

De teatralidad y revoluciones

Liliana B. López (UNA)

"La revolución es un sueño eterno".

Andrés Rivera (1987)

Quizás la mejor función de las efemérides es que nos convoquen a reflexionar sobre los acontecimientos del pasado, pero no con una mirada de anticuario sino tratando de ver qué siguió a esos hechos desde la lente del presente. En 2017 se cumplió un siglo de la revolución rusa y en el 2018, medio siglo del mayo francés. El teatro ha recogido el guante y de manera tal que nos provoca una reflexión -más que de los hechos históricos en sí (cosa difícil de hacer)- sobre sus representaciones simbólicas y revisiones críticas.

La relación entre revolución y ficción siempre ha estado cargada de tensión. Basta enumerar algunos ejemplos del siglo pasado: la fricción entre el teatro de Meyerhold y la estética oficial, el realismo socialista [1]; algo semejante ocurrió entre el cine de Eisenstein y el stalinismo, también entre Brecht y el partido oficial. La mención de estos tres creadores no es caprichosa: muchos de sus procedimientos -el montaje, la fragmentación, la heterogeneidad de códigos, por nombrar algunos- han sobrevivido en las prácticas artísticas contemporáneas y particularmente, en el teatro. Veremos de qué manera estos procedimientos reaparecen en una puesta en escena, *Arde brillante en los bosques de la noche*(2017) de Mariano Pensotti, y en las performances *La Chinoise*(2016) y *Escorpión y Félix*(2018) de Emilio García Wehbi.

Feminismo, 1917 y sociedad del espectáculo

Arde brillante [...] juega con algunos símbolos de la Revolución bolchevique desde la gráfica del programa de mano: sobre un fondo rojo, la estrella de cinco puntas destella una luminosidad de neón. El ícono revolucionario aparece enrarecido mediante una intervención que le otorga rasgos de espectacularidad. Este rasgo se replica en varias instancias y soportes, por ejemplo, cuando la cabeza de la estatua de Lenin es reemplazada por la de Darth Vader en una plaza de Rusia. La operación de sustitución de uno de los íconos de la Revolución por el villano de La guerra de las galaxias indica no solamente el cambio de valoración de la figura -ahora negativo- sino que también refuerza la señalada espectacularización de la discursividad del campo político y social.

Estela (Susana Pampín) es una profesora especialista en la Revolución rusa cuyas convicciones serán puestas a prueba en todos los aspectos de su vida profesional y familiar. Si los procedimientos recuerdan a los utilizados por el teatro brechtiano en búsqueda del efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), el contenido se ha invertido. La alienación de Estela no provendría del capitalismo sino, por el contrario, de su adhesión al marxismo. Los procedimientos consisten en desautomatizar la percepción, por ejemplo, en la duplicidad de cinco de los actores y sus réplicas/ marionetas. La disociación de la voz, por un lado y del gesto y los desplazamientos por otro, enrarecen la actuación impidiendo cualquier forma de identificación. Los recorridos de Estela como protagonista o espectadora, siempre tienen un formato de exhibición: una clase en la universidad, una conferencia, un set de televisión, una obra de teatro, un film. Teatro dentro del teatro, film dentro del teatro dentro del teatro, sus desempeños son un espectáculo dentro del espectáculo para la audiencia de espectadores. Y la única conexión entre ellos es el fracaso de su visión de mundo, a destiempo de la vorágine de la sociedad del espectáculo. No es comprendida en sus clases, llega a Rusia a dar una conferencia equivocada, llega tarde a su participación en un acto, descubre que su marido la engaña y que su hija es parte de un show televisivo en el que se exhibe como objeto de deseo.

Para reanimarla luego de su fallido intento de suicidio, la llevan a ver una obra de teatro que reproduce el mismo mecanismo, pero exacerbado. En ella, la protagonista (una suerte de *alter egote* de Estela) regresa a Alemania luego de su paso por la guerrilla colombiana y descubre que su hermana la interpreta en una comedia musical, mientras que su hermano vende -para juntar fondos y sacarla de la cárcel- una muñeca que la representa. Luego van al cine a ver una película latinoamericana, que comienza en un set de filmación que representa una selva y continúa en un noticiero, donde aparecen reportajes a Elsa Drucaroff y a Alejandra Varela. Continúa con un viaje a Misiones con la dudosa misión de contratar rusos *strippers*. El mecanismo por excelencia del barroco histórico, la puesta en abismo parece no tener fin y abrirse en hilos sin retorno. Sin embargo, se vislumbra una trama de conexiones en datos desperdigados y sobre los que nadie parece reparar. Por ejemplo, la existencia de una colonia rusa en Misiones, posiblemente fundada por la hija de Aleksandra Kollontai, el tema que Estela estaba investigando. Este hilo queda abierto, apenas una muñeca con su apariencia se verá en el film incluido en la obra de teatro interna. La portan como estandarte un grupo de niñas, en alusión a la supuesta colonia misionera en la que sólo habitaban mujeres. Las problemáticas de género -como la trata o los varones cosificados en su actividad de *strippers*- afloran de manera tangencial y segmentada, formando un *collage* de referencias. El procedimiento cinematográfico del montaje se traslada a la organización de las secuencias en toda la pieza. Configuradas de manera independiente, cada una de ellas alude de manera directa o indirecta a la Revolución de Octubre y a otras insurrecciones. Es sintomático que la búsqueda del humor surge cuando se exhibe la distancia entre los propósitos y los resultados o las consecuencias de aquellos. La banalización de las figuras protagónicas o de los símbolos podría sintetizarse en el paseo de Estela por las calles de una Moscú que quiere borrar toda huella anterior a la caída de la Unión Soviética.

Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* advertía sobre la alienación recíproca entre sociedad y espectáculo, ya que el desdoblamiento mismo está desdoblado. (1974, §9) La ficcionalización, la espectacularización, el montaje y la fragmentación, probablemente han devenido en los únicos -por ahora- modos eficaces de acercamiento a los fenómenos histórico-sociales. Se expone así la crisis de las estéticas generadas por esos mismos fenómenos, y sus poéticas oficiales, como las narrativas del realismo socialista. Sustrayéndolos del primer plano y escondiéndolos en los intersticios del espectáculo, en los pliegues de las ficciones o en las ruinas del mito.

Mao, Godard y el Mayo francés

"Se adelantó el regreso de Mao, el hijo de Mao -el Mao blanco-."

Patricio rey y sus Redonditos de ricota.

En la performance *La Chinoise*(2016) Emilio García Wehbi y La columna Durruti apelaron nuevamente al manifiesto poético-político como forma privilegiada para discutir la voz de autoridad -léase del padre, del líder, del dictador o de cualquier figura de poder- más allá de las épocas. Aquí hay un anclaje en la coyuntura del mayo francés del '68 y al maoísmo como referencia constante a través de los íconos de Mao, el Libro Rojo y la referencia al film homónimo de Jean-Luc Godard (1967). Comparte varios procedimientos con el film: el estilo didáctico, la disociación entre imagen y palabra, el montaje surrealista que incluye la metáfora y el símil. Si el film es teatral, la performance es cinematográfica. Jacques Rancière ha señalado la teatralidad del film:

El método consistente en encerrar a los personajes entre las cuatro paredes blancas de un apartamento convirtiéndolos en portavoces de grandes discursos es habitual en Godard. El «althusserismo» de La Chinoise es, en suma, la actualización de su práctica diderotista. Pero el principio de aislamiento «político» deviene aquí condición para una inteligencia artística del contenido de un discurso político. La tarea del arte es separar, transformar el continuum de la imagen-sentido en una serie de fragmentos, de postales, de lecciones. (2005: 171)

Coinciden también en el uso del color, el rojo que satura y se opone a los demás colores, simbolizando un pensamiento.

Según Rancière, el film ejemplifica *La paradoja del comediante* en la escena en que Guillaume se quita las vendas de su rostro intacto, mientras la palabra

alude a la tortura de la que fue objeto. Esta disociación entre la palabra y lo mostrado también es un procedimiento recurrente en la performance, ya no era fácil observar una correspondencia entre las acciones de los performers y el código verbal. Mientras García Wehbi pegaba se dedicaba a pegar objetos y luego pintarlos en una suerte de maqueta, Maricel Álvarez enunciaba el texto/ manifiesto o cantaba. *La Chinoise* de Wehbi coincidía con la puesta en marcha de una máquina discursiva fragmentaria con espíritu didáctico. En paralelo podían verse proyecciones y carteles. Me detengo en uno de ellos -que consistía en la palabra *ideology* escrita en neón- porque su significado denotativo (ya de por sí, complejísimo) resultaba enrarecido por el soporte material que connota espectacularización, dado que su uso más habitual es el de la publicidad o el anuncio de la mercancía. Los objetos e imágenes de la performance son exhibidos como fetiches: la maqueta, los cacharros, las imágenes de Mao, del Libro Rojo, las máscaras y los kimonos. Si los fetiches se consideran portadores de propiedades dignas de admiración, La Columna Durruti los deconstruye a martillazos o a "manzanazos" en un último movimiento dialéctico sin síntesis, por supuesto.

Bonus track: Escorpión y Félix

En el mundo realmente invertido,

lo verdadero es un momento de lo falso.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

