

Introducción: Orden de Géneros y Orden de Clases: la escena contemporánea como arena de luchas

Martín Rodríguez (Director IIT Departamento de Artes Dramáticas – UNA / Conicet)

El título del dossier está tomado del libro *Otro logos. Signos, discurso, política* porque es de allí desde donde partimos, más precisamente del seminario de investigación que entre septiembre y octubre de 2017 dictó su autora Elsa Drucaroff en el marco del programa de formación de investigadores que estamos organizando desde el Instituto de Investigación en Teatro (IIT) del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes.

La mayor parte de los trabajos derivados de ese seminario fueron presentados en el *XII Coloquio Internacional de Teatro. Continuidades y rupturas en el teatro rioplatense (1960-1990)*, organizado en Montevideo por el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de Universidad de la República y las versiones que podrán leer aquí son reescrituras de esas ponencias. Merece destacarse que casi todos los autores se encuentran desarrollando sus investigaciones dentro del IIT.

Cierto es que buena parte de esos trabajos parten de indagaciones previas, pero el pasaje por el seminario *Otro logos* y las discusiones que en torno a cada uno de ellos desarrollamos en el Instituto a lo largo de muchos jueves fueron determinantes para que adquieran su forma actual. Conceptos como orden de géneros, orden de clases, determinación negativa, metáfora y metonimia fueron volviéndose familiares a partir de las propuestas de Drucaroff y los problemas abordados previamente por los participantes (la murga, lo real en la escena, las articulaciones entre credo, poética y subjetividad, cuestiones en torno a lo que Catalán llama producción de sentido actoral, aspectos vinculados a la conformación del campo teatral de los noventa, el estudio de una genealogía materialista en el teatro porteño, aspectos teóricos y prácticos en torno a la performance) fueron reformulándose a la luz de las nuevas lecturas y discusiones que se iban proponiendo y generando. Vamos a hacer un repaso de cada uno de los artículos tratando de establecer algunas conexiones entre ellos que podrán eventualmente funcionar como claves de lectura.

El artículo de Leilén Araudo y María Florencia Tenaglia aborda el espectáculo *Las convenciones (Prueba III)* dirigido por Matías Feldman. Para ello las autoras recurren a la oposición entre metáfora y metonimia tal como la concibe Roman Jakobson y la reelaboran Luisa Muraro y Elsa Drucaroff, como dos tropos pero también, y principalmente, como dos modos de ordenar la existencia: en la metonimia “late la posibilidad de una acción política en la cual se haga valer la verdad de las experiencias por sobre los discursos hipermetafóricos que intentan negarlas” (Drucaroff, 2016). La concepción de mundo que la cita condensa es correlativa del análisis que Araudo y Tenaglia hacen de la puesta de Feldman: frente a las cadenas de metáforas y convenciones en las que el realismo se sostiene, la metonimia (en este caso Bernabé, el idiota, ese “otro” que el orden de géneros hace posible) se abre a lo que no se puede comprender y solo se puede percibir, a la materia entendida como ese flujo que según el propio Feldman “une todas las cosas nombrables”.

El artículo de Sandra Ferreyra es contiguo en muchos aspectos al trabajo anteriormente reseñado y presenta múltiples puntos de encuentro con el pensamiento de Matías Feldman y el abordaje de Araudo y Tenaglia. Partiendo de la idea de que en el teatro argentino es posible establecer una genealogía materialista que se opone a un idealismo en el cual no solo el teatro sino buena parte de los sectores más progresistas de nuestra sociedad quedan entrapados, su pensamiento se centra en tres problemáticas clave: *la relación del teatro con la historia, la relación del sujeto con el objeto y la relación del lenguaje con las cosas*. De estas problemáticas surge la oposición entre una estética de lo comunicable (idealista) y una estética de lo inefable (materialista) que podría ser pensada (la propia Ferreyra lo hace en algún momento de su trabajo) en términos de metáfora y metonimia. En este artículo en particular aborda cuatro monólogos (dos de Monti y dos de Veronese) a partir de una serie de conceptos benjaminianos que la autora condensa en lo que llama “la dialéctica entre lo animado y lo inerte” en la cual se configuran alegorías diversas de la subjetividad femenina: así, la cabeza apoyada de Luisa, al igual que las “parecitas” en las que se apoya o las “mesas” o la “espalda de papá” en las que se apoyaba la cabecita de su madre, es un objeto más del “diminuto” orden doméstico que la somete a un proceso de cosificación constante. Desde esta perspectiva, a lo que los monólogos de Veronese refieren es a “la experiencia femenina corrompida por los objetos” mientras que los de Monti se centran (tal como ocurre en obras anteriores como *Visita*) en “constante caída hacia lo inerte”, en este caso de las mujeres protagonistas.

