

## Teatro y performance: interrelación y circulación de discursos estéticos y políticos en la escena de Buenos Aires

Julia Elena Sagaseta

Universidad de Buenos Aires – Universidad del Salvador

### Sobre performance y teatro

La Performance, como sabemos, es una forma artística de difícil definición. Este inconveniente aumenta cuando queremos tratar el teatro performático. Aunque los vínculos ya llevan más de veinte años, todavía cuesta comprender los espectáculos que están en zonas híbridas.

El más completo diccionario de teatro, el de Patrice Pavis, incluye en su segunda edición en español, de 1998, el concepto de performance. Pavis es un investigador riguroso y su definición es correcta pero también limitada y discutible. Tratando el término desde el ámbito del teatro, Pavis considera que "la performance, o el *performance art*, expresión que podríamos traducir como "teatro de las artes visuales", apareció en los años sesenta (...) Sólo llega a la madurez en la década de los ochenta. La performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones. 'Es un discurso calcidoscópico multitemático' (A. Wirth). Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel sino, sucesivamente, un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. 'El *performance art* está perpetuamente reestimulado por artistas con una definición híbrida de su trabajo, que dejan – sin avergonzarse de ello – que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo que están haciendo. En rigor, el *performance art* no quiere significar nada' (Jeff Nuttall)". El artículo es largo y algunos ejemplos que pone a continuación contradicen estas definiciones teóricas que parecen ubicarse sólo en una primera etapa de la performance y relacionarla de manera muy tangencial con el teatro.

Otro importante teórico del teatro, Marco De Marinis, incluye claramente la performance en el ámbito del teatro. Junto al happening y el varieté, la performance forma parte de lo que De Marinis llama "teatro de presentación", en oposición al "teatro de representación" que es la forma tradicionalmente aceptada.

En un libro ya clásico e insoslayable sobre el tema, el de Roselee Goldberg, aparece explicitada la relación del teatro y la performance. En su repaso histórico de *performers*, Goldberg estudia figuras a las que se ubica generalmente en el ámbito de la danza o el teatro como el Teatro Butoh de Japón, Pina Bausch, Richard Foreman, Bob Wilson, Jan Fabre, Squat Theatre, Ariadne Mnouchkine, La Fura dels Baus. Goldberg se refiere a la labor de estos artistas como "performance-teatro" y señala que "(en los ochenta) los principales centros europeos presenciaron una rápida prosperidad de la performance-teatro. Los artistas respondieron al medio completamente sin límites de la performance y tomaron ánimos de lo que era entonces una aceptable introducción de elementos teatrales que hicieron posible llegar a un público más amplio (...) Así la división entre teatro tradicional y performance se volvió borrosa hasta el extremo de que incluso los críticos teatrales empezaron a cubrir performances cuando antes las dejaban para los críticos de bellas artes y música de vanguardia" (1998: 198). También Henry M. Sayre en *The Object of Performance* incluye el teatro en su concepción de la performance como "New Gesamtkunstwerk". La intensa relación que se va estableciendo entre la performance y el teatro de vanguardia la observan en sus estudios otros críticos como Renato Cohen, José Antonio Sánchez, Tadeusz Pawlowski.

No hay duda que la performance toma muchos elementos de la representación y que el teatro ha sido muchas veces uno de los componentes que la han constituido. No es éste el momento ni tengo el tiempo para explayarse en los orígenes de esta forma artística, pero sólo diré que si me remonto a las primeras muestras de Dadá, ya estaban allí la interrelación artística, el teatro, la autoreferencialidad pero también el compromiso.

Y si me detengo en otros artistas posteriores como Joseph Beuys, puedo observar que en sus Acciones de los 60 y 70, es claro el trabajo con un espacio de representación performática, al servicio de un explícito compromiso con su tiempo. Por otra parte, Tadeusz Kantor realizaba un 'teatro de presentación' en el que los actores deshacían los conceptos tradicionales de personajes y el director recorría la representación con una acción que nunca la acababa. Por otra parte, la memoria y la historia estaban siempre presentes.

