

Experimentando con la teatralidad

Julia Elena Sagaseta(UNA)

1-

En la escena actual, los teatristas más innovadores buscan romper los límites del teatro, al cruzarlo con otras artes (si bien siempre contuvo la música, la danza, las artes visuales, la literatura, ahora el video, pero sometidas al relato), al expandirlo. Los museos incorporan artes del espectáculo. Boris Groys señala que

“El museo ha dejado de ser el lugar para una colección permanente y se ha vuelto el escenario de diversos proyectos curatoriales, tours guiados, proyecciones, conferencias, performances, etc. En nuestra época las obras de arte circulan constantemente de una exhibición a otra, de una colección a otra. Y esto significa que se ven más y más involucradas en el flujo del tiempo” (2016: 11)

Los actores y directores hacen instalaciones u otras formas visuales, que incorporan a la escena ya sea como escenografía o como parte importante de la obra. Nada está reglado, el arte se renueva en la mixtura.

El procedimiento del cruce es el más fuerte para expandir el teatro pero también vemos que se produce una teatralización de otras artes. Por lo tanto hay extensión por un lado y al mismo tiempo un crecimiento de la teatralidad por el otro.

Todo esto influye fuertemente en el crítico y en el investigador que tiene que cambiar sus herramientas habituales y salir de la necesidad de categorizar todo lo que ve (¿eso es teatro o performance? ¿y si es performance podemos seguir pensando en elementos teatrales? Este tipo de cuestiones no sirven más). Quizá lo que estamos observando y nos pone en duda sea muchas cosas a la vez, una nueva forma artística, un nuevo teatro o una actividad en la que está presente la teatralidad.

La mezcla es positiva, enriquece, la hibridación también. Salir del relato como lenguaje predominante es efectivo, permite buscar nuevos caminos, aprender a leer otros lenguajes, construir otras narraciones. Todo esto cambia el lugar del espectador que construye su espectáculo, se hace cocreador. Los artistas buscan dispositivos diferentes, que, para los espectadores, pueden hacer ecos similares o distintos. En ese juego el arte crece, se actualiza.

2-

Lola Arias, reconocida internacionalmente como directora, actriz y dramaturga, realizó este año su primera exposición como artista visual. En esa obra la teatralidad estaba siempre presente. El evento tuvo lugar en las salas del Parque de la Memoria. En cuatro espacios distintos presentó diferentes instalaciones a las que se accedía sin seguir un orden establecido.

“Discurso en cadena” era una video instalación con marcados rasgos de teatralidad expuesta: había una instalación que era la escenografía de los discursos presidenciales (un cortinado, delante una mesa y silla, una grabadora, al costado una bandera). Las paredes de la sala estaban cubiertas por televisores y en ellos se podían ver distintas figuras que mimaban los discursos. Debajo se leía quien era el que parecía que decía el discurso y que hacía cuando ocurrió el hecho. Algo conectaba al que había realizado el discurso con el que lo imitaba. Así el discurso de Videla cuando asumió, lo hacía el hijo de un desaparecido; el discurso de Galtieri cuando informaba que se retiraban de Malvinas, lo decía un veterano de la guerra; el discurso de Alfonsín lo decía un militante de la época de Franja Morada; el discurso de Menem sobre la desregulación de la economía, lo hacía una joven actriz y artista conectada familiarmente con el suceso; el discurso de De la Rúa cuando estableció el estado de sitio, lo decía el hijo de Julio López; el de Cristina Fernández de Kirchner después de la muerte de Néstor Kirchner, lo hacía la actriz Elvira Onetto, ella también reciente viuda. La exposición era relacional. Los espectadores podían sentarse en la mesa-instalación frente a la grabadora, apretar un botón y decir su discurso.

En otra sala se veía nuevamente una video instalación: en una pantalla cantos de las muchedumbres en las marchas y concentraciones en plaza de Mayo. Los espectadores podían acercarse al micrófono y hacer *karaoke*. También había una grabadora donde el público podía agregar otros cantos. Nuevamente lo relacional imperaba, se esperaba un espectador activo que cocreara incluso con post producción.

