

DEL ÁGORA AL *TALK SHOW* Y EL ALTO VOLTAJE. EL IMAGINARIO CLÁSICO EN EL TEATRO ARGENTINO

Natacha Koss
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: El campo de estudio de la tragedia griega incluiría por lo menos tres aspectos: el religioso, el sacramental y el político. El mundo contemporáneo ha desterrado casi en forma definitiva al primero, ha restringido notablemente al segundo pero, curiosamente, ha valorizado mucho el tercero. En este trabajo se analizan dos obras argentinas de comienzos del siglo XXI —una de Córdoba, dirigida por Paco Giménez, y otra de Buenos Aires, dirigida por José María Muscari— que retoman el imaginario clásico para revitalizar la concepción del teatro como ágora.

PALABRAS CLAVE: tragedia griega, política, reescritura teatral, Paco Giménez, José María Muscari

ABSTRACT: The field of study of Greek tragedy would include at least three aspects: religious, sacramental and political. The contemporary world has banished almost definitely the first, the second has been considerably restricted but, curiously, has recovered much the third. This paper discusses two Argentine works of the early twenty-first century, one from Córdoba, led by Paco Giménez, and one from Buenos Aires, directed by José María Muscari, who return to revive the classic imaginary conception of the theater as an agora.

KEY WORDS: Greek Tragedy, Politic, theatrical rewriting, Paco Giménez, José María Muscari

La tragedia en Grecia se registra desde c. 560 a.C., es decir desde el gobierno de Pisístrato. La primera pieza que llegó a nosotros es *Las Suplicantes* de Esquilo de 490 y la última es *Las Bacantes* de Eurípides de 406-405. Estos 85 años que atraviesa la tragedia, coinciden con los 85 años de la democracia; no se da una sin la otra, por lo cual una lectura política de la tragedia deviene inevitable. Si seguimos a Aristóteles, la tragedia nace de un coro dionisiaco, es decir, de un conjunto de ciudadanos que toma voz política. Por lo tanto, la crítica social está presente en forma permanente, se auto-juzga tanto al hombre como a las instituciones. Nótese que una vez que entra el coro a escena nunca vuelve a salir, por lo que todos los acontecimientos que allí transcurren denotan su carácter público. Nuestros héroes son dioses y/o reyes heroicos; y como dice Claudio en el *Hamlet*

shakesperiano, cuando un rey suspira gime todo el pueblo. Este coro aporta a su vez el carácter religioso, que se suma al hecho de que las representaciones tenían lugar dentro de las festividades que la *polis* realizaba en honor a Dionisos.

La tragedia entonces tendría dos campos: uno relacionado con el *mythos* y que le corresponde al coro, y otro relacionado con el *logos* y que le corresponde a los personajes. Paulatinamente este carácter mítico se va perdiendo por tres causas:

Se produce en Grecia un proceso de racionalización, de laicización.

Se agota el origen dionisiaco y los héroes invaden la escena.

La filosofía racionalista opaca lo mítico, transformando al teatro en un ámbito de debate racionalista (al respecto resulta inquietante *Las Bacantes*, ya que estaría planteando una vuelta a lo mítico).

Finalmente podría considerarse el perfil iniciático de la tragedia, que retoma el carácter de templo que revestía al teatro. Nos encontraríamos ante una taumaturgia de tipo mimética e iniciática, que escapa de lo racional y conmociona la ontología. Es así como el campo de estudio de la tragedia incluiría por lo menos tres aspectos: el político, el religioso y el sacramental.

El imaginario clásico ha despertado gran interés en Argentina, tal como lo demuestran tanto la abundante producción teatral cuanto los numerosos estudios de los especialistas, entre los que cabe destacar la constante investigación de Cristina Quiroga dentro del proyecto «El imaginario clásico en la dramaturgia argentina de la postdictadura (1983-2010: relevamiento de textos dramáticos y estado actual de los estudios)», y el recientemente publicado *El universo mítico de los argentinos en escena* de Perla Zayas de Lima. De entre la gran cantidad de lecturas que la dramaturgia contemporánea argentina ha hecho sobre la tragedia, este trabajo se remitirá sólo a dos: *Orto y ocaso* y *Electra Shock*. Esto se debe a dos causas: la primera y la más evidente es que resulta inabarcable el total de la producción para un trabajo de estas características. El segundo es que ambas relecturas, a pesar de estar hechas por teatristas muy diferentes, coinciden en la temática y en los recursos poéticos.

