

Julia SAGASETA

Profesora Emérita del Departamento de Artes Dramáticas > IUNA

{ PERFORMATIVIDADES:
EXPERIMENTACIONES EN LA
ESCENA DE BUENOS AIRES }

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora emérita del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) y Directora del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Directora de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Dirige la revista digital www.territorioteatral.org.ar del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

{ P E R F O R M A T I V I D A D E S : E X P E R I M E N T A C I O N E S E N L A E S C E N A D E B U E N O S A I R E S }

Julia Elena SAGASETA¹

Profesora EméDepartamento de Artes Dramáticas > IUNA

PERFORMANCE Y TEATRO

Estas dos formas artísticas tienen una larga relación de contradicciones, enemistades, confluencias. Es raro eso porque si se las estudia se ve que siempre han estado ligadas. Las artes visuales, y en particular el arte conceptual, se han apropiado de la performance y consideran que sólo forma parte de su espacio. Pero si leemos a Roselee Goldberg (1988) y su historia del *performance art* vemos que desde los eventos dadaístas y futuristas la interrelación artística fue prioritaria.

Y lo mismo ocurre desde el ámbito del teatro. Muchas veces se ha mirado (y todavía se mira) con cierto recelo eso que se llama performance, en todas sus variantes: teatro performático, instalación teatral, ambientación.

Sin embargo, los artistas más audaces o con más ansias de investigar, hacen caso omiso a todas las críticas y se internan por ese camino de mezcla que encuentran muy productivo. Y los críticos más abiertos a las búsquedas (y yo adhiero a esa posición) tampoco establecen divisiones.

Voy a mencionar a algunos que son mi marco de referencia en el tema. En primer lugar Erika Fischer-Lichte (2011). Cuando estudia lo performativo no hace ninguna diferencia entre performances y obras teatrales. De hecho comienza el texto con la descripción y análisis de una performance de Marina Abramovic y luego va a relacionar rituales y obras teatrales. Casi en la conclusión, señala:

Una estética de lo performativo tiene por

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora emérita del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) y Directora del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Directora de la Maestría en Teatro y Artes Performativas en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Dirige la revista digital www.territorioteatral.org.ar del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

objeto de estudio ese arte de rebasamiento de fronteras (...) La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos sino que los vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue pues los pasos de un proyecto de indiferenciación (...) más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 404)

A estas formas artísticas que escapan de tradiciones rígidas (llámense performance o teatro, danza o cruce de ellas) Fischer-Lichte las llama con una denominación común: *acontecimiento*. El acontecimiento lo realiza el artista y el espectador, muchas veces éste de manera activa. Y podemos agregar que aquí esta propuesta se vincula (o la podemos vincular en nuestro análisis, como lo haremos más adelante) con la estética relacional que propone Nicolás Bourriaud (2008) y con el concepto de *espectador emancipado* que formula Jacques Rancière.

Josette Féral (2011) estudia la teoría y práctica del teatro “más allá de los límites” como subtitula su obra. Se propone tomar el fenómeno teatral en toda su amplitud, lo que implica, desde su óptica, el teatro de presentación, la performance, la teatralidad, la performatividad, el interculturalismo. Toma todas las formas que significan una ruptura con el teatro de texto y considera que el teatro performático y la performatividad están en el centro de la práctica teatral.

Pero el hecho se complejiza cuando nos detenemos en la performance porque hay dos modos de acercarnos a ella: como *performance art*, o sea en la producción de eventos, *acontecimientos* en el término de Fischer-Lichte; o como *performance cultural*, en el enfoque que parte de Schechner y del grupo de la New York University y el Instituto Hemisférico de Performance y Política. En este enfoque, todo puede ser mirado como performance: rituales, acontecimientos deportivos, hechos artísticos, manifestaciones políticas, carnavales, desfiles, etc. Es más una mirada performática sobre la realidad que un hacer performático. Sin embargo esta óptica ha crecido mucho y se ha instaurado universitariamente como Estudios de Performance.

