

## Procedimientos de la *performance* en el teatro actual de Buenos Aires: la reescritura escénica de clásicos

Dra. Liliana B. López (IUNA, CIC)

Considero que siempre es saludable comenzar con una breve reflexión metacrítica sobre la historicidad de los conceptos utilizados, que permitirá establecer la posición desde la que se emite una discursividad. Hablar sobre teatro en un encuentro académico dedicado centralmente a la *performance*, podría parecer, cuanto menos, un deslizamiento. Y quizás, hubiera sido exactamente eso, unos años atrás, cuando los límites entre ambas prácticas parecían estar netamente dibujados, o al menos, eso parecía afirmarse tanto en los estudios de la *performance* como en la teoría teatral. Afortunadamente, como sucede históricamente, la práctica del arte se encarga de derribar barreras, de difuminar deslindes categoriales, de poner a prueba las definiciones, obligando a repensar continuamente el objeto de estudio.

Si pudiera graficar la situación de la *performance* y el teatro hoy, diría que la primera se va instalando en el terreno al segundo, o bien, que el teatro del presente adopta algunos procedimientos de la primera con el fin de revitalizarse. El concepto de “teatro performático” puede resultar conveniente, y al mismo tiempo, encerrar un problema digno de ser objeto de investigación.

Durante varias décadas, los estudios de performance (*performances studies*) adquirieron una entidad propia, con total autonomía respecto de los más tradicionales “estudios teatrales”. El teórico del teatro Patrice Pavis pone en duda la actualidad de esta separación, al verificar un pasaje de la puesta en escena hacia la *performance*, pero, como contrapartida, advierte sobre sus consecuencias metodológicas:

El análisis de los espectáculos pasa de una semiología descriptiva a una fenomenología del sujeto percibiente. Pero este pasaje es mucho más que una alianza entre los dos métodos: la semiología es una herramienta indispensable para la descripción estructural del espectáculo, mientras que la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional. Para esos extraños objetos que se han vuelto los espectáculos actuales, este doble método es un *double check*, una doble verificación. En el presente, hemos abandonado los límites del sentido obvio, estamos en el interior de *performises* o de *mises en perf* que la semio-fenomenología nos ayudará algún día a abordar.<sup>1</sup> (2007: 71)

---

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

No podemos obviar el hecho de que Pavis proviene de una tradición cultural que forjó el concepto de *mise en scène*, es decir, la puesta en escena de un texto previo, legitimado por el canon occidental; este dato puede explicar la necesidad de recurrir a la formulación de estas expresiones bifrontes, que antes que neologismos, son construcciones lingüísticas para expresar un acontecimiento que es percibido, por lo menos, como ambivalente.

Propongo sustituir la lógica binaria implícita en la cita de Pavis, por una mirada que contemple las perspectivas múltiples, lo que traducido en términos de estética, nos conduce a considerar los fenómenos de hibridación e interrelación artística. De este modo, aunque se coloque el punto de partida en una forma particular –en mi caso, el teatro- no se tratará de evaluar procedimientos dominantes y/o subyugados, ni se intentará la determinación de escalas jerárquicas ni nuevas taxonomías, sino que permita entrever los entrecruzamientos disciplinares, los aportes procedimentales que colaboran en la construcción de un artefacto estético.

A este conjunto de problemáticas, añadiré una más: la selección de espectáculos performáticos que tienen como referencia explícita, a través de diversos elementos paratextuales, a textos considerados clásicos.

Podría pensarse que aquí se plantea una nueva oposición dicotómica, casi un *oxímoron*: la juntura entre un elemento consolidado por la tradición, cerrado, estático, y una forma espectacular abierta, flexible, múltiple. A partir de esta presuposición, propongo revisar el concepto de clásico, desde una perspectiva que incluya tanto aspectos etimológicos como socioculturales y políticos.

