

Compañía El Muererío Teatro: veinticinco años en la escena nacional



Lía Noguera

CONICET/ UNA-UBA

lianoguera@yahoo.com.ar

Juan Cruz Forgnone

CONICET/UNA-UBA

jcforgnone@gmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2022. Fecha de aceptación: 07/05/2022

Resumen

Con motivo del vigésimo quinto aniversario de la compañía El Muererío Teatro, en este artículo nos proponemos reflexionar sobre gran parte de sus producciones artísticas. Nuestro objetivo es revisar las diversas tensiones, relaciones y rupturas que la compañía ha establecido con el pasado literario y teatral, la nación y la filosofía para proponer nuevos usos semánticos y estéticos. A la vez, partiendo del concepto de manipulación que propone la compañía, pretendemos analizar tanto los procedimientos propios actorales como los dramaturgicos.

Palabras clave: Muererío Teatro; Diego Starosta; Teatro argentino; Procedimientos Actorales; Dramaturgia

El Muererío Teatro: Twenty-Five Years on the National Scene

Abstract

On the occasion of the twenty-fifth anniversary of the El Muererío Teatro company, in this article we intend to reflect on a large part of its artistic productions. Our goal is to review the various tensions, relations and breaks that the company has established with the literary and theatrical past, the nation and philosophy to propose new semantic and aesthetic uses. At the same time, based on the concept of manipulation proposed by the company, we intend to analyze both the acting procedures themselves and the dramaturgical ones.

Keywords: Muererío Teatro; Diego Starosta; Argentine Theatre; Acting Procedures; Dramaturgy

Los inicios

En 1996 se fundó en Buenos Aires la compañía El Muererío Teatro con dirección de Diego Starosta. Su ópera prima fue *Do. El viento que agita la cebada* y hoy estamos aquí festejando los veinticinco años de su trayectoria. Cuenta la compañía que, en los ensayos de su segunda puesta, *Lamentos*, surge el nombre que los va a identificar hasta hoy y que tiene su origen en el libro *Los poemas de Sidney West*, de Juan Gelman. Posteriormente, estrenaron *Informe para una academia* (1998), *Los valientes de los tres ríos* (1999) y el cierre de esa década se da con *La boxe. Una dramaturgia de la vida en 12 rounds*. Esta obra, basada en la historia del boxeador argentino Justo Suárez, quien brilló en los rings de las décadas del 20 y 30, toma, además, como referencia el cuento de Julio Cortázar, *Torito*. Cabe señalar que, si bien la reflexión por el trabajo actoral es una preocupación constante en la compañía desde sus comienzos hasta la actualidad, creemos que es en *La boxe* en la cual se profundiza este interés. Esto se debe a la combinación entre teatro y deporte que se establece en la puesta, cuya dirección, dramaturgia y actuación estuvo a cargo de Starosta, mientras que el resto del elenco estaba integrado por Federico Figueroa, Edgardo Radetic y Julián Romera. En el artículo “La sombra de un espectáculo. Razones y narraciones de un proceso de creación. Apuntes sobre la construcción de la obra *La boxe*”, Starosta explica que es en este deporte en el cual encuentra un método que le permite pensar los principios teatrales. A su vez, mediante dos conceptos clave del pugilismo -reacción y precisión- el director teatral argentino entiende no sólo la disposición y organización de los cuerpos en escena, sino también el trabajo dramático que va a determinar la obra. Así lo explica Starosta (2000:2):

Reacción. Un boxeador básicamente reacciona a su oponente, así como un actor, más que accionar, construye cadenas o secuencias de reacciones. Precisión. Para ser eficaz en su tarea de golpear a su oponente, un boxeador debe ser preciso en sus acciones y desplazamientos, como un actor debe serlo para que sus acciones sean creíbles, reales (no realistas), orgánicas.

De esta forma, estas dos características centrales del box devienen en principios constructivos para establecer las relaciones de composición y planificación de la puesta, al tiempo que permiten organizar los aspectos sonoros, textuales y actorales que marcan el ritmo y el espacio específico de la puesta. Además, el juego con la disposición espacial, el encuentro y alejamiento de los cuerpos de la representación y el entramado literario y biográfico que establece la obra habilita una reflexión sobre las vidas en el tiempo de su ocaso.

Teniendo presente esas primeras obras y las posteriores que la compañía estrenó en Argentina, Starosta explica en *Los pies en el camino*, libro que publicó El Muererío por los quince años de trayectoria, que uno de sus objetivos fundantes fue y es “la creación de espectáculos que proponen una “poética del cruce” donde materiales aparentemente diversos en su origen confluyen para construir un discurso teatral homogéneo en cuanto a su forma y su contenido” (2013:12). Una poética que se sustenta, además, por una reflexión y un tratamiento sobre los cuerpos actorales que se sostienen en el dinamismo, la tensión y la relajación de las acciones en escena creando, así, una metodología propia para pensar y concretar la actuación. Asimismo, según Starosta, a lo largo de las dieciocho obras que ha estrenado la compañía se pretende un “parecido de familia” entre las puestas, pero manteniendo la autonomía estética y el universo dramático que les son propias. Así, las semejanzas familiares se producen, los *aires* de hermandad, maternidad o paternidad se hacen presentes y consideramos que ello es así por el uso intermedial e intertextual que la compañía realiza con los discursos literarios, teatrales, políticos y filosóficos, entre otro. Cabe destacar que entendemos el concepto de *intermedialidad* a partir de las postulaciones

teóricas de Irina Rajewski (2005, 2010) quien, desde un sentido general, la define como el cruce que desde una disciplina artística se establece con otra, destacando así el morfema *inter* como aquel que determina la posibilidad de estar en un *entre*. Desde esta perspectiva general, lo intermedial define las zonas de contactos, los intersticios que dos o más discursos mediales establecen en su concomitancia. En el caso de El muererío, creemos que esta estrategia intermedial e intertextual se explota y se vuelve principio constructivo de la compañía a partir del ciclo *Manipulaciones*, una trilogía que nace con la representación de la obra *Bacantes* en 2009, continúa con la pieza de Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo*, y culmina en 2012 con el *Banquete* (una adaptación de *El matadero* de Esteban Echeverría). Es interesante señalar que, en esta trilogía, como también en otras obras anteriores y posteriores estrenadas por la compañía, la preocupación por lo nacional se vuelve un *leitmotiv*, inclusive al tomar como hipotexto la tragedia de Esquilo.

