



Cada una de las cosas iguales: representaciones de la política a la luz de la escena posdramática.

Eugenio Schcolnicov
(Universidad de Buenos Aires)

El siguiente trabajo se propone ofrecer una lectura acerca de la relación establecida entre la actividad política y el concepto de representación inscripto en *Cada una de las cosas iguales* de Alberto Ajaka, estrenada en el año 2010 en la sala Escalada. Nos aproximaremos a desarrollar estos ejes de análisis con el fin de caracterizar la puesta en tanto *teatro político*, desde la perspectiva de la praxis teatral contemporánea.

Si bien las discusiones en torno al carácter representativo del teatro y su dimensión política se han manifestado de forma evidente a lo largo de todo el siglo XX, hacia finales del mismo, la producción teatral argentina ha sabido problematizar de una manera muy singular estos conceptos, operando como correlato de los cambios acontecidos en el orden político y social: mientras que la crisis del 2001 ha pasado a formar parte de la historia de nuestro país con el nombre de *crisis de representatividad*, el propio campo teatral ha formulado un duro cuestionamiento a las nociones de representación características del teatro hegemónico y de la estética realista, formulando una nueva lectura de la condición representativa del arte teatral y de su carácter político a la luz de las teorías posmodernas. ¿De qué manera se posiciona la actuación, en tanto actividad, cuándo el orden de la teatralidad se nos revela diseminado en una pluralidad infinita de prácticas sociales? Si la política ha devenido simulacro, ¿qué espacio le resta a esa maquinaria de ficción que constituye la práctica teatral? Estas preguntas, formuladas por la escena contemporánea, se inscriben en la redefinición del estatuto del teatro en el marco del concepto de performatividad¹ de las prácticas sociales en la actualidad.

¹ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.



En los últimos años, la reflexión en torno a la actividad política parece reingresar en la escena a partir de diversas propuestas que introducen nuevas voces a la problemática enunciada: en este caso, el discurso de las generaciones nacidas entre la década del setenta y del ochenta. *Cada una de las cosas iguales* se posiciona en este contexto de producción, recuperando las voces de aquellos que han crecido a la luz de la restauración democrática y del desarrollo del modelo económico y político neoliberal durante el mandato de Carlos Menem (1989-1999). Por lo tanto, nos proponemos elaborar una lectura posible acerca de las representaciones de *lo político* que circulan en el espectáculo, a través de dos ejes de análisis: por un lado, indagaremos sobre el concepto de representación inscripto en la puesta (¿qué se representa y de qué modo?), tomando como referencia los vínculos que la obra plantea con las categorías de "posdramaticidad"² y del modelo de personaje elaborado en la puesta. Vale la pena, en esta primera instancia del trabajo, recuperar el concepto de teatralidad que subyace en el término representación, en tanto "el teatro es concebido como la recuperación de una idea o de una realidad anterior"³; lo que no supone, desde ya, la reproducción ingenua y literal de la realidad evocada. Finalmente, buscaremos determinar el estatuto político de la puesta en torno a la re-definición del concepto de teatro político en el marco de las teorías posmodernas.

Algunas nociones previas: teatro político y teatro posdramático.

Antes de introducirnos en el análisis concreto de la obra, consideramos importante realizar algunas aclaraciones en torno al concepto de teatro político y sus vinculaciones con la categoría de *posdramaticidad*.

En su libro *El giro político*⁴, el crítico e investigador Federico Irazábal elabora una definición del teatro político en tanto modalidad *productivo-receptiva*. *Lo*

2 Véase Oscar Cornago Bernal, "Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático", en *Resistir en la era de los medios. Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005.

3 Patrice Pavis, "¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?", *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año X, nº 18 (2004); p. 16.