Orto y ocaso (maldita cosa pública) es una obra del grupo cordobés La Cochera, dirigida por Paco Giménez y coproducida con el IV Festival de Teatro del Mercosur de 2003. La pieza se sitúa en Atenas con la reciente muerte de Pericles y, siguiendo la descripción de Tucídides en *La guerra del Peloponeso*, el desastre de la peste y la guerra del Peloponeso. Ante un estado acéfalo y en crisis, tomando como base la sofística y el gusto griego por la retórica, Aspasia va a conducir un *talk show* en el que convoca a una serie de invitados para que propongan soluciones posibles.

La idea se gestó durante la crisis político-institucional que atravesó la Argentina durante el 2001, cuando los políticos hablaban de «refundar la República». El hermano de Paco Giménez que, según él dice, es un gran lector, le recordó a los griegos. Si bien al igual que en puestas anteriores la búsqueda fue colectiva (todos forman parte de un grupo que vorazmente lee y propone) tuvieron un punto de partida común: la *República* de Platón, en tanto solución utópica.¹

El grupo La Cochera, al igual que todos los grupos dirigidos por Giménez, suelen encontrarse en una etapa avanzada de sus ensayos con una centena de escenas, producto del tipo de búsqueda que se propone. Sin embargo esa «indefinida multiplicación»² hay que detenerla y someterla a una rigurosa poda, si se quiere desembocar en un espectáculo. Sin embargo, aun cuando los cortes y las «ediciones» logren domesticar hasta cierto punto el material desbordante y tornarlo accesible a una lectura, la obra conservará ese rumor amenazante y subterráneo de un rizoma a punto de volver por sus fueros y restablecer en escena aquel sistema de conexiones indiscriminadas, resistente a toda

1. Otros textos utilizados en el espectáculo: *La vida de Grecia* (Will Durant), *Poemas* (Safo), *La Atenas de Pericles* (C. M. Bowra), *El banquete —Apología de Sócrates— Fedón* (Platón), *La muerte de Sócrates* (Romano Guardini), *Comedias* (Aristófanes), *Tragedias* (Eurípides), *Las dos carátulas* (Paul Saint-Victor).

2. VALENZUELA, J.L. (2003): «Paco Jiménez: trinitades del deseo (*Intimatum, Cambalache de la rebelión*)» en *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, Atuel.

«función signica»³. Este recorte es uno de los procesos más difíciles de todo el trabajo; «sabemos que cada espectáculo hubiera sido mejor, cada uno de los que hemos hecho acá y los que hemos hecho en Córdoba, si hubiera habido un recorte, lo que pasa es que ese recorte ¿quién lo hacía? ¿por qué lo hacía yo?».⁴ El texto clásico en manos de los actores de *La Cochera* queda, entonces, atiborrado con todas las disyunciones que ese código estaba destinado a excluir.

Por ese motivo van a desfilar simultáneamente Platón, Sócrates, Eurípides, Hipólito, Fedra, Atenea, Dioniso, Hécuba, Praxágoras, Artemisa, Penteo, Diotima, Lisístrata, entre otros. Todos ellos van a mantener los caracteres dados por la mitología. Por ejemplo, cuando Lisístrata proponga su solución para la guerra, o cuando Aspacia caiga en la desmesura merced al caos que generan ciertas discusiones y Penteo abogue por una reducción inmediata de los derechos de las mujeres. El público del espectáculo será también el público del *talk show*, al cual se lo convida con aceitunas negras y se le autoriza a tirar los carozos al escenario si la obra no gusta. La encargada de explicar esto va a ser la esclava de Aspasia, quien transita entre los espectadores y está a cargo de las entrevistas. Además dos integrantes del público se revelarán poco después como parte del elenco y se incorporarán a la obra.

