

2003

Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina

Flavio Harriague

Ana Rodríguez

Sergio Sabater

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Harriague, Flavio; Rodríguez, Ana; and Sabater, Sergio (Primavera-Otoño 2003) "Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 57, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TEATRO Y CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN: DEL PROGRAMA DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA A UNA EXPERIENCIA ARGENTINA

Flavio Harriague, Ana Rodríguez y Sergio Sabater
Universidad de Buenos Aires

1. CRÍTICA A LA NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN EN EL CAMPO DE LA TEORÍA

*El anómalo está siempre en la frontera,
en el límite de una banda o de una
multiplicidad; forma parte de ella, pero ya
está haciendo pasar a otra multiplicidad, la
hace devenir, traza una línea- entre.¹*

En la primera parte de nuestro trabajo intentaremos reflexionar acerca de aquello que desde la época de las vanguardias históricas fue puesto en tensión: la relación entre el arte y la representación. Dado que pareciera ser que el teatro contuviera en sí mismo la noción de representación, nos proponemos analizar esta relación de manera problemática, de ponerla en tensión.

El vínculo arte- representación es una construcción histórica que fue atacada por los movimientos de vanguardia y por distintos artistas a lo largo del siglo XX. Creemos que también desde el campo de la teoría, ciertas posiciones estéticas posibilitaron la irrupción de cuestionamientos a la noción de “representación” y con ella al realismo, entendido este último como reflejo de la realidad. Desde esta óptica trataremos de acercarnos a la obra de distintos autores que en principio aparecen alejados del ámbito de

producción teatral, como Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Julia Kristeva, entre otros.

Este recorrido no lo realizamos en función de la búsqueda de un supuesto soporte teórico que nos sirva para la interpretación estética, sino más bien para experimentar el arte desde una perspectiva reflexiva, para poner en tensión una manera de leer los distintos procesos artísticos, y porque acaso descubrimos en nuestro propio quehacer cotidiano el placer de situarnos en un linde, en un espacio en el cual la reflexión estética no parte de una perspectiva meramente académica, sino que nace de artistas que piensan la teoría como un momento esencial de su producción.

Desde distintas perspectivas, los autores arriba mencionados formularon un conjunto de cuestionamientos que nos permitirían imaginar un manifiesto estético-filosófico compartido, orientado a poner en crisis la noción de representación, a saber:

- Una crítica de las teorías que mantenían y consolidaban el dualismo verdad-falsedad, en donde falsedad es sinónimo de apariencia y la apariencia se opone a lo profundo.
- Una crítica del sujeto, concebido éste como una identidad fija y estable.
- Un rechazo al realismo entendido como mero reflejo de la realidad y la consiguiente impugnación del concepto de totalidad.
- Un cuestionamiento a las teorías interpretativas, entendiéndolas como aquellas que buscan en la obra de arte de un sentido único. Crítica al referente, crítica al sistema binario significante-significado y a su correlato sistemático.

Podría trazarse un eje vinculante entre estos planteos críticos y el denominado *giro lingüístico*. Esta renovación en la concepción filosófico-lingüística trajo aparejadas transformaciones que nos parecen significativas, tanto en lo que se refiere a la crítica estética como, más específicamente, en lo tocante a la crítica teatral, virando el centro de atención de los contenidos a los elementos formales; sin embargo, su excesivo cientificismo le ha acarreado, a nuestro entender, serios problemas para abordar expresiones estéticas radicales, como el Happening, el teatro documental, etc., que pusieron en crisis las fronteras trazadas entre la realidad y la ficción. Autores como Derrida, Deleuze o Kristeva subrayarán esta limitación en su crítica a las teorías binaristas del signo lingüístico; de esta manera, cada uno de ellos intentará acercarse al arte evitando repetir los vicios de la hermenéutica fenomenológica o del estructuralismo lingüístico.

En lo que sigue, trataremos de retornar al escenario en el que las llamadas “vanguardias históricas” cimentaron la puesta en tensión de la noción de representación, desde distintas perspectivas en el terreno del teatro.

El problema de la relación entre el Teatro y el texto.

Resulta muy interesante analizar la relación entre teatro y texto por la cantidad de supuestos que se ponen en funcionamiento y que justamente las vanguardias pusieron en crisis. En un teatro dominado por el principio de la representación, el texto previo mantenía su dominio sobre el director y los actores; el espacio escénico pasaba a ser en gran medida una ilustración del texto teatral. Más allá de las grandes actuaciones y del esfuerzo por una formación académica, amplia y profunda, continuaron reproduciéndose las mismas normas estéticas, los mismos principios, los mismos paradigmas de actuación, y la misma concepción filosófica para entender la relación entre el arte y “la realidad”, el arte y la historia, el teatro y la política.

El espacio escénico debía construir la ilusión de que aquello que ocurría, ocurría “realmente”, dado que el director había logrado reflejar la realidad. De esta manera, el teatro devenía en un suplemento, ya no de segundo, sino de tercer orden. El escenario debía representar fielmente al autor por mediación del texto, y si se trataba de un teatro comprometido, el mismo estaba obligado a representar la realidad social, psicosocial, sexual, etc. Esta concepción teatral trabajaba con un supuesto: el de que el teatro logra hacer presente aquello que está en otro lado, y esto sólo es posible si el director y los actores son capaces de desentrañar el “sentido” del texto.

Los esfuerzos en pos de la renovación del lenguaje teatral son los que van a recibir las investivas de los protagonistas de la reforma radical de comienzos del siglo XX.

En su trabajo sobre Artaud y el teatro de la crueldad, Derrida afirma:

La escena no volvería más a repetir un presente que estuviese en otra parte y antes que ella y cuya plenitud fuese anterior o ausente de la escena y capaz legítimamente de prescindir de ella; presencia en sí del logos absoluto, presente vivo de Dios.²

De este modo, toda renovación que no se plantee el imperativo de alterar la relación tradicional texto-escena quedará condenada a reproducir un teatro del pasado, un teatro demasiado racional aunque se diga irracional, un teatro demasiado conservador aun diciéndose revolucionario.

Un teatro para el cual existe una relación transparente entre la palabra y el objeto, aun cuando se privilegie la burla o la mueca, reproduce una relación de sometimiento al autor. Y allí entonces, a pesar de la declarada voluntad de incurrir en el asesinato de Dios, o de la “razón”, se estará postulando un nuevo padre al cual los actores y directores deberán someterse.

En la ruta de la vanguardia

Resulta imposible abordar aquí la multiplicidad de consecuencias artísticas, filosóficas y culturales que las llamadas “vanguardias históricas” produjeron con su irrupción. Lo que sí nos interesa señalar es que las transformaciones vanguardistas obligaron a introducir cambios sustanciales en el campo de las teorías estéticas. Hay autores como Walter Benjamin que focalizaron el análisis de esos cambios en el terreno de la técnica de la producción artística; otros, como Theodor Adorno, hicieron hincapié en el plano de la forma; Julia Kristeva y Gilles Deleuze se han detenido a observar la dimensión del lenguaje; y en el caso de Jacques Derrida su atención se posó en el análisis de la obra de algunos artistas que a través de su práctica cuestionaron gran parte de la tradición filosófica de Occidente.

Las vanguardias no sólo cuestionaron una forma de concebir la representación en el arte, sino que desarrollaron además una crítica de la interpretación artística. Los movimientos vanguardistas influyeron tan notablemente en el campo de la cultura que la producción de ciertos artistas (aun sin suponer que hayan tenido una intervención directa en la vanguardia como miembros de la misma) sería ininteligible sin tomar en cuenta los cambios producidos por dichos movimientos (pensemos, por ejemplo, en Bertolt Brecht; Franz Kafka; Vsevolod Meyerhold y Antonin Artaud, quien fuzadamente formó parte del movimiento surrealista; entre otros).

Las innovaciones técnicas propias de la vanguardia no sólo introdujeron cambios en las estrategias de producción sino también en la manera de observar una obra. Valga como ejemplo el caso del dadaísmo, que a partir de su crítica a la institución artística introdujo una ruptura en la relación entre el arte y la “realidad”. Este quiebre generó importantes debates en el ámbito de la cultura: frente a aquellos que como George Lukacs seguían concibiendo al realismo como la forma estética adecuada para “reflejar” la realidad (recordemos que Lukacs tomaba como referente estético a la novela realista, forma estética que reproducía la totalidad social y establecía una dialéctica entre lo particular y lo general), las vanguardias propusieron formas inorgánicas, que partían del fragmento y que no buscaban reconciliación, sino más bien una disonancia que mantuviera abierta la construcción de un sentido.

Walter Benjamin consideraba que el exponente más destacado de esta ruptura era Bertolt Brecht, quien incorporó a la práctica teatral el concepto de *montaje* proveniente del cine. Probablemente Brecht haya sido influenciado por el formalismo ruso en lo que respecta al uso de la categoría de “extrañamiento”, término clave para problematizar el concepto de lenguaje y tomarlo como una construcción, evitando establecer una relación ingenua entre lenguaje y realidad.

