

La producción de sentido y los límites entre la ficción y lo real en *Savage* de Pablo Rotemberg.

Luciana Morelli

(Universidad de Buenos Aires)

Tomando el modelo de análisis propuesto por Beatriz Trastoy y Perla Zayas Lima¹, el concepto de *marcos (frames)* de Schechner², algunos procedimientos del *teatro posdramático* desarrollado por Lehmann³ y los ensayos de Sánchez⁴ y Cornago⁵, en el presente trabajo me propongo identificar y articular los diferentes lenguajes escénicos que intervienen en *Savage* (2013) de Pablo Rotemberg, así como también la inclusión de lo real en la ficción. Busco demostrar en primer lugar, que los lenguajes escénicos responden a un sistema de relaciones en el que se reafirman, niegan o ironizan, construyendo un sentido no clausurado. Y, en segundo lugar, que la introducción de acciones reales que se acercan al terreno de lo performativo terminan de construir un híbrido, que pone en tensión todas las disciplinas, acercándose a la nueva búsqueda de las producciones contemporáneas.

1. Lenguajes escénicos

La sala del Portón de Sánchez es un espacio con visión frontal donde el público se ubica en unas sillas elevadas por gradas. A pesar de esto, en *Savage* hay una ruptura con la *cuarta pared* al presentar a los bailarines y las bailarinas en el pasillo o sentados en las gradas integrándose con el público. Desde que se ingresa al Portón de Sánchez, unos minutos antes de que den sala, los bailarines y las bailarinas ya se encuentran circulando en el espacio. Cuando se abre la cortina para

¹ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*; Buenos Aires, Prometeo, 2006.

² Richard Schechner, 2000, *Performance. Teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

³ Hans-Thies Lehmann, "Teatro pós-dramático, doze anos depois", en *Revista brasileira de Estudos da presença* N° 3, 2013. Véase también de Lehmann, [1999], *Teatro posdramático*, Murcia/México, CENDEAC/Paso de Gato, 2013.

⁴ José A. Sánchez, "Teatro y realidad", en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*; Madrid, Visor, 2007

⁵ Oscar Cornago, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", en *Revista Gestos*, año 19, N° 38, noviembre, 2004



dar paso a los espectadores, un grupo se encuentra en el camino hacia las gradas, mirando a la gente.



Savage - Foto: Juan Antonio Papagni Meca

Nos encontramos ante un escenario despojado, desnudo de telones, *patas*, bambalinas o cualquier otro accesorio típico de las cajas italianas que sirven para afianzar el artificio. En cambio podemos ver las paredes de la sala con su pintura negra, algunas marcas en la pared, signo de tiempo.

El espacio es usado y transitado en distintos planos y direcciones. A pesar de la no utilización de cortinas, igualmente hay un uso de las llamadas *calles* conformadas por las líneas de dirección que organizan el recorrido de los bailarines y las bailarinas. También cabe mencionar el uso del pasillo que lleva a la sala como acceso de entrada y salida al espacio escénico, así como también el uso de una puerta trasera enrejada. Los niveles del espacio se multiplican al incorporarse toda la compañía.

El cuerpo es el componente más importante de todos los lenguajes que accionan en escena. Se trata por un lado de cuerpos dóciles, cuerpos entrenados, elásticos, plásticos, y, por otro, de cuerpos que se niegan a sí mismos, que reniegan de esa docilidad de bailarines y se entregan a movimientos más *salvajes*. El cuerpo que es el instrumento por antonomasia de actores, actrices y



bailarines/as aparece también como objeto. No sólo acciona en el espacio-tiempo, sino que también es objeto de las miradas de los espectadores; está ahí para ser observado. Y, a la vez, se convierte en objeto de otros cuerpos que lo manipulan, lo golpean, lo agreden, lo violentan, lo humillan y, ante los cuales, muchas veces no prestan resistencia, se dejan usar.

