

Experiencia de lo intermedial: temporalidades y espacialidades en tensión. Una cartografía de las prácticas teatrales y performáticas de los años 80 en el Cono Sur



Micaela Daniela Suarez

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
micelaesuarezdaniela@gmail.com

Fecha de recepción: 06/06/2021. Fecha de aceptación: 21/07/2021

Resumen

Este artículo se propone estudiar cómo la utilización de la reproducción analógica genera, en el teatro y en las prácticas performáticas, irrupciones de la imagen audiovisual que crean una disyunción en el tratamiento espacio-temporal y estético-conceptual como táctica estético política (De Certeau, 1979) Esto marcaría el advenimiento de una relación singular entre la técnica y la estética inaugurada por las prácticas artísticas del primer período post-dictatorial en el Cono Sur. Bajo una perspectiva intermedial y un enfoque multidisciplinario, abordaremos la creación y reproducción de la imagen audiovisual en las prácticas teatrales de dos micropoéticas de Chile y de Argentina, para focalizar en la construcción de la memoria. Analizaremos las producciones de Ramón Griffero en el espacio El Trolley de Chile y la obra del G.T.L dirigido por Omar Pacheco de Argentina como emprendedores de la memoria.

■ Palabras clave: Intermedial –imagen- teatro-memoria- Griffero- El Trolley-G.T.L.- Pacheco

Intermedial Experience: Temporalities and Spatialities in Tension. A Cartography of the 80s Theatre and Performance Practices in the Southern Cone

Abstract

In this article, we study how the use of analogue reproduction generates, in theatrical and performative practices, irruptions of the audiovisual image that produce a disjunction in the spatial-temporal and aesthetic-conceptual treatment as an aesthetic-political tactic (De Certeau, 1979). This irruption would mark a unique relationship between technique and aesthetics which was inaugurated by the Southern Cone's first post-dictatorial artistic practices. Under an intermedial perspective and a multidisciplinary approach, we will analyse the creation and reproduction of the audiovisual image in two micropoetics from Chile and Argentina, with a focus on the construction

of memory. We will analyze Ramón Griffero's productions in *El Trolley* (Chile) and G.T.L.'s plays directed by Omar Pacheco (Argentina), as memory entrepreneurs.

■ Keywords: Intermedial- image –theatre- memory- Griffero- El Trolley-G.T.L.- Pacheco

Las prácticas artísticas de los ochenta en el Cono Sur

A principio de los, el campo artístico del Cono Sur se encuentra atravesado por los avatares de las dictaduras, los procesos de transición democráticos, el advenimiento de los derechos humanos y las luchas de los distintos sectores hacia una narrativa del pasado histórico. Las prácticas artísticas de las décadas anteriores centradas en el eje “vanguardia/revolución” (Longoni, 2013: 25), donde la acción política y la acción artística se proyectaban hacia el proceso revolucionario de liberación, quedan redimidas de todo aspecto proyectivo de lucha para pasar al arte como táctica estético-política:

A mediados de los sesenta Pablo Suárez podía afirmar su deseo de usar el arte como un arma; a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de la acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. En los ochenta la acción política, por el contrario, debe sostenerse en tácticas artísticas (Amigo, 2013: 145)

En este contexto las formas mediante las cuales se negocian las gramáticas artístico-culturales se modifican. La crisis de los procesos de representación (con la revolución tecnológica y la globalización) en la mass-mediatización de los relatos obliga a considerar las nuevas formas de interacción entre los medios, el arte y los procesos de gramatización (Derrida, 1998: 7-10), de la memoria. La liminalidad entra en juego poniendo en tensión los marcos tradicionales tanto de la representación política como de las artes. La investigadora Ileana Diéguez expone ampliamente este concepto: “No es sólo un “entre”, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un “espacio de caos potencial” desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política” (2007: 8)

En este “entre” los distintos colectivos artísticos generan sus prácticas, en la periferia, alejados de las instituciones, del campo artístico tradicional y de los circuitos canónicos del arte. Los espacios clandestinos, las performances urbanas, las prácticas colectivas heredadas de los setenta con la idea de “socialización del arte” (Longoni, Carvajal, Vindel, 2013: 228), lo interartístico y performático emergen como marco para interpelar nuevas formas de recepción y producción del hecho artístico. Éste se asume como práctica política, se abre a otros espacios y tiempos, interpela otros públicos y se aleja de las estructuras mimético-referenciales y estético-representacionales para focalizar en la construcción de la memoria colectiva como dispositivo retencional (Stiegler, 2004b: 36)

Las acciones estéticas de los ochenta, básicamente, surgen como suplantación del realismo como discurso estético político; para ello inventan una nueva genealogía (...) El activismo artístico de los ochenta no discute la autonomía de la institución artística porque actúa en otro espacio de legitimación, en otra institucionalidad que es la de los movimientos sociales. No se “apoya” en el movimiento de derechos humanos, no produce “imágenes” en el contexto de las movilizaciones, sino que lo constituyen. La acción estética es la forma que asume la praxis política (...) (Amigo, 2013: 145)

En esta coyuntura surge la imagen como una nueva genealogía. Numerosos trabajos estudian la influencia de las nuevas tecnologías (Pinta, 2010; Cotaiminch, 2004; Cuadra,