### Teatro performático y política

Si me centro ahora en la escena de mi país, concretamente en la de la ciudad de Buenos Aires, observo que las relaciones entre la performance y el teatro se remontan a la década del 80, concretamente en el tiempo posterior a la instauración de la democracia. En esos años se vive una verdadera explosión expresiva y se descubre la performance.

Se desarrollan distintos estilos de performance-varieté (que, pese a los años y al éxito que tuvieron, no han sido debidamente estudiados. Creo que habría que verlos a la luz de los estudios que ha merecido, por ejemplo, Jesusa Rodríguez en México).

Quizá el grupo que tuvo más claro su condición de performers fue La Organización Negra, un conjunto que conoció en 1984 en la ciudad de Córdoba a La Fura del Baus y adhirió explícitamente a sus postulados estéticos. Nunca se consideraron actores y su labor estuvo centrada en la experimentación y el riesgo (el cuerpo desnudo expuesto en escalamientos vertiginosos, etc.)

Parte del grupo se continuó en un elenco muy exitoso ahora internacionalmente, con elencos permanentes en Londres y New York, De la Guarda. Los integrantes de De la Guarda no distinguen entre intérpretes, bailarines, músicos, equilibristas. Su teatro performático sigue la línea de riesgo, con una fuerte carga ritual, que es clara en la recepción de sus fieles espectadores.

En los años 90 el teatro performático creció en Buenos Aires y, sin embargo, tengo que decir que no se tiene plena conciencia de ese término, ni siquiera en algunos de quienes lo realizan. El teatro canónico que domina la escena porteña, es el que involucra un autor, un director y actores interpretando personajes, generalmente desde el naturalismo, método en el que están excelentemente preparados.

A pesar de ello, se ha ido desarrollando otro teatro en el que predomina la conjunción de diversos lenguajes artísticos, la ruptura con el estatus psicológico del personaje (cuando no con el mismo concepto de personaje), la distancia con los elementos expresivos conocidos y un compromiso ideológico o político que no sigue los parámetros transitados. Es decir, un teatro performático en el que la admiración por Tadeusz Kantor, el impulso que produjo a teatristas muy diferentes, parece ser la única marca común. La otra, desarrollada desde lugares muy distintos, es una mirada cruel y muchas veces desoladora —aunque la realización sea muy

bella estéticamente- de la sociedad contemporánea.

Puedo nombrar a Alberto Félix Alberto, a Mónica Viñao, a Susana Torres Molina, a Guillermo Angelelli, a Pompeyo Audivert, a Rubén Szuchmacher, a Javier Margulis, a El Periférico de Objetos, a Ricardo Bartís, a Omar Pacheco, a Federico León. Y no puedo dejar de nombrar al primero de todos ellos, un hombre que viene de los 60 y que es referente e iniciador de algunas de estas líneas, Eduardo Pavlovsky.

Voy a dar unos pocos ejemplos de algunos de estos teatristas/performers: Pavlovsky es un performer pleno. Su teatro (su escritura) es producida para y por su cuerpo, que determina los espacios y transforma el ámbito. Es un teatro performático profundamente político. Nadie como él ha podido retratar el lado más oscuro de la represión, del dominio, del aniquilamiento. El suyo es un cuerpo que se transforma en facetas imprevisibles, las más tortuosas, por las que logra mostrar los mecanismos de sometimiento.

El Periférico de Objetos, trabaja con muñecos a los que logra transformar en seres siniestros. Se produce un choque muy elocuente y temible entre esas viejas muñecas, algunas con las cabezas rotas y las acciones de extrema crueldad que ejecutan. El concepto freudiano de lo 'siniestro' (lo cotidiano que se hace temible) lo manejan con particular precisión. En *Cámara Gessell*, la mirada despiadada se centra en la familia, como una unidad de odios y aniquilamiento. En su versión de *Máquinahamlet*, el texto de Heiner Müller, aparece una sociedad despiadada, inhumana, que remite a prácticas nazis.