Marvin Carlson, con su larga experiencia de teórico y director señala con propiedad:

La visibilidad creciente del término “performance” en los recientes textos críticos y teóricos sobre el teatro, así como la relación que aparece claramente en esos escritos entre ese término en las teorías u objetos de estudio de las ciencias sociales, tienden a ocultar que la teoría teatral en su conjunto ha recurrido de modo creciente, durante estos últimos años a conceptos y estrategias estrechamente asociados a las ciencias sociales aun cuando el término excesivamente connotado de “performance” no parecía tener que depender de ellas de manera directa. (CARLSON, 2012, p. 28)

No es la óptica de la Performance Cultural la que vamos a seguir en este trabajo. No la negamos pero consideramos más propicio para nuestro análisis del teatro performático lo que tiene que ver con *performance art* y de qué manera se produce una relación entre esta forma artística y la escena que más conocemos: el ámbito teatral de Buenos Aires

EL LARGO CAMINO DE LA PERFORMATIVIDAD PORTEÑA ALGUNAS NECESARIAS ACLARACIONES

Buenos Aires es el centro absoluto del teatro argentino. Desde allí se irradia por todo el país. Sus dramaturgos, directores, grupos, son requeridos en todas las ciudades, se siguen sus sistemas de actuación, se repiten las obras que allí tienen éxito. Hay, sin embargo, otra ciudad con vida teatral propia aunque en menor escala, Córdoba. En tanto Buenos Aires mira a Europa, Córdoba se dirige a Latinoamérica, por eso allí se ha desarrollado la creación colectiva y tiene un director y gestor de un sistema de actuación muy original, Paco Giménez. Otra ciudad, más cercana a Buenos Aires geográficamente y en sus intenciones es Rosario, que también presenta búsquedas propias. Y otra más lejana, Tucumán, está desarrollando un movimiento juvenil con singularidad de propuestas.

La performance tuvo un desarrollo en los 60 y principios de los 70 en Buenos Aires. No se denominaban así los eventos sino *happenings* pero si seguimos a Roselee Goldberg (1988) sabemos que los *happenings* son una parte de la historia de la performance. Los años 60 fueron una época de desarrollo del arte de vanguardia en Buenos Aires, particularmente lo que ocurría en un lugar famoso en la época, el Instituto Di Tella, que duró casi toda la década hasta

su cierre por una dictadura en 1969. Lo que ocurría en el Di Tella estaba en relación directa con Nueva York. Vinieron Allan Kaprow y Jean Jacques Lebel, es decir, las dos ópticas del *happening* de la época y contaminó también el arte político como se pudo ver en las acciones finales del Di Tella, que cuestionaban la dictadura y particularmente ² un evento artístico-político muy importante que se inició en Rosario, “Tucumán arde” .

¿Por qué si estábamos tan al día con el arte conceptual y al mismo tiempo lo utilizábamos para el testimonio y la denuncia nos perdimos con la performance y en la década del 80 apenas la conocíamos? En la historia del arte y del teatro argentino es imposible no hacer referencias a lo contextual. En 1976 comenzó la peor dictadura que padecemos (hubo varias en el siglo XX) y duró hasta 1983. En esos años no sólo hubo 30.000 desaparecidos y muchísimos niños nacidos en campos de concentración apropiados por los represores (todavía quedan unos 400 por encontrar, ahora adultos), también se quebró la memoria. Cuando comienza la democracia, en diciembre de 1983, hay que empezar a hacer todo otra vez . Y se lo hace creativamente, con el aire libre de esos años. Entonces se descubren o redescubren formas teatrales: teatro de imagen, de objetos, danza-teatro, teatro intercultural, clown, performance, teatro callejero. Aparecen como fuertes referentes las figuras de Tadeusz Kantor (que viene dos veces a Buenos Aires), Eugenio Barba (él o sus grupos visitan también la ciudad en varias oportunidades) y La Fura dels Baus que provocó ⁴ la irrupción de un grupo de performance, La Organización Negra . El sistema teatral se ve convulsionado y, en un país con una dramaturgia tan fuerte, cae la figura central del autor dramaturgo para desplazarse al director, al actor o al grupo.