En otro ambiente se presentaba una instalación que era la reproducción de una caseta de vigiladores a la que podían entrar los espectadores, observar el interior repleto de objetos y sentirse uno de ellos. Rodeándola una foto performance: imágenes de casetas diversas, exterior e interior de las mismas.

Una sala estaba dedicada a los combatientes de Malvinas. Era una video instalación con cuatro pantallas, en tres de ellas se veían a ex combatientes en sus actividades actuales (un médico, un nadador, etc), un texto decía en cada caso lo que hacían y como llevaban su experiencia pasada. El cuarto video era una agenda de la que se pasaban las hojas, que llevó un ex combatiente y relataba minuciosamente lo que iban haciendo hora a hora.

Esta última video instalación se ha amplificado y ha dado origen a otras obras: una pieza teatral y una película. *Campo minado*, la obra escénica, es un acontecimiento performático en el que seis ex combatientes, tres argentinos y tres ingleses, dan cuenta de su experiencia en la guerra y su actividad actual. El hecho traumático es el mismo y los relatos señalan las marcas que deja una contienda. Son hombres de lugares distintos, de idiomas diferente, enemigos en un momento dado. Para unos, los ingleses, la guerra es un hecho del pasado que la sociedad casi no recuerda, para los otros, los argentinos, la guerra de Malvinas está presente y se estudia en la escuela pero los ex combatientes no ocupan un lugar privilegiado, si bien muchos han logrado hacer otros caminos, como el médico de la video performance, el nadador que está en la obra plástica y en la obra teatral, el abogado penalista y el músico, ambos de la obra teatral. A uno de los ingleses, lo tomaron prisionero los argentinos, otro transcribía códigos por radio, el tercero es un ghurka. Ahora llevan vidas normales: el primero es profesor de niños con problemas de aprendizaje, el otro psicólogo, el ghurka, el que sabía usar el cuchillo, es guardia de seguridad. Como en una máquina del tiempo van al pasado, narran las angustias vividas y vuelven para contar sus presentes.

La video instalación inicial, continuada en *Campo minado* siguió, ya transformada con los nuevos protagonistas de los dos países, en la película *Veteranos* que se filmó durante los ensayos y funciones de la obra teatral. Un proyecto que se fue amplificando desde su inicio con una intención social y que rompía los moldes teatrales ya que, aunque utilizara recursos de la escena trabajó con la realidad y con los protagonistas concretos de los hechos. Son ellos los que se presentan frente al público (la obra se ha dado en los dos países de la contienda), los que conmueven, los que hacen las giras y dan sus testimonios. Son performers, no actores.

En el recorrido que he realizado de la obra visual de Lola Arias se pasa de lo real (videos de ex combatientes y su proyección) a lo real ficcional teatralizado (videos de discursos de presidentes), a lo real en interacción con el espectador (cantos) y por último lo real cotidiano presentado en una instalación y una fotoperformance en medio de un discurso artístico histórico.

El espectador tiene un lugar activo en este evento relacional: se mete en las propuestas, las lee de acuerdo a su enciclopedia, las arma, puede agregar material, se puede sentir partícipe o protagonista, puede asumir la teatralidad que se le propone

Las artes visuales se mezclan con la teatralidad para dar lugar a un acontecimiento interartístico en el que el espectador es un cocreador motivado por las referencias históricas.

3-

Un museo, dijimos, puede proponer un acontecimiento espectacular. Eso fue “El Borde de sí mismo” un ciclo organizado por el Museo de Arte Moderno

en el que se invitó a una coreógrafa, dos directores de teatro y uno de cine a realizar una obra que dialogara con el material del museo. El título del evento privilegia el “borde”, desde allí se construye, saliéndose de los límites. En el programa se dice:

“Las artes visuales desde el borde de sí mismo leen el teatro; el teatro desde el borde de sí mismo lee las artes visuales. Desde la propia mismidad, desde los propios límites se percibe otro territorio, se ensaya, se experimenta, se prueba ese otro territorio. Este ciclo propone, entonces, ensayar -desde el borde de sí mismo- territorios aparentemente ajenos, espacios vírgenes, zonas inexploradas, pero entrevistas desde la propia experiencia”.

