

Teatro y archivo histórico: una experiencia escénica en los límites de lo irrepresentable

Cristian Palacios*

Resumen:

En el año 2005 la Compañía Nacional de Fósforos, grupo de teatro independiente de la Provincia de Buenos Aires, al cual este investigador pertenece, estrena en México DAMIENS, como resultado de una indagación sobre la relación TEATRO y ARCHIVO HISTÓRICO. A partir del libro de Michel Foucault, Vigilar y Castigar, la obra se plantea si es posible dar cuenta de la totalidad de la vida de un hombre, entender sus puntos de vista, sus deseos, sus sueños, cómo es posible hablar de la muerte, la tortura y el encuentro frente al poder de todos los sueños humanos. La alusión en una única frase a la desaparición de niños en Buenos Aires, en 1976, abre el abanico de los sentidos: del sufrimiento de un solo hombre al de todos los hombres y del drama individual de Damiens al drama de la injusticia social en toda la historia humana. El relato de la experiencia escénica de Damiens intenta abrir caminos para entender esta relación y nos permite cuestionarnos sobre la dimensión ética y política de cualquier acontecimiento teatral.

* Investigador del Instituto de Lingüística (UBA), becario de CONICET. Realiza su tesis de doctorado sobre la obra de Roberto Fontanarrosa. Es además actor, escritor y dramaturgo.

Teatro y archivo histórico: una experiencia escénica en los límites de lo irrepresentable

Lo que sigue tomará la forma de una serie de apuntes sobre lo que aquí se llamará una investigación teatral propiamente dicha: es decir, el intento de constituir un metalenguaje sobre el oficio de la práctica escénica, el fragmento de un capítulo que formaría parte de una improbable *poética* del siglo XXI¹. Nuestra perspectiva no será por lo tanto la de aquél que analiza un producto terminado y puesto en funcionamiento, ya sea desde el punto de vista de la producción o del reconocimiento, sino la de quien busca configurar una *tekhné*. Por supuesto que, como en las poéticas y retóricas clásicas, esta técnica viene precedida por experiencias anteriores y entonces ambas perspectivas se confunden o más bien: el análisis de los productos terminados resulta fundamental para la determinación de reglas o rasgos mínimos que faciliten el hacer.

De lo que se tratará aquí en adelante será entonces del abordaje de un problema escénico: cómo contar el horror. Específicamente: cómo contar la *tortura* sobre la escena. Entiéndase aquí el término *tortura*, en su dimensión política y en su dimensión poética, es decir, como metáfora de todo un proceso que no inicia en marzo de 1976 ni termina en diciembre de 1983. Un proceso que si hemos de considerar los aportes de toda una tradición de la crítica, cristaliza en aquello que se ha dado en llamar Post-dictadura: no lo que vino después, sino lo que queda de antes en aquello que vino después.

No se puede – sin embargo – ser demasiado categórico al respecto. Se trata de un período demasiado reciente, demasiado próximo, donde la memoria personal reemplaza al material de archivo con sus consiguientes riesgos y posibles ventajas. Ventajas porque en definitiva la memoria es la herramienta de acceso privilegiado con la que cuenta el crítico o investigador de teatro, que pretenda no reducir su historia a la historia de las dramaturgias o al comentario biográfico de sus creadores. Riesgos porque la memoria – y sobre todo la memoria de un período como el que analizamos – resulta poco confiable como materia prima de conocimiento objetivo; cuando no se contrasta con documentos o fuentes verificables.

Lo que aquí se narra es una serie de reflexiones sobre una investigación escénica particular, que se llevó a la práctica durante los años 2003 – 2005. Se trata del proceso de creación de la obra DAMIENS / EL CUERPO DE LOS CONDENADOS, que lleva la dramaturgia de quien escribe o lee estas líneas. No se trata de hacer valoraciones sobre este espectáculo como tal ni de dar claves que orienten su recepción, dado que eso no nos correspondería a nosotros. Se trata de pensar en el marco de dicha experiencia, cuáles serían los procesos que atañen a la *mímesis*, entendiendo ésta no como imitación, sino como **recreación** o más directamente como **creación**.

