

EL RUMOR

DEL HUMOR



**JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA**

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

***Griegos* (2007-2016), una puesta en escena del teatro de Córdoba. Tragedia, humor y nuevos vínculos con el público**

Adriana Musitano
(adrianamusitano@gmail.com)¹

Resumen

Este trabajo se ocupa de la coexistencia entre tragedia y humor en la puesta en escena de *Griegos*, que como obra del teatro de Córdoba ha producido en los últimos años un importante fenómeno de público y permanencia. Dicho fenómeno admite la reflexión sobre la obra y acerca de la relación que se establece con los espectadores y, especialmente, cuál es la incidencia del humor en el vínculo y en su extensión en el tiempo. Los procedimientos de re-escritura de la tragedia *Agamenón*, del dramaturgo griego Esquilo, se analizan junto con las actualizaciones y referencias a la vida y a lo que el público conoce y percibe cercano. Asimismo, el trabajo de los actores tensiona lo trágico, con lo bio-pasional y autoficcional. Es decir, aquí se considera el texto, la dirección escénica, lo actoral y los efectos buscados, para concluir con la puesta en escena que ubica desubicando, con efectos similares a lo que producen ciertos mecanismos propios del humor.

Palabras claves: Experiencia – humor – tragedia – violencia – performance

¹ Dra. en Letras, Profesora Titular Plenaria, FFyH, UNC. Realiza actualmente una estancia de posdoctorado e investigación en el proyecto UBACyT que dirige el Dr. Jorge Dubatti, e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

Griegos (Daniela Martín y La Convención Teatro, 2007-2016) es una experiencia que reúne tragedia y humor, de excelente calidad actoral, con reconocimiento y continuidad en estos últimos nueve años, por lo que esta obra de teatro merece una indagación acerca del fenómeno que ha producido en Córdoba. Es evidente la coexistencia entre la risa, las bromas e improvisaciones, junto con el sostenimiento del conflicto trágico. Si a esto sumamos la apertura a un público amplio, de distintas edades, grupos sociales y la actuación particular resulta una experiencia y convivencia no habitual. Para que ello suceda incide fuertemente la elección y apuesta a una actuación que tensa opuestos, que parece romper lo mimético, ya que por momentos es lúdica y resulta de la improvisación, junto con otra modalidad intensamente pasional, y enmarcada en un fuerte manejo del saber escénico trágico de parte de las actrices y el actor. Estas oposiciones entre lo propio de la tradición teatral junto a formas no convencionales, vitales y biológicas, centradas en el conocimiento de lo corporal y de las emociones, hacen cercanísima la violencia de las interacciones y a la vez permiten reflexionar acerca de la problemática de las pasiones. La coexistencia cristaliza en una inquietante indiferenciación escénica entre humor y tragedia, y esto resulta más que interesante puesto que no aparece sólo la catarsis como fin de la tragedia, ni la risa es sólo catártica, como sucede cuando la comedia libera las tensiones. Se percibe otro modo de hacer teatro y ese algo diverso sorprende y la exploración se presenta productiva a dos niveles y genera varios efectos de condensación. Uno dramaturgico, ya que mediante la re-escritura del texto griego antiguo y la improvisación actoral se actualiza lo griego, con lo que se apropia y sitúa en el hoy el imaginario existencial de lo trágico. Otro nivel que deriva del anterior está en conjunción con lo corporal y textual, y deviene político cuando vincula a los espectadores con problemáticas de poder, violencia y luchas entre hombre y mujer.



Cuando se entrecruzan teatro, cuerpos, actualidad...

“El humor será la única luz verde o roja que iluminará los dramas y señalará a los espectadores si el camino está libre o cerrado, si es conveniente gritar o callarse, reír en voz alta o en voz baja” (Artaud, Vitrac, “Posición del Teatro Alfred Jarry”).

En la escritura de *Griegos* (Martín, La Convención Teatro, 2007) son pocos los elementos que dicen acerca del humor. El texto dramático presentado a Argentores –es un texto previo al espectáculo, diferente de lo que se conoce como partitura o registro escénico– presenta escasas indicaciones para resolver cada instancia frente a público. No especifica demasiado acerca de cómo se realiza la puesta en escena, ni cómo se trabajan las improvisaciones o los vínculos con situaciones actuales, puede indicar emociones, o

acciones mínimas, como correr un sillón. No se indican los tonos o estilos de actuación, si se emplea lo paródico, grotesco o desopilante, ni cuáles pueden ser las cuestiones que promuevan la risa. No hay didascalias que se intercalen en el texto al modo de Heiner Müller o Rodrigo García, para que los actores trasgredan lo que se entiende convencionalmente como propio del género tragedia. Ese será el trabajo (que veremos en las puestas) de dirección de Daniela Martín y el de los tres actores.

En el texto de la *Escena 1* no hay referencias explícitas a las intervenciones de cada uno de los actores. Sí se indica la temática que tratarán y que conducirán el diálogo con los espectadores y que buscarán abrir el imaginario con temas sobre los griegos, conversando sobre aspectos de la obra trágica centrada en la figura de Agamenón y de otros personajes míticos, como Clitemnestra y Casandra. No hay datos en esta escritura acerca de cómo llevarán los actores este diálogo, no están fijados sus parlamentos, de manera que en esta primera instancia en la base del trabajo escénico aparece la improvisación previa de los ensayos como generadora de la que veremos en la sala. Sin embargo, en las puestas en escena queda claro que esa actuación es más que el resultado de una tarea de improvisación, es una modalidad de acción performática. Allí se afina el ejercicio provocador de la dramaturgia y la acción actualizadora que las bromas y risas producen. Cotejadas las notas tomadas y mis percepciones –luego de reiteradas observaciones y asistencia a varias puestas, a lo largo de los nueve años en que se ha representado *Griegos* en Córdoba–, compruebo que el momento en el que los actores preguntan a los espectadores sobre la vida de los griegos y acerca de lo que conocen de la casa de los átridas en los primeros quince minutos de la puesta en escena, es cuando teatro y vida se entrecruzan y que es ese nexo el que será un significante continuo hasta el desenlace, pues modifica la relación con lo trágico, produce la apropiación del *Agamenón* (Esquilo) y genera una mayor efectividad del espectáculo.