Las consecuencias del montaje también fueron abordadas por Adorno, quien sostenía que:

...la apariencia de que el arte está reconciliado con la experiencia heterogénea por el hecho de representarla debe romperse, mientras que la obra literal, que admite escombros de la experiencia, sin apariencia, reconoce la ruptura y alcanza una función distinta para su efecto estético.³

La cita evidencia el intento de Adorno por huir de cualquier procedimiento en donde sujeto y objeto concluyan reconciliados. Es por este motivo que las innovaciones en el proceso de producción, así como la intervención de los objetos de la vida cotidiana en la obra de arte, presentan en sí mismas, según su visión, un momento de negación en la propia obra; los fragmentos no se reconcilian nunca sino que mantienen sus disonancias.

Para apuntalar la idea del montaje como algo más que una técnica de construcción podemos citar a Sergei Eisenstein, quien dice:

Para sustituir el “reflejo” estático de un acontecimiento, dado necesariamente por el tema y la posibilidad de su solución únicamente a través de consecuencias lógicamente vinculadas a tal acontecimiento, aparece un nuevo procedimiento artístico: el libre montaje de influencias (atracciones) independientes, concientemente seleccionadas (con efectos más allá de la composición presente y de la escena-sujeto), pero con una intención exacta sobre un determinado efecto temático final.⁴

El cine podía hacer evidente este procedimiento u ocultarlo; en el caso del *Acorazado Potemkin* Eisenstein mostraba el artificio del movimiento continuo.

Algo similar podemos encontrar en los comentarios de Meyerhold acerca del constructivismo:

El constructivismo se introdujo en nuestro teatro cuando luchábamos contra el naturalismo; cuando nos vimos obligados a desnudar la escena con el objeto de que no se nos colara por ninguna rendija esa gran monstruosidad y toda la carpintería del teatro naturalista.⁵

Otro procedimiento vinculado a esta idea de montaje es la cita, dispositivo que consiste en arrancar un fragmento de su contexto y ponerlo en otro, cuestionando de este modo los conceptos de obra de arte orgánica y de totalidad, y dando cuenta de que el origen es en realidad un no-origen, una multiplicidad. Puede vincularse este modo de entender la cita, con las reflexiones que realizara Benjamin en su estudio acerca del teatro épico de Bertolt Brecht. Benjamín pensaba que:

Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre la interrupción, sea citable en un sentido específico.⁶

Provocar el asombro, sacar a un objeto de su habitualidad para verlo por primera vez: este acto revolucionario de la vanguardia es retomado por Brecht y refuncionalizado en su propuesta teatral. Raymond Williams distingue en las vanguardias teatrales dos líneas:

... podemos definir, dentro de los vigorosos y superpuestos drama y teatro experimentales, las formas finalmente distinguibles del “expresionismo subjetivo” y “social”. En definitiva se encontraron nuevos nombres para estos métodos vanguardistas, sobre todo a causa de las diferencias y complicaciones de objetivos. Lo que aún tenían en común era el rechazo a la reproducción: en la puesta en escena, en el lenguaje, en la presentación de personajes.⁷

Independientemente de acordar o no con esta distinción de Williams, lo que sí podemos observar son ciertas coincidencias en los movimientos de vanguardia en cuanto a los enemigos a combatir: el realismo y el psicologismo.

Derrida-Artaud: La clausura de la Representación

Se podría afirmar que la historia del teatro del siglo XX se resume en la lucha, en el enfrentamiento para desligar la escena del texto dramático; esta confrontación supuso momentos de apertura y momentos de clausura.

Incluso los textos teatrales que violan las normas del registro realista (como es el caso de los textos Samuel Beckett, quizás el autor teatral más significativo, acaso el más radical en cuanto a la ruptura que practica respecto de las normas dramáticas previas) mantienen vínculos con el modelo representacional, sostienen el sometimiento del espacio escénico al texto. Podemos coincidir con la afirmación de que en el teatro de Beckett no se puede hablar de escenografía en el sentido convencional, ya que todos y cada uno de los elementos físicos que componen el espacio escénico son esenciales para crear una metáfora escénica específica; sin embargo, el mismo Beckett no ha reconocido como suyas a las obras que se han montado ignorando sus indicaciones escénicas.

Este hecho nos vuelve a enfrentar con las tensiones expuestas anteriormente, con la voluntad del autor de someter al director y a los actores a sus indicaciones. El espacio escénico y el texto, dos realidades independientes, deben someterse el uno al otro. Así define el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis el problema:

...el francés como el castellano, insiste en la idea de una re-presentación de una cosa que por lo tanto ya existe (bajo una forma textual) antes de encarnarse en la escena. Pero re-presentar, es también hacer presente en el instante de la presentación escénica lo que existía antiguamente en el texto o en una representación tradicional. Estos dos criterios: repetición (y

así se denomina en francés al ensayo teatral) de algo existente y creación del acontecimiento escénico (“presentificación”) se encuentran en la base de toda puesta en escena.⁸

Por su parte Jacques Derrida nos ayuda a pensar los vínculos entre una determinada filosofía y un determinado tipo de teatro a partir de su trabajo sobre “el teatro de la crueldad” en el que enumera los supuestos filosóficos que nos permitirían hablar de *un teatro preso de la representación, a la vez que reconstruye la crítica artaudiana a dichos supuestos*:⁹

1. Sometimiento del espacio escénico al texto.
2. Ingenuidad de creer que es posible reproducir en escena la realidad del texto en su plenitud; hacer presente algo que pertenece al pasado sin pérdida alguna.
3. La escena concebida como un espacio para ilustrar un texto pensado o vivido fuera de ella y que ella no haría mas que repetir sin constituir su trama.
4. El concepto de *Mímesis* (representación-imitación-reflejo de la realidad): *Al igual que Nietzsche, Artaud quiere terminar con el concepto imitativo del arte y con la estética aristotélica, de la que procede toda la metafísica occidental del arte. (...) El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación, él ha sido marcado como ningún otro por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación. Esta representación cuya estructura señala no solamente un arte sino toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa algo más que un tipo particular de construcción teatral.*¹⁰
5. “El director como mero traductor” obligado a reproducir el texto previo. El arte del director consistirá en reproducir la esencia del texto. *Liberada del texto y del dios- autor, la escenificación recuperaría su libertad creadora e instauradora. El director teatral, los participantes (que ya no serían actores o espectadores) dejarían de ser los instrumentos y los órganos de representación.*¹¹
6. El escenario puede hacer presente en su plenitud, a partir de la repetición, una realidad que está en otra parte: *presencia en sí del logos absoluto, presente vivo de Dios.*¹²
7. La necesidad de la repetición. Cuando hay sometimiento del escenario al texto, hay representación y para que haya representación es necesaria la repetición. *Esta potencia de repetición- dirá Derrida- ha dominado en todo lo que Artaud ha querido destruir y tiene varios nombres: Dios, el ser, la dialéctica.*¹³
8. La metafísica del ser. La noción de identidad: *Es por lo que el ser*

*es la palabra clave de la repetición eterna, la victoria de Dios y de la muerte sobre el vivir... Artaud como Nietzsche rehúsa someter la vida al ser e invierte el orden de la genealogía.*¹⁴

9. Preeminencia del signo (entendido como la unidad de significante-significado): Artaud también hace una crítica al signo y, como afirma Pavis, toda crítica del signo conduce a la de la representación.

Borrando los límites entre la realidad y la ficción

La crítica de la vanguardia apunta también a la noción misma de obra de arte. Marcel Duchamp y el dadaísmo introducirán el concepto de *ready made*, de objeto previo, de objeto que se instala en un límite. Aquello que el objeto es, sólo se puede determinar por el contexto en el que se encuentra: un objeto cotidiano -por ejemplo una rueda de bicicleta-, por el simple hecho de ser instalado en otro espacio, pasa a ser otra cosa. El nuevo espacio le otorgará una nueva identidad, un nuevo modo de ser, una nueva verdad. De esta forma el gesto vanguardista no sólo pone en crisis la noción de arte, sino la noción de "verdad" que sostuvo gran parte de la filosofía occidental.

La operación dadaísta fuerza la reflexión alrededor del problema de la autonomía del arte, es decir, en torno a la cuestión de los límites entre realidad y ficción, o entre verdad y falsedad. Las vanguardias intentaron destruir la división entre el arte y la vida, y así como este ataque significó una crítica al arte del pasado, también condicionó al arte por venir, pues si bien una completa penetración de la vida por el arte permaneció como un postulado incumplido y la institución artística continuó intacta, el arte había aprendido a criticarse a sí mismo: toda obra debía suponer un momento de experimentación, cada nueva producción traía consigo la necesidad de pensar nuevas categorías de análisis.

