TEATRO PERFORMÁTICO Y MIRADA SOCIAL. SOBRE *DE MAL EN PEOR* DE RICARDO BARTÍS.

Julia Elena Sagaseta (IUNA)

Huellas

Ricardo Bartís es uno de los directores más creativos y originales del teatro de Buenos Aires de las últimas décadas. En sus obras encontramos siempre una mirada singular de distintas escrituras (la de Armando Discépolo, de Roberto Arlt, de Florencio Sánchez[1]) cuando elige partir de un autor al que le va a ser inteligentemente infiel, deconstruyéndolo para hacer una lectura profunda y singular y proyectándolo para mirar a través de él el presente. Esa mirada de un material literario (que también puede ser una creación colectiva[2]) se presenta a través de una actuación que es un significativo aporte de Bartís a la escena argentina contemporánea: el teatro de estados. Apartándose del naturalismo, canónico por mucho tiempo, trabaja con el cuerpo actoral apoyado en intensidades y devenires. En las obras los lenguajes no verbales cobran una gran importancia y lo plástico y musical, cruzándose con lo literario y lo actoral, proponen puestas performáticas.

Bartís siempre se plantea en su teatro testimoniar la realidad de una manera no referencial, testimonio que es una mirada política de ciertos comportamientos sociales. Eso involucra, al mismo tiempo, examinar el lenguaje de la escena, experimentar con él: "Lo *real* no es solamente lo que pasa, sino que el modelo de lo real, para mí, es el pensamiento que se tiene sobre lo teatral y qué es lo que se actúa y cómo se actúa. El sistema narrativo no es solamente el discurso verbal sino los procedimientos artísticos inherentes a la escena donde se discute políticamente en el teatro"[3]. Cuando se propuso trabajar con la textualidad de Florencio Sánchez el resultado fue *De mal en peor*, una fuerte indagación sobre las deudas históricas y sociales a través de una experimentación con el espacio y las formas actorales.

Obviamente, de acuerdo a su estilo,no se trataba de *poner* una obra de Sánchez. Aunque los actores leyeron y estudiaron al autor, en la puesta el dramaturgo sólo está como *huella* en sentido derridiano.

La huella, recordemos, no es una presencia. Es la traza que vincula desde el significado y el significante con otros signos con los cuales se asemeja y se diferencia.

Esa pretendida presencia a la vista nunca es plena, son presentes modificados por el pasado o el futuro. Cada texto es un tejido de huellas. Lo que el texto dice, señala Derrida, apunta a la huella de lo que parece no decir. Hay que reconstruir el sentido de superficie hasta encontrar otro sentido. Esto se conecta con otro concepto derriadiano: *pliegue*. El texto, al plegarse, se divide de sí mismo, difiere de sí mismo, deja de ser una pretendida unidad cerrada. "La abertura al texto era la aventura, el gasto sin reserva (…) Pero lo que la afecta no es el origen sino lo que está en su lugar; no es tampoco lo contrario del origen. No es la ausencia en el lugar de la presencia sino una huella que reemplaza una presencia que no ha estado presente jamás, un origen por el que nada ha comenzado" (Jacques Derrida, 1998:402-403).

Los textos de Sánchez son, para Bartís (como ha dicho en varias entrevistas), un elemento iluminador en el plano de las ideas, un "teatro estimulante que se refiere a los núcleos profundos del comportamiento argentino". En la mirada que realiza Bartís, Sánchez superpone lo social y los conflictos familiares. O bien podríamos decir que dichos conflictos aparecen interiorizados en el ámbito familiar. Así aparecen referidos a los valores burgueses tradicionales : el trabajo, el matrimonio, el progreso, el futuro, el dinero. Sánchez, dice Bartis, "los hace estallar, los plantea de manera descolocada, trastroca la situación y revela la lucha de clases en la estructura del seno familiar"[4].

Instalación y comportamientos

De mal en peor comienza de una manera inhabitual. Los espectadores son invitados a pasar a una pieza que está ambientada como un museo. Lo pueden recorrer libremente, detenerse en los objetos expuestos que les atraigan, mirar a algunos personajes que de pronto irrumpen por un instante en el ámbito. Nadie les indica qué tienen que hacer o cuánto tiempo van a permanecer allí. No todos observan lo mismo aunque sí saben que están en presencia de un precario museo de la "conquista del desierto". Algunos espectadores verán ligeramente, en un rincón, la figura de cera de un indio, otros, en cambio, se darán cuenta de que es un actor ya que en algún momento el indio se desplaza y hasta habla a otros personajes. También algunos percibirán en una zona bastante amplia del museo una cama y recostada en ella a una anciana. Los que se han detenido en los objetos expuestos, no llegarán a verla; cuando se dirijan hacia ese lugar la anciana ya se habrá retirado.