El proyecto, como hemos dicho, nació fundamentalmente del asombro -un asombro en absoluto filosófico, como diría Benjamin – que causaba en nuestra generación, la de los nacidos en aquellos años, no tanto el suceso mismo de la dictadura, sino la decisión de estado de librar la batalla sobre los cuerpos de los individuos, es decir, la dimensión más horrorosa, en el sentido etimológico de ese término, la de erizar los cabellos de la piel, la decisión de causar dolor, la decisión de someter los cuerpos a un escrutinio quirúrgico, para finalmente, en la mayor parte de los casos, hacerlos desaparecer. La operación, finalmente, de apropiarse de los niños, en un episodio cuya recurrencia en la historia de la humanidad no deja de ser significativa, así como tampoco deja de ser significativo, el uso normado, ritual, del escenario de la tortura: los simulacros de fusilamiento, los simulacros de interrogatorios, el uso regulado de la picana. La muerte como teatro y el cuerpo como teatro de la

1 Dicha *Poética*, que evocaría la figura - fundamental para todo aquello que implique una investigación teatral propiamente dicha - de Aristóteles, tendría como nombre *La Creación*.

muerte.

El punto de partida fue entonces el texto medular de Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, específicamente las primeras escenas de ese texto: los documentos que describen la tortura de Robert Francois Damiens, un campesino de Artois que intenta asesinar al rey Luis XV el 5 de enero de 1757 y que es brutalmente ejecutado en la Plaza de Gréve, frente a una multitud que asiste al espectáculo, entre quienes se encontraba Casanova, que nos suministra una precisa descripción de los gritos del condenado. No diremos aquí nada de lo que podría encontrarse en el texto de Foucault, tan sólo que si *Vigilar y Castigar* se abre precisamente con esta escena, es porque en cierto modo, creemos, es la frontera que atañe a toda reflexión filosófica sobre el horror. El estremecimiento que ese archivo surgido desde lo profundo del tiempo, nos provoca, es el punto de anclaje de cualquier pensamiento posterior. Es justamente la imposibilidad de pensamiento que surge desde aquí, su misma irrepresentabilidad, es decir, la ausencia de un lenguaje que pueda dar cuenta de esto, lo que constituyó la base misma de creación del espectáculo.

Pero ¿cómo contar la tortura? Y más aún ¿por qué? Y ¿para qué? ¿Qué quería decir la historia de Damiens para nosotros, este campesino surgido a la luz de la historia por el mismo proceso que implicaba su destrucción? ¿Qué cosas habría sentido, soñado, pensado? ¿Qué cosas hizo? ¿Cuáles dejó de hacer? ¿Cómo recuperar su voz, extraviada en unas pocas líneas en las páginas de los historiadores. Su voz como el eco de una música cuya ejecución en el tiempo ha concluido. Y ¿qué podría decir el teatro al respecto? Su cuerpo, desplegado como un mapa, aparecía como un símbolo de nuestro encuentro frente al poder, ese todo inasible que nos sofoca, ante el cual se desnudan todas nuestras preguntas y todas las explicaciones, ese fantasma insensato que debemos enfrentar tarde o temprano cuando nos vemos obligados a defender nuestra condición de hombres.

No se trataba, por lo tanto, de un distanciamiento que obligara al público a sacar sus conclusiones, a la manera de Brecht. Sabemos, por sus mismas obras, por la virtud teatral de dichas obras, del fracaso político de la propuesta estética de Brecht. Justamente la operación que Michel Foucault realiza, al comienzo de *Vigilar y Castigar*, colocando esos documentos al comienzo de su libro, creo yo, es exactamente la inversa. Un involucramiento radical del lector en la escena que se va a investigar. Pero tampoco se trata de regodearnos en el horror. Se trata de lo contrario: no mostrar el horror, sino mostrar que mostrarlo es imposible.

Una figura, en suma, propia del siglo XX, el siglo que ha descubierto la potencialidad de la puesta en escena como arte. Una figura que es posible encontrar en muchas partes, pero que aparece, de manera radical, en un grabado de Escher: *Galería de Grabados*. Un hombre mira un cuadro donde una mujer lo mira, desde una ventana. Pero el cuadro y la entera galería están debajo de la ventana de la mujer, donde también se encuentra el hombre, mirando a la mujer. El infinito que abre esa mirada, no es lineal ni progresivo, sino que gira en torno a un círculo blanco donde está impresa la firma del pintor. Lo real. El punto blanco no tanto de lo irrepresentable, sino que hace que la representación aparezca siempre, vista retrospectivamente como fracaso.