Voraz, el espectáculo de Analía Couceyro (¿teatro, performance, teatro performático?) hace dialogar el teatro con la obra de cuatro artistas: Alberto Heredia, Federico Peralta Ramos, Alberto Greco, Liliana Maresca. Cuatro artistas creativos, transgresores, excesivos. No son un grupo, están elegidos por la atracción que producen sus propuestas por la entrega sin límites de su vida al arte. Tres de ellos (Peralta Ramos, Greco y Heredia) compartieron la época, los años 60, 70, el Di Tella, la cuarta, Maresca vivió la explosión artística de los 80 y el neo dadá que remite a los 60.

Los cinco actores (que incluyen a la directora Analía Couceyro y a un niño) aparecen como artistas voraces del arte y del hambre, comen, beben con desesperación, no pueden dejar de mirar los objetos, de tocarlos, de cambiarlos de lugar, de interactuar con ellos.

Entre los actores está Fernando Noy, artista, performer, poeta, ícono de los años citados con los que se hace diálogo. Los actores leen textos de Peralta Ramos y de Maresca, los clavan en la pared. Hacen arte conceptual entre ellos (una ata con una cinta a otra, ponen después la cinta en la pared). Se puede pensar que todo el tiempo están inducidos, motivados por los artistas (el arte llama al teatro) reproduciendo arte conceptual. Hacen música (una de las intérpretes toca varios instrumentos), cantan textos de Peralta Ramos o de Jorge de la Vega (El gusanito, que también cantaba Peralta Ramos).

Hacen arte relacional con el público: una parte de los espectadores pasa al espacio escénico y sigue las indicaciones de la directora sobre cómo moverse y caminar. Terminan cantando una canción con texto de Peralta Ramos y aplaudiendo o siguiendo el ritmo.

Desparramadas por el espacio hay estatuitas sobre taburetes. Rememoran las de Alberto Heredia. También está Heredia en el espíritu de ruptura, en los años 60/70 que se recuerdan. Como está Maresca en la voracidad artística que mueve y conmueve a los actores.

En el programa se agrega una amplia bibliografía de y sobre los artistas, lo que habla del trabajo conceptual de los actores para realizar su obra: estudiar, empaparse de la labor de los artistas elegidos para que el diálogo fuera lo más productivo posible.

4-

Matías Feldman, director y dramaturgo, juega con los límites en su proyecto *Pruebas*. Trabaja con “el espectador” (Prueba 1), “la desintegración” (Prueba 2), “las convenciones” (Prueba 3), “el tiempo” (Prueba 4).

La *Prueba 1* pone en un lugar particular al espectador. Estrenada en el teatro del director, Defensores de Bravard, el ámbito escénico está presentado como el departamento de una familia joven de clase media (marido y mujer, dos niños). Pero los espectadores están mezclados con los actores y los siguen por los distintos lugares por los que transitan, living, cocina, baño. No hay ninguna intimidad, el público ocupa el baño y ve a la actriz lavándose los dientes y luego orinando, como más tarde haciéndose un té en la cocina. La situación de observadores de los espectadores se mantiene pero ahora son más bien voyeurs metidos en una vivienda. Lo que parece ser hiperrealismo se rompe con algunos procedimientos: los niños, por ejemplo, son dos adultos aunque actúen como niños. Los espectadores son invisibles para los personajes pero la acción invade al público, pasa por él, lo obliga a moverse por la casa.

En la *Prueba 2* parece haber una necesidad en el programa por explicar todo. Es La Desintegración, entonces “¿Qué desintegramos? ¿Unas escenas? ¿Un relato de representación? ¿Ese modelo sería el Realismo? ¿Qué Realismo? ¿Qué es el Realismo?” Al revés de la *Prueba 1*, el espectador está quieto, en un teatro a la italiana, recibiendo la información de la escena. Una pareja, una relación aparentemente amorosa, llega otra persona y se crea una relación tirante. Eso es todo, el comienzo de una acción que no se desarrolla porque lo que se desenvuelve son las inversiones y cambios de esa inicial situación. Los personajes rotan (siempre alguno queda), los diálogos reiteran algunas frases de otros. Se desintegra el concepto de personaje porque todos se disuelven, se desintegra la representación porque es incapaz de continuarse en una obra, queda siempre en una escena inicial. El espectador asiste a la experimentación de un procedimiento que rompe con la estructura aristotélica. Los límites establecidos de la teatralidad (más aún del realismo al que hace referencia el programa) se rompen, se expanden en búsqueda de otras formas que no son las conocidas sino la pura experimentación.