Los cuerpos de *Savage* son cuerpos que danzan, pero que también funcionan de forma mecanicista, cuerpo-máquina, repitiendo secuencias hasta el agotamiento de las formas. Este agotamiento también es reproducido en el mismo cuerpo de los bailarines y las bailarinas. Un ejemplo de eso es una secuencia en la que una bailarina hace su entrada desde la puerta trasera y coloca una de sus piernas arriba, estirada a 180°. Esa postura es mantenida por varios minutos hasta que empieza a cansarse, pero sigue, baja al piso haciendo movimientos de elongación de aductores muy rápidos y vuelve a subir la otra pierna y nuevamente aguanta varios minutos. Esto es acompañado por una música muy pesada de *heavy metal*. Este número puede ser interpretado como una crítica al adiestramiento que sufren los cuerpos, que pasan por una formación clásica muy exigente, donde hay un canon estético al que todos y todas deben modelarse y donde levantar una pierna bien alto es, en sí mismo, signo de virtuosismo. Paradójicamente, cuando la bailarina baja una de las piernas la mayoría del público aplaude fervorosamente.

Creo pertinente también hablar del cuerpo del espectador que se vuelve tan imprescindible al ser afectado directamente por los cuerpos de los bailarines y las bailarinas. La danza tiene la capacidad de involucrarnos como espectadores necesariamente desde todo nuestro cuerpo. "La *memoria corporal* que la danza suscita a través de los cambios de estabilidad, de equilibrio, de tonicidad, nos recuerda nuestra historia personal, inscrita en nuestro cuerpo y constantemente activada por el espectáculo"⁶ Así, en *Savage*, uno reacciona casi por reflejo a los movimientos de choque, de violencia o de deseo de esos cuerpos en escena y, a la vez, se activan muchas sensaciones, recuerdos que están en la memoria de nuestro cuerpo y nos hacen reflexionar sobre esa experiencia no sólo intelectualmente, sino físicamente.

⁶Patrice Pavis, "Recepción", en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*; Barcelona, Paidós, 2003; p. 322.



El vestuario consiste en ropa cómoda, remeras de mangas cortas o musculosas, shorts o jogging, y rodilleras. Se trata de ropa de ensayo, como si entráramos a espiar un ensayo de la compañía. Algunos llevan remeras con logos de superhéroes o dibujos animados y de distintos colores, en una voluntad de no unificar una vestimenta. Hay una bailarina que resalta, porque lleva un vestido negro largo, quizás remarcando la intertextualidad que su danza mantiene con Pina Bausch. Asimismo el negro es un color asociado con lo ritual, lo oscuro, que se ve representado en la danza que efectúa su cuerpo que parece estar poseído.

El hecho de que todos los bailarines y bailarinas luzcan ropas cómodas que no buscan resaltar sus atributos genéricos, los pone a todos y a todas en unidad, se unifican en parte a partir del vestuario como compañía de danza y sin él como objetos, como seres salvajes, liberados, violados, vulnerados, etc. Estas ropas de ensayo, que en el escenario pasan a ser vestuario, funcionan de alguna manera como máscara que es apartada para develar el objeto oculto tras de ella: el cuerpo desnudo. "El cuerpo desnudo es una perfecta estructura en libertad que, soslayando el hermetismo que impide la comunicación, transmite algo más que la palabra, que el alegato, las ideas o las costumbres, algo más profundo que es de orden universal"⁷.

El desnudo nos permite ver que las mujeres de la compañía están depiladas. Este hecho no pasa desapercibido ya que marca una tensión con respecto a lo que se enuncia desde la palabra y desde el título mismo de la obra. Es como si a pesar de evocar lo salvaje, no pudiesen escapar de la cultura. Lo mismo sucede con los cuerpos de toda la compañía ya que se trata de cuerpos entrenados que entrarían en el canon de belleza hegemónico que sigue una institución como lo es el IUNA, a la que pertenece la compañía. En este marco, se destaca la ausencia de otro tipo de cuerpos, como los de las personas *trans*. En el contexto de la discusión sobre la sexualidad y la contrasexualidad, se expone la tensión entre un canon de belleza y los cuerpos que luchan por ingresar en él o se mantienen al margen y luchan por ser legitimados como son. Sin embargo, no hay presencia en escena de estos *otros* cuerpos.