Aquí nos sale al cruce nuevamente Jacques Derrida con su reflexión acerca de la ley; las vanguardias habían impuesto una nueva norma: el arte sólo es arte en tanto viola alguna ley estética. El proceso de construcción formal quedaba así liberado del marco cerrado impuesto por los géneros, los estilos y las poéticas deudoras de una preceptiva definida a priori. Hibridación y mestizaje pasaban a ser las notas que guiaban la búsqueda artesanal dando lugar a producciones que ponían en tensión los marcos tradicionales de clasificación. Con la desaparición (o el cuestionamiento) de la representación realista, se produjo algo más que una violación de la norma estética: se dio por desbaratado un conjunto de sistemas teóricos.

Deleuze- Kristeva: una poética del cuerpo

En las líneas de fuga tan sólo puede haber una cosa: Experimentación -vida.

Dadme, pues, un cuerpo: esta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes, y posturas.

Gilles Deleuze¹⁵

En la esfera del arte y del pensamiento irrumpe, subrepticio, el cuerpo. El cuerpo que habla, pero ya de otra manera y cuyo hablar perturba, mina, destruye el proceso de significación habitual, cotidiano. Hay una poética que nos vincula con una zona de nuestra existencia que el mundo de las relaciones simbólicas **forcluye**; eso que es excluido reaparece por medio del arte. Aquello que en el lenguaje cotidiano llamamos comunicación es destruido, aniquilado por ciertas producciones artísticas que instauran un lenguaje nuevo. Ese lenguaje es el de la “vida”, no el del “ego” ni el de la conciencia trascendental. En su texto *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva sostiene que:

...habría que comenzar afirmando que en el lenguaje poético, pero también, aunque de manera menos marcada, en todo lenguaje, existe un elemento heterogéneo respecto del sentido y la significación (...) Este elemento ajeno a la significación opera a través de ésta, a su pesar y excediéndola, para producir en el lenguaje poético los llamados efectos musicales, pero también un sin sentido que destruye no sólo las creencias y las significaciones recibidas, sino incluso, en las experiencias límites, la sintaxis misma, garantía de la conciencia tética, del objeto significado y del ego.¹⁶

Kristeva plantea que este lenguaje es previo a toda significación, y lo llama “lo semiótico”; no hay aquí conciencia, ni identidad, ni objeto de significación. En ese orden primordial de lo semiótico es en donde podemos encontrar una proximidad del lenguaje con el cuerpo pulsional, a partir de la destrucción del sentido. Resurge de este modo la problemática de la ley:

dado que este orden de lo semiótico es previo a la instauración de la ley simbólica, el lenguaje poético pone en crisis la noción de identidad, de comunicación simbólica, de representación.

En términos de Deleuze se operará una “fuga del sentido”. Ya desde su libro sobre Nietzsche hay una apuesta a “la multiplicidad”, a la concepción del ser como devenir, a la diferencia: *afirmar el devenir, afirmar el ser del devenir son los dos momentos de un juego, que se componen con un tercer término, el jugador, el artista, el niño.*¹⁷

Sólo algunos artistas logran llevar a cabo estos postulados, dado que suponen construir otra temporalidad, poner en funcionamiento una nueva concepción del tiempo que implica la aniquilación de la noción de identidad. Esto que pareciera no poder llegar a término en el plano conceptual, encuentra en el arte un horizonte de posibilidad.

Deleuze trabaja desde la filosofía de Leibniz con la posibilidad de pensar la coexistencia de dos realidades simultáneas a partir de la noción de “imposibilidad”, y encuentra en la literatura de Jorge Luis Borges un intento de radicalizar el planteo leibniziano:

...Pues nada nos impedirá afirmar -recuerda Deleuze refiriéndose a uno de los textos del narrador argentino- que los imposibles pertenecen a un mismo mundo, que los mundos imposibles pertenecen al mismo universo.¹⁸

La referencia se completa con la cita de un fragmento de “El jardín de los senderos que se bifurcan” que Deleuze toma para el análisis:

«Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta... Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera... Usted llega a esta casa pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo...»

Esta es la respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por “presentes imposibles”, volviendo sobre pasados no necesariamente verdaderos.¹⁹

Para Deleuze construir líneas de fuga es instalarse en una nueva lógica, en una nueva concepción del ser, intentando escapar de un arte que pretende representar la realidad. Él se propone pensar desde la multiplicidad, desde el devenir, desde el nomadismo; la producción de un texto o de una obra de arte es una experimentación en donde es posible hacer funcionar una multiplicidad de discursos. El montaje y la cita, tan caras a la historia de la vanguardia, son repensados en el campo de la teoría y de la filosofía como un cuestionamiento a las jerarquías, a las normativas, a la interpretación.

Hasta aquí hemos abordado algunos aspectos del programa con el que los protagonistas de la Gran Vanguardia del siglo XX irrumpieron en el

panorama cultural de la modernidad, a la vez que intentamos acercarnos a los textos de quienes, desde el campo de la teoría y desde una perspectiva crítica, instauraron un nuevo marco categorial ligado, de algún modo, al giro intelectual y filosófico que aquellos postulados vanguardistas habían contribuido a movilizar. El ataque a la noción de representación -con sus implicancias gnoseológicas, lingüísticas, artísticas, políticas, etc.- nos salió al cruce como el nexo vinculante en esta doble vía de contestación estético-filosófica. En los apartados que siguen enfocaremos este proceso en el terreno propio del teatro, haciendo referencia, en primer término, a la figura de Tadeusz Kantor, quien acaso encarne la experiencia más radical en el teatro europeo de posguerra, para concluir situándonos en el contexto particular del teatro argentino y abordar desde allí la experiencia de un grupo -*El Periférico de objetos*- que, surgido a comienzos de los años '90, llevó a cabo una apropiación conciente y absolutamente innovadora de esta tradición centenaria.

2. LAS HUELLAS DE UN TEATRO AUTONOMO: TADEUSZ KANTOR Y EL TEATRO CRICOT 2.

Me vuelvo hacia la tradición, para dejar de cultivarla.
Tadeusz Kantor

Concentrar una vez más la mirada y la reflexión sobre la obra de Tadeusz Kantor se vuelve inevitable si queremos rastrear la puesta en cuestión del concepto de representación en el campo específico de la creación teatral durante el siglo XX.

La búsqueda de un teatro autónomo que fuera capaz de saltar el cerco impuesto por la hegemonía de la tradición representativa del teatro moderno es, sin duda, el rasgo que retorna en la visión de aquellos que protagonizaron lo que podríamos llamar "la gran reforma del teatro del 900".

Meyerhold, Artaud, Tairov y Gordon Craig, entre otros, dejaron testimonio de su lucha en pos de este ideal que, aunque debilitado durante el período de entre-guerras, seguiría siendo un punto capital en el legado de esa Primera Vanguardia.

Tadeusz Kantor, que da inicio a su trabajo teatral asumiendo la dirección de un teatro clandestino en la Polonia ocupada por los nazis, se declara desde

el comienzo fiel a ese postulado, y será precisamente esa exigencia radical de autonomía la que nos permitirá iluminar algunos puntos centrales de su compleja (y hasta por momentos insólita) peripecia creadora. En un texto que data de 1956 Kantor nos dice:

El teatro autónomo es un viejo postulado, pero rara vez se lo realiza radicalmente.²⁰

La realización radical de este principio será entonces uno de los imperativos fundamentales de su búsqueda estética. Autónomo significa para Kantor un teatro que se sitúa mas allá del horizonte de la representación y esto sólo es posible si se altera el sentido y la función de cada uno de los elementos del dispositivo teatral tradicional: la relación entre el texto dramático y la realidad escénica, el status conferido al espacio y a los objetos, y los modelos a partir de los cuales orientar el trabajo del actor, serán los ejes que deberán entrar en mutación a la hora de construir *un teatro que se realice como obra de arte*.²¹

Intentaremos enfocar cada uno de estos aspectos en las distintas etapas que marcaron la biografía artística de Kantor con el fin de rastrear la variedad y profundidad de las estrategias trazadas en el camino hacia un teatro autónomo. A tal efecto, arriesgaremos una periodización de la creación kantoriana distinguiendo en ella tres grandes momentos:

- 1) Desde la creación del *Teatro Clandestino* hasta la fundación, junto a María Jarema, del *Teatro Cricot 2* (1942 - 1955).
- 2) Desde los primeros espectáculos del *Cricot* hasta el estreno de *La clase muerta* a mediados de los años '70 (1955 - 1975).
- 3) Desde los ensayos de *Wielopole-Wielopole* -espectáculo con el que se inicia una nueva fase de la búsqueda kantoriana- hasta la muerte del artista pocos días antes del estreno de su último espectáculo (1980-1990).

La experiencia del teatro clandestino: el drama como reminiscencia.

En 1942, en una Polonia enteramente ocupada por el ejército alemán y en la época en que comienzan las deportaciones masivas hacia los campos de exterminio, Tadeusz Kantor, un joven de 27 años, egresado de la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, decide reunir a un pequeño grupo de amigos -músicos, artistas plásticos, poetas, algún actor- y fundar con ellos un teatro clandestino. Los nazis habían decretado la muerte de la cultura polaca, de modo que todo intento de esta naturaleza estaba forzosamente condenado a la ilegalidad y por ende a un reducidísimo número de testigos-espectadores. En ese contexto se produce el “estreno” de los dos primeros espectáculos de

la saga kantoriana: *Balladina*, de Slowaki, en 1942 y *El regreso de Ulises*, de Wyspianski, en 1944, ambos acompañados por una profusión de apuntes y textos teóricos a los que se podrá acceder muchos años después de realizada la experiencia. Allí no aparece todavía la noción de autonomía, pero ya están presentes una serie de categorías que apuntan a poner en crisis el dispositivo de la “puesta en escena” y la ilustración del texto literario.

