

Performatividad y nuevas formas de dramaticidad en el teatro documental argentino: el caso de *Campo Minado* de Lola Arias.

Denise Cobello

A partir del diálogo que se viene dando en los últimos años entre teatro y performance como cruce propiciador de nuevas *formas de dramaticidad* o de un *teatro performativo*, este trabajo se propone observar en qué medida las herramientas teóricas desarrolladas en estos estudios pueden ser útiles para el análisis del teatro documental contemporáneo argentino. Tomaremos como caso de análisis la obra *Campo Minado* (2016) de Lola Arias ya que creemos que propone una experimentación particular desde la forma que cuestiona el marco de representación y problematiza un pensamiento filosófico dual para entender la relación del teatro y la performance como un tejido entre lo que permanece y lo que cambia, lo que se acumula y lo que se disipa, progresión y repetición, construcción y dispersión. Cuando lo político en el teatro aparece ligado a la performance, lo ausente se hace presente con una fuerza única que trasciende el terreno de lo pautado para volverse escenario del puro acontecimiento.

Durante las últimas décadas, muchos teóricos del teatro se han interesado en estudiar la crisis del drama moderno y contemporáneo como punto de inflexión en la concepción de una determinada forma de entender el teatro. Uno de ellos fue Jean-Pierre Sarrazac quien plantea una discusión con la obra de Peter Szondi (Teoría del Drama Moderno) y la teoría de Lehmann (Teatro Posdramático). Distanciándose tanto del análisis hegeliano-marxista de Szondi, que ofrece soluciones a la crisis del drama a través de la dramaturgia épica, como también de la propuesta de Lehmann de un drama moribundo que confirma su muerte y el consiguiente surgimiento de formas de teatro no-dramáticas, Sarrazac propone una tercera vía de análisis: la *forma rapsódica*. Esto es, una emancipación del drama sin hacer de él un cuerpo muerto si no, por el contrario, pensándolo como un cuerpo vivo a pesar de estar fragmentado, despedazado, deconstruido. El *rapsoda* para Sarrazac, aparece como figura clave que desarma al mismo tiempo que vuelve a reconstruir estos fragmentos mediante operaciones de collage y montaje. Un ingeniero de signos que organiza los elementos de la representación. Si bien reconocemos los aportes de Sarrazac en torno a estas cuestiones, no podemos dejar de señalar el evidente privilegio que sus reflexiones le otorgan al texto postergando, en cierto modo, un análisis profundo sobre el resto de los elementos que conforman la escena. Sin embargo, decide resaltar como elemento característico de la crisis del drama, el gesto de dar testimonio, que se encuentra, según él en el origen del teatro político del siglo XX. Este teatro revisita el teatro documental tradicional, aquel desarrollado principalmente por Piscator y Weiss, para construir un dispositivo escénico que pone el acento en el testimonio, es decir en el actor (actor o performer) lo que provoca una inevitable fricción entre presentar y representar. Toma además el concepto de *heterotopía* de Foucault para pensar estas formas teatrales desde el montaje de fragmentos heterogéneos y concluir afirmando que el teatro tiene algo para decir cuando reconoce el fracaso de la fábula como metáfora para hablar de lo real (Sarrazac, 2015). De esta manera, abre un horizonte de posibilidades estéticas que permiten ir al encuentro de un espacio de errores, de fallas, de pliegues y contradicciones. Un teatro que problematiza el pensamiento binario para priorizar la idea de tejido, de espacios de conexión entre lo que permanece y lo que cambia, lo que se acumula y lo que se disipa, progresión y repetición, construcción y dispersión.

En línea con estas ideas, pero desde una perspectiva de análisis más amplia, Joseph Danan sostiene que sería más justo hablar de *formas de dramaticidad*, es decir, “una dramaticidad que se elabora y opera de otro modo, lo que explica que se lo siga llamando teatro a pesar de la pluridisciplinidad y el borramiento de las fronteras” (Danan, 2016: 27). Danan ofrece así una mirada del teatro que contempla principalmente el hecho escénico. Destaca la performance como práctica que nutre al teatro y lleva a fondo la reflexión sobre las distintas aristas que surgen de esta relación. Si bien Sarrazac discute con Danan sobre la utilización o el rechazo de ciertas expresiones para hablar de los aspectos contemporáneos de la creación escénica, ambos coinciden sobre la idea de renovación de la forma dramática.

