

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Intermitencias de lo real en las nuevas tendencias teatrales

Julieta Belén Novelli¹

Universidad Nacional de La Plata

julinovelli@hotmail.com

Resumen: Si en el teatro existe una brecha que distingue un tiempo ficcional escénico de un tiempo “real” del espectador, creemos que esa brecha puede sino desaparecer al menos, estrecharse y, sólo por unos instantes, disolverse para dar lugar a un encuentro en un tipo de teatro que renuncia al plano de las ideas y apuesta al estar en el hacer del actor como resto que posibilitaría la emergencia o el acercamiento de lo real. Son instantes, intermitencias que no esperan tener una continuación, que simplemente emergen y son, para dar lugar a otros algos –fugaces– que *son* en el presente, renunciando a la idea de narración, de futuro. Un teatro centrado en el actor, a quien descubrimos como sujeto capaz de desobjetivarse, de deshablarse y deshabitarse para poder hablar/ser/habitar, ya no desde el plano de las ideas, en un presente que cobra volumen: lo que resta como instante de mera presencia. Para el análisis, tomamos la película *Glue* de Alexis Dos Santos y, por sobre todo, el proceso a través del cual resulta este film.

Palabras clave: Tendencias teatrales – Emergencia de lo real – Procedimental – Cine – Alexis Dos Santos

Abstract: If there is a gap in theatre that distinguishes a fictional scenic time from the “real” time of the viewer, we believe that this gap can be narrow down and even disappear in a kind of theatre that escapes from the level of the ideas and focuses in the work of the actor as a remainder which would allow an approach towards the order of the “real”. There are isolated moments that take place exclusively in the present, avoiding the idea of a lineal narration or a future. This is a kind of theatre focused in the actor as a subject capable of involving his own subjectivity into his performance, which allows him to be in a pure present. For this analysis, we chose the film “Glue” directed by Alexis Dos Santos, taking into account the acting process developed in it.

Keywords: Theatrical trends – Emerging of the real – Procedural – Cinema – Alexis Dos Santos

¹ **Julieta Novelli** es investigadora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria IDIHCS (UNLP/CONICET), como becaria de la SPU “B. de promoción de las vocaciones científicas” con el proyecto “Intermitencias de lo real en las nuevas tendencias teatrales” bajo la dirección de la Dra. Natalia Corbellini. Es estudiante avanzada de la carrera de Letras de la UNLP. Asimismo, cuenta con una formación sistemática en Teatro y Artes escénicas. Ha participado en reuniones científicas e integra el proyecto de extensión “Aula de teatro” de la UNLP.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



1. Teatro del mientras

A partir de los años ochenta el campo teatral porteño experimenta una renovación² que consiste en resistir a la idea de representación que venía dándose en el teatro, resistir a la idea de unidad y de totalización. Según el análisis del Crítico Luis Abraham (2007) en su trabajo referido a la poética de Rafael Spregelburd, un nuevo teatro que opta por restar una representación en una sociedad en la que abundan, que resiste a la espectacularización e intenta dar cabida a lo que, según Cragolini, *ya estaba allí* resistiendo al cierre, a la síntesis, a respuestas tranquilizadoras que neutralicen el “temblor” de lo nuevo. Un ligado de obras que siguen el formulismo de lo efímero, un juego entre presencia/ausencia que, en visiones fragmentadas, nos permiten experimentar el presentimiento de ese algo que resta.

Brota un teatro centrado en lo procedimental y no en los contenidos o temáticas, un uso artístico del lenguaje que deja de ser pura comunicación o uso cotidiano. Lo procedimental está relacionado con lo lúdico y el lenguaje, por su arbitrariedad. Entendemos como procedimiento todo dispositivo o instancia de búsqueda, que permite alcanzar o *entrar en algo*. Como dispositivo es totalmente arbitrario, son decisiones genuinas del actor: cantar antes de hablar, putear por lo bajo, concentrarse en la mirada, pedir cosas; en fin, infinitas posibilidades configuradas como *dispositivo para*, que no cargan con ideas sino que son una especie de entrada en calor, simplemente *se hace* eso en el presente. Para analizar esta tendencia nos referimos a Glue³. Su protagonista, Nahuel Pérez Biscayart, al referirse al proceso de filmación dice: “Todo el tiempo trabajábamos sobre el vacío para construir juntos. Obviamente que en ese proceso había momentos más aburridos que otros, pero no importaba porque eso era parte del proceso “para llegar a” ” (2015)

2 En la época de la post-dictadura argentina se busca un teatro de la actuación a través de distintas agrupaciones autogestionadas: El periférico de objetos, La banda de la risa, El clú del Clan.