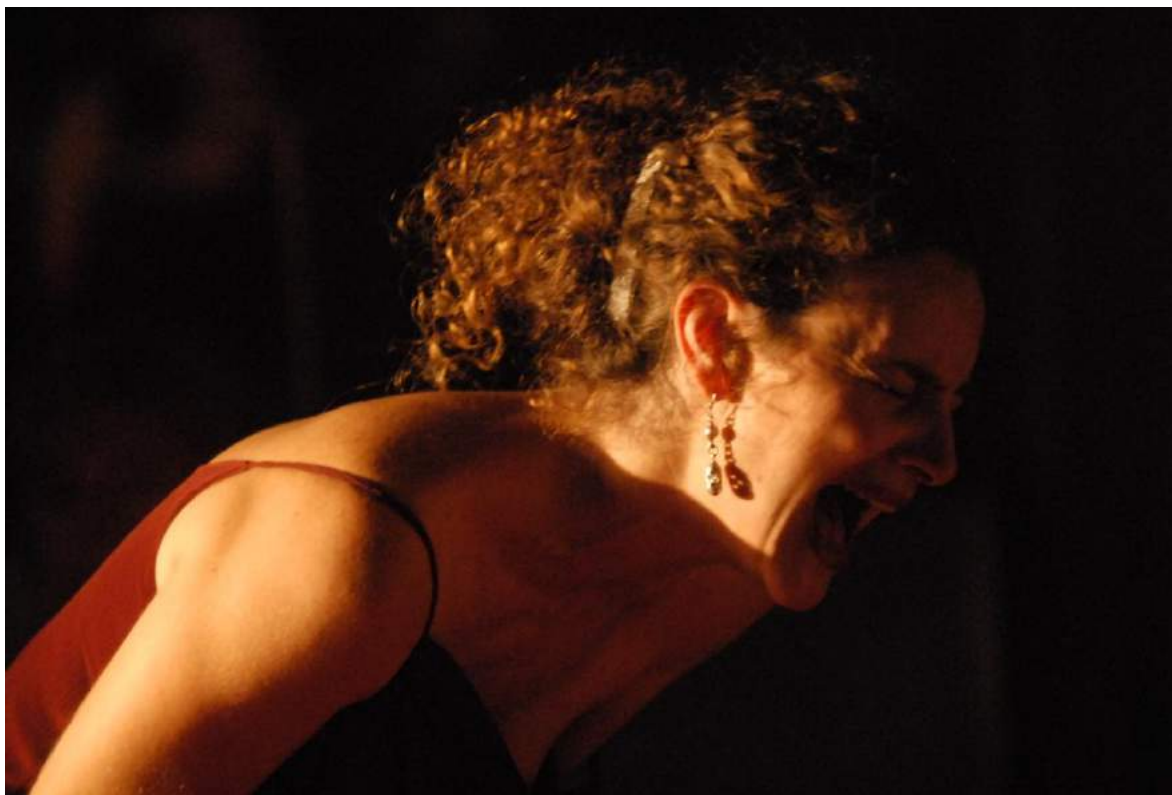
El texto de *Griegos* especifica la temática, enuncia que los actores conducen a los espectadores, consigna que los primeros redirigen el imaginario sobre los griegos, mientras que desde esta escena inicial los actores destacan aspectos grotescos y terribles de la figura de Agamenón, y aún de los otros personajes, ampliando con la improvisación, las bromas,

los gestos y con su presencia corporal, las posibilidades de comprender lo trágico hoy. Cada actor trabaja su rol y, además, muestra sus gustos, cuenta anécdotas, injerta partes del mito, remite a figuras y personajes, a los que presenta con fotos de sí mismo y de gente ligada a sus estudios teatrales. En juego humorístico, los actores ligan dioses y personajes míticos a sus vidas cotidianas. Mauro Alegret, Analía Juan y Maura Sajeve, actores/performers, asumen el drama y la acción festiva, y establecen una relación vital y en la tragedia *Griegos* –como expresan Artaud y Vitrac– con humor dan *luz verde o roja* al público, es entre esas luces y el humor que se mueven los espectadores. Resultan teatro y cuerpos enlazados, es decir, que mediante la pregunta-respuesta los espectadores participan y se produce un aspecto intrigante de la performance. En simultáneo las dos actrices y el actor logran un acontecimiento que es más que una escena dividida en tres partes, es una fiesta que sucede alrededor de tres mesas, tres cuerpos, tres mitos y más de cuarenta espectadores sensibilizados con el relato. Todos participan, se produce el contacto físico, visual y táctil, las presencias se perciben y disfrutan en el juego escénico, en el vital estar ahí.

En sincronía las dos actrices, el actor y los espectadores producen ese acontecimiento y se genera la experiencia. Colectivamente se comparte un espacio, el del teatro y, en cada una de las salas de Córdoba elegidas por el grupo, se rompe con la costumbre del teatro a la italiana –con separación de escena y sala– y sólo por momentos, cuando la tensión escancia, se toma vino y come aceitunas. En ese espacio y acontecer se afina la ironía, al modo griego, se convive y disfruta una tragedia, una de las más cruentas.