Por su parte y desde una perspectiva diferente, Josette Féral considera que sería más pertinente llamar a este teatro *teatro performativo* ya que la noción de *performatividad* está en el centro de su funcionamiento. En su libro *Théorie et Pratique du théâtre* (2011) Féral prueba esto trazando un mapa con los principales sentidos que recubre la noción de performance y las características de la *performatividad*. Según la autora, esta noción pone en valor la acción misma más que su valor mimético de representación y, a pesar de que en teatro es imposible escapar del marco representacional, muchos creadores escénicos intentan quebrarlo ya sea buscando una disociación entre diversos sistemas significantes, una disyunción entre enunciado y enunciación o la inscripción de acciones en la urgencia del momento, en un real imprevisto. Desde la Tisch School de la Universidad de New York, Diana Taylor, discute la utilización del término *performativo* y prefiere hablar de *teatro performático*. Lo *performativo*, según Taylor, no remite a una característica de la performance, sino que queda relegado a la concepción desarrollada por Austin en términos de discurso. Son actos del habla, verbos ligados a la realización de una acción. Austin habla del éxito o fracaso de estos actos según su contexto de enunciación y de recepción, es decir que su realización debe ser aprobada o validada por el contexto en el que se ejecutan. Pero lo que Féral postula con la utilización del término *performativo* se apoya en la teoría de Jacques Derrida quien saca a este término de sus orígenes austrianos y permite su desplazamiento y uso en nuevos territorios. Según él, una obra performativa puede o no alcanzar un objetivo, puede o no ser efectiva. El acto performativo para Derrida no está necesariamente condicionado por su contexto de enunciación y recepción. De esta manera, la performatividad sale del campo exclusivo de la lingüística para poder ser utilizada como herramienta teórica en otros campos como el literario, el teatral, etc. Josette Féral afirma entonces que cuando esta acción performativa tiene lugar en el teatro, el espectador se ubica en la intimidad de la acción, es absorbido por su inmediatez o por el riesgo que muchas veces se pone en juego. Aunque puede también quedar afuera, al exterior o alternar cuantas veces sea necesaria su adhesión/distancia.

Para analizar la obra *Campo Minado* de Lola Arias partiremos de la hipótesis de que las teorías estéticas anteriormente enunciadas que intentan caracterizar y describir buena parte del teatro contemporáneo occidental nos permiten estudiar en detalle algunos aspectos de ciertas producciones teatrales argentinas.