Vemos entonces como, por un lado, no hay distinción entre personajes históricos, divinos, mitológicos y poéticos. Por otro lado, se incorpora plena y conscientemente al espectador como parte de la obra, hasta el punto de invitarlo, en el último cuadro, a beber la cicuta junto a Sócrates. Al igual que los actores, quienes están encargados de interpretar a varios personajes cada uno, el público también tiene que cumplir por lo menos tres roles: público de la obra, público del *talk show*, ciudadanos del ágora. Este interés por la incorporación explícita de los espectadores a la ficción, se revela también en los apuntes de Giménez de la obra: *Los invitados toman vino y comen aceitunas* o *El público entra a La Cochera caverna*, refiriéndose al espacio teatral y a la alegoría de la caverna de Platón.

La obra se realiza en un espacio prácticamente vacío, por lo que los cambios de lugares y escenas van a estar marcados principalmente por la iluminación. Hay algunos objetos como vasijas, butacas o almohadones, pero son plenamente funcionales. En el foro se destaca una abertura por la cual entran y salen personajes, y a dos metros del piso hay un entarimado que cumple la función de *teologeidón*. Los cambios de personajes van a implicar cambios de vestuario y atributos (que muchas veces se realizan en escena) y los objetos van a ser sumamente pregnantes (por ejemplo cuando *Jantipa*, la mujer de Sócrates, entra persiguiéndolo con una olla en la mano, mientras le reclama que por no cobrar las clases la está matando de hambre⁵).

Dentro de los recursos poéticos utilizados sobresalen dos: la develación de los artificios teatrales y la parodia (por ejemplo cuando bailan con la música de *Zorba, el griego*). Los dioses aparecen desacralizados, los núcleos trágicos invertidos. La taumaturgia clásica, la catarsis, la compasión y el temor desaparecen de la esfera de la recepción. Dice Paco Giménez:

Todo está basado en hechos reales o pseudo-reales, tomados de los libros. A los griegos uno tiene que creerles que Zeus se convirtió en ganso o en cisne para fecundar a Leda, que era una mezcla de no sé qué... En fin. Todo eso trasladado hasta hoy se ha convertido vaya a saber en qué cosa. Entonces, ¿cómo yo no puedo pelearme con la mitología y la historia?⁶

No obstante, los griegos no son los únicos que van a tener la palabra. Por ejemplo se escucha que la Pitonisa dice: «Sócrates proclama el evangelio del dominio del hombre sobre sí mismo y de la autarquía de la personalidad moral. Esto lo convierte en la contrafigura occidental de Cristo y de la

3. VALENZUELA, J.L. (2004): *Las Piedras Jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Inteatro Editorial.

4. Reportaje realizado por Laura Mantel para Alternativa Teatral, www.alternativateatral.com.

5. Esto lo comenta Diógenes Laercio en *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, cuando afirma que Jantipa tenía carácter fuerte.

6. Nota realizada por Carlos Pacheco para *La Nación* en 2005.

religión oriental de la redención». Este parlamento es un fragmento textual de la *Paideia* de Werner Jaeger, por lo que queda evidenciado que los teóricos también tendrán lugar como ficción en la obra.

Electra Shock (tragedia, show y alto voltaje) nace dentro del III Festival Konex de la Cultura, bajo el lema «Teatro griego en la Ciudad Cultural Konex», en 2005. Si bien iba a inaugurar, junto con otras cuatro obras, la Ciudad Cultural, debido a los acontecimientos de Cromañón⁷ tuvo que estrenarse en el teatro Lorange. En el 2006 el espacio finalmente consiguió la habilitación, y la obra se reestrenó con algunas modificaciones en el elenco.