4 Federico Irazábal, *El giro político*, Buenos Aires, Biblos, 2004.



político, a partir de la definición elaborada por Hannah Arendt⁵, constituye una relación definida en un espacio virtual, el cual puede sintetizarse (en el marco de la práctica teatral) en tres agentes: un sujeto múltiple (autor-lector); lo que llamamos *mundo* (del autor, del lector o de ambos), referente, realidad, o cualquier elemento que de cuenta de la existencia de un universo referencial; y, por último, el texto: significante y significado.

La dimensión política en el teatro se manifiesta, desde la perspectiva de Irazábal, en la relación que se establece entre el lector y el texto significado, en función de su propio contexto de recepción. En este sentido, se excede el marco de pensamiento en torno a que lo político reside en el interior del texto (en el sentido amplio del término) y se piensa que cualquier texto o espectáculo (o al menos gran parte de ellos) pueden *devenir* políticos. Es en la operación de lectura donde reside la politización del teatro (y del arte en términos generales), ya que "el espectador que decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto. Este saber tendría a su vez un alcance social y no individual, de modo que modifica al sujeto y éste a su vez al mundo."⁶

Por otra parte, si bien es en la operación de lectura del receptor en donde se constituye la politicidad del teatro, ésta es a su vez dependiente de la relación establecida con el texto significante y, consecuentemente, de las estrategias desplegadas por el autor-enunciador. Pensar el conjunto de estrategias discursivas que constituyen al texto significante supone analizar la relación que el enunciador (múltiple) que conforma el hecho teatral establece con su universo referencial. En este sentido, pensar la obra que analizaremos a continuación en tanto práctica posdramática supone insertarla en un universo epistemológico que define una articulación *arte-mundo* particular, expresada en sus procedimientos escénicos. Los nuevos paradigmas culturales en los que se formulan las manifestaciones posdramáticas suponen una crisis de la filosofía representacional, en la cual se cuestiona la manera de conocimiento que los sujetos mantienen con su orden

⁵ Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁶ Idem.; p. 58.

empírico, desarrollando una profunda reflexión acerca de los modos de percibir y construir la realidad⁷. Entre ellos, la realidad política. Veamos de qué manera.



Cada una de las cosas iguales – Foto: Nadia Mastromauro

El espacio posdramático y el modelo de actuación

La primera manifestación de la realidad política desarrollada en la puesta de Ajaka se sitúa en el espacio de descanso por excelencia: el colchón. Espacio privilegiado, a su vez, para el despliegue la actividad onírica. Al inicio de la obra, una fila de colchones manipulados por los actores se aproxima hasta los espectadores cubriendo la totalidad del espacio escénico, avanzando hasta establecer contacto con ellos; invaden, por algunos segundos, el espacio de *expectación*. Luego, se acomodan simétricamente, se observan entre sí y caen. De la misma manera que el espacio de los espectadores ha sido invadido, en la escena posterior, los mismos actores se ven invadidos en sueños por una ráfaga desenfrenada de nombres que aluden a la realidad política del país. En esta enumeración vertiginosa, no sólo son evocados aquellos que conforman el mapa

⁷ Véase Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", *Revista Gestos*, año 19, Nº 38, Noviembre, California, EEUU, 2004.



