

**Una investigación teatral y filmica sobre el trabajo:
algunas obras de Gerardo Naumann**

Sandra Contreras

Universidad Nacional de Rosario

1. Los trabajos improductivos

Entramos a una sala amplia, del tipo de usos múltiples, y nos sentamos en hileras alrededor de un espacio central. En un lateral hay una mesa, una cafetera, unas tazas, y del techo cuelgan, siguiendo el círculo, cuatro televisores en los que se proyectarán fragmentos de lo que estemos viendo en escena. Entra un hombre joven (más tarde sabremos que su nombre es Dani), va hacia la mesa, y le pregunta a otro, a través de esos aparatos comunicadores en los que hay que decir “cambio” para pasar la palabra, si quiere café. Escuchamos la respuesta, y enseguida el hombre, algo mayor (luego sabremos que le dicen Bambi), se hace presente; luego entra otro, más joven (y bastante después sabremos que su apodo es Wali). Ahora los tres, dispuestos en un círculo más pequeño y de pie, comienzan a hablar. El diálogo parece tener algo de esquemático, hecho de esas frases simples propias de la función fática del lenguaje, aunque también se percibe que las preguntas requieren, a su vez, cierta precisión en la información: “¿Qué hicieron hoy?”, “Yo, me levanté, me bañé y desayuné”, “¿Qué desayunaste?”, “Un café con leche”, “¿Comiste algo?”, “Un par de galletitas”. Enseguida el diálogo se vuelve circular y cierta estructura empieza a revelarse: “¿Y vos qué hiciste?”, “Me levanté y desayuné”, “¿Te bañaste?”, “Recién después del desayuno”, “¿Qué desayunaste?”, “Un jugo de naranja”. Completadas las tres vueltas, en las que cada uno responde

al “cuestionario” que le hacen los otros dos, y cuando uno de ellos falla en la respuesta (“¿Cuánto pagaste?”, “No me acuerdo”), el diálogo comienza a volver sobre sus pasos y se convierte en algo así como en un juego de memoria: “¿Te acordás que hizo él?”, “Se levantó y desayunó”, “Te acordás eso porque fue lo primero que dijo”, “¿Y vos te acordás qué hizo él hoy?”, “¿Yo me bañé antes o después de desayunar?”. Al rato, mientras vemos en las pantallas parte de la escena desarrollándose en otro espacio del teatro, nos enteramos de que Bambi estuvo en la cárcel. Si queremos saber por qué tendremos que seguir a los actores por un laberinto de pasillos hasta un espacio de madera, comprimido y de techos bajos, en el que, mientras Wali, que había salido de escena, reaparece de golpe desde el techo, Bambi nos mostrará la instrucción del sumario por robo y nos contará algo de su historia. Y si queremos ver dónde se corta el pelo, tendremos que volver a seguir a los actores por otro laberinto de pasillos estrechos hasta una suerte de oasis circular en el que, a través de sus voces (porque ahora no veremos a ninguno de los tres) y a través de las fotos de Google Maps que un pequeño auto dirigido a control remoto proyecta en las pantallas, sabremos que también Wali estuvo en la cárcel por robo, que Dani es actor, que una vez asaltaron su casa, y que tanto para ser actor como para ser ladrón hay que saber hacer muchas cosas.

La obra se titula *Los trabajos improductivos*, y por la presentación que hace Gerardo Naumann en el programa del teatro sabemos, desde antes de entrar a la sala, que quienes la interpretan son, efectivamente, dos ex-ladrones y un actor. También, que en su origen está la idea de que en un asalto estamos en verdad ante una puesta en escena en la que alguien, que eligió un vestuario y unos elementos de utilería, adopta “un tono de actuación, un modo de ocupar el espacio, cierta manera de sorprender y confundir”.¹ La descripción que acabo de hacer, desde luego incompleta y seguramente imprecisa, tiene por ahora la intención de mostrar algo de la forma en que, a través de la sorpresa que produce la reaparición súbita de un personaje o a través de la ligera desorientación en la que nos va perdiendo un recorrido por unos pasillos que parecen túneles, la obra misma produce esta idea.

¹ *Los trabajos improductivos*, con autoría y dirección de Gerardo Naumann (Buenos Aires, 1974), se estrenó en octubre de 2017 en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). En el programa con que se presentaba la obra Naumann decía: “Buenos Aires es una tierra rica en ladrones, timadores, estafadores, carteristas, asaltantes. Las veces que yo mismo fui asaltado entendí que estaba frente a un tipo de escena y personaje singular. Esa persona, ese ladrón, había elegido cierto vestuario, ciertos elementos de utilería, en definitiva, había pensado en la puesta en escena. Nunca vi un arma, solamente alguien usando un tono de actuación, un modo de ocupar el espacio, cierta manera de sorprender y de confundir. Las escenas se imprimieron en mi memoria. Las recuerdo un poco como mínimas obras callejeras de las que yo fui el único espectador. El costo de la entrada fue: mi teléfono celular, el contenido de mi billetera, un anillo, un par de zapatillas.”