Cada uno en la sala-bar se siente interpelado, acciona como espectador si mira lo que pasa en su zona, mientras que con otros además se sabe parte de la obra y juega su rol actoral. Cada cual percibe los murmullos de lo que sucede, escucha, vivencia lo que dicen los actores y qué pasa consigo mismo. Hace experiencia y el público entonces es más que espectador, ya que por momentos funciona como coro, comunidad interpelada e interpelante. Atrae pensar que la función del teatro que se daba en la *polis* griega se ha transformado, que aún sigue sosteniéndose lo político y que la ciudad todavía hoy ante el espectáculo puede mirarse como problema (sobre el tema véase Vernant y Vidal-Naquet, 1989). En el bar-sala teatral los tres actores hacen reír, cuentan anécdotas, injertan partes

del mito griego en relación con la guerra de Troya, con la educación de los hijos, el cuidado del reino, la muerte del protagonista, siempre con respecto a la tragedia de Esquilo (la primera de su trilogía *Orestíada*, es decir, *Agamenón*) y el ahora, tiempo que va mutando según los años, las puestas y el juego de los actores, determinados sucesos e incluso la acción del público. Las voces de Maura, Analía y Mauro, además de sus cuerpos y el uso de muy pocos objetos, son las que delinear figuras, personajes trágicos y otros cercanos a sus vidas... dioses y héroes mixturados. Este juego burlón que liga lo trágico al hoy no se sustenta ni en el relato mítico ni en los veintitrés personajes míticos que, por caso, Analía/Cassandra reúne en su mesa como caústico árbol genealógico, pero sí su juego trae el presente a una historia de muerte que desde el principio se adelanta. Las burlas entre los actores/personajes se suman a las que hacen estos performers en relación a cuestiones actuales, al establecer el nexo con lo cotidiano, con ese hoy tan fugaz.





El humor se genera especialmente vinculado a cómo cada actor construye su relato y se sostiene, además, en los modos con los que cada cual se refiere a los otros dos actores y personajes de la obra. Hay discurso de género, político, moral e inclusive meta-artístico, y desde ese tono no serio se incluye lo trágico de la existencia humana para que cada uno de los que están reunidos en la sala tome su parte, y la haga propia. Van y vienen en cada actor-personaje las preguntas personalizadas y coloquiales, no solemnes, y se involucra efectivamente a los espectadores, se espera su opinión, se los escucha. Así, Mauro/Agamenón pide a los espectadores que se pongan en su lugar, que piensen qué hubieran hecho frente al sacrificio de Ifigenia, de modo que van y vienen las respuestas y se piensa lo posible sobre el porqué de la guerra y la destrucción del enemigo. Las actrices preguntan sobre las consecuencias de los actos violentos y acerca de por qué resultan enfrentados amor y dolor. La obra trastoca la solemnidad y la catarsis que en occidente se

le reconoce a la tradición trágica mediante frases banales, comentarios con referencias cercanas a la gente y por el uso de distintas estrategias narrativas, como la ya mencionada del árbol genealógico o la referencia a los relatos míticos como “pavadas griegas” cuando una de las actrices –con el libro *Tragedias* de Esquilo en sus manos– narra recorridos por la peatonal cordobesa. Estas operaciones de aparente digresión ayudan a la inmersión en la actualidad, remiten al espacio conocido por los espectadores, constituyen la superficie en la que se ancla lo real y por la cual se acerca el diálogo trágico de Esquilo a la ciudad, sea Córdoba, Rosario o Comodoro Rivadavia, por nombrar algunas de las ciudades donde *Griegos* fue presentada. Si nos detenemos en la acción que marca el texto de la *Escena 2*, son los parlamentos de Agamenón y Clitemnestra –vinculados directamente a la tragedia de Esquilo– los que tensionan y ponen a los espectadores en el centro del drama. Se trata de una versión que reescribe al trágico griego y que sosteniendo, además, la poesía del lenguaje trágico, lo hace propio y espacio común para los espectadores mediante el uso del voiceo. Las modalidades de actuación no interpretativas emocionan desde lo orgánico, son los cuerpos y voces de los actores los que hacen cercanos los antagonismos, sus energías se comparten, las luchas, celos y violencias se producen muy cerca y la materialidad de sus movimientos y emociones son palpables en la sala. Leemos este lenguaje trágico de Agamenón, para marcar diferencias con los otros registros de su decir:

Pero ahora voy a entrar a casa:
y en el calor de mi hogar
iré primero a saludar a los dioses,
los que me llevaron allá y me trajeron aquí.
Y ya que aquí me ha acompañado,
que la Victoria aquí se quede (*Griegos*, 2007: 3).

Por otra parte, cuando entra la reina en esta escena, su parlamento recupera a Esquilo. Este discurso que ha sido elegido de manera tal que suena justo y atinado, es un discurso de

género que se va a tener en consideración cuando ella bromea, se contornea sensual o sea violentada:

Clitemnestra

Ciudadanos que los habitantes de Argos respetan,
no me avergüenza describir frente a ustedes
mi conducta amorosa.

Con el tiempo se apaga el temor que inspiran los hombres.

Yo no sé nada por los otros,
yo hablo de mi vida de sufrimiento
durante el tiempo en que él se fue a Troya.

En primer lugar y antes que todo:
es un dolor terrible para una mujer privada de su esposo
que la dejen sola, aferrada a la casa,
escuchando sin cesar, con furia,
toda clase de rumores sobre toda clase de placeres,
mientras que llegan uno después de otro
a aullar en la casa, los males, cada vez peor.

Si este hombre hubiera recibido tantas heridas
como difundieron los mensajes,
digamos que estaría más agujereado que una red.

Si hubiera muerto tantas veces
como se esparció la noticia,
podría jactarse, como un nuevo Geryon,
de tener tres tumbas para cada una de sus formas
después de haber muerto en cada uno de sus cuerpos.

A causa de todos estos rumores de cólera y luto,
de pronto los tuyos me sometían con violencia
y desataban a la fuerza la larga sogá que apretaba mi cuello...
(Griegos, 2007: 3-4).

Esta escena tiene un interesante contrapunto entre los dos esposos y es entonces cuando ella convence al rey que pise la alfombra púrpura y entre soberano al palacio. Esta acción a la que él se niega varias veces aunque sea persuadido, será la que ante los ciudadanos griegos mostrará la falta, el error y que, permitía reconocer la muerte y el castigo de los dioses a la soberbia.

En el texto de *Griegos* hay un cambio repentino: una anotación de la *Escena 3* indica cambio de tono –aunque no de la actuación– y se acrecienta la violencia, las pasiones exceden el límite de lo humano y el humor, los juegos de palabras, las burlas a la pitonisa se destacan.

Escena 3.