político contemporáneo, sino también los próceres de la historia y aún más: los diversos actores que los han representado tanto en el cine como en el teatro. El carácter invasivo de la política se introduce entonces en el ámbito del sueño, y, en él, los sujetos de la clase dirigente se someten a sus reglas: son objetos de deseo, de desprecio encolerizado, de burla. Esta primera escena que nos sitúa en la confluencia de la realidad política con el sueño nos revela un elemento aún más trascendente: en ella se expresan las concepciones y los discursos acerca de las caracterizaciones particulares de los actores políticos que circulan cotidianamente por los medios de comunicación o que han quedado cristalizadas en el imaginario colectivo de la sociedad argentina. En esta figuración onírica, no solo la imagen de los políticos se hace presente, sino también lo que se ha sido dicho de ellos, lo que ellos *significan*. Por otra parte, la manera de materializar estos discursos, a través de una caótica superposición de voces, no pretende la comprensión directa del espectador de los enunciados expuestos, sino que incrementa su desconcierto; apela a reivindicar el sentido musical que construye el paisaje sonoro de la escena más que a la definición de un principio de comunicación claro y directo. Luego de un repentino apagón, los actores se reorganizan en los distintos colchones y, desde allí, se inicia una sucesión de parlamentos dirigidos a público: hallamos así una joven norteamericana recién llegada a la Argentina que nos describe la crisis financiera acaecida en su país; una estudiante de cine lamentándose por la imposibilidad de concretar proyectos artísticos en la Argentina; la visita de una turista brasilera que describe como una salida nocturna deviene en un encuentro orgiástico; un joven que recalca la necesidad de restringir las ampliaciones de los derechos civiles, etc. La operatoria de dirigir los parlamentos a público no se quiebra en ningún momento y supone la incorporación de los espectadores a la realidad de la escena. A su vez, algunos de estos monólogos se alternan con diálogos fragmentarios entre los intérpretes, en donde la discusión en torno a la defensa del sistema republicano o la afirmación de una teoría conspirativa de la acción política se revela como conflicto. Lo que persiste, en esta primera parte de la obra, es la estaticidad espacial del lugar desde el cual se enuncia, sin grandes modificaciones en los trayectos.



De esta manera, podemos considerar que la percepción del espacio presente en la puesta remite directamente al “espacio gestual”, constituido por la presencia y el desplazamiento de los propios actores⁸. En este sentido, *Cada una de las cosas iguales* puede pensarse a partir de la noción de *embodiment* o *puesta en cuerpo* definida por Pavis. En ella,

el espacio está considerado como “bodied” (corporal) o “embodyed” (encarnado), es decir, constituido por cuerpos atravesados por contradicciones sociales (repertoriadas en el *gestus*), densidades diferentes (los cuerpos son más o menos densos, o sea presentes según su utilización en tal o cual momento).⁹

Por otra parte, la fragmentación del cuerpo se revela en la destacada presencia del rostro y la gestualidad facial en la primera parte del espectáculo, anulada completamente en el segundo tramo de la representación, a partir del ocultamiento de los intérpretes detrás de un conjunto de cajas de cartón. En este fragmento de la puesta, la presencia del movimiento y la reconfiguración de los cuerpos en el espacio contrasta de forma radical con la estaticidad experimentada en el inicio, incrementando las trayectorias espaciales, la interacción entre los diversos intérpretes y el valor visual del propio espacio escénico. El cuerpo del actor evidencia y subraya su propia presencia física y material, se impone sobre la construcción ficcional. Desde ya, este procedimiento inscripto en la poética de actuación no apela a incrementar el efecto de mimesis en la representación, sino, por el contrario, a destacar su carácter artificial. En este sentido, los discursos representados y la modalidad inscripta en el sistema de actuación de la puesta, remiten a una concepción de la cultura característica de las prácticas performativas. Dice Cornago Bernal al respecto:

La cultura se piensa como un espacio de actuación (...) proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que la sociedad y sus individuos se ponen en escena a si mismos¹⁰.

⁸ Patrice Pavis define el espacio gestual como aquel que “crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio “emitido” y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o replegarse” (*El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*, Barcelona, Paidós, 2000; p.160)

⁹ Patrice Pavis, “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 4, Nº 7, julio, 2008 (www.telondefondo.org).

¹⁰ Óscar Cornago Bernal, 2004, ob. cit; p. 14.



