



El imaginario zoomórfico en el teatro argentino actual, encrucijada de significaciones.

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires)

Resumen

Este artículo no pretende analizar en profundidad sino solamente señalar algunos ejemplos del uso reiterado de la metáfora zoológica en el teatro argentino contemporáneo. Esta tendencia conservadora diferencia nuestra producción escénica de los sofisticados procedimientos vinculados a la corporalidad, frecuentemente empleados en el teatro posdramático occidental.

Palabras clave: posdramático- cuerpo- metáfora zoomórfica-teatro argentino contemporáneo

Abstract

This article doesn't aim to analyze in depth but only to indicate some examples of the repeated use of the zoological metaphor in contemporary Argentine theatre. This conservative trend differences our stage production from the sophisticated procedures related to corporeality, frequently employed in the Western postdramatical theatre

Keywords: postdramatical-body- zoological metaphor- contemporary Argentine theatre

Las expresiones escénicas que, siguiendo a Lehmann¹ suelen denominarse *posdramáticas*, trascienden la noción de representación propia del teatro moderno -que propicia la identificación del cuerpo real del actor con el personaje o, directamente, con la idea misma de persona- y se centran, en cambio, en una corporalidad entendida como anatomía sin mediaciones. El actor ya no es más intérprete, no encarna algo diferente de sí, porque el cuerpo ha dejado de ser instrumento, punto de convergencia de los diferentes lenguajes escénicos verbales y extraverbales, para convertirse en realidad autónoma, autosuficiente e infiltrada de tecnología. Al devenir pura sustancia, pura potencialidad gestual, la corporalidad propia del teatro posrepresentacional significa por su sola presencia escénica. Propone así reflexionar sobre la mecánica de las emociones, lo monstruoso, lo embrionario, las desviaciones; superar los tabúes al exhibir en escena las huellas de la enfermedad, las discapacidades, las alteraciones, las anomalías e, inclusive, las muertes reales de algunos *performers*; desarticular los ideales de salud, perfección y belleza, la aspiración a la eterna juventud, las restricciones alimentarias, las cirugías plásticas que alteran el esquema físico en tanto ideologemas corporales propios de la sociedad contemporánea; utilizar la tecnología protésica para convertir los cuerpos en ciber-organismos o, inclusive, desafiar los propios límites anatómicos por medio de acciones riesgosas, que a veces deben ser co-experimentadas por el espectadores, a través de pruebas físicas sobre-exigentes, de transgresiones del umbral del dolor o de entrenamientos deportivos extremos como forma de control de sí.

Una importante franja de la textualidad dramática y escénica argentina, fechable *grosso modo* a partir de mediados de los años 80, parece ajustarse cómodamente a la mayoría de los parámetros cuya constelación configura el llamado teatro posdramático, esto es, autorreflexión y autorreferencialidad, flexibilización -o directamente disolución- de los límites entre los géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, de ficción escénica y realidad. En cambio, las nuevas postulaciones de la corporalidad

1 Hans-Thies Lehmann, 2002, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L 'Arche.

posdramática parecen encontrar en nuestra escena cierta resistencia que la aleja tanto de la utilización estética de individuos con capacidades especiales (ex-recluidos en neuropsiquiátricos, gente con síndrome de Down, víctimas de poliomielitis, como sucede en algunos espectáculos de Pippo Delbono); como así también de las continuas transformaciones tecno-orgánicas que extienden los límites del propio cuerpo o enfrentan su inevitable obsolescencia, a la manera de Sterlac; de las desfiguraciones, refiguraciones y auto-hibridaciones quirúrgicas como las empleadas por Orlan para reinventar permanentemente su rostro o de las experimentaciones de Marcel-lí Antúnez, cuyo exoesqueleto se convirtió en el primer dispositivo que permitió al espectador el control telemático escénico, incluyendo el cuerpo del performer.

Ni las sofisticaciones de la tecnología protésica ni la profusión de organismos cibernéticos caracterizan las postulaciones corporales del teatro argentino actual (los ocasionales robots o autómatas antropomórficos -en algunas obras de Javier Daulte, por ejemplo- no suelen ser construcciones materiales, sino tematizaciones de orden dramático o bien interpretaciones a cargo de actores). Sí, en cambio, la presencia de animales vivos en escena y las metáforas zoológicas, las cuales constituyen un recurso frecuente que atraviesa los distintos niveles discursivos de textos y espectáculos, cuyo semantismo vinculado a las nuevas postulaciones de la corporalidad posdramática aún no ha sido debidamente estudiado. Consideremos algunos ejemplos.