El artículo de Rocío Fernández establece interesantes puntos de contacto con los anteriores a través del análisis de la producción de la compañía de la que ella misma forma parte: llamativamente, propone “salir” desde la actuación de aquellas zonas de degradación y cosificación que las obras de Monti y Veronese analizadas por Ferreyra proponen. En su abordaje, los cuerpos de las performers “no son cuerpos corroídos, son cuerpos en permanente transformación” que eventualmente pueden devenir en “el ser sobrenatural que no son”. En un estado cercano a la ensoñación (a las fuerzas que esta desata) que Walter Benjamin describe hacia el final de su artículo “Experiencia y pobreza” y que ejemplifica con el Ratón Mickey, la autora señala el momento en el que “la casa se rebela y se sale del lugar estanco y atribuido culturalmente a las tareas domésticas: ningún objeto es utilizado en su función y la mujer no sólo sueña que es otra sino que se convierte en eso que sueña”. Es el otro lado del espejo que nos enfrenta a lo imposible y que para nada es ajeno a la oposición metáfora/metonimia que desarrollan Jakobson, Muraro y Drucaroff o a la necesaria oposición idealismo/materialismo que desarrolla Ferreyra para pensar políticamente el teatro (y la cultura) de los argentinos.

En una dirección diferente aunque análoga en muchos aspectos, la conferencia performática de Carolina Méndez retoma la noción de metonimia tal como la desarrollan Drucaroff y Muraro a partir de Jakobson. En la breve introducción que precede a su representación, destaca el hecho de que la metonimia “señala siempre hacia el mundo, es un acto material, concreto, fugaz e histórico”, para luego reflexionar acerca de carácter metonímico de su trabajo como clown en el que “el acontecimiento estético se desprende de la experiencia vital”, “va del yo ‘real’ al yo del gesto” en una dialéctica constante entre ser y devenir. En palabras de la autora: “al principio la mujer estaba detrás la nariz roja, ahora está al frente de ella, con la certeza que podrá verse en el reflejo de las otras”.

Desde una perspectiva diversa, aunque enlazada con los desarrollos anteriores, el artículo de Camila Martínez piensa a la murga independiente como un espacio inclusivo, de aprendizaje y enseñanza: un espacio relativamente autónomo que, lejos de estar signado por ese “olvido de la dominación” al que se refieren Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (olvido inevitable en cualquier experiencia artística popular), está atravesado por una “conciencia de la dominación” en construcción permanente y que se enfrenta a la opresión en cualquiera de sus formas. Espectáculos como *Escalando sin Remedio* (Remedios de Escalada, 2017) son una prueba de este deseo comunitario de poner en cuestión el Orden de Clases pero también el Orden de Géneros en una lucha que entraña avances y retrocesos, búsqueda de síntesis entre lo mejor de lo viejo y lo mejor de lo nuevo, convivencia no siempre pacífica entre la crítica política tradicional y la presentación de la crítica de género abierta hacia la constitución de nuevos colectivos. En contraste con la constatación de que “vivimos dominadas y dominados por el falo-logocentrismo”, en el espacio relativamente autónomo de la murga es posible encontrarse “con la libertad de armar los corsos en malla sin que ningún compañero emita opinión sobre nuestros cuerpos” o de “volver caminando en manada sin preocuparnos por la hora a la que volvemos”. En síntesis: de encontrarse con la libertad de contribuir desde la cultura popular con la construcción de Otro Logos.

