

Sobre algunos instrumentos analíticos para una aproximación crítica a los espectáculos de la escena actual de Buenos Aires

Daniela Berlante (Universidad de Buenos Aires)

La necesidad de precisar el alcance de la noción “escena actual de Buenos Aires” ha suscitado entre la crítica vernácula una multiplicidad de consideraciones. Una de ellas ha respondido a la cuestión en términos generacionales, de suerte que el nuevo teatro comprendería la franja de agentes teatrales que habrían ingresado a ese campo a mediados de los años 90. Esta lectura incluye la noción de recambio generacional al tiempo que despliega (aún sin proponérselo) el problema de la identidad, en la medida en que estos agentes se verían definidos a partir de la diferencia con el pasado y en la semejanza con sus contemporáneos.

Sin embargo, este criterio no resulta lo suficientemente revelador dado que uno de los rasgos propios de la discursividad teatral de esa generación consiste en la dificultad para homogeneizar los textos dramáticos y espectaculares bajo un patrón aglutinante. Es –parafraseando a Marshall Berman al definir la experiencia de la modernidad- “una unidad paradójica”ⁱ.

Al respecto sostiene Rafael Spregelburd, referente ineludible de la llamada nueva generación: “Como integrantes de una misma generación creo que nuestra característica es no tener acuerdos estéticos”. Lo propio sostiene Emilio García Wehbi en diálogo con el primero: “Me parece que lo generacional es insoslayable pero no es garantía de que devenga en una estética”ⁱⁱ

Creemos entonces que la clave generacional –si bien es ilustrativa a efectos de desplegar una taxonomía- carece de la densidad significativa que requiere el abordaje del problema que nos ocupa.

Otro de los criterios de aproximación al objeto radica en su explicación por los rasgos formales y estructurales de textos y espectáculos, los que llevarían por marca distintiva la apuesta indiscutible a la experimentación, la osadía en la elección temática, el desprejuicio a la hora de trabajar con materiales exteriores al teatro y la prescindencia de la creación de un sentido unívoco claramente decodificable por el público. El reparo que oponemos a estos criterios de abordaje es que –sin dejar de ser ciertos- no son privativos ni específicos del corpus de agentes teatrales a quienes se intenta agrupar bajo la fórmula del actual teatro independiente. De hecho, estas consideraciones podrían ser atribuidas a la operatoria de la vanguardia o a cualquier movimiento estético que se define en el gesto de ruptura con la tradición.

Creemos entonces que para tratar de circunscribir la escena actual de Buenos Aires a una posible definición tendremos que desplegar los nuevos estatutos asumidos por aquellos textos y espectáculos contemporáneos que ya no encuentran su explicación por lo generacional o lo estructural sino que lo hacen por la puesta en cuestión, la ampliación (y por qué no, renovación) de un viejo concepto: el de dramaturgia.

En su sentido más general, y atendiendo a la definición que Patrice Pavis ofrece en su diccionario ⁱⁱⁱ la dramaturgia es “la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra (...) Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicas teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra”...

Nos detenemos en esta definición básica y clásica porque la misma instala dos categorías cuya revisión parece imprescindible si se aspira a dar cuenta de la resignificación que la noción de dramaturgia ha tenido en la discursividad teatral de la escena porteña contemporánea. Estas categorías son la de escritura y la de autor. En efecto, la dramaturgia en su acepción primigenia está asociada a una práctica, que es eminentemente escrituraria y que se liga de modo indisoluble a lo que llamaremos -por el momento- figura de autor. Hasta hace unos años esta escritura sólo era concebible en términos de la creación de textos dramáticos, de forma que aquello que se escribía implicaba su natural inscripción en el campo de la literatura, en su avatar de “género dramático”. Así pensado, el objeto de lo escribible radicaba exclusivamente en el uso y la disposición de la palabra, de una materia eminentemente verbal.

Ahora bien, si atendemos a la conceptualización de Michel Foucault para quien

”En el estatuto que se da actualmente a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiera querido decir: nos esforzamos con notable profundidad en pensar la condición en general de todo texto la condición a la vez del espacio donde se dispersa y del tiempo en que se despliega”^{iv}

la noción de escritura estalla ampliando su alcance, su campo semántico y su condición de existencia.

Liberada la escritura de su antigua territorialización en el texto dramático, la misma se reterritorializa ahora en otras prácticas nodales para el hecho teatral. Así es como la presencia y el juego del actor, las decisiones éticas y estéticas del director desplegadas en las coordenadas espacio temporales mencionadas por Foucault devienen también ellas escritura. Y el rango obtenido por las mismas es, merced a la ampliación de esta mirada crítica, por completo homologable a la jerarquía que supo tener a lo largo de la tradición la escritura de texto dramático.