La *Prueba 3*, Las Convenciones, es una obra que rompe el relato establecido para introducir la teatralidad expuesta. Escrita como texto dramático (el programa indica que fue realizada en el marco de una beca Iberescena) y en diálogo con *El idiote* de Fiodor Dostoievski, la obra se plantea como una comedia, con elementos absurdos, que acrecienta el protagonista, incapaz de asumir convenciones sociales y menos aún las teatrales. Él está en un sitio distinto al del resto, cómodamente ubicado en la cuarta pared y también al de espectador que respeta esa pared. Para el protagonista nada de eso existe y puede darse cuenta de muchas cosas que los demás no ven. Fuera de las convenciones, resulta inadecuado en todo, sobre todo en el teatro que él percibe claramente, sin entrar en ninguna mistificación. Pero sucede que cuando las convenciones caen entra el humor que puede hacerse desopilante. En esta obra la investigación llevó a romper con la teatralidad convencional.

La *Prueba 4* juega con el tiempo de la representación y con la instalación teatral. Cuatro escenas presentadas. una al lado de la otra con multitud de personajes (una comida, un accidente de adolescentes, un cuadro familiar, etc.) se plantean como instalaciones en las que la quietud absoluta es lo que predomina y lo que en primera instancia ve el espectador. Presentada la Prueba en el exterior del teatro, los espectadores tienen que moverse para contemplar las escenas. Es decir, se da una inversión de lo que propone el teatro más tradicional. De a poco, el espectador empieza a contemplar levísimos movimientos en algunas figuras. El tiempo está completamente ralentizado y eso es lo que permite que la instalación funcione. Esa ralentización también obliga a un movimiento mayor del público para que la inversión se intensifique. Los movimientos de los actores van creciendo siempre de a poco, nunca se logra salir de esa energía de quietud. No hay, por lo tanto, un relato secuencial sino el que se puede obtener de la instalación que se contempla y que puede llegar a ser muy fuerte.

5-

Los acontecimientos, teatrales, performáticos, que hemos estado analizando, señalan una intención de experimentar un arte que busca salir de las convenciones conocidas en búsqueda de caminos diferentes. En el caso de la obra de Analía Couceyro resultaba claro que el camino estaba con lo teatral performático y la interrelación artística y ello se hacía en conjunción con el museo con cuyo material expuesto se trabajaba.

Lola Arias partía de una intención de ruptura con fuerte contenido social y también de interrelación artística. En una entrevista declara: “El teatro que vengo haciendo desde hace años no es de ficción, no trabajo con actores, digamos que es realista. Se puede ver como el cruce con las artes visuales, la performance e y una experimentación a partir de lo social. Nunca sé bien cómo va a salirme.” (Telam, 10 de noviembre de 2016).

La ruptura con la ficción y el trabajo con lo real caracterizan las obras de las dos directoras. No hay más puntos en común que estos hechos pero marcan las amplitud de posibilidades que pueden proporcionar.

En el caso de Matías Feldman hay una búsqueda intensa de experimentar a partir del propio material teatral. Trabaja con los procedimientos convencionales y los da vuelta, los obliga a convertirse en otros.

Son tres ejemplos de los muchos que podemos tomar del panorama del teatro contemporáneo, que ejemplifican de qué manera la escena se va transformando, cómo icambios del propio teatro

BIBLIOGRAFÍA

Groys, Boris. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Caja Negra.

Bourriaud, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo

-----, 2007. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo

José A. Sánchez. 2013. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México. Paso de Gato.

-----, 2016. *Ética y representación*. México. Paso de Gato