El cambio de la escena anterior a esta es abrupto.

Clitemnestra (*a Casandra*): ¿Quién sos y de dónde venís?

Agamenón: Pero, ¿por qué le gritas?

Clitemnestra: ¿Te pregunté a vos? Calláte la boca. (*A Casandra*) Contéstame de nuevo quién sos y de dónde venís.

Casandra: Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya.

Clitemnestra: (*La copia*) Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya (*Griegos, 2007: 5*).

Ahora es un lenguaje no poético, diferente al de Esquilo de la anterior secuencia. Clitemnestra y Agamenón discuten como marido y mujer, frente a la amante, hablan sobre ella y muestran resentimientos sobre su propia historia pasada. La interacción entre la pareja comienza de este modo. Ella: “¡dejame reinar a mí!” (*Griegos, 2007: 5*). Responde él: “¡cerrá el piquito y andate!” (*2007: 5*). Crece la pelea matrimonial que es también pelea por el poder, aparecen las excusas: la esclava, la educación de Orestes, y desde allí

nuevamente Esquilo. Luego, la queja del padre por los mimos de la madre: “me va a salir puchero el pibe...(5). En ese marco de enfrentamientos, el humor surge y resalta las dimensiones opuestas, la legalidad del matrimonio y la ilegalidad de la amante Casandra/del amante Egisto, la cruenta destrucción de Troya y la mirada desolada de la sobreviviente. La risa desmarca lo trágico, aproxima al presente lo conflictivo e imposible de la convivencia ante semejante historia.

Casandra, con su tono agudo y forma alucinada de decir puede ser parodiada por la esposa, pero también duele su frágil presencia y su relato. La pitonisa, entre giros corporales y gritos, corre como loca mientras va diciendo los vaticinios. Clitemnestra toma un teléfono que pide a un espectador y habla con Apolo, mientras apunta que “hace 10 años que pago el fijo en esta casa...” (5) y se queja de tener que pedir prestado el celular. Sigue peleando con frases usuales con la joven: “¡Chirucita del moño!” (5). Una cita vale para enmarcar lo que puede ser parte del hoy:

Agamenón: ¿Ves? ¿Querés entablar una buena relación y la empezás arruinando así? No, así no va.

Clitemnestra: ¡Qué lindo regalito que me trajiste!

(Ella le pega en el brazo)

Agamenón: Encima venís y me golpeas, ¿qué querés que te traiga? ¿Alfajores?

Clitemnestra: ¡Qué idiota que sos! (2007: 6).

La reina lo escupe cuando Agamenón calma a Casandra. Palabras y actos groseros actualizan la tensión entre los personajes-actores. Son efectivos, porque entran en esa disputa las frases hechas y la asunción de gestos sociales, como actos e insultos. Los supuestos héroes trágicos tienen por momentos peleítas propias de adolescentes (*Griegos*, 2007: 6-7). Posteriormente el rey dice: “Preguntale a la troyanita si perdí mi poder de oratoria” (2007: 7) y de modo obsceno saca la lengua provocando risa en el público. Aumenta la apuesta, desestima a la esposa, recrimina a la reina por sus gestos y resultan firmes los juegos de palabras e imágenes repulsivas:

Agamenón: No seas asquerosa, mirá las imágenes que me metes, vos tus huevos peludos. ¡No, es un asco eso, es un asco! ¿Dónde está la feminidad que yo conozco? (*Griegos*, 2007: 7).

Otro elemento que corta la tragicidad e instala lo extraordinario es el uso del espacio escénico, que con el humor condensa lo trágico. La apertura hacia el afuera de la sala teatral instala la sorpresa y tímidas risas, libera en parte la tensión, aunque se la perciba de modo más intenso. Resulta entonces paradójal el recurso de apertura del espacio cerrado y la perspectiva de la sala a la calle. Se incorpora el mundo de afuera, se abre la ventana o la puerta –según se trate de las salas teatrales de DocumentA Escénica, Alquimia o La Luna, por ejemplo– y el público ríe ante la extrañeza que supone que lo teatral incorpore de ese modo lo real (sin artificios, así sin más que la apertura material de una ventana o puerta, sin mediaciones, ni avisos). O sea que sin advertencias, la ficción se mete en la vida de los otros y se "avista" en sala lo que pasa cuando vemos teatro, se ausculta esa vida que es indiferente a lo que vemos o sentimos acerca de ella mientras estamos en el teatro. ¿Es un mero corte de la ficción? o ¿un meterse en un intersticio siniestro lo que nos extraña y sorprende?

Clitemnestra: ¡Qué vergüenza! Vergüenza escuchar a este tarado. (*Agamenón intenta volver*) Andá expláyate, ¿o perdiste entonces la palabra? ¿Estás contento?

Casandra: (*Gritando hacia fuera*) ¡Es un problema familiar!

Agamenón: ¡Mirá, mirá lo que tiene que hacer!, tiene que salir a explicarle a la gente nuestros problemas. ¿Te parece bien? Y esto lo hacés vos, porque yo venía de diez, venía con toda la caravana de allá, con esclava, con todos los cantos, los caballos, la gente... (*Griegos*, 2007: 7).

La dramaturgia, con actuación y puesta en espacio doble, cerrado-abierto, funciona, resulta efectiva y transforma el convivio. Por un lado, instala en la sala la tragedia enlazada al humor y luego, cuando lo real irrumpe, los enfrentamientos se perciben no solamente teatrales, pues deviene una materialidad perturbadora, se sienten los ruidos y sudores de los cuerpos, y entre *bios* y *pathos* se profundizan los antagonismos. Basta nombrar un momento paradigmático de esta relación diferente entre lo teatral y vital: el baile en el caño.