De este modo, incluiremos bajo la denominación de escena actual a aquellas manifestaciones teatrales en las cuales se plantea para su sustanciación la convergencia de escrituras plurales de materialidades disímiles que en el devenir del proceso productivo (que por lo demás desafía los modos tradicionales de creación teatral) resultan escritura de actor, de director y de autor.

Es necesario en este punto del análisis dejar establecido que –siguiendo el desarrollo de Foucault-^v cuando hablamos de autor no aludimos a los caracteres individuales del sujeto biográfico que escribe sino a una función. En efecto, el autor se define por la ejecución de esta función, de modo que la autoría se sostiene en el ejercicio de la misma.

Ahora bien, si es un hecho que “Hoy en día la función autor funciona plenamente para las obras literarias” no es menos cierto que en la escena actual de Buenos Aires dicha función no recae sólo sobre quien escribe el texto dramático sino que aparece en buena parte de los casos inescindible de aquél que ejerce la función director. Lo que constatamos como un dato objetivo y –por lo demás- recurrente del teatro que nos ocupa es que la dramaturgia y la dirección son funciones ejercidas conjuntamente por el mismo individuo. Pongamos por caso a Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Daniel Veronese, Federico León o Lola Arias quienes han sabido erigirse en realizadores

de ambas instancias. Y aunque esto no implica que sean ellos los propietarios de las obras ni del sentido, nos instala en un tema: el de las atribuciones.

...”El autor es sin duda aquel a quien se puede atribuir lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución –incluso cuando se trata de un autor conocido– es el resultado de operaciones críticas complejas y muy pocas veces justificadas...”^{vi}

A efectos de dar cuenta del fenómeno que constituye la escena anómala actual sería deseable que tanto los críticos como los investigadores revisaran las operaciones tradicionales de atribución, aquellas que han establecido la filiación de la obra con la figura del autor exclusivamente. Porque en las producciones del campo teatral que nos ocupa el ejercicio de la escritura no es ya monopolio del autor sino que es una práctica ejecutada tanto por la función del director como por la de los actores de suerte que los mismos devienen asimismo autores.

De modo que a la pregunta por la autoría de la serie de estas obras debería sobrevenir (sin angustia alguna, al contrario) la incertidumbre de la respuesta. Porque ¿quién escribió *Open House* ? ¿Daniel Veronese, dramaturgo y director o los actores que pusieron los cuerpos y las presencias al servicio de desplegar una narración? ¿De quién es *Gore* ? ¿Es de Daulte o es de los residentes de la Escuela Nacional de Arte Dramático que partieron junto con él desde cero para la plasmación del espectáculo? *Postales Argentinas* (que no contaba al momento de su estreno con la fijación escrita del texto) ¿es de Bartís, director? ¿es de Audivert y Gabin, actores?

Entendemos que esta cuestión no debería volverse un dilema para la crítica ya que la misma orientaría ahora su actividad hacia el funcionamiento de los espectáculos, evaluando las escrituras allí intervinientes en términos de práctica, antes que de resultados adscribibles a un sujeto. Es por ello que proponer una respuesta de tipo biográfico a las preguntas más arriba planteadas no aportaría densidad semántica al tema. Indudablemente, resulta más significativo determinar no ya al sujeto autor del hecho teatral sino el modo de funcionamiento que adopta dentro de su entramado. El reposicionamiento de la mirada crítica puede propiciar la lectura de los espectáculos en la heterogeneidad de las escrituras que los constituyen, en la disposición de una caligrafía escénica. Pero para esto deberá adquirir nuevas destrezas a fin de abordar un objeto que se resiste al análisis por los métodos más tradicionales.

Es manifiesto que si un discurso modifica sus condiciones de enunciación reclamará para su análisis un aparato crítico que pueda dar cuenta del nuevo estatuto. Lamentablemente, la vinculación entre estas dos instancias no resulta tan evidente lo que explica el fracaso de determinados sectores de la crítica cuando –desprovistos de nuevas herramientas de abordaje– pretenden analizar esta clase de manifestaciones. Los resultados son infructuosos, entre otras cosas, porque la exégesis tradicional responde a un modelo textocentrista de concepción del hecho teatral, para el cual la puesta en escena es subsidiaria del texto dramático dentro de una lógica que sigue las reglas de la traducción. Ahora bien, cuando las nuevas puestas desafían ese modelo haciendo del texto dramático un lenguaje cuya jerarquía puede homologarse o incluso supeditarse a la de los lenguajes no verbales están también desafiando al analista.

Porque ¿qué se lee cuando ya no hay fábula reconstruible que garantice la estabilidad del sentido, cuando no hay personajes actuando bajo las determinaciones de un conflicto regulador de su psicología y sus circunstancias, ni actantes que lo hagan en

torno de un objeto? ¿Cómo se lee cuando la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes^{vii} devinieron en un campo minado del que sólo accedemos a la evidencia incontestable de su dispersión?