3 *Glue- Historia adolescente en medio de la nada* es una película argentina del año 2006, dirigida por Alexis Dos Santos y protagonizada por Nahuel Pérez Biscayart, Inés Efrón y Nahuel Viale. Narra la vida de tres adolescentes, su entorno, sus vínculos y exploraciones en un pueblo de Neuquén llamado Zapala.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Dentro de estos procedimientos podemos entender al procedimiento de la “multiplicación de sentido” al que se refiere Abraham (2007) como un dispositivo general de este tipo de teatro que invita a la proliferación de cosmovisiones violando el “principio de comunicación obligatoria” en términos de Agamben : el ser hablante no puede sustraerse a la comunicación porque está condenado a comunicar por el hecho de estar dotado de lenguaje; el hombre que no comunica sería, según Aristóteles, el hombre-planta. Al igual que Agamben al referirse al lenguaje, sostenemos que este tipo de teatro se basa en la creencia de que el lenguaje no es siempre comunicación y que da testimonio de algo sobre lo que es imposible testimoniar⁴ , en este caso: la emergencia de lo real. Por ello creemos que esto es literatura, pues hay un uso del lenguaje que se diferencia del cotidiano y que enfrenta el abismo. El actor juega, propone una nueva lógica –arbitraria como toda lógica- y posteriormente, desde un afuera –siguiendo a Deleuze- somos nosotros o él mismo el que relaciona ese procedimiento con alguna idea que, siempre, viene después. El protagonista de *Glue*, hace una distinción entre este tipo de proyectos y aquellos que parten desde el texto, como fue su trabajo en la película *El aura*

A nivel creativo es muy diferente. Uno es totalmente interpretativo, a las órdenes de un director (...) *Y de la idea, de la meta hacia dónde tiene que ir; mientras que un proyecto como Glue... es todo lo inverso, es el vacío total y la búsqueda en el instante en el que está sucediendo lo que está sucediendo.* ⁵(Nahuel Pérez Biscayart)

Si el actor, en cambio, partiera de una idea, la forma no haría más que depender de ese contenido, de esa serie de creencias que deben cumplirse para servir a la idea, hacerla encajar: lo que creemos que es una madre nos dispondría frente al texto o la escena y podría llevarnos a no hacer más que

4 Agamben analiza la figura del testimonio en los campos de concentración nazi para dar cuenta de la discontinuidad entre la lengua y la experiencia. Ubica en el centro mismo del testimonio la imposibilidad de testimoniar, la laguna que lo constituye: no es el testimonio de quienes han vivido la experiencia hasta el final –muertos- que no pueden darlo ni el de aquellos que sobrevivieron pero no experimentaron el límite; la laguna del testimonio está en ese “entre”: es el musulmán.

5 El subrayado es nuestro.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



salvar esa idea-figura social que inconscientemente proyectamos. Al no partir de ella sino de un procedimiento, se suspende la comunicación y proliferan los sentidos. Esto es lo que llamamos “temblor” de lo nuevo, es ese momento “pré-lógico” en el que lo que vemos, al verlo por primera vez, no puede ser identificado y clasificado con lo ya conocido. La in-certidumbre, la in-tranquilidad, la des-estabilización de lo pensable o decible, es ese resto que resiste a la síntesis, que huye a cualquier gesto que intente sofocar la irrupción. Un tipo de teatro que se distancia de aquel que en palabras de Rafael Spregelburd, privilegia la figura y el significado, en una entrevista realizada por Abraham:

Hay toda una clase de construcción literaria que consiste en ahondar en el significado, que trata de transmitir mensajes y construye cadenas discursivas. Esos serían equivalentes teatrales del privilegio de la figura, del significado, y tienen que ver con el territorio del sentido común(...) una imagen teatral es percibida e interpretada desde lo más conocido o desde lo más cercano a lo conocido. La simplificación que hace el ojo también la hace el pensamiento. (Abraham 2015)⁶