Elsa Pucciarelli ha rastreado la historicidad del sentido atribuido a la palabra *clásico*, desde Cicerón hasta la actualidad, concluyendo que

Tanto las definiciones relativas e históricas como las absolutas, todas apuntan a un ideal, y de hecho todos concuerdan en que ese ideal se encuentra plenamente realizado en obras literarias y plásticas del período ático de la Grecia antigua. (1968: 12)

Al salir de tal fijación geo-historicista de esta concepción de lo clásico, y pasando rápidamente por la oposición clásico/ romántico originada en el siglo XVIII, se lo comienza a idear desde una perspectiva cultural, en un único sentido positivo: es así que lo *clásico* se desliza hacia lo *canónico* en el interior de cada cultura y en los valores que ésta comparte con la comunidad “universal” –que desde una posición etnocéntrica, se identifica con ante todo con occidente- por lo que, detrás de los clásicos “universales”,

podemos hallar a los clásicos “nacionales”, los que a fuerza de transmisión y repetición, crean la *tradición* (Williams, 1981)

¿Cómo, entonces, se produce este extraño maridaje entre la raíz clásica y la apertura performática? Esta es la pregunta a la que intentaré responder en este trabajo, para lo que ejemplificaré con espectáculos recientes dirigidos por Emilio García Wehbi, ex integrante del prestigioso grupo El Periférico de objetos. De este grupo, ya existen antecedentes en esta operatoria: *Máquina Hamlet* de Heiner Müller (1995) y *Zooedipus* (1998). En este último, se comenzó a trabajar con la posibilidad de la manipulación de materia orgánica (insectos, aves de granja), introduciendo la cuestión de la animalidad, en relación con la problemática del quiebre de la Ley por parte de Edipo.

De García Wehbi, como ya como director individual, podemos mencionar el *Hamlet, de William Shakespeare, de Luis Cano* (2006), del que ya me he ocupado en varios trabajos. Uno de los mayores desafíos de esta propuesta era realizarla en un teatro oficial, el Teatro San Martín, y desde la misma se hacían cargo de que encerraba una provocación. En los últimos años, el trabajo con los clásicos se ha intensificado: la serie de los “mataderos”, *Dr. Faustus, Hécuba o el gineceo canino*, y en breve, el *Agamenón* de Rodrigo García.

## **I. La subversión del mito fáustico**

La puesta en escena de *Dr. Faustus* –en codirección con Maricel Álvarez- se basó en el texto de Gertrude Stein, *Dr. Faustus lights the lights*<sup>2</sup>. La danza contemporánea era una de las disciplinas preponderantes, a cargo de cuatro bailarinas, mientras que una performer alemana (Katharina Haverich) leía el texto en inglés. De este modo, se disociaba la palabra de los otros códigos espectaculares, al mismo tiempo que se complementaba visualmente con las proyecciones en el fondo de la escena; allí podían leerse palabras sueltas en español en duraciones variables. El uso de diferentes idiomas (inglés y español) y códigos (visual y auditivo) generaba un diálogo contrapuntístico en múltiples velocidades, ritmos e intensidades, con los cuerpos en movimiento libre. La iluminación desde el piso, mediante las intervenciones de las performers, creaba continuas zonas de luces y sombras; esta interacción entre los cuerpos y los

---

<sup>2</sup> Intérpretes: Carolina Borca, León Dogodny, Alejandra Ferreyra Ortiz, Katharina Haverich, Paula Jurafsky, Margarita Molfino y Florencia Vecino /Materiales textuales: Gertrude Stein, Heiner Müller y Emilio García Wehbi /Asistencia escenotécnica: Julieta Potenze /Asistencia de dirección y producción: Paula Baró /Música: Marcelo Martínez / Idea, puesta en escena y dirección: Maricel Álvarez y Emilio García Wehbi. Espacio: Sala Cancha del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

dispositivos lumínicos, lograban así la creación de un paisaje pesadillesco, dominado por la presencia de un Fausto anciano (León Dogodny), que jugaba al ajedrez. El contraste entre la senilidad unida a la racionalidad de un juego de estrategia y las mujeres que lo acechaban, en una suerte de complejo femenino y desdoblado en las cuatro Margaritas, distorsionaba el arquetipo de la figura fáustica tradicional. El prototipo del hombre de la modernidad, eternamente insatisfecho, aquí denotaba su agotamiento y su límite, dando paso a las fuerzas femeninas, antes subyugadas.