2008; Bowie, 2004; Alba, 2007; Trecca, 2010) pero no abordan la construcción e integración, desde el lenguaje teatral, de la imagen audiovisual. Los colectivos abordan la corporalidad, la presencia y la ausencia desde la construcción de la imagen como *intermediality* (Kattenbelt, 2008: 25) y como una “performatividad de la memoria” (De La Puente, 2017:3) Los colectivos artísticos son “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2002: 25-36) en tanto operan una gramática para materializar la memoria colectiva en los productos culturales. La imagen audiovisual, propia del cine, irrumpe en las estructuras tradicionales de producción y recepción de la obra. El *sensorium* (Benjamin, 1982: 44-46) que se establece a partir de las técnicas de reproducción patrocinando la inmersión en la obra, la dispersión, la fragmentación, la imagen múltiple, la disyunción tanto de la temporalidad como de la espacialidad, lejos de poner un velo fantasmagórico, propio de este *sensorium* anestésico (Buck- Morss, 2015:117), propone una recepción mimética por inervación. Como explicamos en nuestro anterior artículo:

La recepción mimética a modo de inervación permite, como contracara del adormecimiento de los sentidos, una forma de restituir el vínculo del espectador alienado con la realidad y la capacidad de su organismo de articular una respuesta política al avasallamiento del *sensorium* corporal. (Suarez, 2017: 10)

La imagen interpela desde la materialidad misma que la constituye, porque aún aquellas proyectadas a partir de un dispositivo de reproducción, como las creadas en el espacio escénico/perfomático (desde la iluminación, la profundidad de campo, etc.), establecen una intermedialidad, un espacio liminal, un espacio del “entre” que modifica su gramática.

La imagen audiovisual la estudiamos como una intermedialidad trasmedial en la escena. Intermedialidad porque la configuración de la imagen se da en la correlación de los medios (...) El funcionamiento de códigos y procedimientos de los distintos medios se ponen en tensión y se redefinen, en el espacio del “entre” donde se genera un nuevo objeto como dirá Barthes “que no le pertenece a nadie”. Trasmedial porque un medio se representa por o en otro. (Suarez, 2017: 5)

En las prácticas artísticas del Cono Sur de la década de los ochenta, la imagen como intermedialidad habilita nuevas formas de agenciamiento, cuestiona patrones mimético-referenciales y funda una nueva territorialidad social. La socialización del arte, ya no está al servicio de un proceso revolucionario o de lucha del “pueblo”, como en los setenta, sino que actúa como denuncia social y busca romper el velo impuesto en la cultura societal (Maquet, 1999: 250)-entendida como el patrimonio colectivo, moral y material del que se apropia cada miembro de una sociedad durante su vida-, en un contexto donde la multitud y los diferentes procesos de subjetivación tensionan la relación arte y política. Para los casos de Argentina y Chile:

En ese tránsito entre los setenta y los ochenta, el cisma histórico producido por las dictaduras militares en Chile y Argentina implicó que la socialización del arte pasara de ponerse al servicio de un proceso revolucionario en marcha (Chile) o cuya realización se intuía como inminente (Argentina), a configurarse como parte de la emergente denuncia social que rasgaba el velo de la normalidad impuesto por la dictadura sobre la vida pública (Chile) o de una política de la memoria que bajo diferentes signos se oponía al olvido sobre el que desde el poder se pretendía construir la apertura democrática (Argentina) (Longoni, Carvajal y Vindel, 2013: 228-229)

Así, la imagen como nueva genealogía propone otro abordaje de la memoria. Una nueva estética se perfila: la imagen (como intermedialidad) opera una disyunción temporo-espacial, que si bien se desarrolla en las prácticas teatrales y performáticas que estudiaremos más adelante, ya está enunciada en las acciones artísticas como el

Siluetazo en Argentina -un evento que se basaba en la desidentificación de los cuerpos, en aquella evocación silueteada del otro que daba lugar a una doble huella, a una “configuración dialéctica de tiempos heterogéneos” (Longoni, 2013: 228)-, o en las instalaciones de Las yeguas del apocalipsis, en Chile. El dúo conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel entre 1988 y 1993 (Chile), Las Yeguas del Apocalipsis, practica varias intervenciones en el contexto del Chile pinochetista. En la obra *Tu dolor dice: Minado* (Santiago de Chile, 1993) evocan la ausencia de los cuerpos gracias en un dispositivo audiovisual y una instalación espacial que en el devenir de la performance satura el espacio de presencias. En este juego de la ausencia y la presencia evocan la paradoja de la figura del desaparecido. Esta obra es la coda de otras intervenciones que operaron en el mismo sentido (Véase en: AA.VV., 2013).

Ambas experiencias ponen de relieve la teatralidad y el espacio liminal entre el arte y la vida, pero también entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia. La teatralidad que surge en los ochenta, heredada de las estéticas artaudianas, del punk y de las prácticas de Boal, explicita formas de abolir la distancia público-espectador y realiza acciones en el espacio urbano, que tienen carácter de “intervención” (AA.VV., 2013:145). En este contexto, las imágenes, en sus presencias reales y mediáticas, en la multiplicidad de espacios y dispositivos en disputa, en su forma visual y su contenido semántico, potencian la micropolítica de los cuerpos. El tratamiento de la corporalidad en el espacio y las cuestiones de índole técnica procuran diferentes experiencias y agenciamientos. Es cierto que la afirmación visual en estas prácticas se da por su materialidad:

Las acciones se realizan en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital. Así, su afirmación visual es resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo. Una materialidad proletaria de cuerpos desnudos a caballo (Amigo, 2013:145- 148)

Sin embargo, no coincidimos que esto acontezca en un contexto de vacío tecnológico, sino que la materialidad de los cuerpos presentes en la obra, interpela el estatuto mismo de la imagen, la sincronía propuesta por los medios audiovisuales. En su juego de presencia/ausencia esta “materialidad proletaria de cuerpos” propone una disyunción en el tratamiento temporal y experiencial de la imagen. Temporal porque es una no-coincidencia del presente consigo mismo, y experiencial porque es un cuerpo presente en el seno mismo de la ausencia. Estos elementos marcan una distancia con la sincronía utópica (Stiegler, 2004b: 52) propuesta por los *mass media* y un abordaje *otro* del cuerpo, entendido también como medio o dispositivo.