Si bien con esta acción física la actriz parodia un programa mediático, es el exceso pasional de la reina el que muestra materialmente el personaje y devela su virtud/error. Ella aparece en toda su sensualidad y a la vez la performance de Maura Sajeva es una fuerte apuesta dramática: abre su juego de rol y penetra con humor caustico en la materia trágica. Mientras Maura/Clitemnestra se contornea, Mauro/Agamenón conduce el auto que pasa por la calle e inicia la juerga que monta con Analía/Casandra. A la par de la acción, su palabra es irónica y metateatral:

Agamenón: (*se ríe mientras habla*) Es increíble esta mujer. Tiene cada ocurrencia. Me contó unas cosas de un bonete y me dijo que iban a poner una sala de teatro acá en nuestro palacio, eso fue buenísimo, ¿un teatro? Si yo odio el teatro ¿por qué no lo ponen dos manzanas más allá? (*mira por la ventana y deja de reírse*) ¡Qué hijos de puta! Pusieron una sala en serio, allá (*Griegos*, 2007: 8).

La ciudad se siente cercana, los espectadores registran sus sonidos, los gritos de la gente, los pasos de quienes caminan, los autos pasan y los peatones miran desconcertados hacia el adentro de sala. Entonces a la ruptura de las convenciones teatrales se agrega otra violencia más, visual, sonora y táctil urbana. Apoyando la actualización que va a venir se densifica la expectación, tal como las risas nerviosas señalan. En la puesta en Alquimia Teatro esta escena no convencional mueve a la acción, una espectadora dice: “¡Vamos afuera!”, otra sale para ver qué pasa y comenta: “¡Hay mucha gente en la calle!”. La reina contesta: “¡Hay un tránsito de la concha de la lora!”. Relacionados sala y afuera, parte del público suelta carcajadas, otros miran extrañados. Agamenón y Casandra vuelven con el auto, estacionan, ella parece feliz, juega y con gran entusiasmo pone música. Canta “Bienvenida Casandra”, la canción pop de *Sui generis*, ella baila, gira... trasgrediendo con humor corporal su incomunicabilidad trágica. Importa destacar que en el relato mítico la maldición del dios sobre Casandra hace que no se crean sus vaticinios, que nadie considere sus verdades, y la manera como Analía actúa y se mueve en escena nos trae reminiscencias de otras verdades dichas por mujeres no atendidas por la sociedad. Casandra como personaje de Esquilo da unidad a la trilogía de la *Orestíada*, anticipa el desenlace y las muertes, mientras que en la puesta de *Griegos* permite que el público internalice su dolor, perciba

sus vaticinios e historia de crímenes y el horror de la guerra que sufriera su patria, familia y ella misma en vínculo no sólo con lo político: con Analía/Casandra lo sensible deviene profundo.

Esta escena tan importante dentro de la obra se resuelve en la sala de Alquimia Teatro corriendo cortinas, mientras que en las otras salas antes nombradas se cierran ventanas. Cuando eso ocurre el vacío acaece, un silencio viscoso se produce entre los tres personajes/actores/performers. ¿Suceden a partir de este momento la peripecia y el reconocimiento trágicos? Sí, a nivel de la propia historia, de los personajes y del público. La cesura se impone densa: la esposa comienza su parlamento y habla sobre el no olvido, llama asesino al hombre. Cambia el rostro del público, a pocos minutos de la escena en la calle y las risas, la seriedad y la intensidad de las miradas son sugerentes. La madre toma la voz de Ifigenia y le suplica al padre que no la mate. Los tiempos en conjunción. Se hace cuerpo la violencia sobre la mujer y los golpes de puño de Agamenón en la pared son ese *gestus* social del violento, que refuerzan las palabras de Clitemnestra. Ella trae decires de la vida real, reminiscencias de otras peleas. Su estar en el suelo resulta de la sujeción por la fuerza, sometida dice: “Perdóname mi amor, no quise decir eso. No sabía lo que te decía” (Griegos, 2007: 8). Él la violenta.

Escena 6.

Casandra, Clitemnestra, y Agamenón, hablando con el público —esto será improvisado, los temas serán elegidos por los actores.

Lentamente, los actores se dirigen al centro de la escena.

Escena 7.

Casandra, Clitemnestra, y Agamenón. Los tres hablan al mismo tiempo.

Casandra: Saber exactamente lo que va a pasar, saber todo.

Agamenón: Lo que sigue es destrucción.

Casandra: Como si fuera ojos, sólo mirar, sin brazos, sin piernas, sólo ojos. Y saber que eso va a pasar, y no poder detenerlo, pensar en el momento en que va sucediendo.

Clitemnestra: Y si no le dio pena, ni por un instante, ni por un instante, ni siquiera llora...

Agamenón: La columna vertebral te lleva el temblor al brazo, en el brazo, el temblor...

Casandra: Mirar la muerte de los otros, mirar tu propia muerte.

Clitemnestra: Y ninguna palabra que pueda bajar para conmover a ese padre...

Agamenón: Otra vida que se va. Queda la ... chorreando sangre, chorreando ojos...

Casandra: Lo único que puedo hacer es esperar. No hay reacción. Todo es una mierda, no puedo hacer nada, sólo esperar que todo se arruine, que todo se haga mierda.

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1... (2007: 8).

Pareciera que el nudo trágico ajustadísimo empieza a desenredarse, se abre porque luego de esa corporalidad brutal y sexual hay poesía en el decir de las mujeres, en las preguntas sin respuesta, en su condición de abusadas. El público tenso escucha fragmentos de frases, gritos, y se pasa del tono monótono de él a los gritos de ellas, conmueve la madre con el recuerdo de Ifigenia, también el llanto de Casandra por su dolor como presa y trofeo de guerra, el relato del exilio, lo cruento del genocidio y la pérdida de los suyos. La actriz reina besa a un espectador. El esposo dice un parlamento, ella sentada, él tira de su vestido, Clitemnestra se va acurrucando suavemente y destaca el trabajo de Maura con las manos. Cada uno habla superponiendo voces, y con esfuerzo los espectadores escuchan ese decir en simultáneo y las emociones se perciben entrecruzadas según lo que cada uno expresa, lo que cada uno hace. Las palabras alcanzan la densidad del lenguaje trágico.

Casandra: La cuenta regresiva.

Agamenón: La muerte no es tanto dolor como dicen.

Casandra: Esperar, observar, saber.