El encanto de la obra, sin embargo, su efecto envolvente, provienen más bien de la exploración de una hipótesis y de la exposición de una circunstancia tanto o más interesantes que esa premisa inicial (que dice que robar es como actuar). La hipótesis está contenida de modo evidente en el título, que constituye, por sí solo, una postulación: las actividades del robo y de la actuación pueden reunirse en el ámbito de lo que la teoría marxista del valor denominó trabajo improductivo, trabajo que no produce plusvalía. Y si esa teoría dice que lo improductivo de los trabajos en los que el producto es inseparable del acto mismo de producir (las actividades performáticas sin obra objetivada en un producto) confluye con la de los servicios personales (en los que no se invierte capital sino que se gasta un rédito),² la obra de Naumann expande irónicamente la categoría y dice que la actividad del robo que, al revés, se sirve de lo que otros tienen o producen, se reconoce también, en la calle o en el desarmadero de autos robados, como trabajo improductivo.

Pero esa teoría dice además que las actividades-sin-obra comprenden todos los trabajos que se resuelven en una ejecución virtuosa: pianistas, mayordomos, bailarines, profesores, oradores, médicos, curas, etc. Una lista a la que hoy Naumann agregaría el trabajo de los ladrones como artistas ejecutantes. Y sucede que es precisamente el virtuosismo, cierta ocurrencia del virtuosismo, el material que *Los trabajos improductivos* explora, y exhibe, como campo de experimentación. No me refiero aquí a esa capacidad peculiar de un artista (un bailarín experimentado, un orador persuasivo) que nos deleita o nos impresiona con su ejecución, sino más bien a lo que Paolo Virno (2003, 45-51) señala como la esencial dimensión público-política del virtuosismo: no solo la indispensable exposición de la actividad performática ante un público sino también su inmediata relación con la contingencia y lo imprevisto. A este virtuosismo, que tiene que ver menos con la maestría en la ejecución que con el acopio de unas destrezas, remite la enumeración de los saberes de los trabajadores improductivos de Naumann. En efecto, “hay que saber hacer muchas cosas para trabajar como ladrón”: “hay que saber mover las manos, las piernas / hay que saber trepar y caer / hay que saber orientarse en la oscuridad / hay que saber cambiar cosas de lugar / hay que saber buscar con las manos sin mirar”. Y también “hay que saber hacer muchas cosas para trabajar como actor”: “a veces me piden que corra, / o me piden que diga alguna frase / o que mire por un largavista / o que camine rengueando / o que me vaya, dando la espalda...”. Y si este es el compendio último de estrategias y recursos, el discreto

² Cf. Marx, Karl (1980): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (Grundrisse).

pero eficaz capital simbólico que los *performers* exhiben sobre el final y con el que a su modo nos instruyen³, el virtuosismo se exhibe también en la obra como una prueba y un juego: hay apuestas para ver quién acierta en el cálculo (¿cuánta agua entra en la botella?, ¿cuánto se tarda en tomarla?, ¿cuántos vasos de agua entran en la zapatilla?), y hay pruebas de memoria (¿qué dijo él recién?) que parecen revelar, retrospectivamente, que la conversación había sido también un juego en el que había que estar atento a los detalles.

Me interesa especialmente el lugar que ocupa esa facultad de la memoria, que los intérpretes practican en la investigación teatral de Naumann sobre el trabajo (sobre la idea y la experiencia del trabajo). En *Fábrica*, la performance que montó, en 2010, en una fábrica de ceras del conurbano bonaerense, también son los trabajadores los que representan su papel: desde la encargada de limpieza a la secretaria del presidente de la empresa, pasando por el jefe de producción, el pasante del sector de comercialización y, naturalmente, el obrero en las líneas de montaje, los trabajadores de Cera Suiza guían a un grupo reducido de espectadores por los distintos sectores de la fábrica, y explican y cuentan qué es lo que hacen allí cada día. Pero Maxi (Maximiliano Montenegro), el obrero que nos instruye en las tareas cotidianas en las distintas “líneas” de la producción (enseñándonos una y otra vez la secuencia de las técnicas: armado de caja, sellado del producto, embalaje, etc.), también nos muestra cómo a veces, mientras llena los envases, ensaya el tema que compuso para su banda de rap. Años después, el mismo intérprete protagoniza *El trabajo industrial*, un corto cinematográfico que Naumann filmó también en Cera Suiza y editó en 2015: los trabajadores se encuentran y dialogan en el vestuario (sobre las condiciones en el trabajo de actores que están desarrollando para la película), pero la escena central es aquella en la que Maxi saca una de las latas que pasan continuamente por la cinta y se pone a aprender de memoria las instrucciones para su uso.⁴

Como si mostrarán el otro costado de *Los trabajos improductivos*, *Fábrica* y *El trabajo industrial* señalan entonces el tiempo robado al trabajo productivo: tanto porque los intérpretes actúan (trabajan como actores) mientras trabajan en la fábrica

³ En la última parte de la obra, la enumeración de las destrezas para robar y para actuar se apoya con imágenes “ilustrativas”, interpretadas por los mismos actores, que se proyectan en la pantalla al modo de *tutorials*.