Otros materiales que se incorporaron a la puesta en escena local fueron la imagen de la instalación “secreta” de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, y alusiones visuales al film de Lars von Trier, *Antichrist* (2009). Ambos intertextos reforzaban el desvío del sentido hacia territorios donde reinan lo obscuro y lo prohibido, dominado por la presencia femenina. Las *performers*, semejante a las ménades que danzaban poseídas por la *manía* dionisiaca en la oscuridad de los bosques, celebraban misteriosos rituales, de allí que podamos afirmar que el mito fáustico, en esta versión de García Wehbi y Maricel Álvarez se desviaba de su sentido tradicional, interpelando los efectos y los límites de la razón, desde la acción misma de los cuerpos y no desde la palabra.

## II. La reescritura de un clásico argentino

Con la calificación de *performance*, García Wehbi realizó una serie de espectáculos con el título *El matadero*, seguido de un número de orden (I, II, III, IV), estrenados en espacios tanto independientes como privados (Espacio Callejón, Centro Cultural Konex, entre otros). En todos los casos, la relación con el texto homónimo de Esteban Echeverría, era difusa, excepto en el último de la serie, al que considero un exponente de teatro performático, y que se presentó como ópera<sup>3</sup>: me refiero a *El matadero. Un comentario*, estrenado en 2009 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, conmemorando los 25 años de la institución<sup>4</sup>. Tenía una duración fija –a diferencia de los anteriores, que si bien se repetían, su duración

---

<sup>3</sup> “Ópera escrita por Emilio García Wehbi con dirección y composición musical de Marcelo Delgado”. En 2010 García Wehbi estrenó otra ópera, *El aparecido*, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón de Buenos Aires, también con la colaboración musical de Marcelo Delgado.

<sup>4</sup> Elenco: Federico Figueroa (Mazorquero), Pablo Travaglini (Cajetilla), Alejandra Ceriani (Toro/ vaca). Coro: Martín Díaz (tenor), Adrián Barbieri (tenor), Juan Francisco Ramírez (barítono), Alejandro Spies (barítono), David Neto (bajo), Pol González (bajo). Asistencia de Dirección Artística: Julieta Potenze. Asistencia de Dirección Musical: Juan Michelli. Asistencia de Escenografía: María Emilia Pérez Quinteros. Vestuario: Mariana Paz. Coreografía y Movimiento: Maricel Álvarez. Iluminación: Alejandro Le Roux. Escenografía: Norberto Laino. Libreto y Régie: Emilio García Wehbi. Composición y Dirección Musical: Marcelo Delgado.

podía oscilar entre la media y las cuatro horas- sin que se pudiera establecer una razón para ello. El público estaba ubicado frontalmente respecto de la escena – a diferencia de los anteriores, donde se ubicaba en el centro y con la posibilidad de salir y volver a entrar<sup>5</sup>- y era una de las performers (Alejandra Ceriani) la que “invadía” el espacio de los espectadores, caminando por los respaldos de las butacas, con el cuerpo embarrado y semidesnudo.