Javier Margulis, —un director que conjuga en su teatro performático la construcción de un ámbito escénico que es una instalación plástica, la música especialmente compuesta y una actuación que se acerca a la danza y elude el personaje—, produce en su obra *Damanthal* un ritual extraño y cruel en el que el público, inmerso físicamente en la representación, no puede de dejarse involucrar. La clínica psiquiátrica de Damanthal que parece curar y sólo adapta, mira despiadadamente la realidad.

Rubén Szuchmacher ha hecho una versión de Ifigenia que remite mucho a los orígenes performáticos y generalmente olvidados del teatro griego. El Coro de muchachas jóvenes sigue su coreografía mientras entona el ritmo escandido de los versos. Un talentoso músico en vivo acompaña los cantos. Ifigenia es joven, fresca, ingenua, desinteresada. Y dispuesta a ofrecerse sin problemas al sacrificio. En esto reside el interés más fuerte de esta puesta. No está en la disputas de los adultos, en sus querellas y creencias. Szuchmacher hace resaltar lo que el país pretende olvidar: que

siempre sacrifica sus jóvenes, que éstos son generosos y se entregan.

Es necesario, entonces, resaltar la memoria. Y esto nos lleva al último tema de nuestro trabajo.

### Política y Performance<sup>1</sup>

"Nada debe impedir la recuperación de la memoria.. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar"

Tsvetan Todorov

Ifigenia se ofrece al sacrificio. Clitemnestra odia y mata. Antígona quiere cumplir con la ley superior, con la ley justa, y no teme a la ley civil. Si las Madres de Plaza de Mayo lucharon por encontrar a sus hijos y por el "juicio y castigo a los culpables", si las Abuelas (Madres también) buscan a sus nietos, muchos en poder de sus apropiadores (como el que interpreta Pavlovsky en *Potestad*), si los años pasan (llevamos casi 17 de democracia) se podría pensar que la lucha se puede acabar ya que las fuerzas se agotan y muchos de los culpables están en libertad gracias a sucesivas leyes de "punto final y obediencia debida". Pero no es así. De pronto, hace pocos años aparecieron H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia, Contra el Olvido y el Silencio). Antígona siempre está activa.

HUJOS toma la posta de Madres y de Abuelas. En uno de sus documentos indican: "Todo el trabajo de HUJOS se basa en los siguiente lineamientos: Exigimos la reconstrucción histórica individual y colectiva: para que cada uno pueda reconstruir su historia, saber quién es, quiénes fueron sus padres, de dónde vienen. Porque la falta de nuestros padres es un agujero en la sociedad (...) Exigimos la restitución de nuestros hermanos apropiados durante la dictadura militar: porque esto tiene que ver con la identidad y estos chicos son los más afectados. Reivindicamos el espíritu de lucha de nuestros padres: porque ellos querían cambiar la sociedad, querían que las cosas fueran diferentes y por eso se los llevaron. Luchaban para que pudiéramos tener un trabajo digno, para que todos podamos estudiar, para que te atiendan bien en los hospitales, luchaban por una vida mejor. Trabajamos para lograr, a través de la condena social, una condena legal

<sup>1</sup> Para este punto me siento deudora de los esclarecedores trabajos de Diana Taylor sobre Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y agradezco también las lúcidas sugerencias de Susana Rivero sobre HUJOS

que dé cárcel a los asesinos responsables del genocidio: porque no estamos de acuerdo con las leyes y el decreto que dejó a todos en libertad, porque un país nunca podrá estar en paz hasta que se castigue a los culpables y se demuestre que desaparecer, matar y torturar personas son los peores crímenes que se pueden cometer, porque no queremos que esos asesinos sean tratados como personas comunes". (HIJOS. Internet. "Historia de HIJOS" p.2,3)

HIJOS se hace cargo de una herida profunda de la sociedad, ocultada pero no cicatrizada. Replotan la memoria colectiva a partir de la historia personal. Como dice Hugo Vezzetti, hacen conciente "la dimensión trágica de nuestra historia social y ese agujero ético que requiere ser elaborado y reparado colectivamente" (Vezzetti, 1996:2).