Se anuncia ya un método de destrucción de la ilusión, de la ficción que impone el “drama” (palabra que en Kantor funciona siempre como sinónimo de obra escrita), por medio de una estrategia de anexión de la realidad que se irá acentuando con los años:

Junto a la acción del texto debe existir la ‘acción del escenario’ (...) La acción del texto es algo listo y terminado. En contacto con el escenario, su línea comienza a tomar direcciones imprevisibles”.²²

La acción, tradicionalmente considerada como el motor que anima los acontecimientos narrados en el texto, no extendería su imperio sobre aquel otro tipo de acción: la que acontece en el universo tridimensional de la escena. La subordinación de una a la otra desaparece, las dos esferas de acción se vuelven independientes. El paradigma habitual, la representación escénica de un texto escrito, comienza a ser desmontado. *En un momento – dice Kantor completando la cita anterior- los actores saldrán al escenario. Desde entonces el drama se vuelve reminiscencia.*²³

Si el drama debe estar de algún modo presente sobre la escena, su presencia no será el resultado de la reconstrucción de su ficción narrativa. Si se siguiera ese camino cada uno de los elementos constitutivos de la escena -espacio, trajes, objetos, accesorios y fundamentalmente el horizonte siempre abierto por la presencia efectiva del actor- asumiría de inmediato un carácter reproductivo, ancilar en relación con el texto. El escenario, convertido en metáfora visual de un referente extraescénico desplegaría la narración dramática, recurriendo a una convención naturalista o estilizada, sometida al régimen de la ilusión. Desde el comienzo, la búsqueda kantoriana apunta contra este dispositivo. En un texto de 1944 señala:

El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. No se puede retocar la materia escénica (llamo materia escénica al escenario y su atmósfera fascinante, todavía no llena de la ilusión del drama, y además a la disponibilidad potencial del actor que tiene en sí las posibilidades de todos los papeles); no se la puede barnizar de ilusión, hay que mostrar su rudeza, su austeridad, su encuentro con una nueva realidad: el drama (...) La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana y sin peligro) sino una realidad tan concreta como la de la sala.²⁴

Como se ve, la dicotomía ilusión-realidad preocupa al joven Kantor que se orienta decididamente hacia el segundo término de la alternativa. La “realidad del drama” no debe trocarse en ilusión escénica por obra de una pretendida transposición interpretativa. Sólo manteniendo su independencia respecto de la legalidad que instaura el texto puede la “materia escénica” traer a la presencia, patentizar, aunque de modo elusivo, el eco reverberante de la obra dramática.

Idealidad del drama y materialidad del “objeto pobre”.

En *El regreso de Ulises*, Wispianski describe la vuelta del héroe griego, luego de la destrucción de Troya, a su patria natal, Ítaca. Kantor, que nos recuerda que montaba el espectáculo en el momento en que comenzaba la retirada de los soldados alemanes, anota, en su cuaderno de dirección, la indicación siguiente:

Ulises debe volver **REALMENTE**. Sería deshonesto crear con este fin una falsa ilusión de ÍTACA. (...) Sería pusilánime arreglar columnas de papel y un mar de trapos para la gran tragedia de Ulises.²⁵

Un decorado realista bloquearía la “realidad” del regreso: el acontecimiento capital del drama. Aferrarse a la dimensión de lo real supondrá, pues, la renuncia a todo procedimiento ilustrativo y sobre todo a aquello que constituye su condición de posibilidad, es decir la sala teatral *preparada, consagrada, predestinada* -nos dirá más tarde Kantor- *a transmitir la ilusión*.²⁶

La pieza será montada, entonces, en una pequeña habitación, semidestruida durante la guerra y abandonada. Hasta allí se acarrearán los fragmentos de un cañón inutilizado, una rueda de carro rescatada del barro, tablones húmedos, semipodridos, encontrados entre las ruinas de un barrio bombardeado; Ulises se cubrirá con un casco y un capote militar abandonado por los alemanes en su repliegue, y será el choque entre este espacio pobre, alejado de todo refinamiento, prosaico, devaluado, y la magnificencia heroica del drama clásico lo que otorgará al “regreso” su efecto de realidad:

Se hacía necesario -anota Kantor- dejar de lado esteticismo, composición ornamental, abstracción. En un espacio definido por las dimensiones ideales del arte es decir, en el universo poético-narrativo de la tragedia clásica- penetró brutalmente el ‘objeto’ tomado de la realidad que apretaba por todas partes.²⁷

Además de una nueva lógica para la relación entre el texto y la escena, *El regreso de Ulises* posibilitó la irrupción del objeto tomado directamente de la realidad cotidiana. Este procedimiento (la anexión de un objeto real al ámbito de la esfera estética) se remontaba al vanguardismo *dadá*, movimiento con el que Kantor siempre marcó afinidades, pero ahora aparecía una nueva dimensión soldada a la del ready-made: el objeto encontrado no sólo era prosaico, también y fundamentalmente era un objeto pobre. Y la pobreza como condición del artista y de su obra continuará siendo hasta el final uno de los imperativos fundamentales de su teatro.

La aparición de este estrato de materialidad degradada mitigará la ilusión que la fábula contenida en el drama haría proliferar. La forma escénica relevada de su función ilustrativa atizará el devenir de un acontecimiento real. Las palabras que cierran la reflexión kantorianiana sobre estas primeras obras condensan la lógica de dicho procedimiento y apuntan a su vez al trabajo futuro:

En la puesta en escena de *El regreso de Ulises*, la vida real ha hecho estallar las formas escénicas ilusorias que se crean y las ha enfrentado en un conflicto dramático.

¿Ganará?

Creo que sí.²⁸

Nacimiento del teatro Cricot 2: refundación y vanguardia.

En la década que siguió al fin de la guerra, Kantor dará continuidad a su labor como artista plástico y se irá convirtiendo en uno de los escenógrafos más innovadores del teatro polaco de la época. Su compromiso con una búsqueda más radical, en línea con el programa de las vanguardias históricas, lo lleva, sin embargo, a fundar en 1956 el teatro *Cricot 2*. Él mismo lo define como *un teatro de actores deseosos de encontrar, en el contacto con pintores y poetas de vanguardia, una renovación total del método escénico*.²⁹

Durante esta larga fase que culmina, a nuestro juicio, en 1975 con el estreno mundial de *La Clase Muerta* un solo autor dramático inspirará los trabajos del grupo: S. I. Witkiewicz (Witkacy). Pintor, poeta y dramaturgo, ligado al movimiento simbolista, Witkacy dejará una fuerte impronta en la cultura polaca durante el período de entreguerras. Kantor incorporará sus textos de manera casi excluyente a su investigación durante los años '60; pero en una fórmula, ya célebre, fijará los límites en los que esta literatura dramática será integrada a los procesos creativos del *Cricot 2: No representamos a Witkiewicz -dice con cierta ironía- representamos con Witkiewicz*.³⁰

Esto significa en principio que se profundizará el cuestionamiento de la subordinación de las prácticas escénicas a las fuentes literarias ocasionales. Durante la época del teatro clandestino, la acción del texto y la acción escénica constituían dos esferas independientes, pero en el escenario perduraba una reminiscencia de la obra dramática. En los primeros espectáculos del Cricot, en cambio, donde ya aparecerá de manera explícita la noción de autonomía, cada una de estas esferas asumirá la condición de mónada y se volverá, en relación con la otra, una realidad impenetrable:

Sólo la conservación (contra el sentido común)
y el respeto del
carácter extraño,
de la separación
de la no penetración recíproca,
permiten y hacen posible
la creación
de una nueva realidad autónoma -el teatro complejo.³¹

El texto teatral sigue estando presente en el trabajo, pero como un 'cuerpo extraño', vuelto sobre sí mismo y ajeno a los elementos escénicos puros que se despliegan según una lógica que les es propia y que el texto ha dejado por completo de condicionar. Autonomía radical de ambos elementos como estrategia para neutralizar la hegemonía del discurso textual sobre el tejido espectacular. La escena se vuelve autosuficiente, autonarrativa y el texto se integra en el espectáculo como una realidad pre-existente, como un *objeto encontrado, previo, cerrado e indivisible*.³²

Surge, entonces, la pregunta: ¿qué tipo de relación puede establecerse entre ambos órdenes? ¿Cómo pueden integrarse texto dramático -dado que no se ha resuelto renunciar a él- y acción escénica?