Mi artículo presenta en alguna medida la contracara de este espacio relativamente autónomo de la murga independiente ya que el universo que transita *Bufarra* de Eugenio Soto es el del asado, espacio del encuentro entre hombres condenados a simular su hombría para no verse, para no ver al otro, para sobrevivir. Y en ese matadero que retorna en el asado (y que alguna vez fuera carnicería en la memorable *El cortede* Ricardo Bartís) lo que está en juego es el cuerpo sacrificial del hijo devenido trofeo. En el espacio del asado con su lógica y sus rituales (triste remedo del carnaval bajtiniano) se despliega una autonomía relativa y temporaria. Durante el asado el mundo parece cerrarse sobre sí mismo: no hay un afuera o, por lo menos, se pretende olvidar ese afuera en el que el carnicero (amante de la mujer de uno de los comensales) reina como macho proveedor, en pos del presente del ritual, en este caso del ritual que despliegan Silvio y Vicente, el cornudo y el abusador, dos viejos amigos humillados. Coletazos de un orden que no solo se resiste a morir sino que desde sus tonos y sus gestos determina los rumbos de nuestra patria/matadero.

El artículo de Denise Cobello aborda *Arde brillante en los bosques de la noche* de Mariano Pensotti. En el juego de cajas chinas (o más precisamente de mamushkas) que la puesta diseña Cobello analiza los modos en que género y clase se presentan como identidades constituidas “por una repetición de actos a los que Judith Butler llama ‘actos performativos’”. Destaca en este sentido el hecho de que el director haya optado por utilizar un grupo reducido de actores que representan distintos personajes o variaciones del mismo: se trata de modos de jugar “con la idea de una identidad móvil que se desdobra, deforma, transforma”. A diferencia de lo que se plantean en otros artículos del dossier en los que los desdoblamiento y las transformaciones parecen constituir líneas de fuga (Fernández) o zonas de resistencia (Martínez) al capitalismo y al patriarcado, desde la mirada de Cobello *Arde brillante* parece no

mostrar salida alguna: el mundo globalizado es una “trampa de la cultura falo-logocéntrica”, la periodista televisiva que cree que va a ser despedida de pronto es ascendida porque como le dice su jefa: “con esa carita de nena la vas a romper”. De ese modo el capitalismo usa los cuerpos para el trabajo pero también para exhibirlos en aquellos aspectos que le son funcionales: la apariencia inocente de la periodista va acompañada de una moderación en sus opiniones políticas, los cuerpos de las trabajadoras explotadas son utilizados para fabricar mamushkas que seguramente serán vendidas en otra parte como souvenirs (en un momento de repliegue de la obra sobre sí misma), por último: los cuerpos de los trabajadores rurales descendientes de ucranianos (en una verdadera parodia de la transnacionalización del trabajo) son al mismo tiempo exhibidos en un local de strippers y convertidos en objeto de consumo sexual de mujeres de clase media de la ciudad. En esta trampa, en esta red sin principio ni fin, lo que para Cobello “arde brillante en los bosques de la noche” es la mujer que participa, sin que nadie se entere, de la construcción de discursos. Como cuerpo, como consumidora y objeto de consumo pero también como una de las puntas necesarias para cambiar el rumbo de la lucha que se da en el seno del corro ser cuerpo/ser palabra, como prueba de que (tal como afirma el mensaje de Alexandra Kollontai que finalmente la profesora logra traducir) “es posible vivir de otra manera”.