El modelo de actuación presente en la puesta resalta el carácter de inmediatez que se teje en la relación entre actor y espectador, a la vez que pone en evidencia la construcción artificial de las representaciones enunciadas, a partir de las diversas operatorias expresivas realizadas por los intérpretes. En este caso, si bien podemos diferenciar ciertas entidades individuales que afirman una posición acerca del mundo en que viven (y que desde una operación de lectura pueden rápidamente identificarse con diversos discursos que se expresan en la realidad social), los enunciados se hallan intervenidos constantemente por la propia presencia expresiva de los actores: cambios de ritmo, velocidades, pausas imprevistas, etc. A su vez, el carácter musical impreso sobre los parlamentos vuelve a friccionar con la organización de sentido propuesta en sus enunciados. La palabra recupera su valor en tanto materia significativa y entidad sonora, por encima del contenido específico de los enunciados.

Por otra parte, los pocos objetos utilizados en el transcurso de la representación se prestan a ser resignificados constantemente. Así, los colchones que avanzaban hacia los espectadores, y desde donde minutos antes oímos los parlamentos de los actores, son posteriormente apilados con el fin de conformar un *monumento al colchón caído*. No tenemos muchas referencias acerca de quiénes son (en el orden del universo ficcional) los encargados de erigir semejante monumento, pero producto de la discursividad desplegada en el transcurso de la escena, intuimos que constituyen parte de una dirigencia política. Tampoco tenemos una referencia espacio-temporal precisa: vemos la bandera de Albania desplegada en la parte superior del escenario, país al que se ha hecho referencia en algunos instantes previos; sin embargo, en el habla hallamos tonos e inflexiones que nos remiten a idiolectos correntinos y cordobeses. Por otra parte, el orden de los parlamentos enunciados refieren, sin duda alguna, a los discursos y las dinámicas internas que conforman la clase política argentina: las sucesivas alianzas, las rupturas de acuerdos, los cuestionamientos entre bandos, las reconciliaciones y las burlas expresados en la escena constituyen un panorama fácilmente asimilable a las disputas políticas dentro de nuestro país. Veremos, más adelante, qué organizaciones de sentido pueden elaborarse en torno a estos procedimientos presentes en la puesta. Por ahora, nos conformaremos con

incorporar una nueva problemática al análisis desarrollado: la artificialidad de los discursos enunciados a la vez que destaca el carácter de inmediatez establecido entre el cuerpo de actuación y los espectadores nos lleva a cuestionarnos acerca de la relación que el actor mantiene con el estatuto del personaje desde el punto de vista del teatro posdramático.



Cada una de las cosas iguales – Foto: Nadia Mastromauro

La relación actor-personaje: superficies discursivas y representaciones políticas.

En sus reflexiones en torno a los vínculos que el personaje establece con el imaginario constituido en la recepción, Robert Abirached afirma que:



Todos los personajes del teatro remiten a una imagen presente en nuestro inconsciente colectivo, bien sea una pasión, una situación o un carácter tipo (...) esta pertenencia a lo imaginario es precisamente la que nos permite a todos los espectadores reconocer al personaje teatral desde su aparición.¹¹

Sin embargo, en *Cada una...* son prácticamente inexistentes los indicios que nos permiten concebir los cuerpos de los actores en tanto entidades psíquicas y sociales definibles (es decir, en tanto *personajes* desde el punto de vista del teatro representativo). Las convenciones en torno a la identidad del personaje se hallan fracturadas constantemente, ya que la presencia misma de la actuación se manifiesta por encima de la convención ilusionista del personaje. En este sentido, la actuación pone de manifiesto el carácter artificial de los discursos representados, pero, a su vez, revela la corporalidad y presencia viva del actor como espacio en donde la realidad material puede ser salvada del juego infinito de las representaciones. La relación actor-personaje se resuelve entonces en

la fusión de elementos del actor y de elementos del personaje, cuyas líneas de acción respectivas dejan de existir sólo e independientemente distinguidas para convertirse en la línea de tendencia del actor-personaje¹².