⁴ *Fábrica* se montó en el marco del *Festival Ciudades Paralelas*, con curaduría de Lola Arias y Stephan Kaegi, primero en Berlín (setiembre 2010, en una fábrica de Mercedes Benz), y meses después en Buenos Aires (noviembre 2010, fábrica Cera Suiza, de Munro), en Varsovia (mayo-junio 2011, fábrica de acero Huta Arcelor) y en Zurich (junio-julio 2011, fábrica de papas fritas *Zweifel Pommy-Chips*). *El trabajo industrial* (2015, guión y dirección de Gerardo Naumann, digital, color, 10 minutos) fue ganadora del concurso de historias breves del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

(a Naumann le gusta pensar sus piezas como una puesta a prueba del aprovechamiento del tiempo de trabajo o en todo caso del uso doble de los cuerpos: mientras se hace una cosa, productiva, se hace otra, improductiva) como porque cada una de las escenas que tienen a Maxi como protagonista muestra que *mientras* se produce en la “línea” de montaje (eje del trabajo productivo y figura central en la estructura de ambas obras) el trabajador usa, improductivamente, el tiempo para sí. De este modo, el virtuosismo que Naumann percibe en el trabajo automatizado de la fábrica—dice en una de sus notas: “hacen su trabajo de memoria como un bailarín repite una coreografía”⁵ (Naumann 2010-2011, 51-52)—es justamente lo que el trabajador-actor, *performer* teatral y personaje de película, transforma en práctica virtuosa del artista ejecutante: ensayo de una composición musical propia o gusto de memorizar un texto para repetirlo (interpretarlo) más tarde ante un público, aun cuando ese público sea una sola persona y esté en su casa. Memoria, repetición y puesta en escena son entonces, en *Fábrica* y en *El trabajo industrial*, las prácticas estructurantes del trabajo improductivo. En ambas obras, y también en *Los trabajos improductivos*, el lenguaje y la palabra constituyen la facultad y el material capitales del trabajador.

2. Los intérpretes, los contextos

Más aún, es precisamente a través del particular vínculo de los intérpretes con la palabra que las obras de Naumann, según el contexto, se constituyen en algo más que en marcos para que los performers, acorde con el llamado “giro social” del arte contemporáneo, testimonien sobre su condición e identidad de trabajadores (fabriles o improductivos).

Cuando me refiero aquí al contexto, estoy pensando en los diversos modos en que puede interpelarnos una obra como *Fábrica*, según la leamos en el marco de su puesta—el *Festival Ciudades Paralelas*, que se montó en Buenos Aires en noviembre de 2010, con curaduría de Lola Arias y Stephan Kaegi—o en la serie que, según propongo, integra con *El trabajo industrial* y *Los trabajos improductivos*.⁶ Si las obras *site-specific* de Naumann, instaladas fuera de los límites del teatro, nos

⁵ Me refiero al apartado “Acercas de la concepción de *Fábrica*” que Naumann (2010-2011) escribe como parte del artículo “Tres artistas, tres espacios. Fábrica – Biblioteca – Shopping”, que también firman Ant Hampton y el grupo Ligna, y que forma parte del dossier que la revista *Otra parte* le dedica al *Festival Ciudades Paralelas* en Buenos Aires.

⁶ Según lo propone el mismo Naumann en distintas ocasiones, *Los trabajos improductivos* integra un díptico junto con *El carterista* (2016). Es la serie con la que se propone investigar formas de apropiación del material ajeno, aspecto fundamental de su dramaturgia (cf. Marcelo Pitrola, “El carterista”, en <https://www.revistaotraparte.com/teatro/el-carterista/>). La serie que propongo aquí tiene en cambio como eje la investigación teatral sobre el trabajo.

invitan a trabajar con las determinaciones del ambiente (a transformar la ciudad en el nuevo escenario de acciones) y, en este sentido, como dice Marcos Perearnau (2015), “su texto es el contexto”, es interesante observar cómo el marco del proyecto o de la serie en los que *Fábrica* se referencia modifica el sentido, o la amplitud, de la performance del trabajador.⁷

En el contexto del proyecto *Ciudades Paralelas*, que consistía en desplegar en distintos lugares públicos de la ciudad (un hotel, una fábrica, la biblioteca nacional, un shopping, una estación de tren, una casa, los tribunales, una terraza) una serie de intervenciones con la idea de “transformar espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios”,⁸ tanto *Fábrica* como *Mucamas*, la obra de la misma Lola Arias, propusieron versiones de ese tipo de *performance delegada* en la que el artista (sub)contrata a no profesionales para que actúen sus propias identidades, en este caso, a partir de su condición de trabajadores (en la fábrica de ceras Suiza y en el hotel Ibis).⁹ Ahora bien, a la luz del concepto con que el mismo Kaegi definía el proyecto (“hacer visibles, y experimentables, las ciudades que se esconden en la ciudad de todos los días”) (Arias y Kaegi 2010-2011), sería legítimo llamar la

⁷ Las otras ficciones teatrales que Naumann monta en espacios no convencionales son: *Emily* (2006, en un negocio de venta de muebles de baño y cocina en Lanús); *Trabajadores saliendo de la fábrica* (2014, frente al portón de salida de una fábrica); *Una obra útil* (2009, estrenada en el Fringe Fest de Dublin y luego montada en la escuela pública Juan Crisóstomo Lafinur); *El carterista* (2016, montada primero en la galería Prisma KH, en el ciclo *Una teoría sobre el espacio* curado por Mariana Obertzen, y luego en la vereda de El Elefante Club de teatro).