La respuesta dada por Kantor a esta pregunta puede resultar un tanto desconcertante: *la integración de estos elementos -dice- se hace ESPONTANEAMENTE, según el principio del "AZAR" y no es explicable racionalmente*.³³

Texto y materialidad escénica se ligan a partir de una tensión creciente. El secreto parece residir en mantener esa tensión, en resistir la tentación de disolverla mediante el recurso a criterios lógicos, analógicos o hermenéuticos. Se trata entonces de otra modalidad de intervención que reactualiza procedimientos de la vanguardia histórica (sobre todo del surrealismo y la corriente dadaísta) pero otorgándoles ahora una nueva función.

Esta necesidad de recuperar mecanismos de creación automática, capaces de burlar el control racional y de despejar un campo para la manifestación de una demiurgia que se asienta en la irrupción de lo imprevisto, constituye lo esencial de esta segunda etapa y representa un paso fundamental en la desconstrucción del paradigma ilustrativo y en la configuración de un teatro autónomo.

Un nuevo estatuto para las relaciones objeto-actor.

La confrontación con un modo de producción teatral basado en la primacía del texto literario supondrá, además: 1) un replanteo del rol tradicionalmente asignado al actor y su comportamiento; 2) una redefinición de la función habitualmente conferida al objeto escénico. Si el principio rector es la puesta en escena de la obra dramática, el actor asume inmediatamente el carácter de un “intérprete” y el objeto es rebajado a la categoría de “accesorio”.

El horizonte abierto por la visión kantoriana exige repensar esa relación sujeto-objeto otorgando a ambos términos un nuevo status ontológico. En un texto de 1963 se pregunta:

¿Es posible no representar? Estado en que el actor vuelve a encontrar su “yo mismo”, en que lucha contra la ilusión (del texto) que lo amenaza continuamente, en que crea su propia continuidad de acontecimientos y situaciones...³⁴

Otro texto del mismo año -en donde se refiere al procedimiento del “embalaje” (que desarrollaremos más adelante)- plantea un interrogante similar en torno al objeto:

... Siempre me ha interesado el objeto -dice -. Me di cuenta de que sólo él es inasible e inaccesible. Reproducido en imágenes de manera naturalista se transforma en un fetiche más o menos ingenuo (...) y el objeto sigue existiendo, alejado y extraño. ¿No hay acaso medio de “presentarlo” de otro modo?³⁵

La oposición presentación-representación reescribe la dicotomía realidad-ilusión formulada en los años del teatro clandestino. ¿Puede el actor estar “presente” esquivando la encarnación del personaje dramático y renunciando de este modo a la “protección de máscaras falaces”?³⁶ ¿Puede el objeto escapar a su condición de accesorio decorativo, dejar de ser metáfora de una realidad extraescénica y “hacerse presente” de modo directo sobre el escenario?

Los espectáculos del *Cricot 2* (por lo menos hasta el estreno de *La clase muerta*) articulan distintas modalidades de responder afirmativamente a estas preguntas. Actor y objeto escénico serán dos sistemas complementarios y en mutación desde los que se dibujará el paisaje de un nuevo paradigma teatral. No podemos abordar aquí la reconstrucción en detalle de ese proceso. Nos limitaremos a mencionar algunos procedimientos que en ambas esferas se orientaron a socavar el dispositivo de la representación.

En lo que concierne al trabajo del actor el punto de partida ha sido ya enunciado: permanecer en la esfera de su “propio yo”, renunciar a una falsa

identificación con el héroe del drama; rehusarse a la personificación, desechar el intento de encarnar la figura fantasmática que constituye todo personaje de una pieza teatral, actuar su propio rol.

Cada uno tiene un rol en la vida, un rol con sus trazos característicos, sobre todo con sus debilidades... Las debilidades -afirma Kantor - yo las encuentro y las refuerzo. El actor encarna a alguien presentando la materia de su ser, de su carácter. Asume el disfraz de alguien a través de sus propios modos de vida. Como si un fantasma se hubiera apoderado de él, un personaje salido de alguna pieza de Witkacy o de mi imaginación de autor. Esta persona habla por boca del actor de una manera absurda; porque el actor dice a su modo el texto de otro.³⁷

Identificación, encarnación, personificación, son las leyes del oficio para el actor-intérprete. Negarse a ellas para acercarse “a su propio estado personal” es el imperativo del actor kantoriano. Para realizarlo, el primer paso es una renuncia: a todo exhibicionismo, a toda prerrogativa narcisista e incluso a los recursos que suministra la técnica convencional, pues la técnica, por refinado que pueda llegar a ser su registro, conduce siempre a un acto de simulación que Kantor, repetidamente, declara inadmisibles.

Los actores que integraron el *Cricot* durante los años '60 -muchos de ellos no profesionales - serán los protagonistas iniciales de esta mutación, a la que es imposible aludir sin tomar en cuenta, simultáneamente, las transformaciones que, con igual radicalidad, sacudían los sentidos desde los que habitualmente se incorporaba al escenario un universo de objetos. Pues será precisamente en la alteración del sistema de relaciones objeto-actor donde se irán forjando una nueva estética actoral y una nueva poética de la materia y el espacio escénico.

El cuerpo humano se irá aproximando al objeto, de modo creciente, hasta quedar soldado a él. El lastre de la materia inerte anexada al cuerpo vivo del actor, bloqueará su registro habitual de comportamiento y fragmentará su unidad psicofísica. Por su parte, el objeto convertido en prótesis o prolongación de la anatomía humana (bio-objeto) comenzará a animarse conquistando una esfera inédita de movimiento y expresión poética.

Ésta es, sin duda, una de las claves que descubren un elemento de continuidad en los disímiles espectáculos realizados por Kantor desde la creación del *Cricot 2* hasta *La clase muerta*. Nos referiremos, a modo de ejemplo y de manera muy sucinta, a algunos de ellos a fin de rastrear la evolución de este nuevo dispositivo.

Los espectáculos del Cricot 2: etapas en la construcción de una escena autónoma.

Aunque en el curso de los diferentes períodos que se sucedieron en las diferentes “etapas” y “paradas” de mi camino haya escrito, sobre piedras millares, el nombre de las estaciones: TEATRO INFORMAL, TEATRO CERO, TEATRO IMPOSIBLE, TEATRO DE LA REALIDAD DEGRADADA, TEATRO VIAJE, TEATRO DE LA MUERTE, existía siempre la misma Barraca de feria. Y todas estas apelaciones no hacían más que protegerla de la estabilización oficial y académica. Eran por lo demás un poco como títulos de largos capítulos en los cuales lograba conjurar los peligros de esa ruta que conduce siempre hacia lo desconocido y hacia lo imposible.

Tadeusz Kantor

El estreno en 1961 de *En la pequeña finca*, que trabaja sobre un texto homónimo de Witkiewicz, inaugura la etapa denominada *Teatro Informal*. Aquí irrumpe un objeto que reaparecerá en obras posteriores y por el que Kantor manifiesta una especial predilección: el armario. En efecto, sólo un armario herméticamente cerrado y de grandes proporciones recibía a los espectadores que llegaban a la sala. Al comenzar el espectáculo el armario se abría, como resultado de la presión que sobre sus puertas desvencijadas ejercía su contenido, y desde el interior comenzaban a caer sobre el escenario decenas de bolsas de trigo entre las que se mezclaban los cuerpos de los actores, conformando una masa que se precipitaba “en avalancha” hasta quedar diseminada en el piso. En ese momento comenzaban a escucharse los primeros textos, pero ya no era sencillo distinguir, según el testimonio del propio Kantor, *si eran los actores o las bolsas las que hablaban*.³⁸

Esas bolsas representan una de las primeras manifestaciones de aquello que Kantor designará como “realidades de rango inferior”; amalgamadas con la figura inerte del actor constituirán una suerte de materia informe que tenderá a desdibujar la singularidad del cuerpo humano. *En el (teatro) informal* -dice Kantor refiriéndose a este trabajo- *no hay hombres. Todo es materia viviente (...)* *El arte informal ha rechazado al personaje humano convencional*.³⁹ Organismo vivo degradado y objeto animizado constituirán, aquí, esa materia, sin forma reconocible, desde la cual emergerán los textos de Witkacy privados de un sujeto individual de enunciación.

Dejemos ahora que las palabras de su creador nos describan el próximo paso de la peripecia artística del teatro *Cricot*. Se trata de *El loco y la monja*, realizado en 1963 y basado, una vez más, en un texto de Witkacy:

...una máquina mortífera, construida con objetos de rango inferior: sillas (metálicas) en movimiento (...). No había espacio para actuar. Alrededor de las sillas quedaban sólo cuarenta centímetros de espacio libre. Los

actores estaban obligados a subirse a esa montaña de sillas que se movía en forma constante y que constantemente los hacía caer.⁴⁰

Este espectáculo representa el pasaje del teatro informal al *teatro cero*. Aquí el actor ha recuperado su figura humana y su individualidad pero ha sido desplazado de la escena por un nuevo objeto-fetiché: la silla. Decenas de sillas, plegadas y apiladas, son puestas en movimiento por un sencillo dispositivo mecánico. El objeto ostenta aquí aquella posibilidad de la que siempre carece: el movimiento; prerrogativa que le ha sido arrebatada al actor, casi por completo.