Campo Minado aborda la temática de la Guerra de Malvinas poniendo el foco en la relación entre lo personal y lo político. Es una obra conformada principalmente por performers, no-actores: seis ex-combatientes, tres argentinos y tres ingleses que se reúnen para compartir sus testimonios sobre la guerra y documentos provenientes de su acervo personal que dan cuenta de la experiencia propia durante esa guerra. Un archivo compuesto por fotos, artículos periodísticos, recortes de diarios, mapas, videos, etc. Los seis veteranos de guerra aparecen en un espacio escénico que recuerda a un set de filmación. Uno de ellos ocupa el centro, un cubo de tres lados, abierto hacia el frente, blanco, demasiado iluminado y rotado de manera tal que una de sus aristas apunta hacia la platea. Los otros veteranos permanecen, mientras tanto, en las sombras, e irán pasando al centro de a uno a la vez. Marcelo Vallejos, el primero, es alto, morocho y musculoso, con las piernas características de un ciclista o maratonista. Lleva puesta una camiseta blanca, cavada a nivel de las axilas, calzas negras y zapatillas. En el centro de la camiseta se distingue un escudo con la inscripción “Malvinas Argentinas”. A la altura del pecho del lado derecho la bandera argentina y del lado izquierdo el dibujo de las islas que se repite en un tatuaje que lleva en uno de sus brazos. Su rostro muestra las arrugas de un hombre maduro pero camuflado entre tanto músculo trabajado y un abundante pelo negro. Su imagen irradia la energía y perseverancia de quien no se rindió jamás. Aunque por los intersticios de esa coraza de hierro se deja ver una mirada triste y una voz grave y gastada que evidencian una vida de esfuerzos, de cansancio, de sacrificio. Con la concentración propia de quien debe iniciar una exhibición deportiva, Marcelo abre un cuaderno *Rivadavia* que lleva en sus manos y comienza a leer un fragmento sus memorias escritas durante el proceso de creación de esta obra. Los testimonios de los excombatientes convocados para este proyecto, son herramientas discursivas efímeras que almacenan y recrean la memoria. Estas formas de expresión necesitan nutrir el pasado individual del colectivo, trascender el terreno de lo íntimo - desde el teatro en este caso - para generar experiencia e incorporar conocimiento de otro modo. Donde hay experiencia, va a decir Benjamin, “ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (Benjamin, 1999: 12) La memoria para Benjamin no proviene de un yo individual que recibe a través de los sentidos las sensaciones y elabora con ellas sus representaciones, es más bien producto del encuentro colectivo, implica la interacción con otros (Benjamin, 1986). Existen expresiones que provienen de un pasado individual pero que logran dejar de ser sólo una vivencia personal para transformarse en experiencia e inscribirse en un marco comunitario que la excede a la vez que hace posible su elaboración. Para Benjamin la experiencia no es tan sólo una apropiación elaborada de vivencias, sino también, una forma de destruir el yo que posibilita la autotransformación como transformación del mundo. Es por eso que la articulación que permite a un ser humano obtener una imagen socio-histórica de sí mismo debe ser reelaborada constantemente. La experiencia remite siempre a la memoria que contiene recuerdos colectivos e individuales. Esa memoria voluntaria, o memoria pura, que Benjamin analiza tomando a Bergson, está dominada por la inteligencia y se diferencia de la memoria involuntaria, reflejada por ejemplo en el campo de la literatura, en el trabajo de Proust, que se compone de lo que no ha sido vivido explícita y conscientemente. Así, el pasado revivido por Marcel en *En busca del tiempo perdido* luego de comer la magdalena, sería un pasado registrado que no llega al presente del que recuerda y por consecuencia hace que este recuerdo no llegue a

incorporarse verdaderamente (Weber, 2014: 492). Son recuerdos que se olvidan en el acto de vivenciarlos o recordarlos, son presencia y ausencia, por lo tanto, no dejan una huella que siga actuando en la memoria, no ingresan a la experiencia. La experiencia en el sentido estricto para Benjamin constituye la fuerza mediante la cual la tradición se actualiza, lo individual se encuentra con lo colectivo. La memoria puede resultar entonces una amenaza, ya que trae al presente la presencia de identidades diversas, sobre todo las de aquellos grupos marginados, combatidos, desaparecidos. Para Benjamin, “nada de lo que ha tenido lugar alguna vez está perdido para la historia” (Benjamin, 1940: 429) es por eso que el pasado es algo íntegramente citable. Pero ¿cómo historizar a esos grupos sociales? Siguiendo estas reflexiones, Didi-Huberman se pregunta por la exposición de los pueblos figurantes, de aquellos grupos sociales que han sido eliminados de la Historia. “¿Cómo exponer la historia de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? [...] ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces se quiere matar?” (Didi-Huberman, 2014: p.30). Esto nos lleva a pensar en la paradoja explicada por Benjamin entre la imposibilidad de una historia integral y la vanidad de una historia “universal”. En su búsqueda por encontrar una vía alternativa a través de la cual poder escapar del encierro de esta paradoja, Didi-Huberman propone la utilización del principio constructivo de montaje. Explorar en los restos resistentes, en las aporías de los testimonios y archivos para lograr rescatar del olvido a los sin nombre y sirviéndose del montaje, reescribir constantemente la historia para devolver al presente a esos pueblos figurantes, para ponerles rostros, para exponerlos, hacerlos visibles, presentes. Este es el gesto que Arias realiza como *rapsoda*, deconstruye los grandes relatos históricos para servirse de los restos, de las memorias de los sin nombre, al mismo tiempo que vuelve a reconstruir estos fragmentos mediante un discurso que busca la heterogeneidad a través de las operaciones de collage y montaje. El espectáculo puede entenderse como un *texto-material* (Danan, 2016), como un archivo compuesto de materiales textuales diversos, donde todos los elementos que lo componen están puestos en correspondencia, sin jerarquía. Un espacio donde se agrupan documentos heterogéneos, pero no de forma cerrada, mediante un orden inamovible, sino como un espectáculo emancipador que contiene documentos y testimonios que pueden ir mutando con el tiempo y conforme cambie la realidad de los performers. Estos elementos heterogéneos permiten revisar la historia desde el presente, escapando a las reglas del canon presentando paradojas y contradicciones sobre distintos hechos y utilizando el testimonio de sujetos subalternos como alternativa a los grandes discursos heroicos.