SEGUNDO TIEMPO. LA PERFORMATIVIDAD CRECE

Afirmada una nueva mirada, empieza a crecer un teatro diferente. En la década del 90 está muy bien instalado y tiene prestigio internacional El Periférico de Objetos. Salidos del teatro de muñecos más tradicional, sus directores Emilio García Wehbi, Ana Alvarado y Daniel Veronese renuevan totalmente esa escena. Trabajan con

2 Para el tema remito a dos libros muy importantes: LONGONI; MESTMAN (2000); GIUTNA (2001).

3 Remito al proyecto que dirigí y que dio lugar al siguiente libro: SAGASETA, Julia Elena (directora). *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2010.

4 Este grupo, con divisiones, ha continuado hasta la actualidad y ha conseguido una proyección internacional. Ha dado lugar a *De la Guarda* y luego a *Fuerza Bruta*.

viejas muñecas de porcelana sin peluca y con las cabezas cortadas. Así presentados, los muñecos tienen un aspecto siniestro y ése es un elemento (tomado en el sentido freudiano) que utilizan en sus obras. En las primera están influidos por Beckett, luego la marca de Kantor es mayor y terminan en robótica e interacción entre muñecos y actores. Sus espectáculos son de un gran cuidado formal y con una marca performática muy fuerte, cada vez más explícita. Primero, como interrelación artística, luego como trabajo de presencia de los actores y representación de los muñecos, finalmente, en su último espectáculo *Manifiesto de niños*, con un espectador participante, fuertemente involucrado.

Desaparecido el grupo, sus directores han seguido caminos muy distintos. Daniel Veronese se ha inclinado por versiones de teatro realista y por el teatro comercial de calidad. Ana Alvarado ha experimentado con la escena tecnológica y Emilio García Wehbi es el mayor representante en nuestra escena del teatro performático.

Eduardo Pavlovsky es un actor–performer y dramaturgo de las obras que presenta. Y, si bien las publica y han sido tomadas por otros actores y directores, esa escritura está generada por su cuerpo en escena. Desde los años 90 del siglo pasado la dramaturgia volvió a aparecer pero ahora generada por directores y actores. Pavlovsky había sido el gran antecedente. Comenzó su carrera en los años 60 y ha seguido, sin detenerse, hasta el presente .

Pavlovsky hace un teatro muy comprometido, es un hombre de una definida posición ideológica. Para ver como se relaciona el hecho performático con lo político me voy a referir brevemente a una de sus obras más conocidas: *Potestad*.

El espectáculo comienza con un hombre que narra como es una tarde cualquiera, muy feliz, con su familia. Están él, su mujer y su hija. Lo que es un relato se convierte en una situación performática porque el espectador percibe un personaje en la historia pero no ve a éste sino al actor que despliega su histrionismo. El relato se va haciendo cada vez más terrible (el hombre cuenta cómo ha perdido a su hija a quien ama muchísimo y en cierta medida a su mujer, que no puede salir del impacto de lo sucedido), pero se percibe sobre todo lo que Pavlovsky llama “un relato de actuación”. A

|| 5 Su última obra, *Asuntos pendientes*, la estrenó el 12 de junio de este año.

través de ese estado se desarrollan los hechos que nunca se transmiten desde el naturalismo. En mitad de la obra, el hombre, que ha estado cada vez más vencido físicamente, que llora, de pronto se para firmemente y empieza a hablar en un idioma incomprensible pero que suena a algo parecido a alemán. En ese lenguaje que grita y que resulta un devenir, aparece otro aspecto del padre desesperado. “¿Te dije cómo encontré a los padres de Adriana?” le pregunta a la mujer que lo ha estado escuchando todo el tiempo. Y lo que dice es terrible. El hombre es un apropiador del bebé de dos jóvenes acribillados por las fuerzas represivas.

En muchas obras Pavlovsky (médico psicoanalista, además) ha tomado esas figuras siniestras de la dictadura y los ha puesto en situaciones cotidianas con sus familias o amigos. Como en este caso, el mismo ser nefasto puede ser un padre amoroso y un amante esposo. En la primera parte de la obra nadie dudaría de su bondad. Esos huecos de la personalidad, esos “entre” en el sentido deleuziano, son los lugares en los que bucea el dramaturgo y presenta el performer.