Para mantenerse sobre el exiguo espacio escénico, los actores deben luchar permanentemente contra ese artefacto ciego que ejecuta, implacable, su movimiento repetitivo. La acción física se dificulta hasta hacerse casi nula, el equilibrio es inestable, la voz humana se hace inaudible frente a los chirridos de la máquina, la energía se concentra, se absorbe para evitar la caída y conservar así la -ya de por sí ridícula- posición. La representación se ubica en los alrededores del cero.

En los años siguientes Kantor, que no abandona nunca su actividad como pintor, se acerca a la experiencia del HAPPENING. Este procedimiento ofrecía un marco propicio a sus investigaciones, pues se situaba en una frontera difusa entre las prácticas teatrales o performativas y el abordaje pictórico. El teatro y la pintura encontraban en los happenings un campo de manifestación unificada a partir de la exigencia de anular, en ambas esferas, "la barrera entre el arte y la vida".

Este período marca la profundización de tendencias ya presentes en la época del teatro clandestino: ataque a la idea de interpretación, de estilización, de construcción metafórica. Negación de la relación reproductiva o refleja entre la obra y la realidad que debe hacerse presente por sí misma, concepción de la ficción como "prolongación" de lo real. La "vida misma", sus objetos y sus hombres pueden devenir obra de arte, a condición de anular en ellos el horizonte utilitario.

La ley que gobierna la realidad cotidiana proviene del pragmatismo; para hacer de esa realidad un fenómeno estético es preciso someterla al imperio de una ley antagónica: la gratuidad, el bloqueo de la relación causa-efecto, la libre irrupción del azar, los actos desinteresados. Las "realidades de rango inferior", depreciadas en el propio mundo vital, son, como ya observamos, los objetos ideales para esta transformación, a la que ahora se relacionará con un procedimiento específico: el "embalaje". *Un ritual -dice Kantor- absurdo desde el punto de vista de la vida pero que puede atraer al objeto hacia la esfera del arte.*⁴¹

Sobres, paquetes, bolsas, mochilas, valijas, baúles, poblarán las experiencias pictórico-teatrales de estos años. Si aplicamos esta nueva manera de tratar al objeto, a los sujetos, veremos surgir la figura de un

hombre unido a sus bultos, transportando sus embalajes y oculto, “empaquetado” él mismo por las ropas que lo cubren: sombreros, bufandas, largos abrigos, impermeables, etc. Aparecerá de este modo un nuevo modelo para el actor: el viajero, el eterno errabundo, el nómada que debe acarrear su pobre equipaje en un viaje sin destino y sin fin.

Todas estas ideas -la aplicación al teatro de las técnicas compositivas propias del happening, la irrupción del embalaje como modo de ocultar o velar la fisonomía habitual del objeto y a la vez como ritual desinteresado y la idea del viaje como alegoría de la condición humana, encarnada en la figura del actor-viajero- cristalizarán en un nuevo espectáculo, estrenado en Cracovia en 1968, y que lleva el título de otra de las piezas de Witkacy: *La gallina de agua*.

Entre este período de los happenings que culmina con el espectáculo citado y la aparición del *Teatro de la muerte*, se ubica una nueva experiencia, en esta búsqueda de una escena autónoma y anti-representativa: *Las monas y las mononas* (1973), otro contacto con la dramaturgia de Witkiewicz y manifestación a la que Kantor denomina el *teatro imposible*. En este trabajo, el ataque a la “ilusión teatral” toma la forma de una impugnación del escenario y la totalidad de la sala como el lugar preparado para la reconstrucción del drama. Los actores y los espectadores serán situados en el “guardarropas” del teatro. Una puerta conectará este espacio con el lugar donde supuestamente se representa la obra anunciada, pero ningún espectador podrá franquearla. De lo que sucedía “detrás de la puerta” sólo se tenía noticia de manera indirecta, elusiva, confusa. Cuando los actores aparecían “volvían” de la ficción, “abandonaban” el personaje impuesto por el texto y se disponían a compartir una vez más con los objetos -las vestimentas, los abrigos- y los espectadores, una ridícula antesala desde la que resultaría imposible acceder a la visión del drama, sedicentemente representado.

La idea de no actuar a Witkacy sino con él, encuentra tal vez en *Las monas y las mononas* su última manifestación. En *La clase muerta*, estrenada en 1975, también se hará presente un texto del autor polaco pero su función ya no será la misma que en experiencias anteriores. En este espectáculo, la realidad de la escena velará por completo el universo dramático que despliega Witkiewicz en su obra *Tumor cerebral*. La escena nos mostrará la llegada a sus antiguos bancos de escuela de un contingente de viejos decrepitos, probablemente ya muertos o suspendidos al borde de la tumba. Cada uno de ellos acarreará el cadáver del niño que fue; un pequeño muñeco de cera adosado a su cuerpo, prótesis monstruosa surgida de su propia anatomía degradada y envejecida. La infancia perdida en inquietante matrimonio con la esclerosis senil, signo de la inminencia de la muerte, serán las fuerzas que animarán, en esa pobre hilera de pupitres, un patético ritual de aliento metafísico. La autonomía de este paisaje escénico frente al texto es absoluta.

De un modo inmanente la creación escénica pura ha transvasado los límites impuestos por la literatura. De aquí en adelante la muerte y la memoria, ancladas en la biografía artística y personal de Tadeusz Kantor, serán la fuerza demiúrgica que reemplazará a la figura del dramaturgo. Los últimos trabajos del *Cricot* prescindirán del texto literario; serán creados durante un largo proceso de ensayos en el que Kantor se transformará en el verdadero y único autor del espectáculo.

3. EL PERIFÉRICO DE OBJETOS: UNA EXPERIENCIA ARGENTINA.

Desde mi punto de vista la esencia es presentación, que es lo opuesto en términos teatrales a representación.

Emilio García Wehbi⁴²

Los orígenes: en la periferia.

En 1989 algunos integrantes del Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, formados por Ariel Bufano y Adelaida Mangani, -Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Daniel Veronese- se reúnen para hacer un espectáculo: una versión del *Ubú Rey* de Alfred Jarry que se estrena en 1990 con dirección y adaptación de Emilio García Wehbi. Queda conformado así, al término de la preparación del espectáculo, el grupo de investigación teatral *El Periférico de Objetos* al que se integra al poco tiempo Román Lamas.

Este grupo, del que pronto se aleja Paula Nátoli y al que se suman trabajo a trabajo diversos colaboradores y actores invitados, a lo largo de su historia estrena diez espectáculos de gran significación en el teatro argentino de las últimas décadas: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995), *Circoneuro* (1996), *Zoedipous* (1998), *Monteverdi Método Bélico (M.M.B.)* (2000), *El suicidio* (2002) y *La última noche de la humanidad* (2002).

Su producción es reconocida internacionalmente y la compañía se convierte en una de las que más viaja por el mundo con sus espectáculos -de la escena nacional- asistiendo a gran número de festivales latinoamericanos

y europeos. Sus cuatro últimos trabajos son además coproducidos por festivales e instituciones europeas como el Hebbel Theatre, el Kunsten Arts Festival de Bruselas y el Wiener Festwochen de Austria, y se estrenan antes en Europa que en nuestro país.

Desde el comienzo este grupo llevó a cabo una activa y profunda reflexión, que acompañó y realimentó su producción espectacular, acerca de los modelos y las técnicas actorales que hicieran posible una renovación del lenguaje escénico y acerca de las posibilidades expresivas del objeto.

La “periferia” a la que alude el nombre amalgama diversas capas de significación: implica por un lado el cruce y la integración entre distintos lenguajes que coloca al grupo en una zona fronteriza entre el teatro de actores y el teatro de esos objetos tan peculiares que son los títeres, y por otro lado se relaciona con su particular manera de pensar su definición estética y su ubicación dentro del teatro. Pero, además, este nombre hace referencia al original intento de llevar al centro de la escena lo que según los cánones establecidos debe estar fuera de ella, en los márgenes, escondido, invisible, oculto a las miradas. Tal como escribiera uno de sus fundadores, Daniel Veronese, en el programa de sala de *Máquina Hamlet*:

El Periférico ejerce el teatro para hacer visible aquello que, culturalmente, de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. El resultado tiene algo de revolución: lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho se alumbrará sólo por estar en el lugar inadecuado.

La manipulación como crítica a la representación

Sus “objetos” privilegiados -por lo menos durante los diez primeros años de su vida grupal- son muñecos, es decir íconos, signos que denotan su referente exclusivamente por las características que le son propias; íconos del ser humano que mantienen con él una relación de semejanza, objetos antropomórficos. Manipulados en escena por los actores, lo que produce una inquietante y por momentos siniestra dualidad, no están en el centro del ingenuo tablado que permite su emergencia, su alumbramiento, al mismo tiempo que el ocultamiento de quien los gobierna.