⁸ Así se define el proyecto en su página web: “Para ‘Ciudades Paralelas’ Lola Arias y Stefan Kaegi convocaron a artistas a que realicen intervenciones en espacios públicos. Finalmente, ocho artistas eligieron ocho lugares de la ciudad para crear observatorios de situaciones urbanas. En algunos casos, los artistas intervienen el espacio con una emisión de radio o con un coro, en otros casos nos invitan a espiar lugares desde afuera o a recorrerlos con las personas que trabajan allí... Los formatos de las obras varían; son obras para oír, para leer, para tocar; pueden ser para 1 o para 100 personas; los performers son cantantes, escritores, los espectadores mismos o simplemente paseantes ocasionales. (...) En lugar de transportar escenografías y grupos teatrales el Festival transporta conceptos que se rehacen en el mismo tipo de espacio pero un contexto distinto y con performers diferentes. Estos conceptos transforman espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios para dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad. Son intervenciones que posibilitan un acceso subjetivo a espacios concebidos originariamente para masas.” (<http://www.ciudadesparalelas.org/conceptoesp.html>). El festival se realizó en Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zurich, Singapore, Utrecht, Cork, Copenagen, Calcuta: en cada ciudad los proyectos son re-contextualizados y puestos en escena con performers locales. Los proyectos son: “Estación de tren” de Mariano Pensotti, “Fábrica” de Gerardo Neumann, “Casa” de Dominique Huber”, “Tribunal” de Christian García, “Shopping” del grupo Línea, “Biblioteca” de Ant Hampton y Tim Etchells, “Hotel” de Lola Arias, “Mirador” de Stephan Kaegi.

⁹ Cf. Bishop, Claire (2010-2011): “Performance delegada: subcontratar la autenticidad”. Aunque, como se sabe, Bishop elabora el concepto de performance delegada para interpretar variantes de una tendencia del arte contemporáneo (según se las expone en galerías y espacios de exhibición, en situaciones para video y film, en instalaciones), me interesan aquí las herramientas críticas que proveen sus hipótesis para leer los alcances del recurso a no actores en la investigación teatral de Naumann sobre el trabajo.

atención sobre la distancia que se abre entre el mundo de los espectadores y el mundo de los trabajadores representando su papel, el cual, por efecto de la puesta en escena de lo que los curadores plantearon como “observatorios de situaciones urbanas”, parece volvérsenos por completo ajeno, al punto tal que necesitamos que nos lo “hagan ver” (Arias y Kaegi 2010-2011).¹⁰ La crítica de Claire Bishop al concepto de *microtopía* con el que Nicolas Bourriaud define el tipo de relación producida por el arte relacional tal vez sea una oportuna herramienta para pensar aquí los alcances de la comunidad de espectadores presupuesta en las performances delegadas de *Ciudades Paralelas*. Las obras de la estética relacional, dice Bishop, aun cuando se presentan como intervenciones artísticas con aspiraciones de transformación social, “son políticas solo en el sentido más vago de promover el diálogo por sobre el monólogo (la comunicación unidireccional que los situacionistas equiparaban con el espectáculo)”: en ellas, argumenta, “hay debate y diálogo pero no hay fricción en tanto la situación es microtópica”, es decir, en tanto “produce una comunidad de espectadores cuyos miembros se identifican unos con otros porque tienen algo en común” (Bishop 2005), (por ejemplo, ser asistentes a muestras de arte). En este sentido, y sin pretender, en absoluto, adscribir estas performances a la estética relacional, ¿podríamos presuponer, a partir de la curaduría del ciclo, que lo que une a los espectadores de *Fábrica y Mucamas* en *Ciudades Paralelas* es la dificultad o la imposibilidad de ver—por los motivos que sean—situaciones del mundo del trabajo, unas situaciones en las que, en verdad, se involucra cotidianamente la mayor parte de la población? Y si esto es así, la propuesta de “subvertir las formas de mirar y usar la ciudad”, ¿no se volvería solidaria de lo que, acorde con lo que Jacques Rancière llama la pedagogía de la mediación representativa, podríamos percibir como una forma actualizada de mirada etnográfica?¹¹ Es un modo posible de entender los alcances, o los límites, de la fricción presupuesta en el festival. Sin embargo, creo que lo que en *Fábrica* podría resultar microtópico en el marco de la curaduría de *Ciudades Paralelas*, se resignifica a partir de la serie que integra con *El trabajo industrial* y *Los trabajos improductivos*. Quiero decir, el relieve que tanto el cortometraje como la obra en el Teatro San Martín le dan a la circulación improductiva de la palabra (sea en la práctica de memorización que le roba tiempo al trabajo fabril, sea en los juegos de la conversación) da volumen a un contexto en el que, más allá de la palabra de un

¹⁰ También Alan Pauls, en su reseña crítica, lee el Festival como un proyecto para “hacer visibles esos mundos paralelos [...] que viven y acechan en el mundo sin oponerse necesariamente a él, confundidos con él, aunque, bien mirados, apenas distintos: el otro hotel que se agazapa en el hotel, la otra ley amordazada bajo la Ley, la vida nueva que palpita en la vida de todos los días” (Pauls 2010).