En el caso de los animales vivos, el gallo que deambulaba en escena en *El aire alrededor* (2003) escrita y dirigida por Mariana Obersztern, sobre una maestra rural del pueblo de Naón, provincia de Buenos Aires o los catorce conejos, dos tortugas, un perro y una iguana que participaron en *¡Sentate! Un zoostituto de Stefan Kaegi* (2003), escrita y dirigida por Kaegi, sobre la relación entre amos y mascotas, aportaron una fuerte cuota de hiperrealismo que reforzaba el carácter biodramático de ambas obras, pertenecientes al ciclo ideado y coordinado por Vivi Tellas. En cambio, *Zooedipous* (1998) del Periférico de Objetos proponía una significativa utilización de insectos y animales atravesada por la inquietante plurisemia de lo simbólico, para plantear la transgresión del incesto como tabú primordial. Así, por un lado, la

gallina que deambulada en la penumbra del escenario vacío, primero, y exhibida, luego, como cuerpo degollado y exangüe indicaba, respectivamente, el comienzo y el final del espectáculo y, por otro, amplificada y proyectada sobre la pantalla que cubría todo el fondo del escenario, flotando en los platos de comida de los intérpretes, deambulando sobre fotografías familiares, una microfauna integrada por artemias (crustáceos branquiópodos de no más de un cm. de largo), bichos bolita y un arácnido venenoso denominado opilón, buscaban convocar -como el incesto mismo- el horror, el asco y el rechazo de los espectadores. Asimismo, con dirección y texto de Daniel Veronese, integrante del Periférico de Objetos, un dramaturgo en cuyo imaginario artístico lo animal resulta relevante -recordemos sino obras como *Del maravilloso mundo de los animales: “Los corderos”* (1991), *Mujeres soñaron caballos* (2001), *Sueño de gato* (no estrenada)- *Open House* se destaca por el particular tratamiento de un conejo vivo. En efecto, representado desde 2001 hasta fines de 2008, el espectáculo fue el resultado de un trabajo de tesis de un grupo de actores egresados del Instituto Universitario Nacional de las Artes, basado en la idea de poner en escena de manera ininterrumpida una obra atípica que absorbería cada pérdida actoral sin ser reemplazada y que no dependía de la presencia del público, ya que se seguiría representando hasta que no quedara ningún integrante: ante cada deserción, voluntaria o no, se tachaba el nombre de los actores en el programa de mano. En este contexto, equiparando humanos y animales, se registró la muerte del conejo Andy como la de un integrante más del elenco. De este modo, el espectáculo se convirtió en una suerte de entidad biológica (animal), sujeta a los avatares de la vida y de la muerte.

Más complejas en su elaboración formal y en el semantismo de orden político son las operaciones retóricas presentes en numerosos espectáculos locales, en torno de la figura zoomorfa. Tan antigua como la historia misma de la literatura -desde la serpiente bíblica, las enseñanzas morales a cargo de animales parlantes en la fábulas de Esopo y Fedro, en el mundo antiguo y en las de sus continuadores iluministas, La Fontaine y, más tarde, en Samaniego, hasta los animales y los insectos kafkianos reconsiderados una y otra vez en el campo de la filosofía y la literatura- y, desde luego, tan antigua como la historia del teatro -¿o acaso la tragedia no remite

en sus orígenes y en su etimología al sacrificio expiatorio del macho cabrío?- la metáfora animal no es, sin embargo, una operación exclusiva del arte, sino parte constitutiva de nuestras concepciones éticas, de nuestro imaginario cultural y, sobre todo, de nuestras formulaciones lingüísticas, que tienden a distinguir lo animal y lo humano en dominios referidos a las partes del cuerpo, los movimientos, la emisión de sonidos, las actividades vitales (comer, dormir) o la vivienda².