La propuesta concretaba, en una original síntesis, un ideograma fundacional de nuestra cultura con un formato operístico. El carácter marcadamente político de los materiales trabajados, se potenciaba mediante los lenguajes de la escena: el espectador resultaba estimulado sensorialmente desde el ingreso a la sala, por medio del oloroso humo que despedía un asador, iniciando así la serie de los significantes que remitían a la *carne* y al *cuerpo*. Cuerpo animal, cuerpo social, cuerpo político, resultaban entrelazados por la violencia generada sobre ellos. La historia demuestra que la violencia política se ejerce, fundamentalmente, sobre los cuerpos. Aún por su desplazamiento, al arrojarlos al exilio, del que provienen la mayoría de los materiales textuales utilizados e intervenidos: de Esteban Echeverría, *El matadero*, y de Hilario Ascasubi, *La refalosa*, publicado como carta de amenaza de un gaucho mazorquero a los unitarios<sup>6</sup>. El enunciador escénico del segundo, será el brutal Matasiete del relato de Echeverría, que se caracteriza más por su capacidad de acción que por la sutileza discursiva. El “come carne”, el facón, será protagonista de un riesgoso juego con un cuerpo cuyo sexo resulta ambiguo: el Toro-Vaca, o la vaca que resulta toro, a la que Alejandra Ceriani prestó su destreza y plasticidad corporal, especialmente en el avance hacia la platea, una operación que involucra al espectador en la escena. Las dicotomías culturales se expresaban mediante todos los lenguajes: el vestuario, los colores, los objetos, las voces, la jaula instalada en el centro, como metáfora del país. De un lado, el blanco, lo prolijo, la cultura aristocrática, el torneado caballo, la música culta. Del otro, el rojo, el barro, la sangre, la amenaza, la composición popular. El coro observa y comenta, sufre y participa. Sin embargo, el maniqueísmo se diluía desde el vamos: cuando el unitario proclama “Que viva el cáncer!”, el anacronismo -que no se detenía a mediados del siglo XX- disparaba así la serie hacia delante, hasta un presente sin término. El cruce vigoroso

---

<sup>5</sup> Si se salía, en la recepción colocaban un sello entintado en la mano, semejante a la marca del ganado.

<sup>6</sup> Otros de los materiales intervenidos son textos de Artaud, Enzensberger, I. Ducasse, T. Gandin, Kafka, C. Lanzman, N. Parra, N. Perlongher, Rilke, Shakespeare y H. Viel Temperley.

entre danza, ópera, literatura, instalación y teatro performático, ha resultado un valioso aporte para seguir reflexionando sobre nuestro pasado y sus futuras reformulaciones.

### III. Siempre los griegos, esta vez Eurípides

En *Hécuba o el gineceo canino* (2011, reestreno en 2012), García Wehbi retomó el mito troyano a través de la versión de Eurípides. Elaboró un nuevo texto dramático, al que le podría asignar la siguiente definición de Harold Bloom:

Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan en una lectura que abre espacio para el yo, que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. (1994:21)

Esta puesta en escena formó parte de “Proyecto clásico”, en el marco del VIII Festival Internacional de Buenos Aires, junto con *Curepí* (basada en *Salomé* de Oscar Wilde), por Alfredo Ramos, y *Si es amor de verdad me dirás cuánto entonces* (versión de *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare), por Beatriz Catani. En los tres casos, una mujer es la protagonista, enfrentada al poder<sup>7</sup>.

La construcción de la puesta en escena de *Hécuba o el gineceo canino* puede verse miniaturizada en la sinopsis que la presenta en el programa:

Conejo viejo/ mujer joven/ viento/ payaso/ película rusa e infierno/ loca enumeración/ ropa blanca y niños llorando/ caronte/ darwin, marx y la re-evolución/ pánico/ más adn que dni/ juguetes muertos/ hécuba y medea/ mujer aullante/ putrefacción/ *lick my legs*/ pluto canciller de disney/ monos y eurípides/ demasiado animal.

donde el signo de la barra yuxtapone elementos dispares y heterogéneos, como procedimiento poético cuya lógica de conexión no necesita hacerse explícita. El uso del anacronismo y de las citas incrustadas, más que intervenir el texto de Eurípides, lo sobreescribe, en la operación de reescritura cuyo producto final bien lo podríamos representar, siguiendo a Gerard Genette, como un palimpsesto. Vale recordar que Jorge Luis Borges, refiriéndose al *Quijote* de Pierre Menard, decía que el texto 'final' consistía en “una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no