La utilización de la reproducción analógica genera, en el teatro y en las prácticas performáticas, la irrupción de la imagen audiovisual, creando una disyunción en el tratamiento espacio-temporal y estético-conceptual como táctica estético política (De Certeau, 1979: 46) Bajo una perspectiva intermedial y un enfoque multidisciplinario, abordaremos la creación y reproducción de la imagen audiovisual en las prácticas artísticas de dos micropoéticas de Chile y de Argentina, para focalizar en la construcción de la memoria. Analizaremos las producciones de Ramón Griffero en el espacio El Trolley de Chile y la obra de G.T.L dirigido por Omar Pacheco de Argentina, como emprendedores de la memoria.

Algunas consideraciones teóricas: intermedialidad, dispositivo retencional y experiencia medial con imágenes.

Desarrollamos ampliamente en “Micropoéticas liminales del Cono Sur” (Suarez, 2017: 1) la perspectiva intermedial para abordar las nociones de imagen y dispositivo. Esta noción nos permite indagar las configuraciones que se encuentran en la frontera,

entre los medios, “los distintos flujos y desplazamientos, la lógica de red sin centro único, entre otras aproximaciones que resulta concordante a la teoría y a la praxis con imágenes” (Kent Trejo, 2016: 87). Asimismo, nos alejamos de los términos intertextualidad, trasposición, etc. Porque el abordaje intermedial nos insta a reflexionar en otros términos como hibridación, remediación donde el carácter ontológico de cada medio en cuestión se modifica. La noción de intermedialidad (Kattenblet, 2008: 25) propone una co-relación en la que un nuevo objeto emerge. Entonces, ¿cómo se redefinen los medios en cuestión? ¿Cómo opera la imagen en esta remediación? La medialidad, la materialidad y las convenciones estéticas de cada medio son modificadas. “La creación de la imagen audiovisual en el teatro opera en este sentido, transforma los estatutos del tiempo, del espacio y de la corporalidad.” (Suarez, 2017: 6)

En esta co-relación de medios la temporalidad es alterada. La imagen audiovisual propia de los medios audiovisuales es una construcción analógica o infográfica que mediatizada por el dispositivo propone una temporalidad pero:

Al sacar las imágenes del flujo continuo (del ordenador y/o de la sincronización de las industrias culturales), al desvasarlas de sus medios naturales se produce una disyunción en el flujo temporal: la inmediatez, la fluidez, el presente perpetuo es ahora interrumpido por un dispositivo retencional: la obra de arte, el teatro. (Suarez, 2016: 338)

Como dispositivo retencional, como retención terciaria (Stiegler, 2004c: 346) toda obra de arte reflexiona sobre las imbricaciones entre el hombre y la técnica y la exteriorización de la memoria. Stiegler considera que la memoria está constituida por el conjunto de los dispositivos de gramatización y sus diversos soportes. Las retenciones terciarias las define como aquellos objetos temporales que tras pasar por una selección, en la conciencia del sujeto (jugando la imaginación un rol decisivo de la percepción), plasman una gramatización particular como huellas técnicas. Éstas hacen accesible un pasado, ficticio, que no ha vivido el sujeto, pero que sin embargo debe convertirse en el suyo porque lo ha heredado como su historia. Esto se desprende de la posibilidad de registrar un flujo temporal y repetirlo (como prelude el fonógrafo y luego el cine). En esta repetición la conciencia del sujeto percibe no sólo el devenir temporal que es análogo con el tiempo de la escucha-recepción, sino también la gramática de ese devenir. “En esta co-incidencia objetiva, la temporalidad del *quién* se entrelaza más íntimamente con la del *qué* analógico o numérico” (Stiegler, 2004c: 347)

Las retenciones terciarias: memorizaciones objetivas, objetos-recuerdo, técnicas de memorización y de registro, etc. Algunas permiten producir objetos temporales industriales: es el caso del fonógrafo y del cinematógrafo. A través del dominio de las retenciones terciarias audiovisuales, se puede intervenir en el modo en que las conciencias funcionan en tanto que ellas no cesan de estructurar retenciones primarias con el intermediario de los filtros de las retenciones secundarias, y en concreto movilizandolas retenciones secundarias compartidas por los espectadores, de modo que no sólo forman un yo, sino también un nosotros” (Stiegler, 2004^d: 57)

Este “nosotros” es el que habilita una gramática diferencial de la memoria en las prácticas artísticas mencionadas, ya que está atravesada por la relación de la imagen y su experiencia colectiva. La imagen audiovisual, su temporalidad en la escena, interrumpe el flujo y la sincronización de las conciencias. Y en esa fisura, en esa interrupción aparece la disyunción para acercarnos a las experiencias traumáticas del pasado y a su vez poner en cuestión esa “fuerza fantasmática” (Derrida, 1995: 12) Esto lo analizamos en el caso del teatro de G.T.L de Argentina, pero también podemos rastrearlo en las acciones como el *Siluetazo* (Argentina), las performance

de Las yeguas del apocalipsis (Chile), las acciones de Clemente Padín (Montevideo) y las performances urbanas realizadas por La Organización Negra (Argentina), entre otras experiencias artísticas que utilizan la imagen como recurso.

Respecto de la relación del espacio y la corporeidad de la experiencia medial con imágenes, Belting señala que el desplazamiento que ocurre en la experiencia de la imagen (portadora de memoria del imaginario colectivo) y su agenciamiento corporo-espacial, en la era de los sistemas de información, demuestra que el lugar común de las imágenes (el yo), se ha convertido en un lugar de las culturas (Belting, 2007: 110). Es decir que se establece la imagen como lugar, y el lugar como no-lugar común. Así la experiencia del sujeto como portador del recuerdo y su vivencia de las imágenes que lleva, son procesos que atañen a la memoria cultural. Esto lo desarrollaremos en el estudio de la obra de Ramón Griffero, donde la espacialidad juega un rol preponderante.