¹¹ Cf. Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*.

trabajador (o del cuerpo colectivo de los trabajadores) visibilizando la ciudad “invisible”, *cobra cuerpo* la voz de un trabajador (la voz de Maxi), que es también performer (rapero) y actor.

Ante obras que trabajan con personas reales a fin de acceder a la inmediatez de su presencia auténtica, es preciso—propone Bishop—ensayar interpretaciones más complejas que las que ofrece el discurso crítico contemporáneo que suele reducirlas a previsibles cuestiones de corrección política. Por ejemplo, ver lo que sucede en la obra como “decisión propiamente artística y no como modelo de organización social” (Bishop 2010-2011). De hecho, observa, “la experiencia fenomenológica de confrontar a los performers siempre atestigua cuan implacablemente desbordan las categorías bajo las cuales han sido reclutados” (Bishop 2010-2011, 71-72). Y en efecto, podríamos decir, el cuaderno de notas con el que Naumann acompaña la puesta de *Los trabajos improductivos*, y que, como veremos enseguida, admite ser considerado parte significativa de la obra, materializa el contexto de una decisión propiamente artística que se funda en la escucha y elección de los intérpretes a partir de lo que, en el proceso mismo de la búsqueda, se reveló como la cualidad de una voz:

De Pedro [Bambi] primero me pasan su libro. Se llama *Mi vida como ladrón*. Lo leo en una tarde. De Pedro escucho primero su voz en el libro y después su voz en la realidad. Es lo mismo que pasa el día que escuché la voz de los presos, primero en el informe de los psiquiatras, después en la realidad. Pienso en la anticipación de las voces. Saber algo de alguien, escuchar su voz, antes de verlo. La voz de Pedro, la voz del libro de Pedro, es distinta de la voz del ladrón, así como la dan a conocer los medios. Lo más importante de la pieza es la voz. Que hablen.¹² (Naumann 2018)

No es entonces la capacidad de la palabra para representar la condición social del intérprete lo que orienta al artista en la composición sino el encuentro con el tono de una voz, en el sentido de una voz articulada en un relato (en el modo de un relato) y en una escritura: “Trato”, sigue Naumann (2018), “de entender su sistema para hablar o hacer silencio”. Y si lo que predomina en la palabra del exconvicto es, para Naumann (2018), la “marca identificatoria” (27) (así le sucede con Wali, el otro intérprete, que en el proceso del casting “todo el tiempo le habla

¹² *Los trabajos improductivos. Cuaderno de notas*, de Gerardo Naumann, es un texto de 31 páginas publicado por el Centro Cultural San Martín. El cuaderno, que se entregó en la reposición de la obra en 2018 y que reproduce lo que Naumann había ido publicando en el blog de la obra (www.lostrabajosimproductivos.com), tiene el formato de un diario, con entradas que van de 2014 al 8 de mayo de 2017, y que son acompañadas por un montaje de fotos (autobiográficas, de las obras, de los exconvictos entrevistados) y de dibujos del mismo Naumann. La cita corresponde a la página 30 y a la entrada del 24 de noviembre de 2016. El libro de Pedro Palomar al que se refiere Naumann es *Mi vida como ladrón. Un testimonio*, publicado por la editorial Planeta, en su colección Memorias, en 2008, y que aún se encuentra disponible en librerías.

de lo que significó estar preso”) (Naumann 2018, 27), esa “estigmatización” es para el artista una “traba” y habrá que esperar a que “se afloje lo que se tiene que aflojar” (Naumann 2018, 27), a salir de ese “lugar incómodo” (Naumann 2018, 27), para que la posibilidad de volverse un actor para la obra aparezca.

La serie de desplazamientos que tienen lugar en *Los trabajos improductivos* constituyen, en este sentido, el contexto escénico para el propio desplazamiento de los intérpretes del lugar social que es su primera identificación. Me refiero a la serie de usos desviados de las cosas: una zapatilla para medir la cantidad de agua, el microondas para secar la zapatilla, la cafetera para hacer un huevo frito. O al redireccionamiento de la mirada del espectador a través de las pantallas: las pantallas de televisión que muestran desde arriba lo que vemos en la superficie, o hacen zoom sobre algún fragmento, o reproducen fotos de Google Maps registradas por la cámara de un vehículo pequeño manejado a control remoto. Y, particularmente, al periplo que recorreremos hasta volver al escenario inicial, cuando, recompuesto el grupo de tres y mientras repasan lo que recordarán de los momentos de la obra, los intérpretes advierten que algo ha cambiado en ese espacio (que allí habían estado actores de otras piezas y que por allí habían pasado empleados del teatro) y nosotros terminamos de comprender que, aun cuando nos llevaron fuera de la sala, Dani, Wali y Bambi tampoco estaban representando a trabajadores detrás de escena sino que simplemente estaban allí, ocupando un “lugar”, como un volumen vacío, de puro presente.¹³ Comprobamos también que, así como en uno de los trayectos nos toma por sorpresa el actor que había salido de escena (cuando baja de golpe del techo y nos presenta el huevo frito que en ese ínterin cocinó en un microondas), así nosotros hemos dado toda la vuelta y terminamos un poco perdidos.

