

Inestabilidad, mudabilidad e incertidumbre en la dramaturgia argentina

Gerardo Camilletti (IUNA)

Consideraciones iniciales

La noción de incertidumbre atraviesa buena parte de la producción dramática argentina. A partir de la experiencia del hombre con el mundo en la contemporaneidad es posible observar cómo en algunos textos hay rasgos vinculados al Barroco histórico en virtud de que dicha experiencia se proyecta a través de tópicos como la incertidumbre, la inestabilidad, el azar o lo indecible. Si bien estos tópicos son observables en diversas manifestaciones artísticas, de manera singular aparecen representados también en la escena poniendo en evidencia el vínculo que se establece entre el artista y su contemporaneidad. Un tiempo, ciertamente afectada por cuestiones concernientes a la ciencia, la tecnología y ciertas consideraciones filosóficas que propician una redefinición de lo real.

Se propondrá un acercamiento a los textos a partir del concepto de *neobarroco* utilizado por Omar Calabrese (1994) para analizar producciones culturales de las últimas décadas del siglo XX. Por esta razón, los ejemplos que se utilizarán se pueden considerar manifestaciones estéticas neobarrocas no siendo, por supuesto, las únicas pero sí dominantes en ciertas zonas de la teatralidad contemporánea apartada de los modos de representación tradicionales.

Antes de abordar el aspecto *neobarroco* en estas producciones, resultará oportuno repasar de manera general algunas consideraciones que formula José A. Maravall (1990) a propósito de la cosmovisión barroca.

Maravall sostiene que hay una enorme relación entre las formas de producción artísticas y la crisis social de los siglos XVI y XVII, en este sentido es posible establecer una analogía con el contexto del siglo XX y lo que va del XXI. Es innegable que, además de los revolucionarios avances en ciencia y tecnología, el hombre contemporáneo se ve sacudido por los embates del capitalismo, de la globalización, del individualismo y de otras cuestiones asociadas a la sospechosa creencia en la “muerte de las ideologías”. Sin duda, en un contexto en el que las relaciones entre sociedades e individuos están puestas en crisis, el sujeto que las padece también forma parte de ellas. Las afirmaciones de Maravall podrían ser aplicables al contexto contemporáneo:

“El tópico del *mundo al revés* adquiere tal fuerza, como producto de la cultura de una sociedad en vías de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y por otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la **visión de un tambaleante desorden**. [...] No cabe duda de que el tema revela –y así lo ha puesto Rousset respecto al Barroco francés- **un sentimiento de inestabilidad y mudabilidad**. [...] Esta visión del mundo [al revés], que insistimos en considerar ligada a la conciencia de crisis, produciría todavía otra imagen –o por lo menos la difusión y agravación de la misma- utilizada por los escritores del Barroco: el **mundo como confuso laberinto**.” (1990: 315-317)¹

A pesar de ser un análisis sobre la cultura barroca, es ciertamente clara la actualidad de ese estado de las cosas que describe. También Erika Fischer-Lichte (1999), al referirse al Barroco, observa: “No sólo la convicción del carácter aparente del mundo estremece a esta época, sino también la conciencia del carácter efímero de todo lo que se percibe como existente” (1999: 304)

¹ Resaltado mío.

Lo que se percibe en el mundo barroco resulta inestable, mudable, efímero. No menos inestable, mudable y efímero que el mundo percibido, al menos desde las últimas décadas del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

Se tratará de mostrar, entonces, de qué manera una zona de la dramaturgia contemporánea estaría enmarcada en la estética neobarroca en virtud del vínculo que hay entre ésta y los conceptos de *inestabilidad*, *polidimensionalidad* y *mudabilidad*, que, entre otros rasgos, Omar Calabrese (1994) señala como característicos del neobarroco.

Aclaremos, entonces, qué es lo que se entiende por *neobarroco*. Calabrese afirma que los fenómenos culturales de finales del siglo XX parecieran estar marcados por formas que evocan al Barroco y considera que: “El *neobarroco* consiste en la búsqueda de formas en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1994: 12)

A diferencia de un “gusto clásico” –en el que se valorizan el orden, la estabilidad, las leyes de proporción, las certezas-, en el “gusto neobarroco” hay una valorización por lo informe o poliforme, lo inestable y la incertidumbre.

Es pertinente indicar por qué leer como neobarroca la producción contemporánea. Los conceptos expuestos en los párrafos precedentes propician un análisis singular de algunas de las formas en que se manifiesta la dramaturgia de los últimos años. Son evidentes algunos rasgos “neobarrocos” como la inestabilidad, la turbulencia y el azar bajo la apariencia de estabilidad, de linealidad -lo que llamamos muy informalmente “equilibrio engañoso”.