El tradicional titiritero que debe ocultar su manipulación está aquí expuesto a todas las miradas; al compartir con el muñeco que manipula el centro de la escena ha salido a la luz, se ha tornado visible convirtiéndose en un actor-manipulador. La ligazón entre el sujeto y el objeto, su completa imbricación, se ha desocultado, ha sido “puesta” sobre la escena, ha sido presentada, revelada.

Entre el muñeco y su manipulador se ha operado una unidad dialéctica, los dos conforman un sistema objetual donde lo humano y lo cósmico, lo animado y lo inanimado, lo vivo y lo muerto se superponen y organizan para

conformar una entidad compleja, un bio-objeto de reminiscencias kantorianas. Este conjunto sintético delimita una zona de patencia donde los movimientos del muñeco -extensión cósmica del brazo que lo anima- encuentran su reflejo, su eco plástico, en la gestualidad del actor-manipulador -lo que amplía el sistema de comunicación gestual tradicional-, al mismo tiempo que las vibraciones emocionales del actor se transmiten y propagan a la materia inerte que cobra vida en escena producto de esta original simbiosis.

Esto conduce al espectador a una sensación de extrema separación, de turbado extrañamiento y a la vez a una participación afectiva, a una conmoción bizarra, de nuevo orden. Es que el objeto no representa nada más allá de sí, es presencia muda, cerrada sobre sí misma, opaca - aunque en el caso particular del muñeco su configuración icónica lo torne materia "lista" para convertirse en soporte simbólico- que accede a la vida alegórica al ser manipulado por el actor, artífice de la representación. De este modo acontece en escena, a partir de la manipulación del objeto por parte del actor, la presentación desde la representación.

A propósito de esta categoría, en una entrevista inédita a Emilio García Wehbi y a una de las actrices invitadas a participar del último espectáculo del grupo, *La última noche de la humanidad*, Maricel Álvarez, realizada en Buenos Aires en abril de 2003, García Wehbi nos dijo:

... lo que presenta de verdad es poder lograr un universo propio, el universo propio es el universo que se presenta por primera vez en escena. No es necesario que sea documental ni que instrumente tiempos reales para que logre alejarse de la representación (...) Lo que es interesante en términos teatrales es la presentación de la representación, tienen que estar imbricadas las dos cosas; la representación sola es una categoría teatral muy vieja y la presentación sola no es demasiado teatral y suele ser muy pobre desde el punto de vista creativo.

La vía de la manipulación: la periferia y el núcleo

De los diez espectáculos que conforman su producción, tomaremos para analizar cuatro de ellos, porque la profundización en sus elementos formales y de contenido y en los descubrimientos que cada uno de ellos alumbrará nos permitirá conceptualizar las distintas estaciones de la vía de la manipulación, al mismo tiempo que señalar los hitos de la ruptura, encarada por el grupo, con la noción de "representación".

En el tercer espectáculo de la compañía, *El hombre de arena* -dirigido en 1992 por dos de sus integrantes, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese quienes modifican trabajo a trabajo sus roles de participación, pero manteniendo siempre la horizontalidad- una escena muda nos presenta una

gran caja repleta de tierra en torno a la cual se desarrolla la acción. De esta fosa, los actores, vestidos todos con ropas femeninas de luto y ocultando sus rostros con velos negros, desentierran y vuelven a enterrar muñecos. Nubes de polvo levanta la excavación, llevada a cabo con pala y luego con las manos que frenéticas hurgan en la tierra buscando cuerpos que son exhumados al encontrarlos.

Esa misma tierra que oculta en su mortuorio seno a los objetos, los cubre, y queda suspendida en el aire como producto de su manejo y acarreo, es lanzada en varias oportunidades sobre los ojos de los muñecos- personajes, manipulados con precisión y rigor por los actores. Se recupera así el motivo de la angustia por los ojos, de la angustia de quedar ciego, omnipresente en el cuento homónimo de E.T.A. Hoffman, y se añaden a este motivo elementos provenientes del análisis freudiano, que cifra en este relato la mencionada angustia como un sustituto del complejo infantil de castración.

Sin embargo, ningún fragmento de la textualidad de E.T.A. Hoffman es dicho en el escenario; la autonomía de esta escena sin palabras respecto al texto original -que, por otra parte, en este caso ni siquiera es un texto dramático- se puede catalogar de radical: la escena no es entendida como una ilustración al servicio de la inteligibilidad de lo escrito, no lo representa.

Al verlo resuenan las palabras de Cantor, anteriormente citadas: no representan a Hoffman, representan con Hoffman, porque en la sala emerge, nítido, el sentido del cuento del autor alemán, se hace presente lo siniestro mismo -la velada irrupción del mal en lo familiar y cotidiano que atraviesa y conmociona, en el relato original, la vida del joven estudiante Nataniel- connotado en el espectáculo con la historia de nuestro país: el terror de la dictadura militar de los años setenta y las exhumaciones de cuerpos, enterrados como N.N. en fosas comunes, que comenzaron a realizarse durante los primeros años de la restauración democrática..

El sendero de los orígenes conduce a una frontera.

En agosto de 1995 llegaría el espectáculo consagratorio que terminaría de convertir al *Periférico* en el grupo emblemático de la escena teatral porteña. Con la colaboración del dramaturgo alemán Dieter Welke, que fue invitado a la Argentina por el Instituto Goethe, la compañía se aboca a trabajar sobre la obra del autor alemán Heiner Müller, *Máquina Hamlet*, texto sumamente críptico y de una síntesis y condensación extremas. El espectáculo cuenta con la dirección de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado y con la coproducción del Teatro Municipal General San Martín.

A la manipulación de los muñecos, que alcanza la cima de sus posibilidades expresivas, se le suma la irrupción de los actores en el espacio

que “tomado” por los sujetos se transforma constante y vertiginosamente. La aparición de muñecos de tamaño natural, que multiplica su poder icónico y con él su capacidad de distanciar al espectador y a la vez de generar una empatía, acrecienta la opresión y la violencia. Mediante banda sonora en off es enunciado el texto de Müller, que se despliega en simultaneidad al juego escénico. Dos universos paralelos, monádicos, que aunque no tienen ventanas intercomunicantes ni referencias explícitas se iluminan y potencian desde su mutua autonomía.

Otra vez se hace presente el universo del autor sin que su texto sea representado en escena; otra vez se confrontan y se entrecruzan en un laberinto iluminante de espejos las experiencias argentinas con las europeas. Daniel Veronese testimonió:

Nuestro trabajo se orientó hacia una de las creencias que acompañan a Heiner Müller en su escritura: el teatro como infinito depósito de elementos a ser transformados. La tarea fue encontrar el lugar donde la mutación de un objeto en otro fuera posible y así al menos intentar que existiera un misterioso oleaje de emergencia y ocultamiento, de exposición y secreto en la elección de los signos teatrales.

La vertiginosa y por momentos espeluznante transformación del objeto y del espacio permiten la aparición, la presentación de lo obscuro, de lo que no debe ser mostrado, imperativo del credo periférico.

La puesta trabaja en primer lugar con la idea del doble, posibilitada por el tamaño “natural” de los muñecos. Éstos son los dobles de Hamlet, del autor Heiner Müller, de los manipuladores mismos. Al acceder a la sala se los ve ocupando el escenario, confundidos con los actores que, inmóviles, se mimetizan con ellos. El espectador, en su butaca, esperando el inicio del espectáculo, los observa tratando de establecer las identidades y las pertenencias de los cuerpos, ya sea al reino vital, ya al inanimado.

Por otra parte, la puesta trabaja con la idea de escala, con la variación del tamaño de los objetos. En la primera parte, sobre una mesa rodeada por los manipuladores y por sus dobles, se desarrollan -con objetos y muñecos de tamaño habitual- sobre un pequeño féretro, la muerte del rey por envenenamiento, la traición de su viuda, la venganza de Hamlet. La manipulación alcanza su máxima depuración técnica: sobre la pared de foro son proyectadas sombras chinescas que agigantan el tamaño de la fuente original; el espectro del rey inunda la escena. Luego el retablo es quitado por los manipuladores que irrumpen en el espacio modificándolo y ubicando en él a los muñecos de tamaño natural; hacen su aparición los hombres-rata, símbolo de la violencia irracional y la opresión, emitiendo sonidos inarticulados. Paso de ganso; la barbarie es un humo espeso que flota, inminente, en el aire.

La manipulación se convierte progresivamente en victimización; los

muñecos sometidos al arbitrio cruel y despiadado de los actores terminan siendo destruidos. Sobre la pared de foro imágenes de genocidios y pueblos sufrientes; los muñecos-dobles que contemplan estas imágenes desde una platea son paulatinamente arrancados de sus sillas, torturados y finalmente aniquilados; un grupo de tareas en acción, el imperio del terror sin límites. La destrucción no se detiene hasta no acabar con todo; la escena, arrasada, ha quedado vacía presentándose en ella el carácter absoluto del mal. Luego del despedazamiento del doble del autor, en proscenio, sobre una mesa, se abre un baúl desmontable: es el escenario en escala reducida, sobre él se jugarán los momentos claves del espectáculo con muñecos de tamaño ínfimo.