En el marco de la deconstrucción del estatuto del personaje, las presencias reveladas en el espectáculo se presentan como lugares de enunciación, superficies discursivas en las cuales "cuerpo tema y discurso ya no constituyen una frontera ni una identidad propia."¹³

En el gesto de revelar el carácter artificial del discurso enunciado es el lugar donde la propia operatoria de recepción restituye la organización de sentido deconstruída en la escena, a partir de la identificación que los discursos emitidos establecen con el imaginario social de nuestra época: allí se revela la relación entre poder y sexualidad, en donde se identifica el desprecio del discurso nacionalista

¹¹ Robert Abirached, "Modelos de personaje en la literatura dramática" en Juan A. Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, ADE. 2000; p. 308.

¹² Marcos De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 25.

¹³ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Teatro XXI*, Filosofía y Letras, UBA, Nº 11, primavera 2000; p. 8.



hacia *lo extranjero* (llámese potencias imperialistas o países vecinos); el descreimiento sobre los modelos socialistas y las perspectivas de una comprensión social en términos de clase; la discusión en torno a la restitución del concepto de *república* en contraposición con una perspectiva conspirativa y revolucionaria como modo de refundar la acción política, etc. En este sentido, vale la pena regresar a la relación que establece la disposición del espacio en la sucesión de estos discursos en el primer tramo de la puesta: el centro del escenario constituye el lugar portador de las preguntas, el planteo de los legados históricos otorgados de los padres a los hijos, y a su vez, la necesidad de aniquilar el relato simbólico del padre para hacer aflorar un nuevo relato. El relato naciente, representativo de una comprensión política perteneciente a las nuevas generaciones que se incorporan como actores sociales, se mantiene en estado de pregunta. Por otra parte, el recorte espacial inscripto en uso de los colchones y la reducida interacción que los intérpretes realizan entre sí en el primer tramo del espectáculo nos remite a una consideración individual de la acción política: el triunfo de una concepción de mundo ajeno a un sentido de pertenencia colectivo (tanto en el orden material como simbólico).

Luego de esta conclusión, se inicia la segunda parte del espectáculo, que pareciera narrar, como ya hemos descripto anteriormente, un conjunto de acontecimientos ajenos al inicio del espectáculo, en donde solo persiste como elemento vinculante la presencia de los colchones. Sin embargo, podríamos articular cada uno de los bloques de la puesta a partir de la noción de punto de vista, y de la presencia de los intérpretes en tanto lugares de enunciación: si la primera parte remite a los discursos de una generación en torno a la acción política, este segundo fragmento nos revela los discursos de la clase dirigente vistos desde la perspectiva de esa misma generación. Así, *cada una de las cosas* (o de los sujetos que definen la acción política) se presentan como *iguales*. Las cajas de cartón presentes en las cabezas de los actores, así como el recorrido espacial y los discursos enunciados, subrayan el carácter de homogeneidad e indefinición del lugar de enunciación. Aún en el proceso de interacción espacial que los intérpretes realizan entre sí, se pone en juego la dimensión del *no-sentido* y el principio de trivialidad, en donde los discursos enunciados no constituyen en sí mismos un principio representativo, sino que se presentan junto al resto de los procedimientos



formales que confluyen en la escena (los desplazamientos espaciales, las secuencias de baile, la ejecución musical, etc.). Tal como afirma Pavis:

esos elementos formales no comprometen ningún sub-texto, ninguna profundidad, pero "tejen" un conjunto de relaciones que se tornan "en bloque" la imagen de nuestro mundo en red.¹⁴.

Lo fragmentario opera tanto en el propio cuerpo de los intérpretes como en la totalidad de la estructura narrativa del espectáculo, en tanto manifestación de una realidad social que afirma, nuevamente, la primacía de la acción de las partes (o de los sujetos políticos por separado). En este sentido, es la operatoria elaborada por la recepción la que restituye el principio de totalidad al conjunto de fragmentos inscripto en la escena y le adjudica una organización de sentido vinculada, en este caso, a la expresión paródica de la clase política argentina, observada a través del prisma de los sujetos sociales *representados*.

Dimensión performática y teatro metapolítico.