Primer plano al actor

Entonces la propuesta de renovación en las tendencias teatrales y el modo de abordar la actuación a partir de los 80, nos permite reconocer un teatro centrado en el actor, más bien en la actuación como práctica, lo vivo, frente a un teatro que venía centrándose en el texto, en donde se buscaba ilustrarnos personajes e historias que preexisten a la puesta en escena y son anteriores a la actuación viva. Es decir, se pasa a un primer plano lo que trae de singular y único la presencia del actor con su energía y se relegan los ideales de representación como: la familia, las pasiones conocidas (amor, tristeza, odio), la psicología del personaje. Se relegan porque operarían en la restricción y simplificación, pondrían en evidencia las representaciones culturales limitando, excluyendo, lo singular en pos de una idea histórico-social que enmudece la posible emergencia de lo real. Tendencias teatrales que

6 Entrevista de Abraham a Spregelburd, *Letra inversa*. Ver referencias en Bibliografía.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



confían en la impronta del actor y es desde allí que se crea, el texto o el personaje deja de ser anterior al acto, pasa a intrincarse con la práctica y se posibilitan actuaciones sumamente personales siendo lo otro, un no-yo

Vos escribís una escena y resulta que lo que pasa justo antes o lo que pasa justo después quizás es lo más interesante, y si no te das el lugar para explorar esas cosas que se manifiestan en el momento de *transitar la experiencia del 'hacer'* nunca lo vas a ver(...)

No tenerle miedo a lo arbitrario del mundo, de la vida, del existir, porque cuando filmás siempre estás trabajando con material maleable de la realidad, de la realidad de los actores, de los humanos y de los entornos que te rodean que nunca son controlables; no estás haciendo una animación, estás haciendo algo que vive en un contexto que muta constantemente (...) que reine el caos con tranquilidad, para que la cosa se sienta viva".⁷ (Alexis Dos santos)

Alexis Dos Santos, el director de *Glue*, manifiesta su no querer controlar sino entregarse a lo vivo; en los títulos destacará "esta película fue *improvisada* por...", la improvisación evidencia ese hacer en el mientras, la decisión genuina en el presente, lo no premeditado sino más bien la búsqueda y el juego del actor.

El sujeto poético, explica Agamben, incesantemente se falta a sí mismo. El acto de la palabra posee un doble proceso: subjetivación, ingresar en el lenguaje a través de un "yo" que es anterior al sujeto en cuestión, y desubjetivación, ese resto que queda afuera en toda subjetivación, la exclusión que conlleva cualquier selección, lo que siempre se escapa. El individuo debe desubjetivarse como ser real para pasar a ser el sujeto de la enunciación que nos propone el lenguaje e identificarse con ese "yo" del que intenta apropiarse. El trauma constitutivo del sujeto remite a aquella posibilidad de ser sujeto sólo apropiándose de la lengua que conlleva una expropiación del ser o individuo real, que lo hunde en el silencio de la misma. Entonces, si al decir "yo hablo" ese yo siempre va a ser otro, la pregunta que se nos presenta es la siguiente: si el sujeto de la enunciación está hecho por y de discurso en una realidad

⁷ El subrayado es nuestro.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



puramente lingüística ¿cómo puede desdecir el discurso? ¿cómo puede dejar ingresar la otra realidad⁸? ¿cómo puede deshablar la lengua para decir él y no otro, para hacer oír lo que no se deja decir?

El actor -al igual que el sujeto poético al que hace referencia Agamben- siempre es un otro en constante exploración y es esa búsqueda incesante, la falta de resoluciones, de unidad de sentido, de cierre, la que lo vuelve único y nos permite asomarnos al abismo: nos permite percibir el instante en que lo real emerge para des-hablar el lenguaje, suspender sus fines comunicativos y volverse: música, silencio, poesía, balbuceo, glosolalia, no-lengua. El actor como cuerpo hablado por la lengua pero deshablado por el instante en que algo se nos vuelve vivo en el acontecimiento artístico, se nos vuelve pura verdad por presentarnos lo genuino de una experiencia que -nos- parece estar teniendo lugar recién, frente a nosotros.

Desolemnización y des-habitación

Cragnolini(2009) propone pensar la subjetividad como “comunidades del resto”, lo que implicaría asumir la imposibilidad de representación de la política, el no cierre del otro en figuras dominables por otra figura que la represente – Estado- sino el reconocimiento de la singularidad de ese otro, de lo imprevisto, de la excedencia de sentido.

Esta excedencia es la que tiene lugar, como procedimiento general, en las nuevas tendencias teatrales en donde se nos sugieren múltiples sentidos que atropellan al significado, desvían lo que comúnmente leeríamos o veríamos y permiten que un mismo objeto pueda tener distintos enfoques. Esto conlleva la complejización –contraria a la simplificación del lenguaje totalizante–, en palabras de Abraham la desolemnización del objeto y, agregamos nosotros, la desfosilización.