Para analizar la construcción de la memoria colectiva y cultural el concepto “emprendedor de la memoria” (Jelin, 2002: 48), para la transmisión de saberes y sentidos del pasado, nos permite un análisis procesual. El emprendedor con sus prácticas formativas – “performativas” (De Le Puente, 2013: 4) opera una gramática para materializar los sentidos del pasado en los productos culturales. Así como el movimiento de derechos humanos ha sido un gran propulsor en las políticas de la región para una narrativa divergente sobre el pasado traumático de las dictaduras militares, los colectivos artísticos han desarrollado canales de expresión con marcos interpretativos novedosos sobre el tema. Tomamos los conceptos de micro-poéticas y micro-políticas de Jorge Dubatti (2003) que nos permiten estudiar, desde el canon de la multiplicidad, la singularización operada en los procesos de producción de cada grupo o artista como una gramatización diferencial de la memoria. Al decir del investigador: “gana una teatralidad des-definida, la liminalidad entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión (...)” (2003: 64- 65)

Micropoéticas de la memoria: análisis de dos casos en Chile y Argentina

Desde el marco conceptual desarrollado analizaremos dos micropoéticas a partir de tener en cuenta la imagen audiovisual. En primer lugar tomaremos su disyunción en la temporalidad en el caso de teatralidad o experiencia teatral del Grupo Teatro Libre, dirigido por Omar Pacheco (Argentina). En segundo lugar, su relación con un *otro* espacio en las producciones de Ramón Griffero desarrolladas en El Trolley (Chile)

El Grupo Teatro Libre imagen, tiempo y memoria

El Grupo Teatro Libre se funda en 1982, luego que regresara al país su director Omar Pacheco, tras pasar su último año junto al ex grupo Arena (de Augusto Boal). En 1984 en el marco del Primer Festival Latinoamericano de Córdoba estrena su espectáculo callejero *Juan y los otros* con gran acogida de la crítica por ser “una propuesta participativa con grandes imágenes dramáticas” (Pacheco, 2015). Luego presentan *Obsesiones* (1988), obra con la cual se consolida el grupo formado por Fernando Blanco, Darío Dolci, Patricia Aschieri, Inés Fariña, Mauricio Pistiner, Mariel Zujew y Ricardo Santillán para estrenar en 1989 *Sueños y Ceremonias*, con la cual viajan a Croacia y EE. UU. En este primer período, se sientan las bases para en 1993 estrenar la primera obra de su trilogía del horror: *Memoria*. Con *Cinco Puertas* y *Cautiverio* la trilogía se completa y es en esta etapa en la cual definen un lenguaje propio y en referencialidad histórica con el pasado traumático dictatorial argentino.

La *trilogía del horror* del Grupo Teatro Libre (G.T.L.) -*Cinco Puertas, Memoria y Cautiverio*- de Omar Pacheco ha sido descrita por De la Puente (2013) como una práctica performativa de la memoria. Si bien muchos estudios analizan el trabajo de G.T.L. (Zayas de Lima 2001, Fernández Frade y Rodríguez, 2001, López 2000, Sagaseta 1998), éstos no indagan sobre la relación imagen-memoria, y en el caso de mencionarla, solo lo hacen desde una perspectiva referencial.

La investigadora Ludmila Barbero (2015), en un análisis crítico de la obra de este director, aborda la temática de la memoria, pero desde una lectura simbolista; y si bien da cuenta de la importancia de la imagen, no se detiene en este aspecto.

Sostengo que la imagen audiovisual en las producciones de G.T.L funciona como una intermedialidad trasmedial porque no se opera desde dispositivos de reproducción, es decir, la imagen se crea en la escena a través de la iluminación, la profundidad de campo, los objetos escénicos (que muchas veces auspician de dispositivos lumínicos) y el montaje de escenas a modo cinematográfico. Las convenciones estéticas y la medialidad tanto del cine como del teatro son puestas en tensión. La especificidad propia del cine en cuanto objeto temporal y de retención terciaria (Stiegler, 2004b: 36-37) es cuestionada por la imagen audiovisual y el montaje propuesto por el grupo. La imagen al crearse en el convivio, a través de la performance escénica de los cuerpos presente en la escena (actores), altera la temporalidad propia de la imagen. El tiempo retenido en este dispositivo artístico no está sincronizado por ningún aparato de reproducción; sin embargo, lo receptionamos desde este registro cuasi cinematográfica. Decimos *cuasi* porque a pesar de tener la impresión de estar ante esta ausencia/presencia de imágenes que se suceden en el montaje, hay unos cuerpos en escena que marcan una disyunción temporal.

A continuación abordaremos la reconstrucción de una escena de la obra *Cinco Puertas* (Estrenada en 1997, en La Otra Orilla, Buenos Aires, obra seleccionada para el II Encuentro Internacional de Teatro de Buenos Aires 1999 y para el Festival de Spoleto 2000, Italia; Ganadora del Premio Leónidas Barletta 1997/98-mejor obra teatral nuevas tendencias y Premio Nexos -mejor espectáculo Teatral 1998-, con la cual Omar Pacheco obtiene el Premio María Guerrero 1993 a la dirección -Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes y el Instituto de Cooperación Iberoamericana del gobierno de España) la última obra de la trilogía, la cual representa el punto de confirmación estética y política de la poética de G.T.L. (Dubatti, 2015: 106).