En *Los pies en el camino*, Starosta explica que aquello que define a esta trilogía es la “utilización de un dispositivo de actuación común en las obras que la componen. Dicho dispositivo o ‘esencia dinámica’ se basa en la manipulación física, con todas sus posibilidades, de actores por actores.” (Starosta y Oliver, 2013:70). Cabe señalar que este es un dispositivo que Starosta comienza a pensar a partir de la inspiración suscitada por algunos ejercicios de una técnica de danza: *contact improvisation* presentada por Ariene Mnouchkine en su obra *Tambours sur la digue [Tambores en el dique]*. A partir de ello, comienzan a plantearse diferentes ejercicios al interior de la compañía que ponen en práctica y accionan las diversas potencialidades y posibilidades de los cuerpos en la escena. De esta manera, lo explica la compañía:

La manipulación se constituye en el lenguaje de base, donde, sin embargo, ya se instalan correspondencias dramáticas (trabajo de las acciones- tensiones) antes de la aparición de éstas en cualquier otro plano dramático. Así, el conflicto que define el teatro se emplaza en el sistema basal del trabajo a partir de un juego de fuerzas variables (Starosta y Olivier, 2013: 69).

No obstante, ante estas reflexiones y explicaciones, cabe la pregunta: ¿qué es un dispositivo? Giorgio Agamben en su libro que lleva como título esta misma pregunta y a partir del análisis de la obra filosófica de Foucault (pensamiento en el cual surge esta terminología) llama dispositivo “literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (2016:21). En este sentido, a diferencia de Foucault, el filósofo italiano aplica este concepto a un territorio más amplio puesto que incluye no sólo a las instituciones disciplinarias y jurídicas, sino también al lenguaje, la escritura, la agricultura, los vicios, las nuevas tecnologías, etc. etc. Partiendo de esta definición de dispositivo propuesta por Agamben (entendiéndola en términos de red totalizante de intercepción y nuevos usos) y teniendo presente la definición realizada por la compañía sobre la *manipulación*, consideramos que este dispositivo se presenta como principio constructivo no solo de la actuación y de los cuerpos en la escena de la trilogía, sino que se hace extensivo al trabajo dramático que El Muererío realiza en la mayoría de sus obras anteriores (de manera latente) y posteriores (de forma explícita). Un dispositivo de manipulación que opera intermedial e intertextualmente sobre otros discursos teatrales y no teatrales. De esta manera, si los discursos literarios atraviesan gran parte del trabajo de la trayectoria de este grupo como forma de comprender, problematizar, crear y pensar al teatro a partir de una estrategia intermedial; el teatro nacional, las tragedias áticas y los discursos políticos y filosóficos se presentan como una herramienta intertextual que habilita una indagación poética, afectiva y relacional entre palabras y cuerpos del pasado y el presente en nuestra escena nacional.

Por ello, a fin de profundizar en estos aspectos y con el objeto de realizar un recorrido temporal y temático sobre la trayectoria de la compañía, a continuación, abordaremos el análisis de gran parte de las obras estrenadas en Argentina hasta 2021, a partir de tres ejes relacionales: teatro y tragedia; teatro y nación y teatro y filosofía. Todo ello teniendo presente el concepto de manipulación como elemento pivot que permite pensar y reflexionar sobre la actuación, la dramaturgia y la dirección teatral en las diversas experiencias escénicas realizadas por El Muererío.

Teatro y tragedia en *A penar de toro* (2003), *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) y *Bacantes* (2009)

En 2003, la compañía estrenó, bajo dramaturgia y dirección de Diego Starosta, el espectáculo *A penar de toro. Un réquiem teatral*, sobre el poema elegíaco *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca. Se trata de un poema funerario en cuatro cantos, escrito en 1934 en memoria del famoso torero sevillano. Con esta pieza, El Muererío concluyó una trilogía temática y formal iniciada con *Le Boxe* (2000) y *El giratorio de Juan Moreira* (2001), cuyos disparadores se sostienen en el universo del combate y la competición (por la tauromaquia, el boxeo y la riña de gallos, respectivamente). Son, en palabras de su director, obras en las que los “conceptos de vida y muerte se constituyen en los temas comunes y centrales” (2013: 77). Además de esta relación estructural que *A penar de toro* guarda con sus sucesoras, es factible pensarla en relación con otras dos creaciones en apariencia distantes dentro de la producción general de la compañía: *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) y *Bacantes* (2009). Desde el punto de vista literario, las tres piezas parten de textos universalizados dentro de la tradición europea. Desde el punto de vista teatral, hablamos de obras que formulan una tesis de lectura de los motivos típicos del canon trágico occidental, manteniendo con sus materiales de origen claras relaciones intertextuales, intermediales o de reescritura. Con la proposición de esta tríada, analizaremos la figuración trágica del sufrimiento y la muerte en la producción escénica de la compañía.