En *Puentes* (2001) de Marina Chaud y Moro Anghileri, con dirección de esta última, centrada en el reacomodamiento sindical posterior al derrocamiento de Perón, los personajes y el falso diario, que se entregaba al final del espectáculo, aludían a cierta invasión de ratas, también notoriamente graficadas en el programa de mano. De este modo, se buscaba identificar el mismo temor y rechazo generado entre los espectadores que recorrían, casi a oscuras, los distintos sectores de la auténtica fábrica de aluminio en donde se desarrollaban las situaciones dramáticas, con el que -supuestamente- sentían ciertos sectores antiperonistas de la época, ante el avance de los derechos y reivindicaciones obreras. Asimismo, en *Territorio plano* (2004) de Bernardo Cappa, con dirección de Walter Rosenzvit, la indagación sobre los mitos de la argentinidad se metaforizaba en los intentos de una familia por resucitar a su dogo criollo, resultado del cruce de las diez mejores razas europeas, emblemáticamente llamado Zorzal. En una línea política similar, *La pesca* (2008) de Ricardo Bartís, ambientada en un absurdo club de pesca bajo techo en cuya charca, formada por las filtraciones de las aguas de un arroyo entubado que atraviesa Buenos Aires, las imágenes zoomórficas plasmaban el deseo de recuperación de cierta mitología peronista, que las mutuas traiciones frustran: debido a la ingesta contaminante, las monstruosas tarariras mutantes sobreviven devorándose unas a otras. La metáfora ictícola se verificó también en *Guaranía mía* (2005) de Letizia Mazur y dirección de Carlos Casella, en la que el pez, primero, y el pescado relleno de mandioca más tarde, condensan los distintos momentos de la forzada deculturalización/dominación que fuerzan a la mujer guaraní a dejar la armonía con la selva -el cuerpo de la india es amigablemente recorrido por una impresionante araña- para servir

2 Isabel Echevarría Isusquiza, “Acerca del vocabulario español de la animalización humana”, en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* [Universidad Complutense de Madrid] N° 15, sept., 2003; disponible en <http://www.ucm.es/info/circulo/no15/echevarri.htm>

en una ajena cocina urbana. Mauricio Kartun, por su parte, piensa que el teatro es un artefacto metonímico cuya potencia consiste en el desplazamiento, pues “muestra una parte, alude a la que queda fuera y fuerza a imaginar la totalidad”³, y valora la comparación -siempre orientada y orientadora- por encima de la metáfora, que termina dando en el blanco sólo por la amplitud de su dispersión semántica. Por eso, en su *Ala de criados* (2009), espectáculo más ligado a la perspectiva moderna que a la posdramática, historia y política, escritura e ideología operan desplazamientos y analogías con reminiscencias chejovianas: durante los aciagos días de la Semana Trágica, los ociosos aristócratas veraneantes terminarán eliminando al criado que los acompaña -metonimia de una clase media de origen inmigratorio, cuyo plebeyo arribismo la lleva a establecer alianzas equivocadas- con la misma crueldad con que, por deporte, masacran palomas en el Pigeon Club del Torreón marplatense.

Lejos de la simbología veda que la asocia a la calma, la paciencia y la santidad, al poder femenino y la fertilidad, a la conexión con la tierra enriquecida con la generosidad de su carne, su leche y su estiércol, como así también lejos de la zoolatría del hinduismo que la identifica con la diosa Sarasvati, con la Tierra o el Sol, la vaca y las imágenes asociadas constituyen las metáforas zoomórficas más frecuentes en nuestra escena, claramente asociadas al primitivismo gastronómico del voraz consumo carnívoro, a la sanguinaria brutalidad de su faenamiento, al poder de los dueños de la tierra, al destino agroexportador de nuestro país, pero también a la violencia ejercida sobre los cuerpos, repetida una y otra vez a lo largo su historia.

Manipulaciones III: El banquete (2012) de Gastón Mazières, con dirección de Diego Starosta, realiza una reescritura teatral de *El matadero* de Esteban Echeverría, retomando, una vez más, el enfrentamiento entre civilización y barbarie a partir de la clásica dicotomía argentina fundacional, esto es, el conflicto entre unitarios y federales. De manera similar, la vida en una hacienda argentina, la cría del ganado para su faenamiento, el detalle de la práctica de los

³Mauricio Kartun en “Clima chejoviano en una fotografía marplatense. Entrevista a Mauricio Kartun a propósito de *Ala de criados*”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 5, N° 10, diciembre 2009(www.telondefondo.org)