En *Cinco Puertas* se determina el lenguaje y la estructura narrativa de la poética de G.T.L. El espacio se compone de una caja negra con un amplio fondo y distintos niveles de altura. Se utiliza la profundidad de campo y la iluminación para la realización de los cuadros a través de planos. La estructura de la obra, a modo de guion cinematográfico, se concretiza a partir de la composición rítmica cuadros que se suceden como imágenes audiovisuales. Éstas componen escenas, no por relación de orden lógico-temporal, sino por fragmentación y ritmo, a través de la música y la iluminación. Las escenas se articulan a través de fundidos a negro y de sobreimpresiones. La música funciona diegéticamente, no es una simple ambientación, anticipa la escena que le sucede al oscuro y provee ritmo a la puesta y a la actuación. Éste, en contrapunto con el ritmo interno de cada cuadro, nos lleva a una especie de progresión dramática. En los primeros cuadros se presentan los roles: los personajes se condensan en una serie de estados y signos. Podemos ubicar a estos roles a medio camino entre el personaje y el actante "son entidades figurativas animadas, pero generales y ejemplares" (Pavis, 1983), las relaciones entre ellos, los lugares que ocupan en el espacio, las acciones, que luego se van a repetir en forma fragmentada y como flashes, a lo largo de la estructura. Esto llega a su punto máximo, al clímax que condensa la matriz de la obra. Hacia las últimas escenas, el ritmo de la obra disminuye para tomar protagonismo la

densidad dramática. El tono es bajo y de mayor densidad. Los personajes referenciales desaparecen. Se instala un clima de ritual y los cuerpos a modo de coro avanzan interpelando al espectador.

En *Cinco Puertas* la escena “Aquellarre” determina este momento de clímax de la obra.



Fotografía de la escena “Aquellarre” de la obra *Cinco Puertas* (1997).
Fuente: https://www.teatroinestable.com/producciones?lightbox=image_j4d

Bañada de una iluminación roja, la escena presenta en distintos planos y en forma simultánea, todos los personajes de la obra. Los planos no se continúan a partir de fundidos a negro, como en toda la estructura, sino a partir de sobreimpresiones. Esto posibilita percibir la escena como una larga secuencia. La utilización de la profundidad de campo, la iluminación y dispositivos como una máquina de humo, que difumina los espacios y los cuerpos, permiten este montaje. La secuencia temporalmente montada sobre la música de Lito Vitale abre con unos cuerpos que atraviesan un largo pasillo (sin principio ni final) y que se desvanecen mientras avanzan hacia la platea. Varias acciones se montan en este espacio definido por los distintos planos: en profundidad de campo un cuerpo torturado es llevado en una camilla; en primer plano, el rostro de una monja evoca un grito silente; en otro plano, las botas de unos militares atraviesan el pasillo y un sinfín de personajes-cuerpos surcan el espacio. El juego con el campo y fuera de campo que propone esta escena evoca una temporalidad otra y un espacio otro para el estatuto tradicional del teatro. La narrativa no se enmarca en la causalidad, sino que se desprende de la recurrencia de la imagen. El montaje lo realiza el espectador desde su butaca. Sin embargo, la carnalidad de los cuerpos en la escena nos marca la presencia. Según el director Omar Pacheco (Dubatti, 2015: 106-107), una dramaturgia del cuerpo basada en la inestabilidad y la actuación del impulso produce esta carnadura. El actor se aleja de los patrones mimético-referenciales. Los signos que evoca, más cercano a lo arquetípico, logra una comunicación ligada a la percepción y la intuición. En este sentido tomamos la acertada crítica de la teórica chilena María De La Luz Hurtado (1996), cuando describe el teatro de fines de los ochenta expone:

No pretenden comunicar un mensaje... tener una funcionalidad social... Sí buscan afectar hondamente al espectador, para que, atravesando su mundo interior, se conecte con la experiencia y la situación planteada en el escenario, accediendo a niveles bloqueados de sí mismos (1996: 40)

Lo que nos hace acceder a otros niveles de recepción es la carnadura de los cuerpos en la escena. Estos cuerpos proponen una referencialidad histórica en particular; sin embargo, no funcionan como una identificación-adaptación mimética, sino como una recepción mimética por inervación (Buck-Morss, 2015). Presentes en la escena tensionan la virtualidad de la imagen. Se desprende el velo de la imagen propia del cine y la temporalidad disyuntiva nos hace pensar en un tiempo otro donde el juego entre la presencia y la ausencia no se establece en el devenir temporal de la imagen sino en su espesor corporal, en su dispositivo escénico, la corporalidad presente interpela al “fantasma” (Derrida, 1995:14) Esta corporalidad encarnada y desencarnada a la vez (encarnada por el convivio teatral y desencarnada por la virtualidad de la imagen) produce una disyunción temporo-espacial, porque nos acerca al pasado traumático de la última dictadura, pero desde una actualización mediada e intervenida por la técnica, desde un dispositivo retencional. En este punto, la imagen acerca por lejanía y produce un nuevo sentido para los dispositivos de la memoria.

Ramón Griffero, el Trolley como poética-política del espacio

En lo que respecta al teatrero Ramón Griffero, varios autorxs (De Toro, 1996 y Hurtado, 1996) coinciden en el uso del lenguaje audiovisual en ambos casos, evidenciando el cambio de perspectiva en la escena chilena finisecular, y en relación al pasado traumático del país. Los análisis de Ponce de la Fuente (2000) y Grass (2001) sobre Griffero, advierten otros códigos y medios como configuración de un imaginario colectivo y su relación con el pasado histórico. Los investigadores Espinoza y Miranda nombran a Griffero en su trabajo como “un exponente o antecedente de las mutaciones y de la trasmedialidad” (Espinoza y Miranda, 2009) en las prácticas teatrales chilenas contemporáneas, pero no analizan su obra específicamente.