Desde luego, aquello que en la actualidad entendemos por tragedia tiende a inscribirse a primera vista en el falso imaginario de una tradición uniforme y continua. Para Raymond Williams, “la tradición no es el pasado, sino la interpretación del pasado: una selección y valoración de los ancestros, en lugar de un registro neutro” (2014: 36), lo que implica asumir que, en su desarrollo histórico, la cultura ha forjado distintas maneras de concebir y soportar la experiencia trágica. A partir de los aportes de Williams, resultaría impropio adoptar una visión esencialista de la tragedia. Es cierto que, por su carácter contractivo y sintomático, las preguntas históricas del derrotero trágico han sido usualmente articuladas con preguntas del presente, a los fines del rechazo de una ley moral o poética. En ocasiones se pretende que estas piezas *interpelen* a la audiencia en un sentido casi utilitario y extractivista. En otras, son los materiales los que se ven interpelados por procesos de revisión crítica. Podríamos definir la relación entre El Muererío y este repertorio de acuerdo a este segundo grupo. En ningún caso se trata de una relación representacional en el sentido restrictivo del término. El abordaje de estas literaturas está signado por una operatoria conversacional entre el contenido y el procedimiento: son obras jaqueadas en su aparato enunciativo. El texto, manipulado y puesto en relación de mixtura con imágenes externas a él, se integró en un dispositivo asociativo que, por analogía o paradoja, busca establecer nexos altamente derivativos.

En *A penar de toro*, el poema elegíaco es integrado dentro de una trama seriada de imágenes musicales, verbales y de movimiento. En palabras de Beatriz Trastoy, “al igual que los coleccionistas, los creadores juntan, compilan, seleccionan aquellos objetos artísticos o no con rasgos comunes y, al hacerlo, los ponen en valor” (2018: 229). Es

posible advertir en esta pieza el gesto constructivo de la compilación en la dirección. Mas esta operación no se reduce a un mero acopio, sino que elabora procesos de síntesis y estilización de imágenes muy primitivas alrededor del mito fúnebre. Utiliza para ello series dramáticas específicas, entre las que podemos reconocer series lexicales, sonoras, coreográficas, visuales y objetuales.

En el plano enunciativo, las voces combinan al menos tres niveles de despliegue: el canto, el *recitativo* y el diálogo, cada uno de ellos complejizado por la alternancia de distintas calidades de emisión (desde el susurro hasta el bramido) y por la densidad semántica de la elegía y el cancionero popular. La palabra es también alcanzada por un tratamiento sonoro deliberado, que utiliza las propiedades fonéticas y las repeticiones para articularla con las series sonoras. Entendemos por serie sonora la concatenación de unidades audibles, en estado previo al musical, que generan una gramática del tiempo y una textura asociativa. La yuxtaposición, reiteración y simultaneidad de los sonidos en relación a la emisión vocal genera diversos contrapuntos, es decir, dos o más líneas sonoras independientes que mantienen una relación cohesiva entre sí. En algunas oportunidades, a esta dinámica se agregan las intervenciones del canto y la guitarra. Starosta especifica que “Todas las canciones, que pertenecen a otros autores, fueron modificadas en su *tempo*, en sus armonías y, en algún caso, en su melodía, así como también por su montaje con las acciones físicas” (2013: 88). De la combinatoria de las series se obtienen dos características que definen la naturaleza de la obra. En primer lugar, formulan secuencias escénicas, es decir, articulaciones más complejas y multiformes capaces de albergar diversas series, lo que en otro tipo de espectáculo podría llamarse *escena*. En segundo lugar, construye un fraseo compuesto, en el que la palabra dicha es una textura equivalente a las demás series sonoras y no un elemento jerarquizado. La ilación de las series es, a su vez, variada: ciclos cerrados, ciclos abiertos, de concatenación continua o interrumpida. Es frecuente que las series sonoras establezcan relaciones de contraste con las series visuales o de movimiento: rastrillar/cantar, martillar/recitar, llorar/guitarrear; y también fusiones: vestir/revivir; torear/danzar; cantar/enterrar. El golpe del cincel articulado con el relato de la Mujer-Toro o el plañido articulado con una línea melódica son ejemplos de modulación del tiempo que *demora* el entierro. Esto quiere decir que la gramática seriada cumple una función técnica y poética a la vez: prolonga el acto performativo de la despedida.

Además, es necesario precisar que el género elegíaco se constituye en un doble movimiento: pone en literatura el dolor –es decir, tiene una voluntad institutiva del sentimiento–, a la vez que persigue fines prácticos concretos, el ritual del duelo en sí. La forma trágica del sufrimiento en la elegía está codificada en el acto de ser narrada. En la dramaturgia escénica de *A penar de toro* la muerte está personalizada y al mismo tiempo universalizada como tópico humano. El dispositivo de secuencias establece una dialéctica entre figura y fondo, entre la muerte particular y la general. No obstante, la escenificación del lamento implica, además de una despedida, una rememoración. Esto es evidente en el carácter conmemorativo de la elegía y verificado en las variadas formas de seriar la ceremonia que propone el dispositivo.

La versión heroica del pasado que se restituye en *A penar de toro* es un punto de coincidencia con *Prometeo. Hasta el cuello*, en la que también se escenifica un presente trágico en contraposición con un pasado glorioso. Sin embargo, en esta última no es la muerte física la que opera como detonante, sino la muerte de relato. A diferencia del tratamiento dramaturgógico del poema elegíaco, en *Prometeo*, la tragedia de Esquilo funciona como un disparador para repensar la categoría de héroe y los discursos mitológicos que la sostienen. Con dramaturgia de Juan José Santillán y dirección de Diego Starosta, este espectáculo guarda con *Prometeo encadenado* una relación intermedial que, como ya señalamos, en términos de Irina Rajewski, entendemos, como el montaje de una trama de “referencias mediales”. Esto es, una modalidad en la que

“el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propias formas específicas” (2005: 52). La relación intermedial no se agota aquí en el pasaje de la esfera dramática a la escénica, sino que comprende los diversos procesos de resemantización del hipotexto a partir de la apropiación y articulación de modos de producción de otros lenguajes. Veremos a continuación que el tratamiento sonoro y visual de la obra, al igual que su plataforma dramática, utilizan estrategias propias de la ópera, la fotografía, el cine y la literatura como recursos constructivos. Lo que interesa a nuestros fines no es pensar la relación con el texto originario a partir del eje moral traición/fidelidad, sino destacar los procesos semánticos y formales llevados a cabo por la compañía.