En algún momento alguien, un personaje, invitará a pasar a la sala. Los espectadores, que han entrado por el museo al ámbito escénico, recorrerán un pasillo y verán a dos mujeres vestidas con ropajes antiguos, discutiendo, a otra tocando un piano. Por último atravesarán el espacio escénico enfrentado a la platea y se ubicarán en sus lugares.

Aunque la representación se plantee como un teatro a la italiana, el tránsito previo de los espectadores los coloca como testigos muy cercanos, muy conocedores de las acciones. No sólo porque el ámbito de representación es muy pequeño y público (sólo treinta personas) y actores están muy próximos sino porque los espectadores han recorrido la casa de esa familia, saben lo que hay en la extraescena. Han visto el falso museo, distinguen las mentiras antes de que las digan, así como tienen conocimiento de la historia y de las mistificaciones de la historia, la deuda y los derroteros de la misma en el país. No se trata de subtextos. Hay saberes que unen a personajes y espectadores de una manera más profunda que la que muestran las acciones. ¿Se trata del 900, de la decadencia de una familia en el momento en que el país parecía florecer? ¿Se trata del presente? Se trata de todo eso y también, de manera velada y sutil, del mundo dramático de Florencio Sánchez.

Empecé diciendo que el comienzo no era habitual y, en efecto, no es lo más común en la escena que se hagan cruces interartísticos, se empiece con una instalación y se continúe con una representación frontal.

El museo es una instalación. Todo el espacio, una habitación anterior a la sala, está ocupado por una cantidad de objetos de distinto tipo, tamaño y calidad. Pueden ser restos de la vida aborigen y objetos de la ciudad sin ningún valor. Pueden provocar interés o bien risa. Pero todo el ámbito sorprende, atrae, invita a ser recorrido, a detenerse en vitrinas.

En el museo de *De mal en peor* encontramos todos estas consideraciones. Es una escenografía de la primera parte de la obra pero también una arquitectura que requiere ser recorrida y vivida por el espectador. Es una yuxtaposición de elementos que pretenden responder al orden de un museo temático pero termina siendo un conjunto heterogéneo de objetos de distintas procedencias a los que ciertos letreros (particularmente el que está delante de la cama de Mary Helen) y personajes (la misma Mary Helen y el indio) le dan una singularidad.

Las mezclas señalan la torpeza de la familia. Hay fotos de la campaña al desierto, cuadernos y láminas escolares, cuchillos y estandartes. La intromisión de los personajes

confunde al espectador. ¿A dónde entró? ¿Allí se realiza la obra? Es interesante observar que algunos espectadores entran en el juego del museo, lo empiezan a recorrer detenidamente, casi parecen olvidarse que vinieron a ver una obra. Como todo arte de cruce, la instalación descoloca, obliga a ubicarse de otra manera frente al hecho artístico.

Y en realidad, ¿de qué manera corresponde que proceda el espectador en la primera secuencia de la obra (si es que hay alguna forma privilegiada)? Al entrar a la sala penetra en la instalación teatral y queda librado a su criterio, a su interés. No tiene demasiado tiempo para el recorrido pero ignora ese dato y, por lo tanto, puede permanecer ante las vitrinas tanto cuanto quiera. Nadie es tan obediente que quede esperando órdenes. La instalación lo atrapa y se deja llevar por ella. Ya está en la obra y empieza a saber acerca de los personajes, acerca de esa ruinosa (en más de un sentido) familia más de lo que imagina. Cuando se siente frente a ellos, cuando en el más puro sentido de la cuarta pared parece que los estuviera espiando, pensará que está entre ellos, en esa casa que ha recorrido. Sabe dónde está el piano que oye, sabe qué hay en la parte delantera un museo.

Informaciones

Bartís quiere un espectador con conocimientos. El programa de mano informa mucho. *De mal en peor* tiene un subtítulo, *Homenaje a la literatura dramática de Florencio Sánchez*, que ya es una definición. No se trata de trabajar *con* Florencio Sánchez, como dijimos, más bien se trata de hacer un espectáculo *a partir de* Florencio Sánchez del que se hace una breve mención de su cronología vital y dramatúrgica. Se dice (y es importante que se diga esto porque es también una declaración de principios): "Renovador singularísimo de la escena rioplatense, explorador de vanguardia y visionario". Bartís saca a Sánchez del lugar anquilosado de autor realista y hace crecer la productividad de su escritura.