La imagen socialmente naturalizada del soldado fuerte y valiente, por ejemplo, intenta ser deconstruida con relatos como los de Lou Armour, uno de los excombatientes ingleses que reconoce haber tenido miedo de no ser lo suficientemente valiente en algunos enfrentamientos y de haber sentido vergüenza al ser fotografiado por un periodista justo al momento de deponer sus armas ante un grupo de soldados argentinos. Esa foto dio la vuelta al mundo, asegura, indignado. Otro de sus textos detalla la entrevista que le hicieron al poco tiempo de volver de Malvinas para un documental inglés, entrevista que Lola Arias decide proyectar en pantalla durante la obra. En este documento de los años 80 Lou cuenta que durante la guerra encontraron un soldado argentino herido, agonizando y que cuando se acercaron a él, el soldado empezó a hablarles en inglés y a decirles que no entendía por qué estaban ahí, por qué estaban peleando. Al recordar esto, Lou se emociona delante de la entrevistadora. El director del documental decidió no editar y conservar ese fragmento. En la obra, la proyección se frena justo ahí, en esa imagen del “soldado emocionado” y la luz vuelve sobre el excombatiente inglés que 30 años más tarde se encuentra nuevamente en situación de tener que exponer sus memorias. “Un actor hubiese estado orgulloso de lograr llorar en cámara”, afirma, “pero yo era un Royal Marine y durante años sentí culpa por haber llorado en ese documental por un argentino muerto” (...) “Podría volver a contar esa historia ahora pero no necesariamente voy a volver a emocionarme. Aunque muchas veces lo siento en carne viva nuevamente. Pero lo mantengo bajo control y lo cuento como si fuera un cuentito”. Aparece la vergüenza, la culpa por ese exabrupto emocional que además trascendió al terreno de lo público. El diminutivo en el uso de la palabra cuento puede asociarse a las nociones clásicas de fábula y mimesis como conceptos que mantienen una relación lejana con lo real. El cuentito es falso, mentiroso, engañoso, se conforma de restos de un pasado muerto y bien controlado. Lo que Arias pone en escena no es esto, sino la presencia del veterano de guerra y fragmentos de su experiencia, buscando que el pasado conviva con el presente, de manera caótica, descentrada, cargando ese acontecimiento de una indudable fuerza performativa.