Retoman los hechos dolorosos y no resueltos del pasado pero realizan una novedosa acción en la que hacen jugar un importante papel al arte, particularmente al arte performático para enfrentar y transmitir las experiencias límites. Así nacen los "escraches".

HIJOS explica así la modalidad: " 'Escrachar' es poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer una cara de una persona que pretende pasar desapercibida. Gracias a la impunidad, hoy todos los torturadores y cómplices están en libertad. Los cruzamos por la calle, son nuestros vecinos. La mayoría todavía usa las armas que nosotros pagamos para nuestra "protección". Las leyes de la impunidad lograron que estos criminales, aunque toda persona honesta sabe que deberían estar presos, convivan con las personas de bien, muchas veces en el anonimato. Hoy día algunas pocas caras de genocidas y cómplices son reconocidas por la gente. Son los casos que fueron más reconocidos por la prensa (...) Pero la mayor parte de estos criminales son desconocidos para la mayoría de la gente, así que gozan de una tranquila impunidad. Con el escrache queremos hacer pública la identidad de estos sujetos..." (HIJOS. Internet, "Escrache" p.1)

Los "escraches", entonces, son experiencias personales compartidas y socializadas, un trabajo político ineludible de memoria social. Vezzetti encuentra que "el escrache recupera algo de las modalidades y la mística de la tradición juvenil radicalizada" y tiene la responsabilidad social de abrir las puertas de la memoria (Vezzetti: 1998,5).

Los HIJOS organizan sus "escraches" como verdaderas performances políticas. Determinada la casa del torturador o represor, la primera etapa consiste en marcar la zona performática/política y hacer conocer a los vecinos la realidad del pasado de quién vive cerca de ellos.

Luego se hacen pintadas, se pegan papeles y por último se marcha hacia la casa y frente a ella se grita, se canta, se actúa. En algunos casos, el escrache puede ser largo: cuando Jorge Rafael Videla quedó en libertad, la calle de su casa, una avenida importante, quedó cortada al tránsito y se puso una fuerte custodia policial. HIJOS no se amedrentó y mantuvo el escrache durante varios días.

Los escraches tienen un accionar concreto y una dimensión simbólica por la que recuperan el pasado, impiden que se disuelva la memoria en el presente y la sostienen para construir un futuro distinto de la sociedad.

El escrache más claramente teatral/perfomático armado por HIJOS fue organizado para el juicio de Alfredo Astiz, una de las figuras internacionalmente emblemáticas de la represión. Astiz, como Videla, Massera y otros, ha quedado en libertad gracias a leyes altamente discutibles. Pero el país se ha convertido en su cárcel: todos ellos tienen juicios en varios países del mundo. Es habitual que sean rechazados por la gente en los lugares públicos. Astiz se atrevió a sostener ante un periodista que él era el que había estado mejor preparado para infiltrarse y torturar. Inmediatamente fue a juicio. Los HIJOS se presentaron el día del juicio sin hacerse reconocer y tomando recursos teatrales: entraron como estudiantes de Derecho, con libros y modales acordes. Se sentaron en silencio y cuando Astiz iba a comenzar a hablar se sacaron sus sacos y camperas y quedaron luciendo remeras con la leyenda HIJOS. Inmediatamente comenzaron con los gritos y las acusaciones. El juicio tenía que hacerse, pero también los reclamamos de sus heridas para exigir el fundamento ético.

### Provisorias conclusiones

Éste ha sido un muy rápido paneo por la fuerte presencia que tiene la performance en las formas más comprometidas del teatro contemporáneo de la escena de Buenos Aires y también las posibilidades que encuentran en ella quienes se abren a una acción social. He tomado el ejemplo de HIJOS porque me ha parecido que son los que presentan una contundente acción performática y un interés muy marcado por las posibilidades que ofrece. Pero no son los únicos. Se ven también acciones de este tipo en movimientos de luchas estudiantiles.

Es muy interesante destacar que sean los jóvenes los que vuelven a rescatar toda la potencia que ofrece el arte y se interesen por experimentarla. El camino ya ha comenzado. Pero Performance y Política parecen tener un largo trecho para recorrer juntas.