La separación entre las distintas escenas se irá marcando con timbres mientras un metrónomo señala mecánicamente el ritmo. Se retira como corolario el baúl y aparece otro aún más pequeño; la escala de los objetos se reduce una vez más, el proceso de miniaturización alcanza el límite. Finalmente, la mesa que los contiene es ganada por el fuego, las luces bajan y la escena es alumbrada únicamente por la pequeña hoguera mientras retumba en la sala el texto de Müller:

Desde aquí, Electra. En el corazón de las tinieblas. Bajo el sol de la tortura a todas las metrópolis de la tierra. En el nombre de las víctimas. Expulso todo semen que he recibido... Muerte a la felicidad del sometimiento. Que vivan el odio, el desprecio, la rebeldía, la muerte...⁴³

El nivel de síntesis alcanzado, a nivel escénico y dramático, es inédito; ningún cabo ha quedado suelto. El espectáculo recorre el mundo presentándose en múltiples festivales internacionales (Montevideo, Hamburgo, Bayona, Roma, Nueva York, Bruselas, París, Estrasburgo, entre otros) y se mantiene en cartel, a sala llena, durante tres temporadas en Buenos Aires.

En junio de 1996 estrenan en el Teatro Nacional Cervantes *Circo Negro*, espectáculo escrito por Daniel Veronese y dirigido por el autor y por Ana Alvarado. Esta pieza marca, a nuestro entender, un punto de inflexión particular en la reflexión del grupo en torno al tema del objeto. Luego de la contundencia y eficacia máxima del planteo objetual de *Máquina Hamlet* era necesario buscar un camino lateral; ya no era posible ir más allá, alcanzar una nueva síntesis superadora -como había ocurrido con cada uno de los espectáculos reseñados- caminando por el sendero de los orígenes.

La conciencia de haber llegado a un límite, a una frontera, imponía, tal vez, la necesidad de arriesgarse en la periferia, en el espacio que rodea al núcleo. Es por esto que en *Circo Negro* el actor por vez primera conquista el territorio del lenguaje hablando constantemente acerca del objeto y el objeto está presente para que suceda lo que el actor enuncia; el tema de la

pieza es el objeto, la escena se torna metadiscursiva. Según su autor esta pieza es paradójicamente la más objetual de todas, dado que encara la referencialidad del grupo. El grupo se caracteriza por trabajar con objetos y por eso la escena plantea su problemática interna. Otra vez en escena, visible, lo que debería quedar fuera de ella. Un recurso periférico para tomar aliento y poder continuar el camino de la manipulación.

Una nueva síntesis: la manipulación de la manipulación.

En este periplo del núcleo a la periferia y de ella otra vez al núcleo transformado a partir de ese recorrido, el espectáculo más reciente de la compañía *La última noche de la humanidad*, escrito por Emilio García Webhi y Ana Alvarado a partir de la obra homónima del autor austríaco Karl Kraus, invierte la fórmula; en él el manipulador es manipulado, el actor es gobernado por los objetos -no ya de carácter antropomórfico- que, señores del escenario, determinan el curso de la acción escénica.

Por otra parte, el actor no es más dueño del espacio que recorre, organiza y modifica a su antojo, sino que está enclaustrado, encerrado; preso de un dispositivo de control panóptico que lo conmina cruelmente al cumplimiento de la norma, a la eficacia. Sometidos al arbitrio de los mandatos de “una especie de Big Brother orweliano”, los personajes son obligados a hablar en inglés.

En la entrevista inédita antes mencionada, Emilio García Webhi nos dijo:

... Se trata de sujetos que son objetos, que responden a una manipulación; hay manipulación de objetos que son sujetos al mismo tiempo. Es decir, el manipulador (que está fuera de escena) está manipulando indirectamente al sujeto, lo está transformando en objeto. Manipula al objeto que a su vez manipula al personaje (...) Venimos haciendo una elipse desde los primeros espectáculos donde se manipulaba directamente a los objetos sin presencia del sujeto, pasando por *Máquina Hamlet* que implica un punto de inflexión, luego por el cuestionamiento de este esquema que se da en *Circo Negro*, y llegamos a este planteo que implica un alejamiento de la manipulación directa. Pero no creemos que haya dejado de haber manipulación, todo lo contrario. El sujeto se ha ido objetivando y el objeto subjetivando.

El espectáculo, dividido en dos partes, plasma el recorrido de la especie humana desde una barbarie a otra y al mismo tiempo el recorrido del grupo, pues en la primera parte los actores anonadados en el lodo -magma indiferenciado y anónimo- manipulan objetos antropomórficos, mientras que en la segunda, luego de la pausa higiénica que permite el pasaje del fango deletéreo al impoluto blanco- igualmente indiferenciado y anónimo-

son manipulados por objetos que han perdido toda referencia a la humanidad.

La crueldad, la sumisión y la violencia que el manipulador proyectaba otrora en el objeto vuelve como un boomerang al punto de partida descargándose en los cuerpos de los actores que terminan siendo reducidos a materia inerte. Es presentado en escena el triunfo del objeto, el anonadamiento producto de la masificación, la completa desobjetivización, la última noche de la humanidad o la noche, oscura de blanca y no matizada por ninguna idea, del “último hombre” huérfano de respuestas.

La autonomía de la pieza es radical; no hay representación del texto de Karl Kraus porque, además, el drama, según las ácidas palabras de su propio autor, “cuya extensión equivaldría a más o menos diez veladas según la medición humana del tiempo, ha sido ideado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte”.

Un ciclo ha quedado concluso: desde *Máquina Hamlet*, texto breve de una espesura, densidad y hermetismo paradigmáticos, hasta *La última noche de la humanidad*, texto extensísimo, de más de seiscientas páginas, inabarcable. Ambas obras se han propuesto poner en crisis, desde la dramaturgia misma del autor, la noción de puesta en escena como representación de un texto dramático previo y acabado, cerrado. Atravesadas por los dispositivos periféricos y por su original dramaturgia grupal y escénica, ambas obras han sido iluminadas y por ello han podido interpelar a los espectadores de hoy a través de la presentación en escena de los mundos por ellas desplegados.

Los desafíos se han atravesado preservando lo esencial y al volver la vista atrás y pasar revista al camino recorrido por el grupo, queda como precipitado de su larga experiencia artística un compuesto de coherencia, riesgo, trabajo, contundencia y habilidad. Como manifestara García Wehbi en una reciente entrevista concedida a un diario local: un “teatro sin fronteras que, sin embargo, no pierde sus raíces”.

NOTAS

- 1 Gilles Deleuze – Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 52.
- 2 Jaques Derrida: *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 47.
- 3 Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1972, p. 141.
- 4 Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 141.
- 5 Vsevolod Meyerhold: “El actor sobre la escena” en *Diccionario de práctica teatral*, México, Gaceta, 1986, p. 117.
- 6 Walter Benjamin: *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1999, p. 37.
- 7 Raymond Williams: *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 116.
- 8 Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 116.
- 9 Jacques Derrida: *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, op. cit., p. 50.
- 10 *Ibíd.*
- 11 *Ibíd.*
- 12 *Ibíd.*
- 13 *Ibíd.*
- 14 *Ibíd.*
- 15 Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Tomo II, Barcelona, Paidós, 1996, p. 251.
- 16 Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris, Editions du Seuil, 1974.
- 17 Gilles Deleuze: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 39.
- 18 *Ibíd.*
- 19 Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, op. cit., p. 177.
- 20 Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 32.
- 21 *Ibíd.*, p. 29.
- 22 *Ibíd.*, p. 14.
- 23 *Ibíd.*, p. 14.
- 24 *Ibíd.*, p. 17.
- 25 *Ibíd.*, p. 24.
- 26 Aldona Skiba-Lickel: «L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor» en *Buffonneries*, N° 26-27, p. 30.
- 27 Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, op. cit., p. 24.

- 28 *Ibíd.*, p. 26.
- 29 *Ibíd.*, p. 29.
- 30 Tadeusz Kantor: *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, 1983, p. 39.
- 31 Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, op. cit., p. 57.
- 32 *Ibíd.*, p. 57.
- 33 *Ibíd.*, p. 58.
- 34 *Ibíd.*, p. 231.
- 35 *Ibíd.*, p. 69.
- 36 *Ibíd.*, p. 86.
- 37 Aldona Skiba-Lickel: «L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor» en *Buffonneries*, op. cit., pp. 69-70.
- 38 *Ibíd.*, pp. 36-37.
- 39 *Ibíd.*, p. 39.
- 40 *Ibíd.*, p. 39.
- 41 Tadeusz Kantor: *El teatro de la muerte*, op. cit., p. 67.
- 42 En *Revista Funámbulos*, Año 4 – Nº 1, Junio-Julio de 2001.
- 43 Texto reproducido en el programa de la pieza teatral *Máquina Hamlet*, representada en el Teatro Municipal General San Martín, Temporada 1995.