Aquí, el mito prometeico dialoga con la crisis política de una figura otrora destacable dentro de un partido político –presumiblemente– peronista. La principal derrota que atraviesa Augusto Pontani/Prometeo es el vencimiento de su discurso. “Una muerte es higiene de la memoria en movimiento” versa el coro momentos antes del final: la rememoración del pasado militante de Pontani tiene por finalidad reunir aquellos vestigios olvidados de la plataforma mitológica que lo convirtió en un cuadro político. Si ya no queda movimiento, solo aparato, su desafío consiste en restituir un *relato posible* para la política. En este sentido, el mito de la fundación de lo humano es también el mito de la fundación del relato. Al respecto, Juan José Santillán dimensiona que “Los mitos movilizados devinieron fetiches. Sin embargo, con el mito, al igual que con la tragedia, jamás se tiene la certeza de la disolución de la materia” (Starosta y Oliver, 2013: 147).

En función de este planteo, el principio regente de la escena en *Prometeo* no es el de la secuenciación cíclica de *A penar de toro*, sino el de la contrastación o duplicidad. Si en el espectáculo elegíaco la muerte es concebida como un ritual de permanente retorno, en la reescritura prometeica la muerte del relato implica una disyuntiva dramática en la que el presente impugna al pasado. Este divorcio produce un punto de vista dual, que se ve reforzado en el planteo espacial, con un adentro –un monoambiente frío y cerrado– y un afuera. La disociación de estos dos ámbitos permite un permanente distanciamiento sobre la línea dramática principal, a la vez que extraña el universo ficcional del cuarto mediante el diseño sonoro y musical. Sobre esto último, cabe citar la composición de un bajo continuo que acompaña el desarrollo dialogado tradicional de la palabra. En su relación dialéctica con la escena, el bajo continuo produce afecciones causales, modales y temporales, cumpliendo funciones concordantes o discordantes según el caso. La palabra, por su parte, es enunciada de forma alternada por sujetos individuales y corales. La alternancia entre la voz individual y la voz de conjunto es una de los principios formales típicos de la tragedia griega sobre los que interviene la dirección.

En la puesta en escena de *Bacantes*, Proyecto de Producción Espectacular de la Licenciatura en Actuación del entonces Instituto Universitario Nacional del Arte, actual UNA, versión de la tragedia homónima escrita por Magdalena de Santo y Diego Starosta, el aspecto coral resulta decisivo, puesto que no solo las voces forman un dispositivo multiplicador, sino que además los cuerpos son *actuados* por otros. Es decir que para que un cuerpo y una voz elaboren un discurso es necesario que este sea activado por el conjunto. Mientras que los parlamentos mantienen correspondencia con los roles de la tragedia, los cuerpos en escena despliegan un procedimiento de manipulación a la vista, se despersonalizan. Si bien, como en *A penar de toro*, la serie constituye un factor compositivo trascendental, no parece ser este el principio rector del dispositivo tanto como el concepto de mecanicidad: un procedimiento sustractivo que elimina todo excedente y accidente de la expresión corporal y que se apoya en la artificiosidad del cuerpo-objeto. Los cuerpos-manipuladores organizan el discurso gestual, las trayectorias y los agrupamientos en la escena, formulando un lenguaje formal

de actuación que dosifica la potencia de las acciones. Este modelo interpretativo pone en evidencia las imbricadas relaciones problemáticas entre la técnica y la producción de sentido en la actuación. En palabras de Vsevolod Meyerhold, “el actor que sale al escenario lleva tras sus espaldas la enorme lucha de los sistemas interpretativos: el sistema de la visceralidad, el sistema de las reviviscencias y la interpretación motor” (2008: 250). La acotación del dominio de la expresión a la máscara y la delegación del movimiento supone un corrimiento respecto del principio de autodeterminación del actor o la actriz. Frente a esta voluntad poética, el cuerpo-manipulador es productor de campo imaginario a la vez que traduce aquello que produce por medio del cuerpo-objeto. Las voces ejecutoras son capaces de asumir, en la práctica misma, una perspectiva crítica sobre aquello que producen, están implicadas en el acontecimiento y en un constante proceso de autorreflexión.

Por su parte, la relación disociada pero codificada entre palabra y movimiento metaforiza el proceso de enunciación. El enunciado y su fuente emisora no componen necesariamente una unidad, lo cual desintegra las relaciones de univocidad y completitud del signo. Para decirlo en términos de Giorgio Agamben, prima el plano semántico por sobre el sígnico:

Todo lenguaje que esté íntegramente comprendido en una sola dimensión (...) permanece necesariamente dentro de lo semiótico y para funcionar solo necesita ser reconocido y no comprendido. Únicamente el lenguaje humano (...) le añade a la significación semiótica otro sentido y transforma el mundo cerrado del signo en el mundo abierto de la expresión semántica. (2018: 84).

En *Bacantes*, la reescritura del espacio escénico abona en esta última dirección. La incorporación de una pared espejada como panorama y la delimitación de un perímetro de pasto verde no pretenden *significar* la convención espacial del teatro antiguo griego, sino más bien tematizar una aparente disgregación entre el plano racional, asociado a lo humano, y el plano religioso, tensionado por la crisis de representación. Además, el ejercicio de proliferación semántica es una constante en la dirección y la construcción de lenguaje de actuación de la compañía. Esto puede advertirse no solo en relación al *corpus* de tragedias sino también a la forma de vinculación con fuentes literarias, históricas y filosóficas del repertorio nacional y universal.