⁷ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, ob. cit.; p. 114.



Otro uso del vestuario es el travestismo. En *Savage* es sutilmente sugerido mediante el uso de una peluca, cuando uno de los bailarines se coloca en lo que podemos llamar *proscenio* para leer un texto acerca de la contrasexualidad con una peluca de pelo largo, anteojos y asistido por un micrófono y una luz cenital. Pero, este travestismo no está acompañado de un cambio corporal a otro, tal vez más *adecuado* al género femenino. No hay intención de que la peluca funcione a partir de una mimesis de lo femenino, sino que conviven en el cuerpo del bailarín su propio cuerpo percibido como masculino para el espectador, pero el cual él puede experimentar como un cuerpo que esquiva las etiquetas genéricas y un objeto extraño, artificial que busca lucir como tal, convencionalmente tributo de lo femenino (el pelo largo).

La palabra encuentra sus momentos entre y durante los episodios de danza. Se usa la palabra hablada, los gritos, las risas, el canto, el parlamento en conjunto. Encontramos en la obra textos del mismo director y de Beatriz Preciado, autora del "Manifiesto contrasexual" que se lee en un momento a modo de discurso, funcionando de alguna manera de apoyo teórico de la obra, pero también parodiado. Se recurre constantemente a la ironía en lo que podemos leer un claro guiño al espectador acerca de lo que al mismo director le reclaman algunos críticos, pero también como metadiscurso acerca de la puesta misma. También aparece el discurso contradiciendo los movimientos o acciones físicas. Si bien entendemos que se trata de una ironía mediante el procedimiento de llevar al extremo una acción que, según la ética de la propia obra o del discurso que se lee o de una sociedad que se cree tolerante de las diferencias, sería aberrante, al mismo tiempo se la ejecuta alejándose de la ficción. Vemos las marcas de la violencia en el cuerpo mismo del bailarín golpeado y, a la vez, un masoquismo en el hecho de que vuelva a dejarse pegar cada vez haciendo crecer la tensión. Este aspecto será retomado en el siguiente apartado.

Los objetos que aparecen en *Savage* no son simplemente de utilería. Se trata de elementos de la vida cotidiana o de uso específico, que en el escenario adquieren un valor distinto. Hay sillas que van cambiando su posición, siendo distribuidas de manera irregular. La relación que las bailarinas y bailarines construyen con este objeto es de atracción-rechazo y de afirmación-expulsión. A



veces se sientan en ellas, otras veces repiten acciones que tienen que ver con tirar al otro de esa silla y ocupar su lugar, como en una especie de juego mecánico. Las sillas no nos están dando una información dramática por sí mismas en el sentido que lo hacen en una obra tradicional, sino que se les da existencia mediante los movimientos ejecutados en ella o su simple presencia en el escenario, que transmite la sensación de un cuerpo ausente.

Otros objetos que forman parte de la puesta son un micrófono, un amplificador y una guitarra. Éstos a la vez son fuente sonora en presencia, como cuando se interpreta el tema musical "Soy lo que soy". El micrófono además de funcionar como medio para la amplificación de la voz instauro una especie de distanciamiento. Por ejemplo, en el momento de la lectura del manifiesto contrasexual, la relación entre la peluca artificial, el micrófono, la manera en que el bailarín lee (su voz) y la luz cenital le da a la acción un carácter de solemnidad paródica.

La música ocupa un lugar fundamental en la obra e interacciona de distintas maneras, a veces lúdicas, con los otros elementos de la puesta. Al comienzo se trata de una música muy sordida. Uno ingresa a *Savage* por medio de ruidos de golpes de cuerpos. A veces no hay música, pero no hay silencio tampoco, sino que se perciben y escuchan las respiraciones de los bailarines y las bailarinas muchas veces agitadas o sus gritos. Esto vale tanto para las y los intérpretes, como para los espectadores, ya que ellos también influyen en la percepción de la puesta. Algunos espectadores se ríen o se incomodan y se mueven en su silla.