Lentamente, Agamenón y Clitemnestra dejan de hablar. Clitemnestra llora, llora, llora.

Mientras, Casandra habla, sola.

Casandra

dame palabras con las cuales abrazarte

dame silencios con los cuales nombrarte

dame algo que sirva para salvarme
para salvarte
para salvarnos
de esta sangre que cae exasperada
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre
que de tan antigua resulta nueva
dame un momento para poder rezar por las palabras
que mueren apenas nacidas
que sólo existen en el vacío de mi boca,
de mi lengua, de mi paladar

dame la seguridad de sabernos muertos
muertos de tristeza
muertos de tiempo
muertos sin ser vistos
muertos por el tiempo pasado
muertos por los vientos y sus exigencias (9).

Todos, actores y espectadores, resultamos situados en una zona diferente –tanto con respecto a la vida como al arte– a lo que es convencional en el teatro. Los espectadores, antes divertidos, ya cerca del final seguramente se preguntan hacia dónde va esto (afectados por la violencia se cuestionan). Así sucede el *pathos* necesario a toda tragedia, que no sólo es catarsis. La obra culmina con un intenso llanto de dolor de la mujer, que luego se corta: la actriz Maura ríe estentórea, corta la actuación, trae lo brutal de la diferencia entre ficción teatral y vida. No más lazos. Se levanta del piso, acomoda el vestido y con Analía y Mauro saludan al público.

Esta descripción resulta insuficiente para mostrar cómo se ha desacomodado el vínculo – cómo con ese tajo actoral se ha irrumpido el tránsito del teatro a la vida habitual de cada cual– en la instancia previa en la que cada espectador vuelve a estar dispuesto a salir a la ciudad, a mirar con otros ojos lo que lo rodea, a ser él mismo y a la vez anónimo. Para ver qué pasa allí, tomo dos anotaciones de espectadores, una de 2007, cuando comienza a representarse la obra, y otra más que reciente, de marzo de 2016.

Yolanda Beguier como espectadora escribe frecuentemente y permite comprender los efectos que las puestas en escena generan en el público. Ella en su escrito toma aspectos del

vínculo entre humor y tragedia y anota cómo lo ha percibido. En diciembre de 2007 ubica la escena y de modo más que elocuente hace la crónica y muestra que risa, bromas y drama se imbrican:

El barcito de DocumentA/Escénicas se ha transformado en una taberna griega con vino tinto y aceitunas negras. Allí se cuenta **la historia de una tortuga que mató a un pelado excepcional**, se dibujan sobre las mesas árboles genealógicos que fructifican incestos entre otras cosas y hay **un militar triunfalista y supersticioso que habla de sus hazañas en el campo de batalla y en la cama**. Luego los narradores entran en acción y comienza el drama (en el sentido etimológico del término, ya que de griegos se trata). El conflicto reside en un encuentro después de diez años de espera. Tiempo hartó suficiente para las mutaciones, para que un amor ardiente devenga feroz venganza. Clitemnestra ha sufrido el dolor más grande que una madre puede soportar: la muerte de un hijo. (En este caso, una hija, Ifigenia). Pero el culpable ha regresado. Agamenón, su esposo, está ahora frente a ella, ciego de poder y enrostrándole, además, el paso implacable del tiempo, ya que ostenta, como botín de guerra, a la bella y jovencísima Casandra.

Daniela Martín ha tomado el meollo de la tragedia “Agamenón” de Esquilo y con los aportes literarios de Carolina Muscará, Gastón Sironi y suyos propios, articula una representación donde campean las irreverencias y los desbordes pasionales, pero también la honda poesía de la tragedia clásica. El ágora de Argos ha sido reemplazada por la calle Lima y un Agamenón desaforado grita su soledad a los escasos e indiferentes transeúntes; pero en el interior, el público, expectante, vacila entre la risa fácil frente a las vulgaridades del lenguaje y las situaciones de cotilleo y la emoción profunda cuando los grandes temas salen a la luz. *Griegos* ha abrevado en la inagotable cantera de lo clásico y los actores nos hablan de los temas eternos: el amor, el dolor, la soledad y la muerte. Y lo hacen muy bien. “Que cada cual sea a su manera griego, pero que lo sea”, ha dicho Goethe. Daniela Martín y su equipo le han hecho caso (Begnier, 2007. El destacado es nuestro).

A horas de terminar de revisar este trabajo leo en un diario de Córdoba un comentario de Nicolás Garayalde, sobre la relación entre comedia y tragedia y los matices de lo neutro, todo ello a propósito de *Griegos* y más allá de esta obra. Su reflexión cuestiona la diferencia entre lo trágico y lo cómico, piensa sobre cómo reaccionamos frente a estas

formas de lo existencial y su conclusión es que la diferencia “está en el matiz de lo neutro”. Resultan interesantes estas cuestiones y aquí destaco aspectos que ha generado la puesta y la memoria del texto de Esquilo, redimensionados por sus saberes como especialista en letras y por cierto por su relación con la lectura del Barthes de *Lo neutro*. Lo cito:

Hace un mes y medio fui a ver una obra de teatro titulada “Griegos” al Centro Cultural Alta Gracia: una suerte de adaptación libre del “Agamenón” de Esquilo. Cada vez que una tragedia se representa en Córdoba voy con la misma expectativa que no logro colmar: espero una adaptación a la letra. Tal vez desconozca el abanico de representaciones que ofrece el teatro cordobés. Asumo la responsabilidad. Pero lo cierto es que los trágicos son como un mito de origen, como la creación del lenguaje o la horda original que mató al padre. No porque sea un conservador del respeto al texto. Aún más: respetar un texto para mí es transformarlo. Pero anhelo como un viejo creyente metafísico la representación de la obra que leí en prosa en alguna edición de saldo.