El espacio El Trolley surge en la década de los ochenta (1983-1988) en el Santiago de Chile pinochetista, como un espacio de resistencia y de subcultura. El Trolley, situado en un antiguo galpón de madera de 1918, sede sindical de los jubilados de la ex ETC, entre los burdeles de la calle San Martín y los cuarteles generales de Investigaciones en el viejo Santiago, fue fundado en 1983 por los artistas Carmen Pelissier, Ramón Griffero, Pablo Lavin, Eugenio Morales y Armando Lillo (Griffero, S/f). Junto a otros espacios como el Café Einstein o el Parakuktural en Buenos Aires, o el Centro de Livre-Expressão (Clé) en Brasil, entre otros, el amateurismo, lo autónomo, lo interartístico y la no especialización, son los índices de los modos de producción. Estos espacios habilitan “Nuevas formas precarias y autogestionadas de habitabilidad a contrapelo de los modelos modernizadores de urbanización” (Griffero, 1985:1). En cooperativa o en ayuda mutua, diferentes colectivos artísticos se apropian de técnicas, discursos o símbolos de la cultura hegemónica para activar, a partir de un uso diferencial del medio o dispositivo, diversas formas de “interferencia cultural” (AA. VV., 2013:145). Esta interferencia cultural como táctica estético política da nacimiento en el Trolley al grupo Teatro Fin de Siglo dirigido por Ramón Griffero (Griffero, 1986). En el manifiesto redactado en 1985, Griffero expone las bases para “un teatro autónomo” y sostiene que la única herramienta para resistir a la dictadura es el arte, en este caso el teatro. Según postuló en ese contexto histórico, el principio estético político involucraba “cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico” (Griffero, 1985: 2). Nombrando en ese “ellos” no tan solo la mirada del autoritarismo, sino también a ciertas miradas artísticas y políticas centradas en lenguajes reiterados o modelos preexistentes. La denominación “Teatro Fin de Siglo”-además de un homenaje a los inicios de la creación artística del siglo veinte, a las vanguardias-, constituía un desafío para los realizadores, en tanto demarcaba y proponía un plazo para realizar las propuestas en el cual deberían gestarse o anunciarse otras visiones y creaciones.



Afiche de El Trolley. Fuente: <http://www.griffero.cl/archivo.htm>

La propuesta del director plantea recuperar la gramática del cine y desde allí proponer una “remediación” (Kattenbelt, 2008: 25) del encuadre. Griffero toma la narrativa visual del cine y la desarma para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral:

No nos referimos a la proyección de imágenes o material audiovisual sobre el escenario, ni de extractos filmicos, medios digitales, o de la transmedialidad que dialoga con la escena. Nos referimos más bien a cómo en la evolución de nuestro arte escénico tanto en la escritura de un texto como en la narrativa espacial de éste, la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral que incorporado al gesto de creación escénica, convirtiéndose en un lenguaje de otra convención, pero ampliamente perceptible, ya que la lectura del espectador ha evolucionado en paralelo a las convenciones de las narrativas cinematográficas. (Griffero, 2011: 157)

En su obra *Cinema Utopia* (estrenada en 1985, en su período de dictadura y reestrenada en 2000) crea un dispositivo escenográfico que llamará *cinematificación* de la escena. A través de las acciones actorales, la composición espacial, la banda sonora y los cambios temporales hacen percibir un espacio como si fuera una filmación proyectada “cuando en realidad es el lenguaje teatral el que reproduce visualidades que refieren a un estilo cinematográfico. Estos recursos permiten una cinematificación de la escena” (Griffero, 2011: 159).

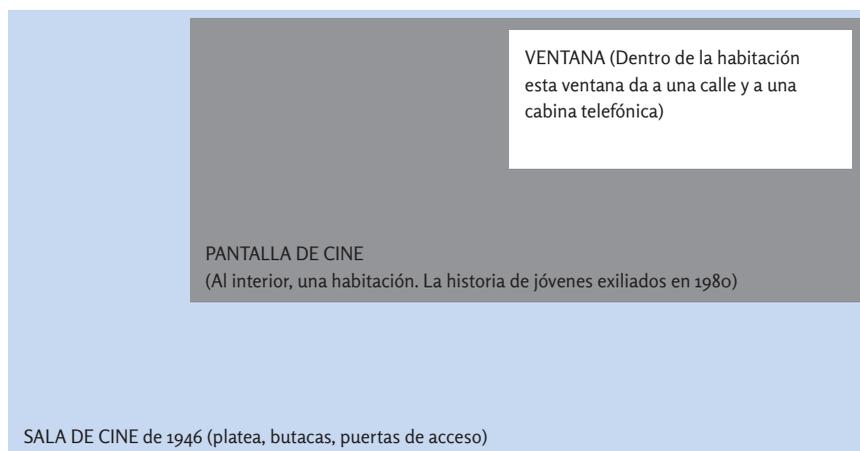
Griffero establece una estructura dramática basada en tres rectángulos que se superponen en el espacio-tiempo. Cada espacio-rectángulo (ver gráfico a continuación) contiene una mirada-relato. Los espectadores propiamente dichos receptionamos la obra como un gran rectángulo que contiene otros a modo de cajas chinas. El director logra crear a través de la escenografía, la iluminación y la performance de los actores un espacio-pantalla que evoca la proyección de un film futurista. Sebastián, protagonista del film, sufre la pérdida de su compañera desaparecida. Raccontos, elipsis, flash backs y un montaje basado en la profundidad de campo permite crear esta *cinematificación* de la escena. Los espectadores-personajes miran la película que se proyecta en la pantalla. Sebastián, el personaje del film (dentro de la pantalla-habitación), es protagonista y testigo de lo sucedido en la habitación y de lo que ve a través de la ventana. Los espacios se encabalgan en el relato, lo que genera la progresión dramática de la obra. Para dar cuenta de esto describiremos la escena introductoria del espacio-pantalla de la primera secuencia de la obra.