Se proporcionan también una cantidad de datos sobre la familia que habita la casa, sobre la relación con Mary Helen, sobre la época. La figura de Mary Helen Hutton ubica en un momento histórico: el afán de desarrollo educativo de Sarmiento y la llegada al país de la maestras norteamericanas que harán desarrollar la escuela normal y la formación de maestras nativas. Mary Helen concentra en su vida muchas de las vicisitudes de las últimas décadas del siglo XIX. Es raptada por los indios araucanos y queda en cautiverio treinta años, es rescatada por el ejército. Se le otorga una

indemnización del Estado, y se la coloca en distintos lugares para su rehabilitación y cuidado: primero en un convento, luego con la familia Méndez Uriburu-Rocataglione.

Mary Helen ha pasado por distintas sociedades, por diferentes culturas. Cuando la vemos en el museo, muy vieja y vestida con una túnica con los colores de la bandera argentina, aparece como una figura carnavalesca y patética. Mary Helen habla pero muy poco con la familia. No se comunica en español, recuerda poco el inglés y se expresa más en mapuche. La elección de las lenguas la ubica en un tiempo-espacio y sus acciones (esconde el dinero de la indemnización arduamente deseado y buscado por la familia como la solución a su bancarrota) resultan un claro y eficaz cuestionamiento al mundo que rechaza.

Las otras notas del programa de mano ubicarán al espectador en las componendas políticas y económicas de los Méndez Uriburu (apellidos de prosapia social) unidos por vínculos de intereses y familiares con los Rocataglione El apellido italiano remite a la amplia inmigración de fines del siglo XX. Al revés de lo que muestra el grotesco criollo, aquí los gringos no padecen penurias. Los Rocataglione pertenecen a los pocos que logran triunfar y conectarse así con la aristocracia nativa.

El reparto de la obra también especifica vínculos familiares (matrimonios, hijos, hermanos) en esa familia ampliada que defiende desesperadamente su nivel social, que está dispuesta a cualquier precio para mantenerlo, que está a punto de perder todo prestigio por las múltiples deudas en las que se embarcan como consecuencia de sus desastres económicos. Todo está planteado desde el recato social. Si lo es, en ningún momento los Méndez Uriburu-Rocataglione van a aparecer como familia disfuncional, eso pertenecería a otro estrato social [5]. Incestos, ambigüedades sexuales, relaciones basadas en el profundo y compartido desprecio, falta de cualquier traba moral que los lleva a entregar como trueque de la deuda a la hija, jugadores compulsivos, engañosos enfermos que ocultan drogadicciones, los miembros de la familia viven la falsedad como la única realidad posible (y el museo ficticio es metonimia de la mentira general).

Encerrados en la casa, miran desde las ventanas como pasan los hechos históricos de los que no les interesa participar. Anarquistas, socialistas, o simplemente masas obreras los llenan de preocupación y temor pero sobre todo de rechazo y desprecio. El afuera entrará en la casa con dos jóvenes: Mariano, integrante de la Liga Patriótica, una fuerza de choque de derecha, que será bien recibido y enaltecido por Francisco Méndez Uriburu (mezclada en éste la ideología y el erotismo)[6]; el otro, Lisandro, pasa por mistificaciones varias: es un obrero anarquista, niega luego esto y se

presenta como un joven de clase media, más tarde como un empresario nacional. Lisandro se conecta con la familia por amor a Inés Rocataglione pero también porque no tiene pruritos en ocupar los lugares que sean necesarios para conseguir sus fines.

Deuda, diseminaciones y huellas

Las conversaciones y los actos de la familia están dominados por un vocablo: *deuda*. El imparable declive familiar comienza, en los últimos años del siglo XIX, con las inversiones de tipo especulativo que realiza Francisco Méndez Uriburu con el doctor Ramos pero la inversión es un fracaso y el doctor Ramos se convierte en el mayor acreedor de la familia. En la primera década del siglo XX los Méndez Uriburu-Rocataglione, tratando de salvar la situación y la deuda cada vez mayor, venden todo lo que les quedaba de la Cooperativa de la Cuenca del Salado (que había fundado la unión económica de las dos familias) y la mayoría de los campos.