Alguien que ha estado cercano a Pavlovsky, que ha hecho suyo el relato de actuación y que ha desarrollado una forma actoral que ha denominado “teatro de estados”, es Ricardo Bartís. En los años 90 presentó una serie de obras memorables en las que la interrelación artísticas y el cuerpo actoral creaban narraciones de una gran potencia. Opuesto al naturalismo – que fue por muchos años el método canónico de formación del actor en el teatro argentino –, sin abandonar el texto pero sí la dramaturgia convencional, sus obras han abierto caminos no transitados en los que la escenografía, la luz, el cuerpo, la palabra se combinan en una multiplicidad de relatos. Puede mezclar el teatro a la italiana con la instalación teatral o la ambientación, jugar entre el *site specific* y la transformación de ámbitos. Activo y consagrado en la actualidad, el “teatro de estados” se ha convertido en una de las formaciones actorales más requeridas.

AMBIENTACIONES, INSTALACIONES E INTERVENCIONES. EL TEATRO CONCEPTUAL

Cuando el teatro se anima a salir de las pautas tan largamente arraigadas, a buscarse en el trabajo con conceptos artísticos más que en narrar historias con personajes muy perfilados, cuando decide que se rompan los límites y cruza hacia la mezcla con otras artes, esa expansión da frutos que enriquecen la escena.

La danza-teatro es conocida y en las últimas décadas ha crecido, pero me quiero detener en las ambientaciones e instalaciones teatrales, en el cruce con lo

que tradicionalmente pertenecía a las artes visuales.

En 2002 Emilio García Wehbi realizó el *Proyecto Filoctetes*, una intervención urbana que presentó primero en Viena y luego en Buenos Aires. La intervención consistía en invadir lugares estratégicos de las ciudades con muñecos hiperrealistas de aspecto y tamaño humanos, tirados como vagabundos o seres que viven en la calle. La intervención era claramente relacional, se buscaba la participación de los espectadores, de la gente que pasaba y que veía esas figuras semitapadas, tiradas, frente a las que se esperaba que tomaran alguna actitud. Las reacciones fueron de muy distintos tipos, mucho más fuertes (tanto en la aceptación como en el rechazo del evento) en Buenos Aires, con comentarios en diarios y en los noticieros televisivos.

Proyecto Filoctetes se repitió en 2004 en Berlín, en 2005 en Kyoto, 2007 en Cracovia. La intervención se fue haciendo *site specific* en cada lugar y produciendo una interesante lectura social.

García Wehbi realizó un instalación teatral a partir de la obra de la artista francesa Sophie Calle. Tomó las fotos y textos que ella expuso y después editó con el nombre de *Dolor exquisito (Douleur Exquise)* y con ese material, junto a la actriz Maricel Alvarez, realizó la instalación. Si bien se mantenía el relato original de la historia de amor y abandono, García Wehbi y Alvarez hicieron su recorrido personal que difería de las fotos de Calle. En la puesta, la presencia de la actriz en el escenario jugaba con ella misma en un video filmado en Japón e intervenían voces de actores que contaban sus propias historias.

Otro director, Marcelo Pensotti, ha realizado varias intervenciones urbanas teatrales. La primera, *La Marea* (2005), consistió en la ocupación de una calle del centro de la ciudad. Actores, espectadores del evento y transeúntes casuales se confundían, nadie sabía quién era el otro, si ese señor que se quejaba en un balcón por el ruido de una fiesta que había adentro era un propietario o un actor, si esas señoras que pedían permiso para pasar y abrían la puerta de su casa eran las propietarias. Se producía una mezcla performática entre lo real y lo ficcional.

En otra intervención de Pensotti, *Interiores* (2007), la acción se realizó en un edificio de departamentos, también en el centro de la ciudad. Los espectadores penetraban munidos de MP3 que les iban a ir dando indicaciones del recorrido. Algunos departamentos formaban parte del evento y allí había actores que contaban o actuaban historias pero los espectadores recorrían pasillos, se encontraban con habitantes del lugar, tomaban el ascensor, seguían la

guía propuesta o construían la propia.