Desde luego, es posible observar que tales rasgos se manifiestan especialmente a través del tratamiento particular del tiempo, del espacio y de las relaciones entre personajes. Ahora bien, tanto la cuestión de la temporalidad como la de la espacialidad y las relaciones entre personajes, tal como se intentará demostrar, también estarían

determinadas por una experiencia particular con lo tecnológico y con la informática especialmente. Experiencia, claro está, que promueve modificaciones en las nociones de tiempo y espacio y que, por lo tanto, ubica al sujeto en un universo que debe redefinir o que al menos lo percibe marcadamente diferente.

Por otro lado, Andrew Darley (2002), en un exhaustivo análisis de las formas visuales digitales, observa que el desarrollo tecnológico en el ámbito de la cultura visual digital ha promovido cierto retroceso en el interés por el aspecto narrativo (en particular en el cine) y a cambio de esto, un interés enorme por los mecanismos de producción. Es decir, por los procedimientos a través de los cuales, el espectador se asombra y disfruta de la sensación que le provoca el procedimiento en sí mismo: “una experiencia en la que el significado [...] queda sobrepasado o detenido por sensaciones de puro goce, de emoción visceral y casi de vértigo.” (2002: 95). Si bien esta observación la hace a propósito de las producciones visuales digitales en donde la tecnología y la informática tienen una presencia insoslayable, es interesante observar algunos rasgos que están presentes también en las producciones que comentaremos, por ejemplo en lo que respecta al mayor interés por los procedimientos a cambio del aspecto narrativo. Podemos encontrar un vínculo entre lo que plantea Darley y las consideraciones de Calabrese acerca del placer por el extravío. Este último, cuando se refiere a una de las características del sujeto neobarroco, observa una tendencia a la desmesura cualitativa (virtuosismo) en donde el disfrute está dado sobre todo en la experimentación con las formas y las estructuras discursivas y no sólo en los contenidos.

Expondremos en este trabajo algunos de ejemplos que dan cuenta de esto. Sin embargo, es preciso aclarar que de la descripción y análisis de estos ejemplos es que surge la intuición sobre el carácter barroco de estos textos. Es decir, no se buscaron textos que se ajustasen a una teoría determinada sino que se observaron reminiscencias del barroco y dadas las características contextuales hemos tenido en cuenta básicamente

las consideraciones de Omar Calabrese por las que podemos suponer que el concepto de neobarroco es válido para abordar una parte de la producción dramática argentina contemporánea.

La experiencia tecnológica y la reformulación del tiempo y el espacio

No sólo las teorías científicas dejan su impronta en la dramaturgia contemporánea sino también la experiencia tecnológica e informática contribuye a reformular las nociones de tiempo y espacio provocando de un modo u otro la experimentación de lo inestable y de lo que no se puede capturar.

La informática produjo un cambio en la concepción del tiempo y del espacio² ya que a través de la experiencia tecnológica, el mundo se percibe de modo diferente, inestable, indecible y cambiante. La aparición del espacio virtual propicia una redefinición de lo real y de lo tangible suspendiendo en cierta medida el valor positivo que se le otorga a lo presente. Es decir, la fuerza que tiene en un acto comunicativo o de consumo aquello que está en “algún” lugar indefinido, incierto, es de tal contundencia que lo que aparece frente a los ojos del sujeto de manera concreta, comienza a tener el mismo valor de verdad que lo virtual. Se diluye de este modo el límite entre lo real y lo virtual. El sujeto construye su realidad contextual también considerando ese universo con el que “se conecta” en el que intervienen no sólo informaciones y otros sujetos sino modos, procedimientos para acceder a ellos. Procedimientos que de una manera u otra contaminan tanto la experiencia con lo cotidiano como los mecanismos para comunicarse, entre los que consideramos, claro está, la escritura.

En lo que respecta al espacio puntualmente, es posible afirmar que se produce una borradura o más bien una fuerte indeterminación. Precisamente, el acceso a la

² Cf. Piscitelli, Alejandro. 2002 *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Paidós

práctica tecnológica, facilita esta alteración de las distancias acercando o alejando los sitios más recónditos y, por ende, hace reinterpretar la noción de “aquí”. Baste pensar en una situación en la que dos sujetos están comunicándose por medio de un programa de chat o videochat y que pueden estar a una distancia geográfica “real” enorme el uno del otro e, incluso, ser absolutamente desconocidos entre sí; sin embargo, la situación comunicativa en la que se encuentran los ubica en un mismo lugar (que no es un no-lugar sino que es “otro” lugar), reforzando incluso esta “construcción de mundo” a través del uso de “niks” (alias) por medio de los cuales, obviamente se constituyen como un “otro” alternativo. Muchos individuos mantienen un mismo “nik” dentro de la red o de un circuito específico. Esto último, claro está, propicia que la identidad del individuo se vuelve inestable, mudable.