Una música barroca de órgano acompaña el primer cuadro grupal de movimientos fragmentados que se repiten hasta su agotamiento. Así también lo hace este tipo de música que muchas veces parece que va a llegar a su fin, pero vuelve a comenzar. La coreografía de este cuadro contiene algunos momentos que funcionan como mojones donde las y los bailarines paran de correr, de pegarse, tirarse, para pararse frente al público y gritar: "¡Savage!" o "¡Savage, danza libre!". Se puede observar en estos casos, la interrelación de los lenguajes utilizada de manera plena. También hay música ejecutada en vivo en el número mencionado en el que se interpreta "Soy lo que soy", que cumple de nuevo esta función paradójica de reafirmar un discurso sobre la identidad, pero también parodiarlo. En este



mismo sentido, mientras suena el tema, las mujeres bailan malambo y los hombres, más atrás, realizan una secuencia de danza contemporánea.

La iluminación crea ambientes, siendo al principio muy baja y en diagonal, dejando al descubierto los espacios ocupados por los cuerpos; a veces, es más general y deja ver todo el espacio incluso el escénico y otras veces se usa la luz cenital que permite recortar un cuerpo y llamar la atención del espectador sobre un espacio puntual. Esto sucede en el caso en el que se lee el manifiesto.

Es muy importante en la música, así como también en la danza, el ritmo. El ritmo de los temas musicales son variados y muy distintos entre sí, pasando desde una música de fondo, por un órgano un poco más rítmico, una canción francesa que peca de *naïve*, hasta el extremo del *heavy metal* en una secuencia en que se hace notoria la relación con el volumen, que es mucho más elevado. A la vez, el ritmo general de la puesta crea un continuum desde el comienzo del espectáculo, ya que el escenario nunca se encuentra vacío y, cuando termina una secuencia, enseguida prosigue otra e inclusive, en la mayoría de los casos, llegan a superponerse.

En resumen, como el análisis deja expuesto, los lenguajes escénicos están en permanente tensión. Los cuerpos perfectos niegan lo salvaje; la acción niega la palabra; la música parodia la danza, etc. Esta interacción no permite la irrupción de un único sentido, sino que lo oscurece y deja en el espectador la responsabilidad de elaborar su propio sentido.

2. Savage y las nuevas tendencias escénicas.

Algo característico de las producciones contemporáneas es poner en tensión la relación entre arte y vida, representación y presentación, ficción y realidad y, al mismo tiempo, las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas. De Marinis sostiene que "...el teatro [y nosotros le agregaríamos la danza] ya no es, o por lo menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de lo social de la textualidad)"⁸.

⁸Marco De Marinis, "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*; Buenos Aires, Galerna, 1996; p. 179.



Savage - Foto: Juan Antonio Papagni Meca

En este mismo sentido, la propuesta de *Savage* va de la mano con las nuevas estéticas teatrales que describe Cornago: "Este nuevo panorama responde, por tanto, a la crisis de la idea de representación, el cuestionamiento radical de las relaciones entre los modos de representar y lo representado..."⁹. De esta manera, se pone el acento en el aspecto procesual y material de la representación, en el cómo funciona ante el qué significa. Este aspecto se ve claramente en el hecho de que las primeras puestas de *Savage* fueron estrenadas en el marco de lo que usualmente se denomina "work in progress": "... él [el director] decía 'bueno, esto no es una obra' (...) Es como un trabajo, que se yo, producto del proceso que tuvimos que fue un proceso de tres o cuatro meses y fue así. Fue pegando escenitas y se armó *Savage*. El año pasado lo presentamos como un trabajo en

⁹Oscar Cornago, ob. cit.; p. 13.



proceso y este año ya como obra y creo que este año se afianzó más” (Maas, comunicación personal, 27 de mayo de 2014, s/d)¹⁰.