En el momento en que el país se apronta a celebrar el centenario de la Revolución de Mayo de 1810 mostrando su apogeo como nación, la familia se hunde y la crisis es total. Los pocos campos que quedan se pierden en el juego al que es adicto Rogelio Rocataglione.

La ruina no impide (más bien incentiva) que la familia busque subterfugios innobles como entregar a la joven Inés Rocataglione al anciano Ramos como amante de lujo. Una forma mezquina y sin escrúpulos de pagar los compromisos que tienen.

Pero la deuda es un significante que se disemina y al hacerlo produce proliferación de sentido. Quién le debe a quién. En el sistema de la deuda, en primer lugar aparece la crisis económica familiar que está “de mal en peor”·

Pero esa primera huella de la deuda (huella explícita, manifiesta, visible, de entretelones de familias patricias) se abre a otra huella. En el pliegue surge otra, la deuda del estado con la maestra. El estado ha reconocido su obligación con ella, le ha entregado sus títulos de indemnización. Ella los valora relativamente y los esconde. La maestra ha sido maltratada (al parecer más por los blancos que por sus veinte años con los indios, a los que recuerda en el idioma), conducida a lugares que no elige (ni se la consulta), tratada como un objeto de museo por la familia (museo que les deja una pequeña renta y que es la habitación de ella). La maestra/objeto es, para la familia, la última esperanza de salvación de la deuda, si les entrega los bonos. Un elemento de transacción comercial. La

maestra como deuda interna del país remite a otras deudas históricas (desaparecidos, exiliados, emigrantes).

La deuda, en otra diseminación del sentido, la deuda externa. El país, como la familia se endeuda y va “de mal en peor”. Se superpone así lo social y lo familiar. El estado se metamorfosea en la familia. La familia/país produce deuda, una imparable bancarrota.

En ese sentido, es interesante ver cómo aparecen los festejos del Centenario a los que adhiere la familia y de los que participa, relacionando en ellos la exaltación de la patria con su propio homenaje poético Allí está Mary Helen con su vestido bandera y Mariano travestido, él que es una fuerza de choque de la derecha, encarnando los valores patrios con su vestimenta. Y en el mismo acto hacen entrega de Inés a Ramos para salvar su deuda familiar. Las instancias se juntan y los pliegues se abren y aparecen las travestizaciones de valores, simulaciones, envoltorios de fingimientos.

Desde luego, la obra es también una deuda con Sánchez, que se trata de saldar, aunque sea en parte, abriendo el potencial de su escritura, haciéndolo aparecer en las formas de la representación: en cierto vocabulario, ciertos giros de habla, en la reproducción de la época, el vestuario, el ámbito. Y en ciertas huellas de realismo en la actuación que se difuminan en el teatro de estados de Bartís.

Sobre el final, Lisadro (el falso anarquista/obrero/empresario nacional, mistificador como la familia a la que quiere incorporarse pero también salvador de la misma) recordará un festejo feliz en el que él estuvo como mozo del convite. De esa fiesta hay otra huella visible, una película. Cuando la proyectan aparece una imagen idealizada del grupo en un tiempo distendido. La fiesta familiar es la fiesta de una clase que parece ignorar sus problemas porque todo está como debe ser, porque se oculta la ruina que todavía parece salvable. Pero algo trastroca ese mundo idílico: una anciana estrafalaria, en un instante que aparece casi desapercibido, esconde algo. Ahora saben qué es, pueden detener la imagen y conocer el lugar de escondite de los bonos. La familia está salvada, sus deudas y sus conflictos de clase desaparecen pero muchas otras deudas (la de Mary Helen, la del país) quedan impagas.

Teatro de estados y teatro performático

Ricardo Bartís plantea en sus espectáculos una concepción del teatro y de la actuación que resulta muy diferente de las formas más conocidas y transitadas en nuestra escena. Pocos, como él, se han planteado de manera tan decidida salir del canónico naturalismo pero avanza más y rompe con el concepto de teatro representativo. Sobre todo en lo que concierne a una forma teatral que parte de un texto o literatura dramática a la que ajustarse y que va a determinar el sentido del espectáculo .

Descree de la transmisión de relatos y de la encarnación de personajes. Es más, cuestiona la misma noción de personaje. No reniega de la textualidad, por el contrario, suele apelar a textos consagrados, pero cuando se acerca a ellos es para deconstruirlos y diseminarlos. El texto es, entonces, un espacio de trabajo según el cual se opina y discute, se deconstruye, se atraviesa y acribilla con otros relatos.