También la concepción del tiempo cambia. Los acontecimientos ocurren en momentos diversos o simultáneos y la percepción tiende a ordenarlos pero de ninguna manera ocurren primero uno, después el otro, y así sucesivamente, sino que se dan de manera casual y a veces se cruzan organizando realidades aparentemente estables. La práctica tanto tecnológica como informática colabora en gran medida con esto. La velocidad con la que se transmiten mensajes, con la que se hacen cálculos complejos o con la que se accede a la información, hace algo más que poner en crisis el concepto de tiempo, lo multiplica.

Tiempo, espacio, lenguaje y relaciones interpersonales afectados por la experiencia tecnológica e informática.

El teatro no es ajeno a esto. No sólo da cuenta de estos cambios sino que creemos que hay un tipo de teatralidad que se construye a partir con la impronta de la experiencia tecnológica que, como ya dijimos, también es una experiencia con lo inestable.

Particularmente, los cambios producidos en la informática, la informática misma y la reconceptualización de la noción del tiempo y del espacio que por ella se produce, inciden en la producción dramática. El juego con la organización espacial y temporal produce un cambio en la lógica causa-efecto por una relación causal de los acontecimientos generando una fuerte arbitrariedad en la construcción de ficciones teatrales.

De esta manera, es posible observar en la dramaturgia argentina de los últimos años una tendencia a la *indeterminación* tanto en lo espacial como en el tratamiento del tiempo y en el estatuto de los personajes.

Con respecto a esto último, no sólo pierden una identidad estable los personajes, como ocurre en algunos textos que describiremos más adelante, sino que se borran todas las marcas convencionales para la denominación de personajes y pueden ser designados como partes del cuerpo, pronombres, objetos, animales, estados de ánimo, etc. Esto no significa que funcionen como alegorías o como personajes de fábulas o personificaciones, tal como podría pensarse en *Cachetazo de campo* de Federico León en donde El campo, en tanto espacio, funciona como personaje y por lo tanto se produce una interacción, en sentido literal, entre la Madre, la Hija y el espacio-personaje.

En *Las paseantes* de Alfredo Rosenbaum interviene la cuestión de la problematización de la referencialidad producida por el uso pronominal como nombre de los personajes: Yo, Mi Mamá, Él, El Otro. Sería excesivo hacer una nómina de textos en los que la denominación de los personajes presente estas características. Lo que interesa destacar, en todo caso, es que no sólo por la designación está afectado el estatuto de los personajes sino que el comportamiento de estos es variable, inestable y en algunos textos se explicita que un mismo actor debe asumir varios roles. Con lo cual, sin duda, es atinado pensar en formas singulares de actuación en donde resulte insuficiente o

improductivo abordar el trabajo actoral a partir de las formas tradicionales ligadas a la construcción de personajes que responden al verosímil realista.

Con respecto al tiempo y al espacio, podríamos señalar que en los textos a los que nos referimos, la deixis espacio-temporal o bien desaparece o bien pasa a un segundo plano y deja de interesar la localización y temporalización de los personajes y la situación en la que están insertos.

En *Marta Stutz* de Javier Daulte, los personajes, si bien reconstruyen a través del relato lugares y tiempos puntuales, en el plano de lo que ocurre en primer término, no hay marcas definidas sobre el espacio ni sobre el tiempo:

“Un espacio vacío. Es un espacio escénico. A luz plena los personajes se sientan en bancos dispuestos en derredor de este espacio. Detrás de estos bancos, el público. Simultáneamente y por diferentes lugares ingresan González por un lado y el Conductor con sus Ayudantes por otro. El Conductor se dirige al encuentro con González.”(2000: 1)³

En el caso de *Ojos de ciervo rumanos*⁴ de Beatriz Catani, aparece un espacio cargado de elementos que no sólo provocan su indeterminación sino su multiplicidad, es decir, es un espacio que asume los rasgos y las funciones de varios espacios a la vez que refuerzan el carácter asfixiante de una situación en la que los personajes no tienen un afuera posible:

“Noche de lluvia en la ciudad. Departamento de un ambiente. Todo cubierto °de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranja, viejo y seco. Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-confesionario-invernadero, hay más plantas de naranja, en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente. Del árbol, cuelga un pullover.[...] En el cajón- confesionario-invernadero están Padre y Dacia. El pasado se repite en una dimensión

³ Daulte, Javier. 2000. *Marta Stutz*. En Revista del Celcit N° 25 edición digital

⁴ Catani, Beatriz. 2003. *Ojos de ciervo rumanos*. En Revista del Celcit N° 130. edición digital

reducida, en una escala ínfima. Marco asfixiante. Los personajes (Padre-Dacia- Benya) nunca saldrán de escena. No hay salida. No hay afuera. Sus encuentros, hasta la última escena son fragmentos que podrían suceder en este orden o en cualquier otro. Ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen. [...] Sin embargo, la lluvia se detiene (lo mismo había sucedido antes) y acontece un nuevo orden. Una nueva asfixia.” (2003: 1)

Resulta interesante en este texto observar que ya desde las indicaciones iniciales, Beatriz Catani sitúa la acción en un tiempo indeterminado y aparentemente circular. Pareciera no acontecer ningún cambio más que el que produce el desgaste temporal. Entonces desde esta perspectiva, da lo mismo el orden de los acontecimientos, todas las secuencias hablarán de lo mismo, interpretar una permitiría comprender de algún modo al resto sin que ninguna sea el punto de referencia inicial.

Inestabilidad y metamorfosis

La producción de Rafael Spregelburd resulta un ejemplo singular para describir algunos rasgos de la teatralidad contemporánea.

Se pueden encontrar en los textos de Spregelburd varias especulaciones tomadas de teorías científicas que explican los conceptos de catástrofe, caos, azar, fractal, etc. Son teorías, todas estas, que ponen de manifiesto el carácter inestable del universo y rompen con concepciones como las de linealidad, causalidad, armonía y simetría. La preocupación por el lenguaje como forma de construcción arbitraria de la realidad también es un tema recurrente en sus obras. Sin duda, estos tópicos están relacionados con la incertidumbre y la indecidibilidad, pero, paradójicamente, sus obras parecieran contar historias cuya lógica causal no está puesta en duda.

Tomaremos un ejemplo en particular: *La modestia*⁵.

En “apariencia” el texto presenta dos historias paralelas. En realidad, el único cruce que se produce entre las dos es a través de una puerta por la que cruzan los personajes de una y otra historia representados por los mismos actores. En esta pieza, la relación entre una y otra se da por una construcción desde la recepción, la obra no propone en modo alguno ningún tipo de equivalencia o relación temática, sino que juega con la relación engañosa entre ambas historias. Si bien en el texto hay dos historias, no hay indicadores que produzcan que el lector o el espectador interprete cada una por separado sino que *La modestia* se construye por el cruce inmotivado de ambas. Ambas historias conforman la “forma” de *La Modestia*. Así, *arbitrariamente*. Como ocurriría si pusiéramos cámaras en dos espacios diferentes elegidos “al azar” a transmitir en simultáneo: el “texto” sería “esa transmisión” y sólo la percepción de esa transmisión construiría una relación entre las historias que en realidad no existe, pero lo que importa es la “transmisión como un todo único”, como cuando el receptor construye una totalidad de la suma de los fragmentos que capta a través del zapping. Entonces, el procedimiento está emparentado también aquí con la experiencia tecnológica. Cabe recordar, además, cierta evidencia de un gusto por el procedimiento según las especulaciones de Darley y Calabrese que consideramos arriba.

En *La modestia* ocurre de modo similar al ejemplo sobre la transmisión simultánea, el texto es “esas dos historias” y la relación entre una y otra se establece sólo por la “casualidad” de la copresencia elegida al azar. La apariencia en este caso es la de dos

⁵ Tendremos también en cuenta la puesta en escena. Ficha técnica: *La modestia* de Rafael Spregelburd se estrenó en abril de 1999 en el Teatro Municipal General San Martín. Grupo El Patrón Vázquez: Andrea Garrote, Alberto Suárez, Mirta Busnelli y Héctor Díaz. Música: Nicolás Varchausky. Luces: Alejandro Le Roux. Escenografía: Oria Puppo. Vestuario: Carolina Valente. Sistencia de Dirección: Alejandro Zingman. Dirección: Rafael Spregelburd.

historias vinculadas por alguna razón, sin embargo, el vínculo es sólo textual⁶, es decir, el vínculo lo construye solamente el marco formal en el que aparece.