---

<sup>7</sup> Intérpretes: Maricel Álvarez, Emilio García Wehbi, Horacio Marassi y Nicolás Prividera. Iluminación Alejandro Le Roux. Escenografía: Julieta Potenze. Texto “Bufido”: Nicolás Prividera. Concepto general, puesta en escena y dirección: Emilo García Wehbi.

indescifrables- de la previa escritura"<sup>8</sup>. En ese mosaico, también aparece *Hamlet* diseminado en varias ocasiones, como en el comienzo:

O PODRIAMOS EMPEZAR entonces preguntando: ¿Hamlet o Hécuba?

y a pesar de que muchas veces aparece “intervenido”, sigue siendo reconocible: “Morir dormir soñar, he ahí la negociación”, en las ocasiones en que se invocan los fantasmas: “médiuns atrapados por la fantasmática voz del padre”, y en las últimas palabras pronunciadas: “El resto es estática”, donde el entorno tecnológico contemporáneo sustituye el silencio.

Las distorsiones de la sintaxis , que evita los operadores lógicos, imprime un ritmo de artificialidad, al que se añade la utilización –mediantes yuxtaposición- de campos semánticos heterogéneos, responden a la caracterización del estilo neobarroco, tal como lo ha caracterizado Severo Sarduy, o quizás mejor aún, “neobarroso”, citando a Néstor Perlongher. De Walt Disney a Lewis Carroll, de la cerveza Quilmes que acompaña a la pizza Huggies a la guerra de Troya, la exhibición de los artificios textuales se enlaza con la constante referencia metateatral:

O PODRIAMOS EMPEZAR desfigurando el rostro en la expresión y fingiendo sentimientos, verter ríos de los ojos, inundando el teatro con lágrimas y atontarlo así a usted, mortal, con nuestro clamor, hasta lograr suspender sus sentidos de la vista, el oído y el entendimiento.

donde puede leerse una crítica tanto al discutido concepto aristotélico de *catarsis* como a la identificación realista-naturalista, además de la estructura “aristotélica” de principio, medio y fin; al mismo tiempo, se les recuerda a los espectadores su estatuto como tal y la situación de enunciación escénica:

Aquí la humedad todo lo puede. Se nota en el tufo de los mausoleos, en el moho de las banderas, en los ojos lagañosos del centenar de mirones que sumisos veneran la trinidad aristotélica.

(...)

No esperemos una parábola decorativa, ni una alegoría tranquilizadora, ni una confortable historia bien narrada, no. Nada de eso ha de ser parido.

---

<sup>8</sup> Para la RAE, un palimpsesto es : “un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” y “tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.” Genette lo utiliza para graficar la relación de un texto con uno precedente, su reescritura.

La situación de enunciación es performática, ya que la intérprete, Maricel Álvarez, en un registro presentativo (antes que representativo), interpela a los espectadores desde la palabra y desde la actitud corporal, frontal y sin la mediación de un “personaje” o “cuarta pared”, generando reacciones imprevisibles<sup>9</sup>. También lo es la “Interferencia” que sucede en la mitad de la representación, donde el cineasta Nicolás Prividera lee un texto de su autoría, titulado “Bufido” (parodia de “Aullido”, de Allen Ginsberg). En primera persona, hace una crítica personal y generacional al presente y al pasado reciente de Argentina, acto que se potencia en su dimensión política, cuando se conoce que es hijo de padres desaparecidos durante la dictadura.