Al cierre de este artículo, un evento notable reforzó la hipótesis planteada al inicio sobre la desacralización de la idea de revolución en la actualidad. El Teatro Nacional Cervantes inauguró su temporada 2018 con una acción llevada a cabo el sábado 7 de abril, denominada *#Marx nace*, en ocasión del bicentenario del natalicio de Karl Marx. Incluyó diversas actividades: conferencias, recitales, proyecciones, lecturas, presentaciones de libros y performances. En esta última categoría, La Columna Durruti (Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez) presentó *Escorpión y Félix*. Se trata de una novela humorística incompleta, escrita a sus diecinueve años. De los capítulos leídos en forma alternada por los performers, poco es lo que se puede deducir de su trama pero se rescata su tono irónico. En la escena se va estableciendo una relación dialéctica entre la lectura y las acciones realizadas sobre una enorme cabeza de arcilla aún fresca que sería la representación icónica de Marx. Si al comenzar, alrededor de esa cabeza se observan frutas y verduras cual ofrendas en un altar, su destino se revelará al ir ocupando poco a poco toda la superficie del ícono. De manera lenta y estudiada al principio, al acercarse el final de la lectura sube la intensidad y la velocidad con la que los performers incrustan los vegetales en la ya informe cabeza, que termina convertida en una versión tridimensional y paródica de algunos de los retratos objetuales de Arcimboldo. Escuchar la palabra de Marx/ de(construir) el ícono de Marx en simultáneo, son acciones que dan cuenta de una operación de síntesis que las contiene de manera ejemplar. Quizás se trata de eso, de releerlo, pero de primera mano. Despojándose de toda la mitología tejida alrededor de su figura, de su obras. De los efectos y revoluciones, y aún de los discursos sobre las revoluciones. Michel Foucault afirmaba que el marxismo -también el psicoanálisis- fueron instauradores de nuevas discursividades. Agregaría que el siglo XX las multiplicó mediante innumerables capas discursivas. Quizás ha llegado el tiempo de romper a martillazos los envoltorios de las mitologías y de rasgar las estampitas de los ídolos para mirarlos cara a cara.

Dos epígrafes y un título

Partiendo de una revolución más cercana a nosotros, la de mayo de 1810, recordaba que la novela de Andrés Rivera *La revolución es un sueño eterno* (1987) nos invitaba a pensar la revolución -y la política misma- desde lo real y la ficción. Y lo hacía desde su título y dos epígrafes. El primero pertenece a J.D. Perón, escrito en su exilio, y dice así: "Como todos aquellos que en cierto momento de su vida cambian de camino, me di vuelta a mirar lo que dejaba a mis espaldas. En aquella atmósfera borrosa de lluvia y de niebla todo parecía irreal." El segundo epígrafe pertenece a Lenin: "Todo es irreal menos la Revolución." Entre lo afirmado por ambos, se establece una tensión irresuelta entre la acción (que pertenecería al orden de lo real) y lo ideal, más cercano al orden de lo ficcional, una categoría que puede incluir el pasado. Sin embargo, lo "real" es incapturable, aún para los protagonistas. Mucho más para los testigos o los que deban dar cuenta de las acciones para las generaciones futuras.

Seguramente, entre Perón y Borges resultaría imposible encontrar coincidencias de ninguna especie. Curiosamente, a excepción de este punto, acerca de ese período histórico. A los pocos meses de ejecutado el golpe de estado de 1955, la revista *Sur* publicó una edición especial, el N° 237, dedicado íntegramente a evaluar la situación política a partir del derrocamiento del peronismo. El breve artículo de opinión firmado por Borges se titula "*La illusion comique*", parafraseando a Corneille. No es la única alusión al teatro, como podrá verse:

[...] ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. (1955, 10)

Este ejemplo le permite a Borges argumentar que la población tomaba por verdaderos los dichos que consideraba falsos en aras de su propio beneficio. En todo caso, la percepción de irrealidad o ilusión coincide con la del protagonista político del período, de signo político totalmente opuesto.

Como toda práctica social, la política -y no lo político- en su dimensión óptica nada en las aguas de lo simbólico y recurre a los mecanismos de la ficción. El teatro, a través de los ejemplos arriba señalados, a partir del reconocimiento de esas estrategias tantas veces utilizadas, parece desandar el camino. Tanto la propuesta de Pensotti como las de García Wehbi apelan a esos mismos mecanismos distanciadores, entre ellos el humor, para redescubrir algún sentido bajo las capas de ficción y mitología que los discursos han tejido durante un siglo.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS CITADAS

ABRAHAM, Tomás. 2014. *Shakespeare, el antifilósofo*. Buenos Aires: Sudamericana.

BORGES, Jorge Luis. "L'illusion comique", en revista *Sur* N° 237 (noviembre-diciembre 1955). 9-10.

DEBORD, Guy. (1974) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

GARCÍA WEHBI, Emilio. 2017. *Trilogía de la Columna Durruti. Herodes Reloaded, La Chinoise, En la Caverna de Platón/ La cabeza de Medusa*. Córdoba: Fundación Osde/ Ediciones DocumetA/ Escénicas.

LÓPEZ, Liliana. 2009. "Meyerhold: el precio de la ruptura", en AAVV (Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA), en *Presencia de Vsevolod Meyerhold Cuadernos del Instituto Nacional del Teatro*. Buenos Aires: INT. 17-22

RANCIÈRE, Jacques. 2005. "El rojo de *La Chinoise*: política de Godard", en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

RANCIÈRE, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

RIVERA, Andrés. 1987. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara.

NOTAS

[1] Lo hemos abordado en "Meyerhold: el precio de la ruptura"(2009). Retomado por Tomás Abraham en *Shakespeare: el antifilósofo*(2014).