En *Ciudades paralelas* (2010), un evento performático de intervención creado y curado por Lola Arias y Stefan Kaegi, eran muchos los lugares de la ciudad que se invadían artísticamente. Pensotti hizo *Estación de trenes*. En una de las muchas que hay en la ciudad, se ubicaron varios dramaturgos con sus computadoras portátiles. Tomaban una persona, un grupo de personas, un hecho que sucedía frente a alguno de ellos y escribían sobre lo que elegían. Los textos se proyectaban en pantallas. Los personajes se reconocían y elegían interactuar o no.

Fernando Rubio realizó una intervención en el mayor parque de la ciudad con el evento *Un niño ha muerto* (2006). Tres actores y tres actrices iban relatando una historia mientras recorrían una especie de laberinto. Los espectadores los seguían o cambiaban de narrador y de fragmento de historia. Rubio también realizó una video instalación sonora en la Biblioteca Nacional, *Palabra Girondo*. Todo el edificio se llenó de textos del poeta Oliverio Girondo (2008), que se leían o escuchaban. En 2012 tres dramaturgas y actrices, Aldana Cal, Carla Maliandi y Bibiana Ricciardi realizaron, también en la Biblioteca Nacional, lo que llamaron “una intervención dramático-literaria”, *El gliptodonte*, en la cual recorrían los jardines de la Biblioteca y parte de su interior mientras el relato revivía otras eras geológicas.

¿Es teatro todo esto que estoy mencionando? No lo sé, seguramente no en el sentido más estricto, o mejor decir, más tradicional. ¿Hay teatralidad? Sí, sin duda, y mucha si no la restringimos a un espacio determinado (con formas definidas) y a actores que interpretan una historia.

Y es más que teatro, es cruce interartístico, mezcla, ruptura de límites. Y el espectador deja de ser el ser pasivo que contempla. Se espera de él que también sea parte dinámica de los eventos, que forme parte de un arte que priorice las relaciones humanas como dice Bourriaud (2008), relacional como él lo llama.

LO REAL

Cuando el teatro deja de representar (cuando se hace

6 *Girondo fue un poeta muy importante argentino de la primera mitad del siglo XX. Su obra se destaca por el enfoque vanguardista siempre presente.*

“teatro de presentación” en términos de Marco de Marinis) se instala lo real en escena. No hay ficción, no se imita con las mejores técnicas un referente, el actor es él mismo. Esto no es nuevo en la historia del teatro contemporáneo. Lo hizo el Living Theatre, el Teatro de Orgía y Misterio de Hermann Nietsch del Accionismo Vienés, o las acciones performáticas del grupo Mapa Teatro de Colombia. Así son las performances de Marina Abramovic.

Lo real se ha introducido mucho en el teatro actual. Y no siempre con una pureza total, mezclándose a veces con representación. Diríamos que lo que queda afuera es la ficción.

La directora argentina Vivi Tellas, una teatrística que siempre busca formas innovadoras, creó y curó el ciclo *Biodrama* y convocó a distintos directores para realizarlo. Había que tomar una figura de la vida real (famosa o no) y en torno a ella realizar el espectáculo. La propia Vivi Tellas ya había realizado otros espectáculos donde lo real aparecía de una manera mucho más cruda: *Mi mamá y mi tía* (2003), en el que sus propios familiares aparecían en escena hablando y recordando; *Tres filósofos con bigotes* (2004), donde tres profesores universitarios contaban y accionaban sus historias e invitaban a participar a los espectadores; y *Cozarinski y su médico* (2005), en la que un conocido novelista y director de cine dialogaba con su médico de toda la vida, quien lo revisaba y le hacía algunos estudios en escena.

Biodrama fue muy exitoso, convocó a muchos directores, pero planteaba también límites de lo real (límites a veces que los directores se imponían). El director José María Muscari realizó *Fetiché* (2007), a partir de la figura de una fisicoculturista, teóloga y sexóloga, Cristina Musumeci. La variedad de actividades e intereses de la persona elegida la hacían, sin duda, singular. Muscari presentó su vida a través de 6 actrices de físicos y edades diferentes y al final aparecía la propia Cristina. Si bien trabajaba con un material real, Muscari realizaba una representación. Es decir, usaba procedimientos muy diferentes a los de Vivi Tellas en sus espectáculos citados.