La convocatoria dejó a José María Muscari libre para elegir el texto y para realizarle cualquier tipo de re-escritura que deseara.⁸ Pero, contra lo que podría suponerse, la primera elección no fue *Electra* de Sófocles sino *Medea* de Eurípides; el proyecto no pudo realizarse porque Muscari quería a la vedette Moria Casán para el protagónico y por distintas razones no la pudo conseguir. Comprobamos así que, si bien Muscari tiene una manera de trabajar muy diferente de la de Giménez, ambos privilegian al actor por sobre cualquier otro aspecto. Se suma además en este caso la estética *camp* que el director propone en todos sus espectáculos, pero en definitiva el no poder conseguir al protagónico que planificaba lo llevó a cambiar de obra. Es que el teatro de Muscari retoma, como herencia de Artaud y Grotowski, un teatro basado en el actor, en su presencia física, en su gestualidad. El actor se instala en el centro de la escena como núcleo temático, por eso cuando ingresamos a la sala lo primero que vemos son a los integrantes del coro bailando mientras se proyectan diapositivas con una sinopsis de sus *curricula*.

La obra va a ser protagonizada, finalmente, por Carolina Fal. Y esto también se transformará en un contenido a lo largo de la puesta.

ELECTRA. No sé donde está tu mente, no sé lo que decís... no sé si me parece o estás enferma.

CORO. Decilo... está escrito Fal, decilo.

ELECTRA. De tan encerrada la salida al sol te dejo atolondrada, embobada, enfrascada, retardada.

CORO. No le gusta decirlo porque es rima.

CORO. Ella es más seria, hizo mucho San Martín.⁹

Esto también se verifica para el caso de Horacio Acosta, quien cumple el rol de Egisto. Como este personaje aparece recién al final de la obra de Sófocles, y debido a que a Muscari le fascina el trabajo de este actor en particular¹⁰, lo hace pulular a lo largo de toda la puesta dándole parlamentos del tipo: «Un par de escenas y entro mi amor, soy un personaje chico...» o cuando finalmente entra dice: «... por eso he tardado tanto mi pueblo, gracias por esperarme, casi una hora ya que ha empezado este desgarró Argentino...».

Se conservan de Sófocles las unidades de tiempo, acción y lugar (aunque debemos admitir en esta última una serie de variaciones). Pero si bien la pieza transcurre en la puerta del palacio la escenografía sí va a formar parte de esa «versión muy libre» de la que hablaba. Las paredes están llenas de grafitis, hay humo en forma casi constante, la iluminación es muy semejante a la de un local bailable, hay una música muy fuerte permanente y custodian las puertas de palacio dos leones

7. En 2005 el local bailable Cromañón de la ciudad de Buenos Aires se incendió, dejando un saldo de 194 muertos. Las causas del incendio se debieron principalmente a la negligencia culposa de los inspectores municipales, quienes habilitaron el lugar sin que éste cumpliera las mínimas condiciones de seguridad.

8. Según Muscari explicita en el subtítulo de la obra, *Electra Shock* es una versión muy libre inspirada en *Electra* de Sófocles.

9. Se refiere al Teatro San Martín, integrante del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires (CTBA). Seguimos el texto según la edición del teatro reunido que Colihue ha realizado de José María Muscari (2009): *Teatro*, Buenos Aires, Colihue.

10. A quien conoció como parte del elenco de *La noche en Vela*.

de yeso pintados de verde y dorado, con collares y/o pendientes según el día. Se suma el hecho de que el espacio del Konex es una vieja aceitera que ha conservado su estética de fábrica abandonada casi intacta, lo que da un marco edilicio acorde a la propuesta. Todo esto forma parte de la estética *camp* de la que hablábamos más arriba, que va a tener su máxima expresión cuando, en el momento epifánico de la obra, haya silencio y sólo se escuche el ruido de las luces de neón rosas que forman las palabras «Electra Shock» cual si se tratase de un anuncio publicitario.

En este marco las caracterizaciones de los personajes a partir del vestuario, maquillaje, peinado y accesorios, van a tener sus propias particularidades. Muscari toma como modelo a las tribus urbanas, por lo que la moda del *punk* (el cabello parado en forma de cresta), el *dark* (los mitones y las medias de red) o el *glam* (los sobretodos largos, los sombreros de cowboy) entre otros, van a estar presentes. Si asumimos que la sociedad se ha teatralizado no sólo en su discurso sino en su *puesta en escena*¹¹, podemos asumir que Muscari, al reubicarla en el escenario, pone en evidencia sus dispositivos teatrales. Esto se suma al develamiento del artificio que hace de la propia puesta, poniendo por ejemplo al coro como apuntador de los personajes (con el guión en la mano durante toda la representación) o dándoles como texto las didascalías.