Los elementos que resaltan lo procesual los podemos hallar en la yuxtaposición de técnicas provenientes de distintos tipos de danzas reconocibles a modo de *collage* y de citas cinematográficas totalmente descontextualizadas y mezcladas con movimientos que, tomando en cuenta sus producciones anteriores y su originalidad, podemos reconocer como una poética personal de Pablo Rotemberg: “Todo lo que tiene que ver con tirar, bajarse, ese es el material de movimiento de Pablo. Y todo lo otro es la danza como rótulo (...). Como vacío. Sin su origen” (s/d). El hecho de que el vestuario sea una ropa de ensayo también nos remite a la idea de estar presenciando algo en proceso que se replica en la repetición de movimientos: “Él [Rotemberg] todo el tiempo hace eso: agota. Todo lo agota, lo repite en el tiempo hasta agotarlo. Es la repetición hasta el infinito de todo y cómo se va multiplicando, como un virus” (s/d). Según Sánchez, “la repetición es la forma manifiesta de lo traumático. En relación con el trauma, el tiempo se condensa, se repliega...”¹¹. Esto afecta directamente el cuerpo del espectador que también pasa por distintos estados. La repetición además permite volver a elaborar un movimiento; por lo tanto, volver a interpretarlo constantemente. Cada vez, aunque se trate del mismo movimiento o de la misma secuencia, estamos ante un nuevo acontecimiento susceptible a nuevas interpretaciones.

Se hace notar en la obra una clara intención de impactar, mediante movimientos o situaciones violentas, o al menos de generar algo en el cuerpo de los espectadores que podemos llamar *cinestesia* y que se refiere a la sensación que tenemos de y en nuestro propio cuerpo como producto de estímulos sensoriales que provienen de diversos lugares. En este caso, de las acciones que ejecutan los y las bailarinas. Podemos pensar entonces en un intertexto con lo que plantea

¹⁰ Todas las citas siguientes sin referencia bibliográfica pertenecen a la misma entrevista por comunicación personal realizada a la bailarina Inés Maas, integrante del elenco de *Savage*. publicada con el título de “*Savage*: al límite. Entrevista a Inés Maas, de la Compañía de Danza del IUNA” Luciana Morelli, en este mismo número de telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral (www.telondefondo.org)

¹¹ José A. Sánchez, “Teatro y realidad”, en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*; Madrid, Visor, 2007; p. 9.



Eisenstein en el texto *Montaje de atracciones*, citado por De Marinis en su estudio acerca de la *acción eficaz*:

La atracción (desde el punto vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, es decir, cualquiera de sus elementos que ejerza sobre el espectador un efecto sensorial o psicológico, verificado experimentalmente y calculado matemáticamente, de modo tal de producir determinados estremecimientos emotivos, los cuales, a la vez, todos juntos, determinan en quien percibe la condición para receptor el lado ideal y la conclusión ideológica a la que tiende el espectáculo¹².

Savage utilizaría elementos de atracción, principalmente agresión física, con el fin de ejercer un efecto sensorial, de generar un involucramiento del otro. La introducción, o mejor dicho la naturaleza misma de la danza, de lo cinético y cinestésico nos habla de una obra que propone repensar el cuerpo y nuestro modo de ser-en-el-mundo. Según Sánchez, "cualquier tentativa de apropiarse de lo real pasa por la afirmación del cuerpo"¹³, y es porque el bailarín, el actor o el performer no pueden escapar de él, independientemente de que interprete un personaje. El cuerpo del bailarín en *Savage* construye un límite en la representación, un umbral entre lo real y la ficción.

