> Universidad de Castilla-La Mancha.

Schechner, Richard. 1994. “Ocaso y caída de la vanguardia”, traducción Antonio Prieto Stambaugh, en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, Año 4, N° 17/18, México, p. 4-14.