Todo lo dicho se ve reforzado por la incorporación del director a la diégesis. Desde el lugar del príncipe y con un micrófono en la mano, Muscari va a ir dirigiendo, parando escenas cuando le parezca que hubo algún error, cortando con comentarios cómicos las escenas más patéticas o explicando alguna arbitrariedad. Sólo por poner un caso, tomo la escena octava cuando Orestes se encuentra por fin con Electra. Orestes comienza la escena con un discurso arriba de un andamio. Se corta y Muscari, enfrentando al público, explica que tienen que rellenar un bache porque el actor ahora tiene que trasladarse al centro del escenario, así que le pide a Emiliano Figueredo (Ayo) que haga la imitación de *la señora*. Figueredo, en forma desopilante, recita todo el texto de la publicidad que Mirtha Legrand hace de la Joyería Leiva, ganando la ovación del público y de sus propios compañeros. Finalizada la imitación, la escena prosigue naturalmente.

Al igual que en *Orto y ocaso*, el público se incorpora explícitamente. En la escena cuarta, cuando Electra le recrimina a Clitemnestra la muerte de Agamenón, comienza su parlamento diciendo: «Señores, mi querido pueblo, mi querido pueblo de Ciudad Cultural Konex». No sólo la interpelación es directa, sino que además ambas actrices circulan entre las butacas. Pero también se incorpora a los espectadores como parte del develamiento del artificio. Por ejemplo, si un personaje se tiene que sacar un sobretodo y la manga se le traba, le pide a algún espectador cercano que le ayude. Lo posdramático entraría en juego como categoría, ya que en esta instancia es muy difícil diferenciar si el pedido viene de parte del actor o del personaje.

El elemento político referencial va a estar presente en dos objetos: el primero es el cinturón de Clitemnestra que tiene como aplique el Escudo Nacional argentino; el segundo, el manto mortuario que ponen sobre ella cuando la matan: la bandera argentina. La identidad política nacional va a estar representada por uno de los personajes más negativos, no sólo de esta tragedia en particular, sino de toda la mitología en general. Y es ella la que marcará la imposibilidad de representar una tragedia, en un parlamento metatextual que resume la puesta en escena del artificio:

Tragedia, tragedia es un género que tenía sentido en un tiempo donde había reglas, hoy está todo desmembrado y es imposible pretender unir los fragmentos. Si ustedes quieren tragedia de verdad nos tendrían que haber puesto túnicas y coturnos, y no todo este disparate posmoderno, habría que matar a todos los escenógrafos y vestuaristas, esto molesta.

Este texto nos da pie para evaluar, entonces, la posibilidad misma de hacer tragedia en el siglo XXI.

11. Ver al respecto el concepto de transteatralización que trabajan Jean Baudrillard (*De la seducción*) y Jorge Dubatti (*Filosofía del Teatro II*).

La tragedia como posibilidad

George Steiner sostiene que las tragedias, por definición, terminan mal. El personaje es destruido por fuerzas que no pueden ser ni comprendidas ni derrotadas por la razón, ya que los dioses son inescrutables. Cuando las causas del desastre son temporales estamos ante un teatro dramático pero no ante una tragedia.

Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para *Edipo*. Pero las relaciones económicas más sensatas o mejores sistemas de cañerías *pueden* resolver algunas de las graves crisis que hay en los dramas de Ibsen.¹²

Lo específico de la tragedia sería entonces el tratarse de un acontecimiento funesto vinculado a un dolor que no tiene reparo, que se clausura en sí mismo, que no se puede compensar. La tradición judeo-cristiana, con la aplicación de la justicia poética, desterraría entonces la posibilidad de representar lo trágico.¹³

Podemos asumir la imposibilidad de que la tragedia griega produzca en nosotros, personas del siglo XXI, los sentimientos de temor y compasión. Es que la tragicidad griega basada, según Jan Kott, en la trasgresión de los tabúes del incesto y del crimen dentro del clan de sangre, no representa hoy para nosotros un dolor irreparable. Todos los días vemos en la televisión cosas peores; Hannibal Lecter¹⁴ nos asusta porque es un asesino, no porque sea caníbal. En *A la griega* de Steven Berkoff los personajes viven felices aún sabiendo lo incestuoso de la relación, la relación incestuosa que Muscari plantea entre Orestes y Electra no se asume como un crimen sino como una alianza entre dos personajes positivos que ni siquiera es problematizada.