En otros casos, como en *Los 8 de julio*, dirigido por Beatriz Catani y Mariano Pensotti, la obra comenzaba con entrevistas a gente que cumplía años en esa fecha. Luego entraba un actor, también psiquiatra, que también coincidía con la fecha, se presentaba y hablaba de sus actividades (médicas y escénicas), los otros que intervenían también tenían en común el cumpleaños y el ser ellos, no representar. En *Salir lastimado* (2006), del director de cine y teatro Gustavo Tarrío, se trataba la historia de una familia de fotógrafos y de su negocio en una

pequeña ciudad del interior. Tarrío había filmado un documental previamente. En la experiencia escénica participó uno de los miembros de la familia en escena, preparó un laboratorio fotográfico y sacaba y exponía fotos durante la función acorde con la historia real.

Otras modalidades de lo real ha desarrollado la directora y dramaturga Lola Arias. En *Mi vida después* (2011) los actores relatan (con palabras y acciones) la historia de sus padres en los convulsionados años 70 en el país. Algunos de esos padres fueron guerrilleros y hasta en líneas distintas o intelectuales prestigiosos, o bien represores y hasta apropiadores de bebés. Como ocurría en esos años, todos tomaron posiciones fuertes. Los hijos se enfrentan a esos pasados, algunos están orgullosos, otros lo cuestionan radicalmente. Una actriz dice en un momento: “Mi papá era policía, mi abuelo era policía, mi tío era policía. Todos tienen cara de policías” (mientras habla se proyecta la foto de los familiares), luego va a relatar de qué manera acompañó a su hermano a Abuelas de Plaza de Mayo para que encontrara su identidad ya que había sido apropiado por su padre en un operativo en la dictadura. Hasta qué manera puede interferir la realidad en el teatro y el teatro en la realidad es el hecho de que esta declaración fue tenida en cuenta en el juicio al padre represor.

En *Melancolía y manifestaciones* (2013) Lola Arias toma a su propia madre con sus padecimientos maniaco-depresivos y ella misma interviene como actriz en la puesta. Sin embargo las acciones las realiza una actriz, pero la voz que se oye acompañando esas acciones es la de su madre. En *Las multitudes* el director Federico León llena el espacio escénico de personas de distintas etapas etarias, actores y no actores que se desplazan, hablan, se quedan callados, accionan de muchas maneras pero nunca dejarán de ser ellos mismos.

Un trabajo distinto con lo real es el que ha realizado Margarita Bali. Bailarina y coreógrafa muy conocida, directora (junto a Susana Tambutti) de un grupo muy famoso, Nucleodanza, ahora es una videoartista valorada. En *Hombre rebobinado* (2011) realiza una video instalación en la que se muestran fragmentos de la vida de un hombre. Realizado con una tecnología de avanzada, el espacio se llena de imágenes muy distintas que coexisten. Pero de pronto ese hombre, un actor y bailarín que los espectadores conocen, entra a la sala y comienza a interactuar con los imágenes produciendo un paso más. El teatro no es sólo presencia. El teatro es interacción de artes y la presencia puede mezclarse con la imagen.

PERFORMANCES TEATRALES

¿Es válida esta denominación? No estoy segura porque, como ya dije, en toda performance hay una carga de teatralidad. Cuando hablo de “performances teatrales” me refiero a aquellas performances que ponen más énfasis en lo escénico. El teatrista que más se ha dedicado a esta forma artística es Emilio García Wehbi. Ha realizado seis performances que ha denominado *El Matadero*. La base es un texto canónico del mismo nombre de la literatura argentina del siglo XIX que instala en el centro el ideograma que ha marcado nuestra historia: civilización o barbarie. El primer *Matadero* (2005) duró muchas horas, los espectadores tenían libertad para quedarse, salir, volver, no estaba claramente especificado el lugar de performers y espectadores, había animales y se cocinaba o se leían textos filosóficos.