En la recepción, entonces, cada una de las formas, se percibiría afectada por la otra y por lo tanto, capaz de sufrir una metamorfosis. Esto ocurre tanto en el nivel de la historia como en el estatuto de los personajes. En este punto puede resultar significativo retomar una observación más que formula Maravall a propósito de la sensación de transitoriedad de los roles cuando explica el tópico del *mundo como teatro* y que también es posible pensar en ella a propósito de los ejemplos que hemos mencionado anteriormente:

“El carácter transitorio del papel asignado a cada uno que sólo se goza o se sufre durante una representación. Su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Condición apariencial, nunca sustancial, con lo que aquello que se aparenta ser [...] no afecta al núcleo último de la persona, sino que queda en la superficie de lo aparente, con frecuencia en flagrante contradicción con el ser y el valor profundos de cada uno” (1990: 320)

Tal cambio de forma o tal afectación de una forma por efecto de la otra, en el caso de *La modestia*, no es más que un efecto de lectura que, sin embargo, propicia el texto al presentar ambas en conjunto.

Lo que acá se está poniendo en juego es el concepto de unidad, la unidad de *La modestia* es, en todo caso, su propia multiplicidad o su polimorfismo.

Si pensáramos la textualidad como una forma de sintaxis, en tanto que ordenamiento o articulación de signos, podríamos corroborar que si un texto puede organizar su totalidad de manera arbitraria, del mismo modo, una realidad determinada estaría organizada por el lenguaje de idéntico modo: arbitrariamente.

⁶ En el sentido de que el texto vendría a ser un conjunto de signos organizados de manera particular.

La evidencia de arbitrariedad acusa cierta inestabilidad e imprevisibilidad y, sin duda, la inestabilidad atenta contra toda certidumbre.

La producción de Spregelburd subraya la constitución inestable del universo, el carácter mudable de las formas, propicia el placer por la complejidad, por lo inextricable.

Conclusiones

No pretendemos inscribir la dramaturgia contemporánea en la categoría neobarroca como rasgo definitivo clausurando así la posibilidad de analizarla desde otros puntos de vista. Sin embargo, si por algo interesa señalar la correspondencia de los textos que hemos mencionado con la estética descrita, es porque consideramos que en el espíritu neobarroco, como en la dramaturgia contemporánea, hay una resistencia a lo estable, a lo lineal y eso es una manera de posicionarse en el mundo y un modo de experimentarlo.

Las producciones teatrales contemporáneas están, sin duda, marcadas por el tiempo en el que se inscriben. Es decir, un tiempo en el que, tanto las teorías científicas como la experiencia y avances tecnológicos, ponen al hombre en un lugar en el que todo su sistema de certezas se tambalea, en donde al hombre se le revela un mundo cuya constitución es inestable, mudable y polimórfica.

Hemos podido observar que los procedimientos de construcción están dados por el placer por la complejidad, por lo inextricable.

Sin duda, los rasgos neobarrocos que pueden observarse en ciertos objetos culturales, dan cuenta de las transformaciones en el modo de percibir el mundo. Un universo en el que la “realidad” es una construcción *ad hoc* y arbitraria de la percepción.

De modo tal que en esa “realidad” el sujeto se conduce vertiginosamente a través de un laberinto en donde no importa tanto la salida sino el riesgo que propone un recorrido que pone de manifiesto lo inestable y provoca incertidumbre.

Bibliografía

- Calabrese, Omar. 1994. *La era neobarroca*. Traducción de Anna Giordano. Madrid: Cátedra.
- Darley, Andrew. 2002. *Cultura Visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Trad. Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Barcelona: Paidós
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. Trad. del alemán: Elisa Briega Villarrubia. Madrid: Arco/libros. Especialmente el Libro II- Capítulo 1 “El código teatral del Barroco” (pp. 298-390)
- Maravall, José A. 1990. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel
- Piscitelli, Alejandro. 2002. *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Paidós
- -----, 1994. “El tiempo se acaba. Del péndulo a la máquina virtual”. En: Bleimacher, Silvia (comp). 1994. *Temporalidad, determinación, azar. Lo reversible y lo irreversible*. Buenos Aires: Paidós.
- Spregelburd, Rafael. 2000. *Heptalogía de Hieronymus Bosch I (La inapetencia, La extravagancia, La modestia)*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- ----- 2001. *Fractal. Una especulación científica*, Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA
- ----- 2002a. “Hacer teatro hoy. Argentina. Diez minutos para explicar en Europa qué es la realidad”. En: Revista CELCIT N° 22.
- ----- 2002b “La función conjunta de autor y director”. En: AAVV, *II Foro de Dirección Teatral*. Córdoba, Ed. del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR. pp. 97-129