A partir del análisis realizado podemos considerar que *Cada una...* se ubica en ese espacio intermedio que caracteriza la *perfo-puesta* o *puesta en perf*¹⁵, en la medida en que el efecto performático (basado en una comprensión puramente fenomenológica) no anula la posibilidad de construir significados y de otorgar, aún fragmentariamente, una organización de sentido posible al acontecimiento escénico. Por otra parte, en tanto práctica posdramática, *Cada una...* se inscribe en el debate entre la representación de la realidad como texto (o como juego de representaciones y prácticas discursivas) y una concepción de mundo en tanto actuación o performance. Dice José Antonio Sánchez al respecto:

Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre lo textual y lo performativo.¹⁶

¹⁴ Patrice Pavis, ob., cit., 2008; pg.36

¹⁵ Idem

¹⁶ José Antonio Sánchez, "El personaje colectivo, el personaje ausente, el personaje despersonalizado", en Juan A. Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, ADE, 2008, p. 428.



El diálogo que establece la puesta con la realidad no apela a una representación directa de los sujetos políticos, sino a la incorporación de sus representaciones discursivas, reformuladas y sometidas a las reglas del propio juego propuesto por la escena. La materialidad del espacio escénico se constituye, por lo tanto, como lugar de resistencia al juego infinito de las representaciones; restituye a la práctica teatral su estatuto de *zona de experiencia* en un mundo que ha sido desontologizado y en el cual la capacidad de constituir un orden de experiencia se ve constantemente debilitada. El lenguaje propuesto por la poética actuación permite el cuestionamiento y la deconstrucción de los discursos formulados en la puesta, conformando un espacio de reflexión que revela la imposibilidad de formular un relato político en las nuevas generaciones, en tanto éstas persisten atadas a los lugares de sentido otorgados por las luchas políticas de las generaciones pasadas. La representación de la discursividad política se manifiesta, entonces, diseminada en los distintos tramos de la puesta y no aspira a constituir un sentido último sobre la actividad política en la actualidad, sino a representar el caos y la pluralidad de discursos que la conforman. La operatoria *deconstructiva*, por su parte, nos permite considerar la puesta en tanto *teatro metapolítico*, es decir "aquél que reflexiona (deconstruye) sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en las cuales entra el juego el poder"¹⁷. La práctica teatral apela, en este caso, no ya a "mirar lo nuevo, en términos de un teatro político basado en su capacidad de denuncia, sino más bien a *mirar de nuevo*, es decir, a reflexionar críticamente sobre las voces que constituyen los nuevos sujetos políticos de la realidad social contemporánea, cuestionando el estatuto de la lógica democrática actual: la tajante separación inscripta entre los discursos de los *representados* y los discursos de los *representantes*. La *herida abierta*, metáfora que circula a lo largo de toda la puesta, se expresa como el legado histórico y político que la nueva generación ha tomado de su pasado, sobre el cual deberá tejer su propio relato político.

¹⁷ Federico Irazábal, *El giro político*, Buenos Aires, Biblos, 2004; p. 63.



Ficha técnica:

Dramaturgia: Alberto Ajaka

Actúan: Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Luciano Kaczer, Julia Martínez Rubio, Luciana Mastromauro, Andrea Nussembaum, Andrés Rossi, Gabi Saidón, Mariano Sayavedra

Vestuario: Rodrigo González Garillo

Escenografía: Rodrigo González Garillo

Iluminación: Adrian Grimozzi

Fotografía: Nadia Mastromauro

Entrenamiento corporal: Luciana Acuña

Asistencia de dirección: María Lourdes Pingeon

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Colaboración artística: María Villar

Dirección: Alberto Ajaka

eugeniobuzon@hotmail.com

PALABRAS CLAVE: *Cada una de las cosas iguales*, Ajaka, teatro político, posdramaticidad, performance.

KEYWORDS: *Cada una de las cosas iguales*, Ajaka, political theatre, postdramatic, performance.