Por eso no extraña que, de las tres posibilidades de estudiar la tragedia (como hecho político, como hecho religioso o como hecho iniciático) tanto Giménez como Muscari elijan lo político. El teatro como ágora se mantiene intacto y tiene una larga tradición en la Argentina. Ambos producen las obras con el aporte de Festivales nacionales, ambos se centran en lo político nacional y ambos postulan una fuerte crítica, principalmente a la teatralización de lo social a través de la televisión.

Por lo tanto podríamos pensar que el sentimiento trágico no ha desaparecido del hombre, sino que su causa se ha desplazado. La tragicidad no es transhistórica sino que cambia según el fundamento de valor de cada época: el hombre griego no es el mismo que el isabelino, y tampoco nosotros somos iguales a los victorianos. Nietzsche anunció en el siglo XIX la muerte de Dios, pero fue el siglo XX el que la asumió, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. La inexistencia de un plan divino nos dejó librados al vacío de la existencia, por lo que el sinsentido del mundo puede postularse hoy como uno de los sentimientos trágicos del hombre. Como Sarah Kane afirma en *4.48 Psicosis*, no hay ninguna pastilla que pueda darle sentido a la vida.

Bibliografía

ARRECHE, A. (2003): «La noche en vela, un hecho posible acerca de un teatro imposible» en *Micropoéticas II. El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Buenos Aires, EIMFC.

BAUDRILLARD, J. (2000): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.

12. STEINER, G. (1991): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, p.13.

13. Sin embargo, no podemos decir que la *Orestíada* de Esquilo no sea una trilogía trágica, a pesar de que en la última tragedia, *Las Euménides*, haya una resolución positiva para el héroe que logra desvincularse de la mácula que representa. Porque la característica del héroe trágico es que él se asimila a la idea de culpa, el mal está dentro del protagonista.

14. Personaje del film *El silencio de los inocentes*, dirigido por Jonathan Demme y protagonizado por Anthony Hopkins y Jodie Foster, del año 1991.

- BAUZÁ, H. F. (1997): *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos.
- DELEUZE G. y F. GUATTARI (1980): *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- DÍAZ, S. (2002): «José María Muscari: la fascinación de la mirada» en *Micropoéticas I. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2004)*, Buenos Aires, EIMFC.
- DUBATTI, J. (2010): *Filosofía del Teatro II*, Buenos Aires, Atuel.
- FESTUGIÈRE, A.-J. (1986): *La esencia de la tragedia griega*, trad. M. Morey, Barcelona, Ariel.
- JAEGER, W. (1962): *Paideia*, trad. W. Roces, México, FCE.
- KOTT, J. (1977): *El manjar de los dioses: una interpretación de la tragedia griega*, México, fce.
- LESKY, A. (1968): *Historia de la tragedia griega*, trad. J. B. Díaz Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos.
- MUSCARI, J.M. (2009): *Teatro*, Buenos Aires, Colihue.
- SONTAG, S. (1964): «Notas sobre el Camp», Partisan Review Inc. Boston University.
- STEINER, G. (1991): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- VALENZUELA, J.L. (2004): *Las Piedras Jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Inteatro Editorial.
- , J.L. (2003): «Paco Jiménez: trinidades del deseo (*Intimatum, Cambalache de la rebelión*)» en *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, Atuel.
- VERNANT, J-P y Vidal Naquet, P. (1987): *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.
- ZAYAS DE LIMA, P. (2010): *El universo mítico de los argentinos en escena*, Buenos Aires, InTeatro.