Pero hay más. A excepción de la adaptación de “Hamlet” que el año pasado me topé en un teatro de Alberdi, he identificado un patrón [más] cada vez que me he encontrado con una tragedia en Córdoba: hay una resistencia a lo trágico y la adaptación traduce la trama al lenguaje de la comedia. Tal es el caso de “Griegos”, que narra la tragedia de Agamenón en el lenguaje de una comedia bajo el recurso del contraste localista. Lo cómico es, precisamente, la distancia: de lenguas, de época, de geografía. Lo trágico deviene cómico cuando Agamenón, vuelto de la batalla de Troya, reclama a la reina Clitemnestra (que en un acertado juego de palabras es apodada “Clitemestre”) el mal cuidado del reino durante su ausencia, con una Cañada deteriorada y pozos en la calle Vélez Sarsfield. El público reacciona positivamente y parece llevar muy bien la traducción.

“Griegos” sorprende sin embargo precipitando vertiginosamente la tragedia, de manera abrupta y sin anestesia: el humor se desvanece y las acciones adquieren el rostro desfigurado de la angustia. La respuesta del público es igual de positiva pero tal estado pareciera insostenible en el tiempo. Y así debió registrarlo la directora, porque el momento trágico apenas dura.

Lo consulto con amigos: ¿por qué esa resistencia a lo trágico? La evasión cómica no es una respuesta clara y no hay tantos pesimistas que piensen que la vida es trágica para hacer de la literatura una comedia. Al contrario: es un tiempo en que la tristeza se nos sobrevuela como alegría (Garayalde, 2016: 8).

Estas reflexiones me llevan a otro trabajo sobre *Griegos* que hice en años anteriores, cuando el humor no era mi centro de interés sino la muerte, el duelo y los consecuentes rituales sociales y artísticos, marcados por nuestra historia reciente. O sea, me interesaba el arte como memoria, testimonio y crítica por el genocidio y terrorismo de Estado, cuyos efectos funestos aún sufrimos. Decía:

La ‘versión’ que pone en escena la *Orestíada* en nuestra sociedad –en la que es difícil comunicarse– opera como traducción situada, así conmociona y la experiencia pasional de lo trágico sucede en relación con la mujer y el hombre, con respecto a sus roles en el poder, en la casa, frente a sus deseos eróticos y al amor filial. *Griegos* y las otras puestas [*Al final de todas las cosas*, 2008; y *Con la sangre de todos nosotros*, 2009] accionan una memoria compleja, reflexiva y pasional, frente al dolor, a los dolores sociales y producen otro modo del acontecimiento trágico que Esquilo escribiera y se representara en las ciudades griegas en momentos especiales del calendario político-religioso (Musitano, 2014: 142).

Sabemos que los lenguajes de la memoria y del olvido en el arte en tiempos de posdictadura han sido efectivos –aunque a veces pareciera que no tanto y que aún falta mucho que reparar–, sí se ha puesto en juego el exceso, la ruptura de ciertas convenciones y de las complacencias con el público. Nos referimos a ese ejercicio de lo que Barthes (2004: 186-192) llamaba *lo neutro activo*, positivo, una especie de “vitalidad desesperada” que separa “el querer-vivir” del “querer-asir”, la violencia y arrogancia de la muerte del amor (Barthes, 2004: 58-60). “Vitalidad desesperada” que el autor francés reconoce en obras de Pier Paolo Pasolini, y nosotros en Emeterio Cerro, Rodrigo García o Romeo Castellucci, autores a los que estudiamos en ocasiones. Consideramos que la vitalidad desesperada evidencia las contradicciones entre arte y vida, muestra las oposiciones irresueltas frente a la muerte y desnuda la tragicidad de los actos que el deseo violento o la soberbia producen habitualmente.

En la puesta en escena de *Griegos* hay vitalidad desesperada (y por tanto neutro activo, que genera efectos que pueden o no ser exitosos, pero siempre vacilantes...) cuando se enfrentan los cuerpos, cuando se produce la performance. Señalamos dos momentos, uno,

la conversación entre amigos, entre pares, tomando vino, sumando voces. Otro, la brutal pelea entre esposos, no en la soledad de hombre y mujer, sino en esa línea difícil de lo trágico esquiliano, que toca por la performance la existencia de todos, que nos acerca porque se está en comunidad y se enfrentan mezquindades con heroicidad, actos crueles con virtuosos, el no respeto por el otro y sí de las costumbres no dichas y de los comportamientos dominantes. Es desesperada, porque una fundamentación lógica siempre parece contradecir lo que se dice, sin advertir la coincidencia entre causa y consecuencia de los actos. Lo que expresa la primera parte del argumento inmediatamente se muestra en el actuar en su aspecto paradójal. Esta manera de organizar el decir, el pensamiento, los actos, y si bien puede producir risa especialmente perturba. Aparece lo trágico como cuestión existencial, deviene vitalidad desesperada, y las pasiones excesivas se experimentan, se problematizan y ante ellas nos sentimos sensibilizados.

Esa es entonces una forma de problematizar la vida de una comunidad, hacerla presente y material, aunque puede que no siempre alcance resolución en los espectadores. Cada uno inmerso en los antagonismos se ríe incómodo y se quiere distanciar cuando percibe que más allá de la ambigüedad de las verdades, cada parte defiende la suya con actos y palabras, que no siempre suenan o son justos o equitativos. Agamenón es burlado, mostrado en su bajeza o ironizado su caso, pero también se presenta su valor, él hace de la defensa del tributo a los dioses la necesidad del guerrero. Argumenta contra la infidelidad de su mujer como si lo hiciera hoy cualquier hombre común. Los tres actores condensadores del conflicto funcionan como síntesis trágica, Agamenón, Clitemnestra y Casandra involucran al público en la cuestión de la violencia entre hombre y mujer, logran que los enfrentamientos trágicos se perciban en su ambivalencia, muy cercanos en el hoy, y remitan a la tragedia de Esquilo pero dejando claro que no hay escape, no hay salida, que el teatro sabe de su artificio, que no es vida. De este modo, desde la vitalidad desesperada la dimensión trágica juega con toda su fuerza política, y eso sucede porque con el humor ha ubicado/desubicado a los espectadores, se los ha centrado en lo vital –trastocado el sistema de actuación y las convenciones teatrales– y la risa cruel y artificiosa de Maura ha puesto fin a la puesta, a la “farsa” teatral. Ella con esa acción muestra que la vitalidad desesperada –que todavía sigue vibrando en su cuerpo– tiene que ser domeñada, porque el vínculo con el público tiene

límites, de espacio y de tiempo, y que los actores necesitan de la cesura, desestabilizar la representación.