Bartís necesita la textualidad pero no hará, en sus espectáculos, la representación de una escritura. El relato es una construcción que se hace cruzando diversos lenguajes. Y es en el cuerpo de los actores donde el texto se hace un disparador de asociaciones.

La preeminencia está en el trabajo del actor. La textualidad es elaborada, producida, resignificada o bien intensificada su significación original, por la actuación. Se producirán así relatos de actuación que se cruzarán con los otros relatos de la obra: pictóricos, sonoros. Relatos en paridad que se cruzan intensificándose. En esta concepción, en la que el teatro está centrado en las posibilidades del cuerpo actoral y atravesado por la interrelación artística, se hace performático.

El actor es el centro generador de todo, el que produce las situaciones más notables y seductoras del teatro, "una suerte de dios que, con sus conexiones poéticas, genera a cada paso verdaderos estallidos de vida" (Bartís, 1998b:42).

Guillermo Flores señala que los actores de Bartís, exponen el teatro, no ocultan la ficción, permiten que se reconozca el artificio, "pero esto nada tiene que ver con representar porque en el espacio hay organismos vivos en un despliegue casi catártico de asociaciones múltiples"[7]. Flores también destaca que, en sus búsquedas actorales, hay rescates de perfiles actorales (Pepe Arias, Niní Marshall, Ernesto Bianco, entre otros, viejos actores de distintas épocas) que intenta sacar del olvido. En este sentido sus investigaciones actorales garantizan la continuidad de una búsqueda tan genuina como la de Alberto Ure.

Coda

Los espectáculos de Bartís tienen un largo proceso de gestación durante el cual la idea original germinará en muchas otras. Los actores (formados con él; Bartís necesita lenguajes comunes, cuerpos actorales que respondan a sus premisas y compartan sus preocupaciones estéticas) tienen un prolongado período de estudio, de lecturas y formación teórica para que puedan ir produciendo en la etapa de ensayos los estados de actuación en los que la historia aparece. Los personajes están, sin duda, pero son interpretaciones sin honduras o componentes psicológicos tras los que el actor se oculta.

A través de estas presentaciones (y no representaciones) se puede ir develando la historia de la familia Méndez Uriburu-Rocataglione, sus mentiras (que también son mistificaciones corporales expuestas en el travestismo y las enfermedades), se puede revelar una época y testimoniar formas sociales actuales. Con todo esto se cruza, mixturándose, la música que es otro relato de las formas de vida y pautas sociales, y la instalación/museo que lleva la obra a un grado de teatro de presentación muy fuerte y plantea de una manera muy directa, a través de una composición plástica, formas de vida y traiciones.

---

[1] Ha hecho *Hamlet o la guerra de los* teatros, sobre el texto shakesperiano, *Muñeca* de Armando Discépolo, *El pecado que no se puede nombrar* sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Donde más duele*, tomando distintas versiones del mito de Don Juan, *De mal en peor*, sobre la dramaturgia de Florencio Sánchez.

[2] Como en *Postales argentinas* y *El corte*.

[3] Declaraciones en el Plenario a su cargo en las Primeras Jornadas de Teoría y Práctica Teatral. La Formación del Actor. Departamento de Artes Dramáticas – IUNA, 4 de noviembre de 2006

[4] Material de prensa del Sportivo Teatral (el grupo de Ricardo Bartís).

[5] Como, por ejemplo, la familia Coleman de la obra de Claudio Tolcachir *La omisión de la familia Coleman.* También en un imparable declive, no tienen ninguna pauta que los sostenga.

[6] Las falsedades se multiplican: Mariano es interpretado por una actriz pero en ningún momento el personaje deja de ser hombre. Sin embargo, en una secuencia, debe travestirse.

[7] Guillermo Flores, "El actor orgánico" . Actas de las Primeras Jornadas de Teoría y Práctica Teatral. Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2006.

BIBLIOGRAFÍA

Bartís, Ricardo. "Tenemos una gran deuda con Arlt" en *Teatro*. Tercera época, año 4 Nª8. Buenos Aires, Teatro San Martín 2003.

----------.2003. *Cancha con niebla.* Buenos Aires, Atuel

Derrida, Jacques. 1998. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989

Glusberg, Jorge. 1994. *Lugar creado y lugar creador*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Sánchez Argilés, Mónica. 2004. "Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad" en Ramirez, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.