Teatro y nación en *El banquete*, *El giratorio...* y *Tu cuna...*

En esta sección nos interesa reflexionar sobre la relación que tres obras teatrales estrenadas por El Muererío establecen con el pasado literario y dramático nacional construyendo así una maquinaria discursiva que, desde el presente, permite articular las voces y ecos de la historia de una nación. Tal es el caso del trabajo que la compañía realizó con la novela de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, el cuento de Esteban Echeverría, *El matadero*, y el sainete de Alberto Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo*.

Comencemos por el clásico literario de Eduardo Gutiérrez que la compañía presentó el 5 de octubre de 2001 en el Teatro La fábrica y lo tituló *El giratorio de Juan Moreira*. La adaptación textual la realizaron Diego Starosta y Vicente Huidobro y el elenco estuvo conformado por Federico Figueroa, Julián Romera y Edgardo Radetic. El hipertexto del Muererío toma como punto de inicio los últimos dos años de vida de Moreira y reescribe su historia para postularla como una alegoría del *ángel caído* bíblico, amplificando así la materia mítica cristiana presente en el folletín decimonónico. De esta manera, esta manipulación que realizan sobre el clásico gauchesco propone una reflexión sobre las condiciones de heroicidad en la contemporaneidad a la vez que evidencia cómo el teatro contemporáneo reflexiona sobre las historias

individuales. En este sentido, en el plano textual, Starosta propone un corrimiento del texto fundacional puesto que intensifica las oposiciones que rodean a este héroe a partir de la inclusión de dos rivalidades: Dios y Lucifer. Así, el folletín de Gutiérrez es transformado y manipulado no sólo en lo que refiere a sus personajes (los buenos del folletín se sintetizan en la figura de Dios y los malos en la de Lucifer), sino también en su lectura en el nuevo contexto de alta crisis económica, política y social que sacudió a la Argentina a fines de 2001 y que provocó, entre otros aspectos de vital importancia, la renuncia del presidente electo Fernando De la Rúa a raíz de los reclamos del pueblo.

Con respecto a la actuación, el director también propone nuevas y significativas manipulaciones, en este caso a la poética del actor popular que fue originaria de este clásico en su versión teatral. Si la actuación popular se caracteriza por una serie de procedimientos codificados (la mueca, la maquieta, el aparte, el latiguillo, la morcilla, entre otros), una fuerte identificación con el público, la aproximación entre espacio teatral y espacio espectral, la construcción de personajes cotidianos a los cuales se llega mediante la exacerbación de lo costumbrista y sobre todo una gran destreza corporal; es sólo esta última característica la que rescata la puesta de Starosta a fin de darle nuevos usos estéticos y políticos. Cabe señalar que esta destreza en *El Gira-torio de Juan Moreira* se emplea para profundizar en las oposiciones de los cuerpos en escenas con el fin de acentuar las tensiones dramáticas presentes en el texto. No obstante, en el desenlace observamos un cambio radical, una manipulación profunda del hipotexto de Gutiérrez. Esto es así puesto que “el gaucho Moreira, buscando su redención, pide que lo maten porque así obtendrá la eternidad” (Pacheco, *La Nación*, 25 de noviembre de 2001). En este sentido, el gaucho perseguido se entrega, queda a disposición de dos leyes morales enfrentadas (el bien y el mal) y se ubica nuevamente en una frontera. En ese gesto sostiene su eternidad y habilita la posibilidad de que su cuerpo pueda seguir siendo invocado, manipulado, intermediado con el objeto de generar nuevos relatos y nuevos usos estéticos y políticos. Esta perspectiva planteada escénicamente por la compañía El muererío teatro también se verifica en la reelaboración del cuento de Esteban Echeverría.

El matadero fue estrenado por la compañía en agosto de 2012 en el Teatro el Camarín de las Musas de Buenos Aires y el título que se eligió para esta nueva puesta fue: *El banquete. Aproximaciones sobre El matadero de Esteban Echeverría*. Fue escrita por Gastón Mazières, dirigida por Diego Starosta y el elenco estuvo conformado por: Moyra Agrelo, Diana Cortajarena, Sebastian Garcia, Federico Perez Gelardi, Luciano Rosini y Claire Salabelle. La acción transcurre durante el centenario de la Argentina (1910) en el seno de una familia perteneciente a la clase alta porteña. Los personajes son: la Anfitriona, el Anfitrión, los cuatro comensales de la velada, e Hilario, el sirviente de la casa. La elección temporal responde una intención de resaltar las dicotomías ideológicas que atravesaban al país. En palabras de Starosta (2013:105): “la consolidación de la burguesía nacional de carácter latifundista nos da el contexto y las características sociales para ubicar el desarrollo de este festín pantagruélico, donde la desmesura tiene que ser la medida.”

La antes mencionada Irina Rajewski, (2005) establece tres categorías para definir la intermedialidad en sentido estricto: intermedialidad en sentido estricto de transposición medial; intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medial.; intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales. Es interesante señalar que, en la estrategia intermedial de transposición medial de esta puesta, el unitario/cajetilla del cuento se convierte en el sirviente de la casa y, en ese pasaje, se cambian las geografías del horror presentes en la obra de Echeverría. Si el unitario por error ingresaba al espacio del matadero, lugar de la barbarie, ahora este personaje encarnado en Hilario ingresa a la civilización, la cena de la elite, lugar en el cual todos los

signos de violencia se inscriben en su cuerpo. Además, si en los textos fundacionales del pasado la elite, y por lo tanto la civilización, estaba representada por los intelectuales y las familias unitarias, expresando así su carácter positivo y la barbarie estaba representada por el poder de Juan Manuel de Rosas, los federales y el pueblo rosista, expresando así su valor negativo; en la puesta de El Muererío se invierten esos signos. La elite de esta familia patricia argentina representa lo negativo de la civilización y la barbarie expresa su positividad en las manos de este personaje que pertenece a la clase proletariada: Hilario. En este sentido, en el cruce intermedial, el unitario deviene signo positivo de la barbarie y lugar de resistencia de un pueblo que ya no apoya al soberano del territorio que opera mediante formas bárbaras de dominación de los cuerpos y las palabras del otro. No obstante, y tal como sucede con el personaje de su texto fuente, escapar a la muerte para esta nueva barbarie tampoco es posible.