Suena un timbre y los espectadores-personajes se acomodan en las butacas. El espacio de la sala de cine se baña de una luz tenue y se enciende la pantalla-habitación. Una música preludia la imagen. El rectángulo superior se ilumina. En tono de grises, vemos al protagonista Sebastián en el suelo, quien despierta tras un grito y la salida de unos cuerpos por el extremo izquierdo de la pantalla- habitación. El uso de una música acuciante, el sonido del grito, la acción en ritmo acelerado y la iluminación tenue nos remite a una especie de flash back- pesadilla del protagonista sobre el rapto de su compañera. Sebastián se incorpora rápidamente, abre la puerta por donde salieron los cuerpos y la luz se intensifica. La ventana del fondo de la habitación se ilumina en sepia y Sebastián mira por allí la escena de unos cocainómanos. Finalmente, enciende la luz del velador de la habitación y se sienta a fumar un cigarrillo. En este fragmento podemos registrar como se produce la escenificación de la escena.

Éste produce la sensación de pantalla cinematográfica. A través del uso de la iluminación, la escenografía y el montaje esta pantalla devuelve un encuadre, una imagen. Un espacio otro, que sin embargo se construye en el convivio del aquí, pero que nos da la impresión de una lejanía.

En esta intervención del encuadre dónde algunos análisis reconocen “nuevos idiomas escénicos” o “artefacto meta-espectacular” (Griffero, 2011: 200) es dónde nosotros estudiamos el carácter intermedial del teatro de Griffero. Entendemos en su poética del espacio una conjunción dramaturgica que explora la imagen en su carácter de rectángulo-encuadre cinematográfico. Los espacios como rectángulos-encuadres, generan una profundidad de campo que, apoyada en la banda sonora y la iluminación, permite decodificar una narrativa cinética.

Estos espacios se presentan de la siguiente manera:



La yuxtaposición en línea de estos rectángulos genera una visión de profundidad de campo. Cada lugar contiene a su vez dimensiones temporales propias, los fantasmas de los detenidos-desaparecidos en la sala, los *racconti* al interior de la pantalla y la interacción narrativa de la *película-escénica*.

En este punto, la gramática de la imagen pone en tensión las tres espacialidades (Griffero, 2011: 198) porque el espacio al que remite es una construcción de la imagen como lugar.

En la era de los *mass media*, el lugar como no-lugar común (Belting, 2007:107) impide un emplazamiento societal, algo que se critica en la puesta de Griffero. Es decir, el lugar

como sistema cerrado de signos, acciones o imágenes, que da identidad a una cultura desaparece como tal. Los lugares fragmentados, infiltrados y sistematizados por los *media* sobreviven solamente como imágenes o metáforas. Asimismo, las imágenes pierden también el lugar y la presencia, pierden su medialidad física. Sin embargo, el teatro de Griffero recupera la materialidad de la imagen reconstruyéndola como intermedialidad.

En esta intermedialidad, la imagen establece una comprensión del pasado. El artista no elige proyectar un fragmento sino que recrea una imagen. La imagen recreada, en su espesor material, permite reconstruir la huella. Asimismo, en *Cinema Utopia*, el mismo concepto del título de la obra remite a este no-lugar propio de la sociedad chilena en el período pinochetista. “Era la película que no podíamos entender; el país era la metáfora de nuestra propia realidad, era un gran cine y nosotros éramos espectadores también de una película que no comprendíamos.” (Griffero, 1986: 84)

La intermedialidad trasmedial en estas micropoéticas nos permite reconocer una comprensión diferencial del pasado desde la creación de la imagen. Los artistas mencionados operan una gramática novedosa para materializar los sentidos del pasado en los productos culturales. La relación entre el uso de las tecnologías de reproducción y la construcción de la memoria lo consideramos como un “componente cultural” (Maquet, 1999: 250) característico de estas micropoéticas. La imagen audiovisual despliega su materialidad y marca una táctica estético-política. Tanto en la construcción de la temporalidad como de la espacialidad, presenta una disyunción: “Una no contemporaneidad consigo mismo” (Derrida, 1995: 14) y en esta disyunción da cuenta de un tiempo y un espacio de nuestra historia que ha quedado dislocado. Como emprendedores de la memoria los artistas materializan los sentidos del pasado desde esta narrativa divergente ampliando los marcos interpretativos.

Bibliografía

- » AA.VV. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Abuín González, Á. (2008). "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos" *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 29-56. Edición digital a partir de Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, (17), 29-56, [en línea en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] Consultado el 10 de enero de 2019 en <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos->
- » Dominguez Alba, M. (2007). Una plataforma híbrida para la interacción de las artes escénicas y de la acción y las nuevas tecnologías: "Órbita 05 / INTACT 06-07" en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (5), 1-5, [en línea]. Consultado el 12 de septiembre de 2020 en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9488>
- » Amigo, R. (2013). "Hacer política con nada". En AA. VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. (pp. 145-149). Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Barbero, L. (2015). "Un escenario infinito". En Pacheco O. (comp.) *Cuando se detiene la palabra*. (pp. 137-145). Buenos Aires: Colihue.
- » Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katzpp.
- » Benjamin, W. (1982). "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" En *Discursos interrumpidos I*. (pp.17-59). Madrid: Taurus.
- » Bowie Pérez, J. (2004). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Arbor*, 177 (699/700), 573-594, [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2018 en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/596/598>
- » Buck Morss, S. (2015). "Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". En Barros Toma V. (comp.), *Estética de la imagen*. (pp.159-205). Buenos Aires: La marca editora.
- » Cotaiminch, V. (2004). "El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La estética dialógica como desafío estético, poético y político" En *VI Jornadas de Arte y Medios digitales. Primer simposio: Prácticas de Comunicación Emergente en la Cultura Digital*. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1-14.
- » Cuadra, Á. (2007). "La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital". *Revista Re-Presentaciones, Comunicación y Sociedad*, 1 (2), 31-46.
- » De Certeau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.
- » Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- » Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- » De La Fuente, H. (2000). "La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: Teatro y fin de siglo". En *Literatura y Lingüística* (12), 13-20.
- » De La Puente, M. (2013). "Teatro, resistencia y eferescencia cultural en la Argentina de los años ochenta". *Argus-a Artes y Humanidades*, 8 (2), 1-15,