En este sentido, la figura de la hablamos, sería en realidad la propia de todo arte. Pero en el teatro adquiriría un estatuto muy particular, dado que existe una dialéctica – por llamarle de alguna forma – entre lo que se repite y lo irrepitable, entre dramaturgia y puesta en escena, entre texto escrito como una instancia incluso anterior a la dramaturgia, y esta dialéctica tiene un sentido eminentemente político.

Cuando un dramaturgo emprende la tarea de acometer una obra sabe que cada palabra está puesta allí para pertenecer a esa otra cosa que es el teatro, pero sabe también, si lo sabe, que el teatro no es

representación de eso que se escribe, sino presencia de algo que sin duda tiene que ver con eso que escribe, pero cuya esencia no se encuentra en la palabra escrita. No es el dramaturgo el que pide su certificado de pertenencia al teatro. El que busca que cada gesto, cada efecto de luz, cada palabra y sonido que se pronuncia sobre la escena, encuentre su razón de ser en una obra de teatro, que se diga de ella “esto es teatro” o “he aquí la teatralidad” es un sujeto fundamentalmente colectivo.

Es en este sentido que hablamos de una investigación teatral propiamente dicha. Pavis reserva la entrada *investigación teatral* para la investigación *sobre teatro* – y tiene muchas cosas malas para decir al respecto². En cambio, asimila *teatro de investigación* a *teatro experimental* y nos informa que “el teatro que ni pretende vaciar los cerebros ni vender productos de consumo corriente sabe perfectamente que será experimental o no será.” (PAVIS 2005:456) Es decir que básicamente Pavis asimila el *teatro experimental* al Teatro, tal y como lo entendemos hoy en día. El Teatro, puesto así con mayúsculas, a diferencia del teatro (que se da en teatros pero que no es teatro, es decir no es más teatro que un recital de rock o que una conferencia de fanáticos de Star Trek), tal y como lo entendemos hoy en día, nace justamente como una búsqueda, junto con el surgimiento del oficio del director a finales del siglo XIX. No se puede decir que antes no haya habido teatro, pero lo que hoy reconocemos como teatro – algo que está más allá del oficio del escritor y del oficio del actor, algo que no es meramente literatura representada, liturgia o exhibición de las habilidades del interpretante – no aparece como un todo sino hasta las reflexiones de Saxe-Meiningen y Antoine que se prologan en Stanislavsky³. Estas reflexiones, se plasman en papel o no, resultan inevitables para el director que toma en serio su oficio. Más que inevitables, son inherentes al funcionamiento de la máquina teatral.

¿Cuál es la diferencia entre un actor que camina por un espacio vacío y un técnico que hace lo mismo pocos minutos antes de que comience la escena? Que al técnico le importa francamente muy poco que lo que hace sea teatro, que el técnico no va a detenerse a preguntar “¿esto que hago, está siendo teatro, tiene derecho a ser llamado teatro, es o no es teatral?” Mientras que un actor o un director que lo dirige o el actor dirigiéndose a sí mismo, no dejan de preguntarse esto ni un sólo momento. O más bien diríamos que en cada gesto está contenida la pregunta de si lo que se hace es o no es teatro ¿Qué es entonces lo propiamente teatral, aquello que propiamente puede llamarse teatro? No un texto sino su puesta en escena. Un acontecimiento. Acontecimiento que – como se sabe – busca ser repetido e irrepetible a la vez.

2 “Quien dice investigación dice búsqueda, y ello da a entender que se ha perdido alguna cosa y que nos proponemos encontrarla: esta definición está perfectamente ajustada a la investigación teatral, que ha perdido su objeto, la representación, o que ya no sabe localizar el texto dramático y los otros textos – didascálico, espectacular, espectral, etc – que lo acompañan” (PAVIS 2005: 259) más adelante agrega: “La más frecuente es la de una búsqueda individual que desemboca en una tesis doctoral en forma de monografía, casi siempre demasiado larga e ilegible, que deberá ser recortada y reescrita para su publicación”. Sin embargo reconoce que la investigación como tal es algo que no está reservado únicamente a los especialistas y eruditos y rescata para la *theaterwissenschaft* un alejamiento de los documentos para pasar al campo del teatro vivo. El diccionario, finalmente, tiene otra entrada reservada a la *investigación sobre*, la de *estudios teatrales*, que “se afirman, de entrada, contra la literatura (y por tanto el drama escrito) para proclamar su diferencia radical: su pertenencia al mundo de la escena, de la representación, de las artes del espectáculo” (PAVIS 2005: 189). El estatuto de la investigación teatral como Ciencia del teatro merecería un capítulo aparte, ya que son las estructuras institucionales las que exigen este tratamiento que no siempre se ajusta a las necesidades del objeto. Pero estas estructuras institucionales no son previas a la constitución del saber, ni el objeto a ser estudiado lo es. Es decir, no hay un saber sobre el que la institución viene a poner trabas; ya que la institución forma parte de las condiciones de producción de ese saber. Lo que hay, ciertamente, es un conflicto entre dos formas de regular los saberes desde dos instituciones distintas, la academia y el teatro como tal.