En otro pasaje del cuaderno de notas de *Los trabajos improductivos*, en el que se refiere a un verano de su adolescencia en la estancia Las taperitas, cuando convive por primera vez con trabajadores-convictos, Naumann recuerda que, en medio del silencio en que se realizaban las tareas, alguien de repente comentaba algo, “algo que parecía venir del más allá” (Naumann 2018, 14), que luego seguían la exageración y la risa, y que entonces, en la comunidad de trabajadores que se había formado allí, la identificación “ladrón-inseguridad” se perdía para siempre. Y piensa:

Una conversación empieza con algo simple, y un instante más tarde pega unas vueltas en el aire, gira y se convierte en otra cosa. Lo deforme muta, después se normaliza y enseguida se vuelve a deformar. Cuando pienso que se llegó a lo más alto, la conversación pega un nuevo salto y estamos flotando en el más allá. (Naumann 2018, 14)

¹³ Cf. Sergio Ciancaglini (2018), “Ladrones: los trabajos improductivos”.

La imagen, que en el recuerdo del dramaturgo define el arte de la conversación (el virtuosismo de la conversación) como el contexto performático en el que se desplazan y transforman, siquiera por un rato, unas identidades colectivas y sociales, también sirve, precisamente, para describir los diálogos en los que cobran cuerpo las voces de *Los trabajos improductivos*. La imagen es, así, indicio de la mirada de un artista que hace de la investigación teatral sobre la idea de trabajo un modo de experimentar políticamente, y más allá de la pedagogía representativa, con nuevas formas de comunidad y subjetivación.

3. *El trabajo del artista*

Si me referí ya dos veces al cuaderno de notas de *Los trabajos improductivos* es porque no solo es el relato del proceso de búsqueda de los intérpretes (del *casting*, que incluye una visita a la cárcel y una serie de encuentros con los distintos expresidarios que sus conocidos le indican como posibles actores) sino también porque la extensa entrada autobiográfica que incluye—la del 5 de mayo de 2016—constituye un interesante marco para inscribir la implicación vital del artista en la obra: leemos allí implícito el disparador autobiográfico de la idea original (fue en los años de trabajo en el campo que Naumann entró en contacto por primera vez con convictos contratados para la cosecha de silo) y, más interesante aún, un relato familiar en el que hay un padre al que “le gustaba trabajar y que las personas cerca suyo trabajasen” y en el que Naumann se detiene en las tareas, simples y diversas, que “hacían de chicos” en el campo: limpiar, dar de comer a los animales, desmalezar, alambrar (Naumann 2018, 11-15). En el mismo sentido, las reflexiones sobre el trabajo (rural y fabril) y sobre su mecanización, que desarrolla en el artículo con que presenta *Fábrica*, también se enmarcan en su historia personal de trabajo en el campo y en la fábrica.¹⁴ Resulta entonces notorio: el dramaturgo es ante todo (o antes de todo) un trabajador. Es decir: así se presenta él mismo, a través de un continuo de textos en el que el relato del trabajo (previo y productivo) del artista es parte misma de su investigación teatral sobre los trabajos (improductivos).

Esa implicación vital provee a su vez el marco de referencia para que la exploración teatral de Naumann sobre el mundo del trabajo incluya la puesta en escena de una faz clave en el proceso de composición artística con personas “comunes” (léase no artistas, no actores), que no siempre los dramaturgos o cineastas explicitan: la *utilidad* de las vidas de otros en las que el artista encuentra

¹⁴ Cf. Naumann, Gerardo, Ant Hampton y Ligna (2010-2011): “Tres artistas, tres espacio. *Fábrica – Biblioteca – Shopping*”.

argumentos y, finalmente, la obra. Naumann, dramaturgo, quiere hacer una obra en la que actúen ladrones pero todavía no tiene la estructura: la obra toma forma cuando encuentra a los exconvictos y al actor que la interpretarán, y todo el cuaderno de notas de *Los trabajos improductivos* es la historia de ese casting hasta el encuentro de la voz (del que será uno de los intérpretes). Naumann, director de cine, “quiere hacer una película” y empieza a buscar material para presentarse a una beca. El proyecto toma forma cuando un día encuentra el diario íntimo de una empleada doméstica, que un cartonero estaba a punto de tirar en la calle. A la vez, una vez terminada la primera versión del guión, que no le convence, decide montar una obra que le permita poner a prueba y materializar las ideas o fragmentos de escenas que ya tiene en mente: la pieza se titula *Una obra útil*, sencillamente porque ese proceso de posproducción de la realidad (de selección y testeo del material disponible) le sirve al cineasta-dramaturgo, presente a un costado del espacio escénico y en continua interacción con los dos actores profesionales y los veinte extras que contrató, para “probar y mantener vivo el proyecto de película”.¹⁵

Se trata entonces de poner en escena, de explicitar, la figura de un artista a la búsqueda de materiales de interés, pero también el trabajo de un artista que encuentra esos materiales no solo en las historias que le proveen unas personas hasta ese momento desconocidas sino sobre todo— y esto parece ser condición indispensable en la exploración teatral de Naumann—en el vínculo que esas personas entablan o entablaron, ya, con la palabra, sea a través del tono narrativo de su voz o del ejercicio de la escritura. No son entonces nada más que historias de vida: lo que esas personas le proveen al artista son historias contadas, historias escritas.