Se observan en *Savage* muchos elementos asimilables a la *performance*. En primer lugar las bailarinas y los bailarines no están representando personajes y las acciones que realizan ponen en tensión la relación entre representación y presentación: "...el performer (...) realiza estas acciones reales en tanto que él mismo, como performer, y no en tanto que personaje que finge ser otro al hacerse pasar como tal a los ojos del espectador (...) El performer es, en primer lugar, quien está física y mentalmente presente ante el espectador"¹⁴. Una de las bailarinas de la compañía rectifica: "Soy yo, totalmente. Y creo que todos somos nosotros. No sé lo que se verá pero sí, somos nosotros, eso está bueno" (s/d).

"El performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que

¹²Marco de Marinis, "El actor y la acción física", en *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 67.

¹³José A. Sánchez, ob. cit.; p. 5.

¹⁴Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*; Barcelona, Paidós, 2000; p. 72.



se construyen los significados sociales”¹⁵. Desde esta perspectiva se subraya la experiencia sensorial antes que la intelectual. La bailarina sostiene que “Está ese medio entre lo técnico, lo mentado, y lo real” (s/d). Se trata de la *bidimensionalidad* propia del espectáculo que consiste en el oxímoron de ser, al mismo tiempo, un acontecimiento real y uno ficticio. En este espacio liminal, toman importancia los *marcos* para que lo presentado en escena pueda ser reconocido como una experiencia que se construye bajo un principio de alteridad¹⁶. La presencia de un marco en *Savage* es lo que hace que uno como espectador *contemple* la acción real de un hombre pegándole a otro, anulando la opción de intervenir en esa acción (por ejemplo, levantarse y detenerlo o pedirle que pare). Al contrario, el espectador paga una entrada para ver eso e, inclusive, muchos se permiten tomar distancia y reírse.

Por último, Hans-Thies Lehmann menciona como características de lo que él llama *teatro posdramático* el énfasis en el trabajo colectivo, las nuevas relaciones entre teatro y sociedad, los usos del coro, la atención a la danza y el retorno de la palabra¹⁷. Algunos de estos rasgos nos sirven para pensar esta puesta. En primer lugar, en *Savages* notoria la importancia de la relación que mantiene la puesta con lo social tanto desde lo temático como desde el lugar que se le da al espectador. Cabe citar lo que sostiene Lehmann acerca de las producciones europeas para pensar este punto: “... es esencial reconocer que la dimensión verdaderamente política del teatro tiene su lugar no tanto en la tematización de asuntos políticamente importantes (que al afirmarse eso, obviamente no están excluidos) como la situación, relación, movimiento social que el teatro como tal es capaz de constituir”¹⁸. En este sentido, el solo hecho de plantearse la obra como una *situación*, remarcando su aspecto procesual como sostiene Cornago, otorgándole al espectador un lugar activo, ya conforma su dimensión política. Y más adelante afirma: “Aparentemente las estrategias posdramáticas continúan siendo vistas por muchos profesionales del teatro como las más adecuadas para discutir cuestiones sociales (desamparo, violencia, aislamiento social, terrorismo, cuestiones raciales o

¹⁵José A. Sánchez op. Cit.; p. 15.

¹⁶Marco De Marinis, ob. cit, 1996; p. 182.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, “Teatro pós-dramático, doze anos ...”, ob. cit.; p. 859. La traducción es mía.

¹⁸ La traducción es mía, como todas las citas siguientes que pertenecen al mismo artículo.



de género) que el modelo tradicional del drama socialmente aceptado¹⁹. Con respecto al uso del coro, se pueden relacionar las coreografías grupales y algunas líneas de texto en parlamento colectivo.

Savage haría uso de estas estrategias para hablar de la problemática de género y plantear la tesis de la contrasexualidad. Y lo más importante es que el teatro postdramático, según el autor, ha desviado la atención y el énfasis en la representación en pos de la creación/presentación como parte de una *situación* en la cual la relación entre todos los participantes del evento se torna un objeto importante del concepto artístico y de la búsqueda, como sostienen también De Marinis y Cornago.