Continuando con las recuperaciones populares de nuestro pasado literario y teatral nacional, no podemos dejar de mencionar la versión del texto de Alberto Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo*, que un año antes de *El Banquete* realizó la Compañía. Estrenada el 2 de abril de 2011, bajo la coordinación dramaturgica de Gastón Mazières y dirección general de Diego Starosta, esta nueva propuesta de El muererío vuelve sobre el pasado dramático argentino y sobre una poética específica: el sainete. Un sainete que, en términos de Pellettieri, identificamos como pura fiesta puesto que “presenta una estética conformista, que exalta lo pequeño, el barrio, las costumbres de los pobres, su sentimiento, el corazón, como base de las relaciones humanas” (2002: 209). Cabe recordar que el sainete de Vacarezza fue estrenado el 21 de mayo de 1920, en el Teatro Nacional por la compañía Arata-Simari-Franco y su éxito fue rotundo. En un momento de pleno auge y consolidación de las compañías nacionales, en una etapa de crecimiento y multiplicación de los géneros y las clases populares, *Tu cuna fue un conventillo* propuso una representación de esos mismos sectores en una polifonía de voces y sentimientos pasionales que marcan y determinan las relaciones en una geografía específica: el patio del conventillo.

Teniendo presente esas premisas, El muererío retoma el sainete de Vacarezza con el objeto de proponer una nueva mirada sobre las relaciones entre centro-periferia; criollos-inmigrantes; hombres-mujeres a poco tiempo del Bicentenario de la Nación Argentina y, en especial, busca evidenciar un uso exponencial y evolutivo del dispositivo de manipulación en el plano actoral. Así, respetando las lógicas dramáticas del texto de Vacarezza y condensando la escena a partir de un uso despojado del espacio, el cuerpo de los actores y actrices se vuelve materia significativa y de potencia. Esto es así puesto que, tal como lo hicieron en la obra *Bacantes* (2009), los actores y actrices presentan en escena una especie de teatro de títeres en el cual se busca, sobre todo, “desdibujar la claridad en el establecimiento de los roles en la relación de manipulación y poner aún más en el centro la circulación variable de los impulsos físicos.” (Starosta, Olivier, 2013: 199). En la crítica publicada en *telondefondo. Revista de crítica teatral*, Daniela Oulego (2011:299) menciona que esta propuesta escénica puede pensarse como la organización de una orquesta musical puesto que todos los actores y actrices en la escena “responden a una lógica de oratoria-escucha que pertenece a una misma organicidad en el texto espectacular. En consecuencia, las acciones y las reacciones de cada personaje están supeditadas a la manera en que el resto de los integrantes los maniobran, levantándolos por el aire como si fueran muñecos para introducirlos en escena.” En este sentido, agregamos nosotros, podemos entender a esta nueva puesta en escena del sainete criollo como un trabajo metódico, minucioso, coreográfico y táctico sobre la actuación que busca, mediante la recuperación de un pasado nacional teatral y la proliferación de idelectos que poblaron este territorio, la revalorización de los lazos afectivos que se manifiestan no solo en palabras sino en acciones. Por ello, el contacto constante con el cuerpo del otro en tanto personaje y actor/actriz que se sostiene en el dispositivo de manipulación deviene también en

sostén y “catapultador” de las palabras propias y ajenas, permitiendo así construir una dinámica física y afectiva que es dos y, a la vez, multitud. En este sentido, se explota la experiencia individual y se apela a lo colectivo de los cuerpos y las palabras para construir así un entramado múltiple para pensarse y pensarnos en tanto pueblo y nación. Así, en estas tres puestas, El muererío apela a un pasado nacional literario, político y cultural para proponer un diálogo y reflexión con las voces y cuerpos de nuestro ayer. Además, genera una manipulación de sus contenidos y formas y otorga como resultados nuevos presupuestos estéticos en nuestra escena contemporánea.

Teatro y filosofía en *El imitador de Demmóstenes* (2017) y *Dos* (2021)

Existen, según Alain Badiou, cuatro procedimientos genéricos o condiciones de la filosofía: el matema, el poema, la invención política y el amor. Estos cuatro elementos “especifican y clasifican, hasta hoy, todos los procedimientos susceptibles de producir verdades (solo hay verdad científica, artística, política o amorosa)” (1990: 15). Sobre las tensiones entre cada una de estas categorías se organiza la trilogía *Condiciones de verdad*, iniciada en el año 2017 con el estreno de *El imitador de Demmóstenes* y continuada en 2021 con *Dos. Un elogio escénico para el amor*.

Con *El imitador de Demmóstenes*, sobre textos de Badiou y José Sanchis Sinisterra –principalmente *Vacío*– y dirección conjunta de Gonzalo Córdova, Diego Vainer y Diego Starosta, se retorna una vieja modalidad escénica de la compañía: el monólogo de alto rendimiento físico. Pero, a diferencia de *Do. El viento que agita la cebada* (1996) o *Informe para una academia* (1998), este espectáculo adopta las pautas expresivas de una conferencia teatral, es decir, de un manifiesto. El actor-orador asume una dimensión polisémica en el tratamiento de la forma, puesto que no *representa* tipos discursivos arquetípicos, sino que los fusiona. El discurso político, el razonamiento filosófico y la reflexión meta-teatral no conviven en el sentido de una secuenciación, sino en el de una condensación. El cuerpo actoral reúne y sintetiza voces que se imitan entre sí, todas ellas resentidas frente a la precariedad de su experiencia vital. Así lo expresa el actor de la obra: “Público, actores, texto-pensamiento; ¿será la política eso de lo cual la Historia no es sino su escena? ¿Idea demasiado romántica?” (Starosta, 2017: 11). Esta formulación ofrece una visión dinámica y compleja sobre el concepto de ficción, que no es, desde luego, potestad exclusiva de lo teatral. La política no solo emula del teatro su exhaustivo trabajo de elaboración en torno a la imagen –la apariencia–, sino que también reproduce sus lógicas de composición, crea aparatos expresivos que le permitan un mayor y mejor despliegue de relato. En tanto manifiesto, la obra expone la relación de isomorfismo entre teatro y política de modo instructivo:

...las tres obligaciones de toda política (acontecimiento masivo, organizaciones, pensamiento-texto) también tienen consecuencias regladas. La primera obligación hace que el Estado sea la escenografía inevitable de la política. (...) De la segunda obligación (toda política está organizada) se deduce que no existe política sin la eficacia de los nombres propios: aquellos de los líderes políticos. Los cuerpos y las voces de esos actores, últimas concentraciones de divisiones orgánicas, son operadores cruciales. Por último, la tercera obligación, la de los referentes y los textos, incluye en la acción política la función historizada del discurso y de sus sirvientes nominales... (*ibid.*: 12).

Es posible pensar que los dominios de la política y del teatro se relacionan de modo interseccional, y que la imitación de recursos forma parte de las estrategias constitutivas de ambos territorios. Sin embargo, esto no implica necesariamente una correlación de simetría. El teatro, como arte de la captura, del robo poético, estiliza aquello que

forma parte de la vivencia ordinaria: aísla y combina imágenes en apariencia desarticuladas y establece operaciones de selección, jerarquización y contrastación sobre ellas. Por su parte, la política aprende del teatro la posibilidad de generar afecto a partir de un discurso (material, textual, plástico). Pero la inflación del discurso político demanda tramas ficcionales cada vez más densas para sostenerse, tensionando hasta el límite de su capacidad la relación de disponibilidad entre las imágenes que produce y la recepción. La saturación de estímulos no guarda proporción con el dominio teatral, en el que la repetición es el vehículo que permite buscar cada vez lo singular, y no un fin en sí mismo. A pesar de ello, se impone en el teatro un tipo de pensamiento específico, intransferible a otros medios y contextos de fabricación de experiencia, que es aquello que el filósofo francés denomina ideas-teatro (véase 2009: 121-126). Para que una idea suceda, es necesario que se constituya en acontecimiento. Esta es, quizás, la principal demarcación de especificidad que guarda el teatro en relación a la política. La verdad artística, al igual que los demás procedimientos genéricos, no está asociada a un saber enciclopédico o a la acumulación de proposiciones efectivas, sino a la dimensión performativa de irrupción. Para referirse a ello, Badiou utiliza la expresión *événementiel*, cuya característica sobresaliente es que se constituye como excepcionalidad o novedad al mismo tiempo que es lo más estable y próximo al “estado de cosas inicial” (1990: 16).

Cabe aclarar que la relación problemática entre el teatro y los demás sistemas de pensamiento no reviste, desde nuestro punto de vista, implicancias morales, sino más bien estrictamente técnicas. Lo teatral y lo político componen formas de nombrar el mundo y despliegan mitologías posibles, no necesariamente fácticas. La voz del actor de *El imitador* pone en evidencia que los procesos de semejanza entre los dominios suponen una crisis representacional, una dilución de las fronteras entre el cuerpo político, el artístico y el filosófico. El actor mantiene, además, una relación objetivista con el texto dramático, el cual no es “interpretado”, sino “exhibido” formalmente. Prueba de esto son las claras modulaciones del cuerpo-deportista al cuerpo-actor y al cuerpo-conferencista, tipologías fácilmente reconocibles que aparecen disociadas de su contexto de producción. El espacio, el cuerpo, el movimiento y la voz son abordados separadamente de su plano referencial, o sea, vaciados de mitología mimética.

El proceso disociativo reaparece en *Dos. Un elogio escénico para el amor*, espectáculo dirigido por Sebastián Ricci, actuado por Diego Starosta y programado en la temporada 2021 del Teatro Payró. Bajo la construcción de dos voces diferenciadas en un mismo cuerpo-fuente, aquí la forma monologada se organiza a partir del desdoblamiento y del distanciamiento. Lo primero tiene como finalidad el montaje de una dinámica dialéctica de la escena: el contraste entre Payaso 1 y 2 vehiculiza un juego simultáneo de cooperación y conflicto, es decir la posibilidad y la probabilidad de la disyuntiva; las voces se articulan a la vez que desarrollan modos distintos de nominar. Lo segundo obedece a la relación dialógica que el material mantiene con el *corpus* filosófico de Badiou: la obra no se vuelve objeto de una proposición teórica, sino que produce imágenes propias en conversación con los preceptos estéticos. En este sentido, es posible advertir una profundización del gesto objetivista de la dirección y la actuación propuesto en *El imitador*. El actor-manifiesto se inscribe en ambos espectáculos en un dispositivo auto-reflexivo, un sistema capaz de mantener vínculos intertextuales compuestos, componer imágenes autónomas y discutirlos. Esto construye un punto de vista de doble valencia: por un lado, una mirada *hacia afuera*, anclada en la voluntad expositiva de la conferencia o la disertación, y una mirada *hacia adentro*, manifiesta en el estado de sospecha de la enunciación con respecto a aquello que enuncia. El dispositivo auto-reflexivo pone en crisis la noción estática de verdad artística, como una forma de, para decirlo en palabras de Badiou, “criticar al teatro sin pregonar su desaparición” (2014: 42). Ahora bien, que el gesto crítico rige las hipótesis de representación de la trilogía es tan cierto como que esa crítica está