La re-escritura y la puesta de *Griegos* parecen vincularse a la propuesta que Pasolini realiza en *La Divina Mimesis*, pues escritura y escenas no buscan ser originales, se buscan contaminadas por la vida, por lecturas, tradiciones... y lo trágico resulta mixturado y vacilante por el humor. Horadados por lo común la lengua y el texto trágico griego, se traspasa la realidad, la vida queda abierta y el espacio del teatro resulta un fragmento de actualidad explorada, como algo más que un medio, pero también más que un conjunto de imágenes, porque lo metacrítico hace presión. Y un poeta nos abre otra comprensión:

En el humor también hay algo de extraordinariamente UBICUO, como usted verá. Pero esto no es, naturalmente, definitivo y el humor deriva demasiado de una sensación para que sea fácilmente expresable –yo creo que es una sensación–. Iba a decir un SENTIDO –también– de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo. / *Cuando uno sabe* (carta de Jacques Vaché a Breton, citada por Pollock, 2003: 115).

La vitalidad se desespera y a veces une tragedia y humor. ¿Para qué? Tal vez para que los espectadores se aneguen de vida y que el teatro trágico sea memoria de la muerte injusta y devenga humor político. Si cada uno se mira como ciudadano del siglo XXI cuando ve terminada abruptamente la representación de *Griegos*, tal vez cada cual logre interrogar a su gente cercana o desplazarse temporalmente e interrogarse, quizás a veces reír conmovido. Las transgresiones, improvisaciones, el humor de los actores y sus acciones excesivas parecieran chocar o disentir con la acción trágica y, en cambio, traen al hoy la desmesura y el exceso que constituyen lo trágico griego, de manera que se adhieren significantes siniestros que aluden a nuestra historia reciente, a esa muerte programada y extendida. El humor si bien aliviana esa memoria también deja percibir lo terrible de los actos humanos de ese Agamenón guerrero, militar, lamentablemente aún tan cerca de todos. Mediante la complicidad entre actores y público en esa ritualidad propia de toda performance, se modifica el vínculo con lo que consideramos real, funesto o teatral, y puede que se abra una perspectiva reflexiva, un pensar, un hacer, para que la vitalidad

desesperada de los despojados, entrelazada a la vida a través del humor y lo trágico, sea neutro activo.

Bibliografía

- Artaud, Antonin y Vitrac, Roger (2003) “Posición del Teatro Alfred Jarry”, citado en Pollock, Jonathan *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires, pp. 115.
- Barthes, Roland (2004) *Lo neutro*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Beguier, Yolanda (2007) Notas sobre *Griegos* (Texto facilitado por la espectadora, en 2015).
- Garayalde, Nicolás (2016, marzo 29) “Visitas a otra lengua. Todo está en el matiz de lo neutro”, en diario *Hoy día Córdoba*. pp. 8.
- Martín, Daniela y La Convención Teatro (2007) *Griegos*. Obra presentada a Argentores. Córdoba. (Texto facilitado por Daniela Martín, en 2013).
- Martín, Daniela y La Convención Teatro. *Griegos*, fragmentos escénicos [en línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kf9_3gklR-k. Consultado en octubre de 2013.
- Musitano, Adriana (2014) “Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de finales del siglo XX”, en Pino, Mirian, Ángela Díaz et al. (2014) *Lenguajes de la memoria I*. Narvaja Editor, Córdoba.
- Pasolini, Pier Paolo (2011) *La Divina mimesis*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Vaché, Jacques (2003) Carta a Breton, *Antología del humor negro*, citado en Pollock, Jonathan. (2003) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires, pp. 115.
- Sobre La Convención Teatro:
www.griegos-dmartin.blogspot.com
www.laconvencienteatro.blogspot.com
www.documentaescenicas.blogspot.com

Ficha técnica de *Griegos* (Martín, La Convención Teatro, véase el sitio WEB arriba citado, 2009)

En escena: Analía Juan, Maura Sajeva, Mauro Alegret.

En piano: Noelía López. Dramaturgia: versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y los actores. Vestuarios: Valeria Urigu/ el elenco. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Fotografía y registros: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Dirección: Daniela Martín.

Sobre la obra

Agamenón, Rey de Argos, parte a Troya, junto a su hermano Menelao, para rescatar a Helena, raptada por Paris. Para calmar los vientos y poder partir de Argos, Agamenón debe sacrificar a Ifigenia, su hija. Clitemnestra, su esposa, se resiste.

La guerra de Troya dura diez años. Durante diez años, Clitemnestra aguarda el regreso de Agamenón, y así vengar la muerte de Ifigenia. Al finalizar la guerra, Casandra, profetisa, hija de Príamo, rey de Troya, es otorgada a Agamenón como botín de guerra.

Agamenón regresa. Regresa con Casandra. Clitemnestra espera. Hace diez años que espera.

Sobre el proyecto

El proyecto general (versionar las tres tragedias que componen *La Orestíada*, de Esquilo) se propone ofrecer diferentes lecturas, modos de pensar, de hacer y abordar una tragedia griega, entendiendo que no hay modo alguno de construir una única visión, sino que, indudablemente, todo material narrativo está sujeto a las experiencias, lecturas, contextos, de cada uno de los lectores-realizadores.

El mundo clásico se presenta como una geografía desdibujada para nuestros ojos, en donde el espacio para construir la figura imaginaria de la alteridad se asienta sobre una meseta interminable, ventosa, y cada ráfaga deja nuevas formas y nuevas ideas. En un intento por reconstruir algo de esa geografía, *griegos/ al final de todas las cosas/ con la sangre de todos nosotros* ofrecen miradas opuestas sobre la puesta en escena de lo trágico.