Conclusión

Como sostiene Cornago, lo performativo se establece como una estrategia que cuestiona los discursos hegemónicos que plantean un principio de sentido unívoco²⁰. El enfoque performativo presente en la obra colabora a construir un sentido no clausurado y un discurso dialógico acerca de la sexualidad, acerca de las maneras de representar. El espectador se siente interpelado por la puesta, lo cual lo lleva a co-crear su propio sentido. Se trata de un sentido que se afirma y, a la vez, se niega, poniendo en tensión lo que acababa de afirmarse, por lo que vuelve a crear un nuevo sentido. Así se presenta como problemático, exigiendo del espectador una participación más activa que en el caso de aquellas obras cuyo sentido se construye de manera lineal para producir una única interpretación posible o una historia *clausurada*. Por el contrario, *Savage* abre signos de interrogación que quizá nunca sean respondidos más que con una nueva pregunta.

Savage se presenta como una puesta compleja que, como las producciones contemporáneas, pone en crisis el modelo de representación canónico construido desde la tragedia clásica, mediante el procedimiento de poner en tensión los lenguajes escénicos, reclamando más participación del espectador. A la manera del montaje de atracciones eisensteiniano, busca ir al choque y enfrentar al espectador

¹⁹Hans-Thies Lehmann, ob. cit.; p. 865.

²⁰ Oscar Cornago, ob. cit.; p. 32.



a situaciones liminales y violentas que lo obligan a recurrir a los *marcos* para poder seguir "leyendo" la ficción. Convive con las características de la performance y del teatro postdramático y utiliza sus estrategias para construir un discurso no clausurado acerca de la problemática de género. La anulación de la representación, que pone en tensión los límites entre el arte y la vida, es sólo aparente (gracias a los *marcos*), ya que la poiesis es siempre metafórica, lo que no quiere decir que tenga que ser necesariamente ficcional.

Ficha técnica

Dirección y organización: Pablo Rotemberg.

Música: John Zorn, Jean P. Rameau, David Lynch, Jean B. Barrière y Krishna Levy.

Iluminación: Fernando Berreta.

Intérpretes: Compañía de Danza del IUNA.

Compañía de Danza del IUNA

Dirección artística y general: Roxana Grinstein.

Asistencia de coreografía: Lucía Giannoni.

Asistencia de producción: Ángel Ariel Porro y Ezequiel Barrios.

Intérpretes: Débora Soledad Britos, Julieta Brambati, Javier Crespo, Sofía Crespo, Pablo Damián Daolio, Victoria Delfino, Lucía García Pullés, Leonardo David Gatto, Martín Esteban Gómez Sastre, María Florencia Gómez Vara, Samanta Leder, Inés Maas, Joaquín Martínez, Manuel Pacheco, Agustina Ayelén Paez Frascarolli, Emanuel Luis Adrián Palavicino, Ignacio Emanuel Plaza, Juliana Pongutá Forero, Camila Isabella Puelma Wright, María Eugenia Roces, Delfina Thiel, Mauro Podestá y Lis Abril Varela.

lu_morelli@hotmail.com

Abstract

In this paper, I seek to identify and articulate the different stage languages involved in *Savage* (Paul Rotemberg, 2013). Based on this general analysis, I will focus on a particular matter, which is the inclusion of reality in fiction. The theoretical framework for these reflections includes Trastoy and Zayas de Lima's analysis model, Schechner's concept of frames, Lehmann's descriptions of some postdramatic procedures and certain concepts developed by Sanchez and Cornago. Firstly, I intend to prove that stage languages respond to a system of relations in which they reaffirm, deny or are ironical regarding one another, thus creating open meanings. And secondly, I propose thinking the inclusion of real action which are close to the field of performance as a strategy that challenges the hegemonic discourses that pose a principle of single meaning. This inclusion completes the construction of a hybrid work puts all disciplines in tension, approaching the new searches of contemporary productions.

Palabras clave: Pablo Rotemberg, danza, performance, teatro postdramático, lenguajes escénicos.

Key words: Pablo Rotemberg, dance, performance, postdramatic theater, stage languages.