Por otro lado, como en casi todas las puestas en escena de García Wehbi, la interrelación de artes se produce de manera integrada y no yuxtapuesta. Los performers (Maricel Álvarez y Horacio Marassi) interactúan con las pantallas, donde se proyectan simultáneamente fragmentos de los films *El infierno* (1911) de Giuseppe Liguoro y *Felicidad* (1934) de Aleksandr Medvedkin. El cine también aparece citado en una cortina de hule transparente, a modo de telón o biombo, en referencia a la célebre escena del baño de “Psicosis” (1960), de Alfred Hitchcock. La fotografía artística es otro de los lenguajes escénicos implicados, en esta ocasión, son de la autoría de la fotógrafa canadiense Jill Greenberg, de las series *End Times* –rostros de niños llorando- y *Monkeys Portraits* –imágenes de simios y otros animales- que, por un lado, enlazan con el campo semántico de la catástrofe de la guerra, la pérdida de la humanidad y la vuelta a la animalidad, en lo que ya constituye un motivo recurrente de este director, y que también puede verse en su versión escénica de *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, de Rodrigo García (2012).

### **In-conclusiones**

A partir de estos ejemplos, espero, más que concluir, plantear un campo problemático para estudio de la escena contemporánea argentina, que no es privativo de ella, tal como lo demuestra la siguiente reflexión de Patrice Pavis:

---

<sup>9</sup> “(...) Veo gente en la platea que mira como los miro, algunos entretenidos, algunos enojados, casi todos aburridos. Monos con cabeza de filósofos, falsos monaguillos, profesores jubilados del mal. La mayoría rehúye mi mirada pero de vez en cuando atrapo alguna que lo hace de frente. Ese se transforma en piedra. Ustedes me dan ánimo, así, intensamente callados y sometidos...¿Me están oyendo? No dicen nada. Por Zeus, ¿fui demasiado lejos? No nos pongamos tristes. Acompañenme en mis sentimientos y en mis pensamientos. ¿Pero qué les pasa? ¿Están callados? ¿Estoy hablando muy duro? Se me vienen las lágrimas. Esto es de reír o llorar, pero yo ya estoy reseca. Lástima, me están evadiendo. O no están aquí conmigo o se están evadiendo.”



En la práctica tanto como en la teoría, se hará el esfuerzo de conciliar o de confrontar la performance formal y la puesta en escena cargada de sentido, netamente política. En la teoría, se sugiere traspasar las barreras improductivas como la oposición “performatividad versus mimesis”: en la acción performativa que constituye la performance, puede haber efectos de realidad que hacen comprender inmediatamente al espectador que la ficción y la forma artística están también conectadas, por innumerables mediaciones, a su vida y a su experiencia cotidiana. (2007:70)

Para decirlo de otro modo, la mimesis, al retirarse en este tipo de espectáculos, dejó el lugar a la performatividad, y es ésta la que habilita un nuevo tipo de conexión con el espectador teatral, mucho más cerca de la performance que del teatro. Para ello, la interrelación artística, dada por la presencia de imágenes de diverso origen (el cine, la fotografía, el video-arte, la publicidad, la plástica), la música, y en general, el plano sonoro, la instalación teatral, la danza, los objetos, el entorno tecnológico, en fin, todos los recursos ya enumerados, colaboran en el mismo sentido, sin olvidar que en la creación de una escena performática, el cuerpo de los actores / *performers* y las acciones que ejecutan, constituyen el dispositivo escénico central.

### **Bibliografía**

- AA.VV. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2010.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003.
- García Wehbi, Emilio. *Hécuba o el gineceo canino*. 2011 (mimeo)
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- López, Liliana. 2007. "La reescritura teatral de *Hamlet de William Shakespeare*, de Luis Cano ¿imitación o simulacro?", en *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Rolando Costa Picazo, editor. Bs.As.: editorial Bmpress, 2007.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris, Armand Colin, 2007.
- Pucciarelli, Elsa. *El clasicismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Sagaseta, Julia Elena. "Teatro performático". Ficha de cátedra Análisis de texto dramático y espectacular III. Buenos Aires, IUNA, 2010.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno (coord..) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1981.