A pesar de que, con el tiempo, algunos soldados tuvieron la experiencia de haber sido sorprendidos y desarmados por mujeres, el binarismo sexual y los prejuicios en torno a las características de ambos sexos es muy común en el ámbito militar y esto se ve bien reflejado en la obra. La figura de la mujer aparece en los relatos de los excombatientes desde la ausencia. Sólo una escena de la obra remite concretamente a ella. Los hombres cuentan que David Jackson, uno de los excombatientes ingleses, llevaba ropa de mujer entre su equipamiento y que, por las noches, cuando bailaban y tomaban cerveza, algunos se vestían con estas ropas. Luego de este relato, David entra a escena vestido con peluca rubia, minifalda, bucaneras, corpiño y tetas postizas. Se ubica en el centro, frente a sus colegas y hace un *striptease*, mientras la banda toca *Don't you want me?* hit de los años 80 sobre los reproches de un hombre hacia una mujer que decidió dejarlo. Mientras tanto, el hombre nepalés saca fotos de este show asumiendo el rol de periodista gráfico. Esta parodia de la mujer nos permite pensar en la noción de identidad como un acto performativo. Siguiendo la teoría de Judith Butler, entendemos que las identidades se constituyen mediante prácticas rituales que dan sentido y coherencia retroactivamente al sujeto, que no existía como tal previamente a esa práctica. Si bien la estructura del género es imitativa, no hay original que imitar sino parodia, una cita constante de normas sociales como único modo de seguir existiendo. Pero en esa repetición, afirma Butler, es que puede acontecer una diferencia con lo anterior. (Butler, 2007). La escena descrita anteriormente, busca mostrar un punto de inflexión en ese mundo tradicional masculino. Es la disputa por la hegemonía discursiva donde algunas voces, como la femenina o la de la diversidad de género, parecieran quedar en la frontera de lo decible.

Conclusión

Creemos que obras como *Campo Minado* pueden analizarse en diálogo con la teoría estética del teatro performativo desarrollada por Josette Féral o bien utilizando algunas de las herramientas teóricas elaboradas por Sarrazac y Danan, como la figura del *rapsoda* o la noción de *texto-material*. Es un teatro que se conforma de fragmentos. Los diferentes testimonios en primera persona y escenas de reconstrucción de hechos se entrecruzan mediante técnicas de collage y montaje, construyendo un mosaico de experiencias de la guerra de Malvinas. Se apela a la intertextualidad, las citaciones de discursos de época como el publicitario o los discursos políticos, al *ready made*. La narración histórica busca apoyarse en las nociones derrideanas de deconstrucción, diseminación y desplazamiento, escapando de esta manera, a la unidad de sentido. Los signos pueden decodificarse pero su sentido proviene más de la relación escénica que de un referente preexistente. Lo que este tipo de materiales escénicos cuestionan no es si el drama persiste o no, sino qué nuevas posibilidades formales aparecen al problematizar antiguas estructuras o poner en tensión ciertos mandatos estéticos que parecían incuestionables. Para el futuro de esta investigación, creemos necesario preguntarnos acerca del devenir de esta intención deconstruccionista y fragmentaria. Si el objetivo de Arias es escapar a antiguas formas o miradas estéticas tradicionales, cabría preguntarse si no aparecen a través de sus producciones nuevas territorialidades, nuevos estereotipos que van consolidando, poco a poco, un nuevo canon.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J. L. (1955) *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter (1939) Sobre algunos temas en Baudelaire, Buenos Aires Ediciones El Aleph, 1999.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2013.
- Danan, Joseph. *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*, Bs As: Ediciones Artes del Sur, 2016.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Didi-Huberman, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial texturas, 2014.
- Féral, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier: L'entretemps, 2011.
- Fischer-Lischte, E. *Estética de lo performativo*, Madrid: ABADA Editores, 2011
- Lehmann, Hans. *El teatro posdramático*, México: Paso de Gato, 2013.

Sagasetta, Julia Elena. (editora) *Teatralidad expandida: el teatro performático*. Buenos Aires, Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2012.

Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Belfort : Circé, 1999.

----- *Critique du théâtre 2. Du moderne au contemporain, et retour*. Strasbourg : Circé, 2015.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes (selección e introducción). *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Weber, Thomas. "Experiencia", en *Conceptos de Walter Benjamin*, Opitz Michael y Wizila Erdmut (edit), Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, pp 479-525, 2014.