matarifes y de la producción de los chacinados dan marco en *Salomé de chacra* (2011), escrita y dirigida por Mauricio Kartun, a la reescritura de la tragedia bíblica y su red de deseos perversos: los del patrón Herodes por su hijastra Salomé, los de ésta por Juan- aquí un ácrata, confinado a un aljibe por agitar a la peonada-, los de Cochonga-Herodías por mantener un orden autoritario e injusto cuyo precio será la sangre de propios y ajenos. Mucho más cercano a la perspectiva teatral posdramática que los dos espectáculos antes comentados, *El Matadero*, proyecto de performances seriales dirigido por Emilio García Wehbi, basado en textos literarios de diferentes procedencias estéticas que se articulan con elementos del *body-art*, la instalación y los géneros musicales, gira en torno de las múltiples variantes de la violencia que la política y la ideología ejerce sobre los cuerpos. Se presentaron *El Matadero (Slaughterhouse)*, 2005; *El Matadero.2* (2006); *El Matadero.3* (2006) *El Matadero.4: Respondez!* (2007), *El Matadero.5: Aullido* (2008) y *El Matadero. 6: Ciudad Juárez* (2008), estrenada en México. Al año siguiente, con formato casi operístico y con el trasfondo de la muchas veces transitada oposición civilización-barbarie, *El Matadero. Un comentario* (2009), en colaboración con el músico Marcelo Delgado, ponía en escena la victimización simbólica de un toro-vaca o vaca-toro, encarnado por la performer Alejandra Ceriani, cuya indefinición de género refería tanto a la imposible diferenciación entre animales y humanos que propone el autoritarismo irracional de ciertos regímenes despóticos, como -autorreferencialmente- al del espectáculo en sí y a la totalidad de su serie de pertenecía.

También relacionado con la carne vacuna y sus múltiples imágenes asociadas, aunque en un grado mayor de abstracción, pueden mencionarse otros ejemplos. En *El suicidio. Apócrifo I* (2003) de Ana Alvarado y Daniel Veronese, con dirección de este último, jugando entre lo verdadero y lo falso, entre el testimonio auténtico y el apócrifo, se revisa el siempre incómodo y doloroso tema del suicidio con el trasfondo de un video de la actividad en un matadero, de cabezas de vacas y máscaras de animales. *Lote 77* (2008), escrita y dirigida por Marcelo Mininno, propone la analogía entre la masculinidad y las faenas rurales vinculadas al ganado bovino: como novillos que destinados al remate en los frigoríficos, los varones deben construir su propia identidad masculina, acorralados, seleccionados, marcados, por el peso inexorable de los

mandatos sociales, de las expectativas familiares, de los modelos culturales. Por otra parte, a partir del significativo juego paronomásico del título, en *Ya no pienso en matambre ni le temo al vacío* (2008), escrita y dirigida por Patricio Abadi, lo urbano y lo rural como plasmaciones de una argentinidad debatida entre encuentros y desencuentros, lo visceral del erotismo hecho consciente a partir de la soledad y la melancolía, el suicidio, la muerte, el arte y sus poéticas se condensan en las imágenes de la carne vacuna y sus usos cotidianos. A su vez, en *Rodeo* (2011), con texto y dirección de Agustina Gatto, un cowboy texano monologa sobre las diferentes formas de rodeos - el vinculado a los motivos de su exilio; el que lo dejó en tierras sudamericanas y no europeas, como esperaba su madre; el de su asimilación hasta casi convertirse en gaucho; el de la nueva lengua aprendida; el de la problemática de los dominadores y los dominados, con sus nuevas estrategias de colonización económica; el de la identidad cultural modulada por los estereotipos mediáticos, hasta terminar convirtiendo el espectáculo en un inmenso rodeo en el que los espectadores, igual que el ganado, quedan cercados por el lazo invisible de la ideología y del poder.

Los ejemplos hasta aquí enumerados no permiten pergeñar conclusiones, pero sí, al menos, demostrar la recurrencia de la metáfora zoomórfica y sus variantes múltiples en la escena argentina reciente. Podría argumentarse que esto se debe a las frecuentes limitaciones económicas de su modalidad productiva, que lo vuelve tecnológicamente menos sofisticado y más artesanal que su similar europeo, o, quizás, más sencillamente, a su propia tradición de innegable cuño realista. Sin embargo, más allá de los motivos que justifiquen tal reiteración, se impone la necesidad de investigar acerca de sus posibles sentidos éticos, estéticos y, fundamentalmente, políticos pues, como señala Echevarría Isusquiza⁴, el lugar preponderante del animal en el

4 Echevarría Isusquiza, ob. cit.



imaginario le permite al hombre interpretar el mundo, la naturaleza, la sociedad y, de ese modo, dar sentido a su existencia. Por ello, la imagen personificada y desnaturalizada de los animales probablemente permita que, a través de las comparaciones, las analogías y las metáforas, podamos comprendernos a nosotros mismos, juzgarnos e, inclusive, sencillamente, inventarnos.