3 No podemos olvidar, por el tema de este trabajo, que en plena efervescencia del naturalismo se estrena el Ubu Rey de Jarry, tío rebelde y dilapidador que se une a la cofradía de padres del teatro.

Todo arte es político, pero el teatro, por su razón de ser colectiva, pública, lo es aún más. O mejor dicho, lo es de un modo esencial. Activa, por su propia circulación, un espacio de memoria, y de aquí a que la propuesta de Brecht, apuntara a domesticar ese espacio, bajo la forma de una verdad externa al teatro. El punto de vista clásico, es que el teatro es una terapéutica, no una propedeútica. El lugar del arte no es de la verdad en absoluto. Es la postura del psicoanálisis. La tesis psicoanalítica-clásica lleva al boulevard de lujo cuyo emblema es Pinter (Badiou, 2005). El punto de vista romántico, por su parte, nos dice que la verdad está en el arte, el arte es más verdadero que la vida. Es la postura de Artaud y de lo que Badiou llama la tendencia del teatro-poema.

¿Cuál debe ser la postura del teatro, frente a la verdad, frente a la memoria, en el siglo XXI? No diríamos que la verdad está en el arte o por fuera de él. Diríamos que el modo de conocimiento al que accedemos en el arte teatral, es fundamentalmente distinto de aquél al que accedemos frente a una reflexión científica o filosófica.

La ontología de la obra de arte es que no puede ser refutada. Nadie puede decir que Shakespeare o Moliere se “equivocaron” sino a condición de reducir a Shakespeare o Moliere a una tesis particular, a la que sabemos que en el fondo jamás podrán ser reducidos. No es que la tesis no exista, pero existe sólo como hipótesis de lectura de la obra. De hecho, muchas obras inducen hipótesis de lectura, pero casi siempre, en algún punto, la defraudan. Hay un punto en que la obra permanece absolutamente incomprendida. Una buena puesta en escena no puede olvidar esto. Un director que cree que entiende por completo una obra – creo yo, jamás llegará a ser un buen director. Un director no puede dejar que su propia hipótesis de lectura cancele las otras posibles. No puede dejar que la obra se comprenda en todo momento, que se reduzca a una tesis particular. En definitiva lo que un buen director debe lograr es crear las condiciones para que de una u otra manera – para usar una imagen de Borges - Shakespeare se abra paso.

Nadie logra explicar del todo bien por qué subsiste esta práctica arcaica, artesanal y casi clandestina que parece existir sólo a fuerza de obstinación – como el caballero inexistente, de Italo Calvino – a la que la mayoría de la gente parece no darle la menor importancia, pero que es más que el aire que respiran para esa minoría que encuentra en el teatro la razón de estar viva. Sólo hay un caso similar en la Argentina, de resultados extraordinarios con una coyuntura social sumamente desfavorable, y ese caso es la historieta. Pero la historieta, como las obras literarias, pueden ser redescubiertas al cabo de los años. El teatro no. El teatro es efímero. El teatro se acaba. Una obra, si tiene suerte, durará viva unos años y en esos años raramente la habrán visto más que unos miles de espectadores. Es esta condición, según mi punto de vista, lo que constituye su inexplicable riqueza, su sentido último, su urgencia. No nos queda otra que seguir hablando – como Scherezada – y mantener al rey en suspenso, porque es sólo a costa de nuestra lengua que todavía tenemos la cabeza entre los hombros.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, 1998. *Poética*. Trad. y ed. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.

ARTAUD, Antonin, 1997. *El teatro y su doble*. Edhasa: Madrid.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Incola, 1998. *Un diccionario de antropología teatral. Anatomía del Actor*. Escenología: México.

JARRY, A. 2009. *Patafísica: epítome, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja

negra editora.

ORDAZ, L. El teatro en el Río de la Plata, Leviatán 1957.

SCHECHNER, R. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del rojas.