Pero hay aún otro aspecto fundamental. Una performance delegada, postula también Claire Bishop, remite y señala siempre la transacción que constituye su más estricto contexto en el capitalismo contemporáneo: el auge de la tercerización del trabajo en tanto recurso neoliberal de la globalización para optimizar el rendimiento (la performance precisamente) y en tanto subterfugio con el que las empresas se eximen de la responsabilidad legal por las condiciones de trabajo. Las mejores, dice, convierten a esa transacción en tema de la obra; lo más común, sin embargo, es que esos arreglos, no obstante el lugar central que ocupa el

¹⁵ *Una obra útil*, dramaturgia y dirección de Gerardo Naumann, se estrenó en el Fringe Fest (Dublin) en setiembre de 2009; en noviembre de 2009 se montó en la escuela pública Juan Crisóstomo Lafinur, Buenos Aires. El texto se incluye en Maruja Bustamante et. al (2015), *Antología de Argumentos teatrales en Argentina 2003-2013. Volumen 3: Circuitos y circulación*. El texto de Marcos Perearneau (2015), “Construcción de la referencia” (17-18), es la nota introductoria a la obra, y de él tomamos.

pago en el proceso de (sub)contratación, tiendan a ser tácitos.¹⁶ Las obras de Naumann, como dijimos, no pueden considerarse estrictamente como performances delegadas. Pero leídas en el contexto amplio del biodrama o del teatro documental, interesa subrayar el modo que, sin mayor énfasis, sin espectacularizarlos, sus investigaciones teatrales y fílmicas suelen hacer explícitos, de una o de otra manera, la instancia y los términos de contratación con los intérpretes no actores: están, por ejemplo, los obreros hablando de sus derechos, en tanto actores contratados, en *El trabajo industrial*; o las charlas que el dramaturgo mantiene con una serie de exconvictos y que son también, en el cuaderno de notas, un registro del proceso de negociación para su incorporación a *Los trabajos improductivos*. En *Ricardo Bär*, el largometraje que filma con Nele Wohlatz en 2013, esa transacción es directamente el principio constructivo de la obra.

Naumann acompaña a Nele Wohlatz, una amiga cineasta alemana que va a radicarse en el país, a Misiones para investigar sobre las colonias alemanas en Argentina. Un día, en Colonia Aurora, conocen a Ricardo Bär, joven protagonista del pesebre viviente que periódicamente realiza la comunidad de la Iglesia Bautista en Navidad. A Naumann, según relata su voz en off en el mismo film, lo conmueve mucho su actuación y también la doble valencia de la “representación” en el pesebre: valor de verdad para la comunidad (representación de un hecho verdadero) y valor de ficción para los cineastas, extranjeros a esa comunidad (puesta en escena de un cuento). Naumann decide entonces hacer con Wolhatz una película *con* (más que “sobre”) la vida de ese actor aficionado, que también es doble: por un lado, su trabajo diario en el campo y en el pueblo; por otro, sus viajes al Instituto Teológico Bautista en Oberá donde se está formando como pastor y catequista. Tanto la oferta de los cineastas a Ricardo para que ahora actúe (de sí mismo) para la película como las idas y venidas en la aceptación constituyen el nudo, material y formal, de la obra.

Cuando las obras *site-specific*, como las de Naumann, invitan a trabajar con las determinaciones del ambiente (y a transformar la ciudad en el nuevo escenario de acciones), el trabajo del artista, dice Marcos Perearneau (2015), “pasa a ser etnográfico e implica la investigación de un territorio y un viaje hacia otras identidades y culturas” (18). Pero nuevamente, del mismo modo que sucedió con la atracción por el virtuosismo de la voz del exconvicto, no es solo un interés etnográfico por investigar y representar la vida y la identidad social de otros lo que impulsa ahora el film de Naumann: es más bien el encuentro del artista con alguien inclinado a la actuación, es el interés del artista por ver a los otros actuar, lo que funda la obra.

¹⁶ Cf. Bishop, Claire (2010-2011): “Performance delegada”.