teatralizada. En *Dos*, Ricci y Starosta combinan la retórica y prosodia de dos payasos relegados con el acervo filosófico occidental. La destreza del pensamiento encuentra rápidamente analogías con todo tipo de destrezas concretas y falibles típicas del espectáculo de variedades: el paso de comedia, el número ecuestre, el malabarismo y el truco de magia. Por implicar una disociación, esta analogía imprime un vector de riesgo y fragilidad sobre la dramaturgia escénica. Los números circenses incorporan la falla y esto determina una gramática temporal basada en la duración de la eficacia y la reiteración del error. La disertación filosófica ocurre mientras *pasa el tiempo*, en el sentido literal de la expresión. A su vez, el cuerpo del intérprete no queda relegado a la mera prueba de suficiencia puesto que, al igual que en *El imitador*, el puro presente del cuerpo es metaforizado por el lenguaje y viceversa, de igual modo que el lenguaje y el acto de habla se disocian a su vez para metaforizar su forma.

En los dispositivos auto-reflexivos, las citas teóricas y afectivas organizan el discurso teatral de las obras, aunque es a través de los procesos de adición, variación y combinación que el gesto crítico se despliega y se autonomiza de los hipotextos filosóficos. Gracias a esa mecánica compositiva, las ideas-teatro no quedan sometidas a una relación de desjerarquización respecto de las ideas-ciencia, es decir, las afecciones artísticas no acaban reducidas a la mera ejemplificación del concepto filosófico. Esta operatoria de valuación estética puede reconocerse en la totalidad de la producción de la compañía no solo en su relación con la tradición filosófica sino también con la literaria. A propósito de la trascendencia de la potencia productora de la actuación, versa el Payaso 1 en *Dos*: “Puede que el teatro sea acaso una figuración del amor... El momento en que el pensamiento y el cuerpo son de algún modo indiscernibles. Una aprehensión del cuerpo por el lenguaje... Exactamente como cuando se dice a alguien ‘te amo’” (2021: 17). Vemos como el acontecimiento, en tanto forma y concepto, aparece nuevamente ponderado como una manifestación específica de lo teatral. La irrupción de la experiencia amorosa, como el teatro, configura modos excepcionales de habitar el tiempo, duraciones y frecuencias regladas por fuera de la configuración cotidiana.

En síntesis, en las dos obras estrenadas al momento de la trilogía *Condiciones de verdad*, pero también en buena parte de la producción de El Muererío, es recurrente la meditación en torno a la ontología del fenómeno teatral y al vínculo erótico que la actuación establece con quien mira. Estas preguntas u *obsesiones artísticas* se presentan como una continuidad y materia de profundización a lo largo de los veinticinco años de producción de la compañía y confirman un permanente trabajo de revisión crítica de los modos en que la práctica artística se inscribe en el campo cultural. Además, a lo largo de esta extensa y prolifera trayectoria de la compañía, se evidencia una marcada preocupación no sólo en la representación de diversos temas y problemas relacionados con los ejes aquí analizados: tragedia, nación y filosofía, sino también se muestra un profundo interés sobre la reflexión teórica de la propia producción artística a través de escritos publicados tanto en su libro *Los pies en el camino* como en el sitio *web*: <https://elmuererioteatro.com/>. Cabe destacar el meticuloso y sistemático trabajo de archivo que tiene la compañía en estas publicaciones y los aportes que generan sobre la compañía, en particular, y el teatro, en general. En este sentido, las huellas iniciadas hace veinticinco años atrás por esta compañía habilitan no sólo un material estético de cabal importancia para nuestro pasado y presente teatral, sino también que permiten configurar un entramado teórico de nuestro propio teatro.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2016). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Arnheim, R. (1957). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Bachelard, G. (1982). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión
- » Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- » Badiou, A. (2010). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- » Badiou, A. (2014). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Baudrillard, J. (1985). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- » Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Braun, E. (1992). *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna.
- » Breyer, G. (1968). *El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América.
- » Breyer, G. (2008). *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- » Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- » Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. México D.F.: TusQuets.
- » Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Cultura Libre – Universidad Iberoamericana.
- » Cirlot, J. (1953). *El mundo de los objetos*. Barcelona: Pen.
- » Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- » Jacquot, J. y otros (1967). *El teatro moderno*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Meyerhold, V. (2008). *Meyerhold: textos teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España.
- » Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- » Oulego, D. (2011). “‘Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vaccarezza’ de Diego Starosta.” *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (14), 298-308. Disponible en
- » <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9095>
- » Pelletieri, O. y Rovner, E. (eds.) (1995). *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- » Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Rajwsky, I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* (6), 43–64.
- » Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

- » Starosta, D. y Oliver, M. (2013). *Los pies en el camino*. Buenos Aires: Industrias Culturales Argentinas.
- » Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre autorreferencialidad*, Buenos Aires: Libretto.
- » Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Textos dramáticos (manuscritos proporcionados por Diego Starosta)

- » Mazières, G. (2011). *Manipulaciones II. Tu cuna fue un conventillo. Aproximaciones a la pieza de Alberto Vacarezza*.
- » Mazières, G. (2012). *Manipulaciones III. El banquete. Una aproximación teatral a El matadero de Esteban Echeverría*.
- » Santo, M. de y Starosta, D. (2009). *Bacantes*. Versión de la obra homónima de Eurípides.
- » Santillán, J. J. (2008). *Prometeo hasta el cuello*. Basada en *Prometeo encadenado* de Esquilo sobre propuesta de Diego Starosta.
- » Starosta, D. (2001). *El giratorio de Juan Moreira*. Versión de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez
- » Starosta, D. (2003). *A penar de toro*. Basado en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca.
- » Starosta, D. (2017). *El imitador de Demmóstenes*. Sobre textos de José Sanchis Sinisterra y Alian Badiou.
- » Starosta, D. y Ricci, S. (sup. dramaturgica) (2021). *Dos/ Un elogio escénico para el amor*.