Es allí donde se hace indispensable la articulación de nuevas estrategias teóricas provenientes de campos discursivos -en muchos casos- exteriores al propiamente teatral. Así es como Patrice Pavis propone renovar las condiciones del análisis recurriendo a disciplinas como la fenomenología, la antropología cultural, la sociosemiótica, la teoría productivo-receptiva y la de los vectores^{viii} con la convicción de estar ofreciendo posibilidades de ingreso a esta zona resistente a la significación que traza la escena contemporánea.

Creemos asimismo que el discurso crítico debe abandonar la interpretación como actitud canónica frente al objeto de estudio para ceder su sitio al de la conexión. El concepto es deudor de las formulaciones de Deleuze y Guattari para quienes

Nunca se preguntará lo que quiere decir un libro, significado o significante, no se tratará de comprender nada en un libro, sólo se preguntará con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpo sin órganos hace converger el suyo”...^{ix}

La conexión, en tanto destreza operativa capaz de trazar líneas, magnitudes y dimensiones se opone a la interpretación que congela el sentido (y se sabe cuánto se debate esta clase de espectáculos contra tal rigidez) al tiempo que propone una lectura en superficie que se ajusta certeramente a las modalidades asumidas por la escena contemporánea,

En la búsqueda del sentido, la crítica interpretativa lee en profundidad, pero como el objeto en cuestión se mueve en superficie el encuentro nunca se produce. Esta desavenencia se traduce a menudo en juicios desfavorables contra aquellos espectáculos cuya prioridad no parece ser la transmisión de un significado.

No es extraño aventurar que en la resistencia a generar un sentido unívoco, lógico y comunicable se encuentra la razón por la cual buena parte de los textos dramáticos actuales clausuran la posibilidad de ser leídos en tanto género dramático, independientes de su puesta en escena. En efecto, la existencia de textos que funcionan de manera autónoma respecto de la representación a través de la práctica de la lectura es evidente. Es también un hecho que en este ejercicio el texto dramático alcanza un estatuto que lo adscribe al género dramático en su definición tradicional y por ende, a la literatura. Ahora bien, uno de los rasgos salientes que hemos registrado en un número considerable de textos dramáticos de la escena actual radica en que con el sólo acto de la lectura no definen su alcance. Su estatuto es subsidiario de los otros lenguajes de la escena. Sin la copresencia de los mismos el texto aislado elude su condición de producción literaria al tiempo que escamotea el diseño de su posibilidad en tanto espectáculo. Falto doblemente de colocación, este tipo de textualidad abandona la esfera de arte autónomo revelando en ese gesto su igualdad de condición con las otras escrituras escénicas.

La publicación de estas obras implica además un desafío múltiple: para el editor al poner a circular en el mercado un material irregular en cuanto a las expectativas de lectura propias del género, así como para el lector, en tanto estos textos desafían las reglas de escritura del mismo modificando en este gesto su recepción.

Finalmente, concluimos que las condiciones del análisis deben recuperar lo que Patrice Pavis conceptualiza en términos de teoría productivo-receptiva^x, esto es, una estrategia interactiva de las instancias productora y receptora que debemos producir como creadores y recibir en tanto espectadores. Sostiene Pavis que esta estrategia evita caer en el debate de la intencionalidad del productor y en la subjetividad del receptor porque no es ni en uno ni en otro en dónde se debe plantear el análisis crítico sino en la seducción entre ambos.

Es interesante esta mirada porque abandona la unilateralidad del punto de vista introduciendo de manera sensible la combinación de las partes como estrategia operatoria, es aguda porque entiende que la percepción es un acto constructivo antes que receptivo y es abarcadora porque abraza con igual grado de intensidad las dos instancias que hacen posible la existencia del hecho teatral.

ⁱ Berman, Marshall, 1988, *Todo lo sólido se devanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.

ⁱⁱ Irazábal, Federico, 2002 "Un monstruo en perpetuo movimiento" en Teatro al Sur, Núm 22

ⁱⁱⁱ Pavis, Patrice, 1990, *Diccionario de teatro*, Buenos Aires, Paidós.

^{iv} Foucault, Michel, ¿Qué es un autor?

^v Foucault, Michel, op. cit., pág

^{vi} Foucault, M, op.cit., pág.

^{vii} Estas categorías son tomadas de Todorov cuando define los componentes de la historia en relación con el discurso.

^{viii} Pavis, Patrice, 1996, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan.

^{ix} Deleuze, G, Guattari, F, 1977, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.

^x Pavis, Patrice, 1996.