La atracción por esa inclinación es decisiva, y define, podría decirse, la perspectiva que impulsa las obras de Naumann: menos hacer visible a los trabajadores en tanto tales (visibilizar el “cuerpo colectivo de un cierto grupo social”, diría Bishop) que investigar la fascinación por ver a unos trabajadores actuar.¹⁷ El documental que filma con Wohlatz, y cuyo título ya no remite a categorías asociadas al trabajo o a la teoría del valor sino que se define por el nombre mismo del protagonista, explora al máximo esa posibilidad. Por un lado, cuando “descubre” el virtuosismo de Ricardo Bär en su inclinación doble a la actuación: actor aficionado en pesebres vivientes, capaz de seguir recitando un año después su parlamento, pero además aspirante a pastor bautista formándose en el valor de la palabra (en los usos del silencio y la palabra) y entrenándose en el arte y en los secretos performáticos de la predicación (vestuario, actitud, retórica). Por otro, cuando potencia esta duplicidad en la oferta de los directores del film: una beca para ir a Buenos Aires a profundizar los estudios en el Seminario Teológico Bautista *a cambio* de que actúe para la película, representando su vida.¹⁸ Todo el film se estructurará en torno de esa transacción: después de los dos planos iniciales, que presentan la ocupación doble del personaje en su vida real (trabajo físico en el campo y trabajo intelectual y performático con la palabra en la iglesia), la escena en la que Ricardo debate con el director del Instituto la oferta de los cineastas abre el documental. Con sus idas y venidas (como cuando el padre de Ricardo pone en riesgo el acuerdo y Naumann mismo asume, con su trabajo en el campo, el “seguro” que garantiza la continuidad del proyecto), la película durará todo lo que dure el pacto y es, finalmente, el registro de esa transacción.

Y son precisamente estas duplicidades las que dan forma a la ambivalencia del film, subrayada por la estructura, digamos circular, del relato: en el “centro”, los pasajes estrictamente documentales de la puesta en escena del pesebre, que son los

¹⁷ Es interesante notar que Naumann hace explícita tanto su atracción como la inclinación (del otro) por la actuación del mismo modo en que Vivi Tellas, que justamente la define no como un *robo* pero sí como un *secuestro de la realidad*, formula su poética del *biodrama*: un trabajo con “personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen” que presupone que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes”, un trabajo de montaje en el que la artista declara organizar “a su gusto” un mundo ajeno mientras se convierte en espectadora, y en el que el proceso creativo parte tanto de las “ganas de desplegar y compartir” lo que “le despierta curiosidad” como de la premisa fundamental que dice que los intérpretes elegidos “siempre tienen que tener algo en ellos, alguna forma de actuación espontánea” (Tellas, 2017).

¹⁸ Los directores piensan en la posibilidad de la beca luego de que la comunidad bautista se hubiera niega a prestarse al documental. Un año más tarde, cuando acceden a realizar la película, en el debate, que tiene lugar en la iglesia y en el que el mismo Naumann tiene que hablar para “explicar” la idea de la película, el discurso del pastor pone el foco en la utilidad que la misma comunidad puede obtener del film para la transmisión del mensaje, sin dejar de subrayar el fenómeno de inculturación que tiene lugar cuando los directores se “cuelan” en la vida de la comunidad.

que los cineastas habían registrado en un principio, “antes” de ser rechazados por la comunidad y antes de dar forma al relato que es el film, y que corresponden a la actuación (verdadera) del actor en la “comedia” del pesebre viviente; “rodeando” ese centro en el montaje, las escenas en las que Ricardo actúa para la película (su trabajo en el campo, sus transacciones en el pueblo, sus escenas familiares, sus viajes al Instituto) *como si fuera* un documental.

La película es el efecto de esa duplicidad y, finalmente, el registro (desde luego ambivalente, como suele ocurrir con los documentales guionados) de las circunstancias y devenires de la negociación de los artistas: con los no actores, con los trabajadores improductivos, con el trabajador-actor.

Obras citadas

- Bishop, Claire. “Antagonismo y estética relacional”. Traducción de Maximiliano Papandrea y Silvina Cucchi. *Otra parte*. 5. (Otoño 2005): 10-16.
- _____. “Performance delegada: subcontratar la autenticidad”. Traducción de Francisco Ali-Brouchoud y Silvina Cucchi. *Otra parte*. 22. (Verano 2010-2011): 63-72.
- Ciancaglini, Sergio. “Ladrones: los trabajos improductivos”. *Mu*. 125. 16 de julio de 2018: <https://www.lavaca.org/mu125/ladrones/>
- Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Tomo I. México: Siglo XXI, 1971.
- _____. *Teorías de la plusvalía. Tomo IV de El Capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Naumann, Gerardo, Ant Hampton y Ligna: “Tres artistas, tres espacios. *Fábrica – Biblioteca – Shopping*”. *Otra parte*. 22. (Verano 2010-2011): 51-52.
- Pauls, Alan. “La ciudad y sus dobles”. *Radar*. 21 de noviembre de 2010.
- Perearneau, Marcos. “Construcción de la referencia”. En Maruja Bustamante et. al: *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013, Volumen 3: Circuitos y circulación*. Selección y notas de Marcos Perearneau. Buenos Aires: Libretto, 2015.
- Pitrola, Marcelo. “Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales”. Entrevista. *Otra parte*. 22. (Verano 2010-2011): 57.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2010.

- Tellas, Vivi. "Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls". En Pamela Brownell y Paola Hernández comps. *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Colección Papeles Teatrales, 2017.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires: Colihue, 2003.