A algunos de los *Mataderos* les agregé nombres: el cinco se denominaba *El Matadero. Aullido* (2008) y en el medio del evento se leía el texto de Allen Ginsberg. Dominando el espacio había un enorme retrato de Artaud (ya mencionado en otros mataderos como el mentor de esta idea de teatro) y los performers estaban en un espacio que se iban transformando. A algunos se les extraía sangre, otros eran agredidos, otros cantaban o bailaban. Eran desclasados sin lugar. No había ninguna ilación ficcional, salvo el texto de Ginsberg que introducía la poesía y el manifiesto contracultural.

El matadero 6. Ciudad Juárez (2008) se realizó en la ciudad de México, con performers y muchos símbolos que hacían a la mexicanidad pero el subtítulo apelaba al horror de lo feminicidios.

Con el mismo título *El Matadero* García Wehbi ha realizado una ópera, con música de Marcelo Delgado a la que subtuló *Un comentario*. Como ha declarado y ha puesto en su página web, aquí cambia el ideograma sostenido por Sarmiento en el siglo XIX de “civilización o barbarie” por el de “civilización y barbarie”. Cruzando el texto con muchos otros (la intertextualidad es un procedimiento característico de García Wehbi) se presenta la barbarie de los integrantes del matadero y la oposición con el burgués que se acerca. Se asa carne en escena y una bailarina interpreta al toro-vaca que se escapa saltando entre las butacas de los espectadores y siendo encerrado entre un bosque de cuchillos. Es decir, se rompe con las condiciones de la ópera (es, obviamente, una ópera performática) y se juega con el peligro.

COLOFÓN

¿Después de este recorrido es válido seguir hablando de teatro? Si pienso en aquellos que más experimentan y mantienen la palabra teatro, no creo que tenga ningún derecho a negarlo. Lo hace Emilio García Wehbi, Lola Arias y Federico León los que mayores búsquedas proponen en el teatro argentino, se mantiene dentro de la escena Mapa Teatro de Colombia que pone en cuestión la presencia y el actor (trabaja más con imágenes y videos que con acciones en vivo, y más con personajes reales que no necesariamente tienen que ver con el mundo del teatro que con actores), se siente dentro del teatro la española Angélica Lidell con sus puestas performáticas. ¿Y por qué dejar fuera del teatro las danzas y performances de la española María Ribot?

Estamos en el siglo XXI. En cada etapa de su larga existencia la escena cambió y muchas veces de forma radical. Creo que en lo que va del siglo y ya desde fines del siglo pasado el teatro ha tendido cada vez más a cruzarse con otras artes. Ese lenguaje mixto lo está caracterizando. No sé si será allí donde habrá que ir a buscar una historia. O quizá tendrá su espacio para eso, su tendencia, pero creo que crecerá por otros lados, por muchos lados, se contaminará y contaminará otras artes y nos contaminará a los espectadores. Cada vez se espera de nosotros que seamos menos pasivos, sólo tenemos que atrevernos a ser parte de la escena.

BIBLIOGRAFÍA:

BOURRIAU, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

CARLSON, Marvin. “Résistance à la théâtralité”. *Théâtre public. Entre deux. Du théâtral et du performatif*. n°205, juillet-septembre 2012.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du theatre. Au-delà des limites*. Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada editores, 2011.

GIUTNA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona, Destino, 1988.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

SAGASETA, Julia Elena (editora). *Teatro expandido. El teatro performático*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2013.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México, Paso de Gato, 2013.

RESUMO A performance e o teatro são duas formas artísticas que têm uma larga relação de contradições, inimizades, confluências. No entanto, ao estudá-las se vê que sempre estiveram ligadas. Os artistas mais audaciosos ou com maior ânsia de investigação ignoram as críticas e seguem por esse caminho de mistura, que resulta muito produtivo e enriquece a cena. Neste trabalho se tratará deste tema com exemplos do teatro de Buenos Aires.

PALAVRAS-CHAVE teatro; performance, confluência.

ABSTRACT Performance and theater are two art forms that have had a long relationship of contradictions, animosity, confluences. But when studying them it is clear that they have always been linked. The boldest artists or the ones more eager to investigate disregard all the criticism and venture into that intermingling road that is highly productive and enriches the scene. In this paper we address this issue with examples from the theater in Buenos Aires.

KEYWORDS theater; performance; confluence.