La desolemnización escapa de lo espectacular, lo grave, lo serio *porque sí*. Desolemnizar implica purgar al objeto de ese revestimiento de grandes ideas –“lo válido, lo grave, lo importante, interesante” - que lo colocarían como

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



la afirmación de un único modo posible. Creemos que es a través del juego que el sujeto va deshabitando las grandes ideas que forman parte de lo que trae consigo, que lo habitan. Pensamos la deshabitación como desgaste de las mediaciones que impedirían ver/oír/leer lo genuino y único, esos instantes en que el sujeto, no sólo se deshhabla sino que se deshhabita para volverse presente, para habitarse realmente, para dejar de estar en el plano de las ideas –si mi mente se ubica en lo que debería ser o en lo que fue, en el caso de trabajar con memoria emotiva, nunca se encuentra con lo que es- y pasar al estado del ser/existir. Creemos necesario advertir que esta manifestación de lo real no significa “lo raro” o que se aleja de lo esperable, por el contrario, puede ser lo más parecido a lo que ya conocemos pero la forma en que el sujeto rodea esa idea/contenido fosilizado culturalmente hace que eso esté vivo: no superficial, con volumen, con pasado, con un resto que sostiene ese *estar ahí*, posible por la desolemnización, por la entrega seria y responsable al juego – quien mantiene vivo al sujeto- , nos saca del lugar común aun cuando ese lugar sea lo más común que conocemos, como la escena de la chocolatada en *Glue*:

el guionista puede estar meses y meses elaborando una escena, (...) pero ponés a los tres actores juntos, la química se da y empiezan a pasar cosas que no te esperabas y que cuentan de manera mucho más sutil e interesante, porque complejizan las escenas, les dan cuerpo (Alexis Dos Santos)

Lo real sólo serán instantes rodeados por una constante búsqueda: vemos al actor en trabajo, tomando decisiones y rodeando esos puntos en que algo –como espectadores- nos estremece.

Conclusión

Esta existencia singular sería lo que Deleuze llama “personaje original”: Cada original es una poderosa figura solitaria que desborda cualquier forma explicable (...) una pregunta sin respuesta (...) Figuras de vida y de

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



conocimiento, conocen algo inexpresable, viven algo insondable. Nada tienen de general (117)

Y, agregamos, nada tienen de general aun cuando encarnen las ideas más generales. Este original no es ni lo universal ni lo particular –raro, extraño– es lo propio en lo otro, lo más yo de ser un no-yo, como el tono: un sonido auténtico e íntimo con el que ejecutar cualquier partitura por más fosilizada o nueva que sea.

Este tono original es el que atraviesa *Glue*, quien nos permite toparnos – como espectadores– con ideas universales tales como la adolescencia, las drogas, la hora de la chocolatada, desde un camino honesto y genuino que parece ir haciéndose a la medida que se camina. Alexis, al referirse al montaje, da cuenta de la apuesta al desvío de una idea matriz en pos de lo vivo; una denuncia a la falsa continuidad que implican las actuaciones representativas

no sabía cómo iba a pegar una cosa con la otra (...) Prefiero que pegue por *discontinuidad* en vez de pegar por continuidad falsa, forzada. (Alexis Dos Santos)⁹

Bibliografía

Abraham, Luis Emilio. “Un teatro al acecho de la complejidad de lo real: Rafael Spregelburd y su poética en proceso” en *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Dir: Victor Gustavo Zonana. Corregidor: Buenos Aires, 2007: 283-332.

Abraham, Luis Emilio. *La letra inversa*. Institución de Formación docente continua de Villa Mercedes, 25 de julio del 2004. Web. 10 de febrero de 2015.

<http://www.letrainversa.com.ar/li/entrevistas/100-entrevista-a-rafael-spregelburd.html>

⁹ El subrayado es nuestro.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Acosta Larroca, Pablo; Godfrid, Federico. *Grupokane*. Independiente, Entrevista a Nahuel Perez Biscayart y Alexis Dos Santos. Abril 2006. Web. 15 de febrero 2015.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005, traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.

Cragolini, Mónica. "El sexto siempre vuelve". *Otra parte. Revista de letras y artes* 18, Buenos Aires, primavera 2009: 20-24.

Dalmaroni, Miguel. "NOTAS DE CLASE, 1. Introducción al problema de la discontinuidad en el lenguaje y la literatura". Material de cátedra (disponible en el Campus Virtual)

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2007.