El artículo de Carla Pessolano sobre *El cuerpo de Ofelia* de Bernardo Cappa y Pedro Sedlinsky parte de las categorías de análisis que propone para el desarrollo de su tesis doctoral en curso: subjetividad poética, credo poético y resistencia. En este caso particular se centra en el primero de estos aspectos para lo cual parte de la propuesta de Laura Scarano para quien la obra artística “no comunica como verdad, sino como experiencia” (Scarano, 2009, p. 211). En este sentido plantea que “el trabajo específico de Cappa y equipo sobre el universo poético de *Hamlet* no funcionan como una versión más de *Hamlet* sino como posibilidad de registro experiencial que propiciará una materialidad escénica singular que evoca pero no relata la pieza”. En ese marco encontramos voces femeninas que oscilan entre lo que Drucaroff llama discurso opositor y discurso subversivo (conforme a los modos en que cada uno de ellos niega o contradice el discurso dominante) pero también discursos que dentro del orden de género “ni siquiera son subversivos porque están en la frontera de lo no decible, del silencio”. Son los discursos de Ofelia, de la médica forense y de la nadadora, está última quizás portadora de lo no decible, puro cuerpo muerto que, ausente el cuerpo de Ofelia, se vuelve necesario a la hora de mostrar el cadáver que posibilite continuar con la representación. Cuerpo reclamado por la médica forense, único personaje cuyo discurso intenta subvertir el orden (o al menos presentarse como una “oposición seria”) en su búsqueda de esa verdad que nunca se hará presente en el reino de la pura simulación, es quizás en su silencio (en la fuerza que emana de la voz silenciosa de nuestros muertos pero también en la voz de tantas mujeres silenciadas) en donde habría que buscar las claves de una resistencia. Tal como afirma Pessolano “quizá sea únicamente ese tipo de discurso silente, aquel que no se puede enunciar, el que podría haber salvado a ese cuerpo femenino de su destino trágico”. El discurso silente como una de las formas de la metonimia (Araudo-Tenaglia), como una verdadera estética (y agregamos nosotros política) de lo inefable (Ferreyra).

El artículo de Sergio Dante Spinella parte de la pregunta acerca de la nueva dramaturgia en los noventa: por él desfilan distintas posiciones en torno a este problema en particular y a lo nuevo en general. Analía Couceyro, Luis Cano, Rafael Spregelburd, Marcelo Velázquez, Bernardo Capa, Rubén Szuchmacher, Daniel Veronese, José María Muscari van desenvolviendo sus posiciones en torno a un tema que articula muchos otros y que van definiendo un campo complejo en el que teatro y política se articulan de modos variables y que involucran diversos modos de producir teatro y de posicionarse frente a los roles tradicionales. En torno a estos problemas se articulan otros que coagulan en términos tales como “nuevo” y “viejo teatro”, “teatro tradicional”, “dramaturgia de autor”, “dramaturgia de director”, “dramaturgia de grupo”, “dramaturgia del actor” o “creación colectiva” que instauran un campo polémico que no es indiferente a los modos en que el presente piensa el orden de clases y el orden de géneros.

Por último, el artículo de Paola Ospina Florido (presentado oportunamente como una conferencia performática, lo cual hace que algo de su potencia haya quedado en los tonos y en las imágenes proyectadas) aborda el *Othelo* de Gabriel Chamé Buendía haciendo énfasis en los modos en que es discurso misógino de un orden patriarcal y racista se inscribe en el cuerpo femenino. En referencia a Desdémona el texto dice: *se hizo este bello papel, este hermoso libro, para escribir en el “puta”*. El cuerpo deviene así en espacio de inscripción de discursos y, como tal, en espacio de lucha por el sentido. Cuerpos sometidos por la lengua (la lengua de Yago que envenena el oído de Othelo, la lengua de Othelo que acusa sin derecho a réplica antes de dar muerte a su esposa) pero también lenguas que hablan de la libertad de los cuerpos (la lengua de Emilia que se pone en movimiento para defender a Desdémona y para dar lugar a argumentos que no tienen lugar). En palabras de Drucaroff (2015: 13)

Orden de Clases - Orden de Géneros son dos órdenes discursivos en permanente producción, sometidos a dos lógicas específicas que no se confunden, pero sí se entrecruzan todo el tiempo. Y es clave ver cómo lo hacen cada vez, qué maquiavélicas tramas, que horribosas trampas dibujan.

Retomando esta última cita, podemos decir para concluir que en los artículos que componen este dossier hemos intentado develar los modos en que el teatro actual escenifica esas “maquiavélicas tramas”, esas “horribosas trampas” pero también las posibles claves que proporciona para comprender su funcionamiento y para diseñar resistencias posibles.