[en línea]. Consultado el 25 de abril de 2017 en <https://www.argus-a.com/publicacion/347-teatro-resistencia-y-efervescencia-cultural-en-la-argentina-de-los-anos-ochenta.html>

- » De La Puente, M. (2017). “La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente”. *territorioteatral*, 15, 1-5, [en línea]. Consultado el 16 de noviembre de 2017 en <http://territorioteatral.org.ar/numero/15/dossiers/la-teatralidad-y-la-performatividad-de-la-memoria-en-relacion-al-pasado-reciente-maximiliano-de-la-puente>
- » De Toro, A. (1992) “La poética del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes” en *El Teatro Fin de Siglo*. (pp. 24-36). Santiago: Neptuno.
- » Dieguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, J. (2002). “El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)” En *Micropoéticas I*. (pp.3-80). Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- » Dubatti, J. (2003). “Introducción: el teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)” En *Micropoéticas II*. (pp.3-65). Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- » Dubatti, J. (2015). “Otro camino posible, entrevista con Omar Pacheco”. En Pacheco O., *Cuando se detiene la palabra*. (pp. 99-137). Buenos Aires: Colihue.
- » Espinoza M. y Miranda, R. (2009). *Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad, y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: Ril.
- » Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- » Fernandaz Frade, D. y Rodriguez, M. (2001). “10. 2 Grupos y compañías del teatro emergente” En Pellettieri O. (comp.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, El teatro actual (1976-1998) Volumen V*. (pp.456-462). Buenos Aires: Galerna.
- » Fumey, R. (2001). “Poética: La dramaturgia del espacio”. *Apuntes de Teatro* 119 y 120, 75-82.
- » Grass, M. (2011). “Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffero Imágenes teatrales para una comprensión mítica de la historia chilena reciente”. *Apuntes de Teatro* 134, 41-53
- » Griffero, R. (1985). *Manifiesto “Por un teatro autónomo”*. Santiago de Chile: S/E.
- » Griffero, R. (1986). “La dramaturgia del espacio y El teatro de Fin de siglo”. *Théâtre Publique*, 84-87.
- » Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Buenos Aires –Santiago: Frontera Sur y Artes del Sur.
- » Griffero, R. (s/f). “El Trolley y el Teatro Fin de Siglo 1983 -1988”, [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2020 en <https://griffero.cl/el-trolley>
- » González, M. (2015). *La organización negra: Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- » Hurtado, M. (1996). “El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama”. *Apuntes de Teatro* 110, 37-54.
- » Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

- » Kattenbelt, C. (2008). "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación* Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume 1 (6), 19-29.
- » Kent Trejo, D. (2016). *Resonancias de la promesa: Ecos y Reverberaciones del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado Historia del Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- » Longoni, A. (2013). *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel.
- » Longoni, A., Carvajal, F. y Vindel, J. (2013). "Socialización del arte". En AA. VV *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. (pp. 226 – 236). Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » López, L. (2000). "Recepción del teatro emergente (1983-1998)". En Pelletiri O. (comp.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, El teatro actual (1976-1998) Volumen V*. (pp. 537-538). Buenos Aires: Galerna.
- » Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Londre: Yale.
- » Martín Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- » Pavis, P. (1983). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
- » Pavis, P. (1994). *El Teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC.
- » Pavis, P. (2001). "Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías". *Conjunto* 123, 3-14.
- » Pellettieri, O. (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, El teatro actual (1976-1998) Volumen V*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (1996). "Teatro chileno: La poética del dolor en vidas y lenguajes tensionados". En Pellettieri, O. (comp.), *Teoría y práctica teatral*. (pp. 127-137). Buenos Aires: Galerna.
- » Pianca, M. (1991). *Testimonios de teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- » Pinta, M. (2010). "Escenarios intermediales. De los happenings a la web 2.01". *telondefondo*. Revista de Teoría y crítica teatral, 11, 1-13, [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2020 en <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9281>>
- » Sagaseta, J. (1998). "Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino". En *Indagaciones sobre el fin del siglo, Ponencias del VII Congreso*. (pp. 203-212). Buenos Aires: Galerna.
- » Stiegler, B. (2004^a). *De la misèresymbolique, Tome 1: L'époquehyperindustrielle*. Paris: Galilée.
- » Stiegler, B. (2004b). *La técnica y el tiempo I*. Hondarribia: Hiru.
- » Stiegler, B. (2004c). *La técnica y el tiempo II*. Hondarribia: Hiru.
- » Stiegler, B. (2004d) *La técnica y el tiempo III*. Hondarribia: Hiru.
- » Suarez, M. (2016). "La intermedialidad trasmedial en el campo teatral argentino contemporáneo como una forma/táctica de gramatización diferencial del tiempo" En Dubatti J. (Comp.) *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*. (pp. 387- 399). Bahía Blanca: Ediuns.

- » Suarez, M. (2017). “Micropoéticas liminales del Cono Sur”. *Actas de las Primeras Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2020 en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/3492/2315>
- » Trecca, S. (2010). “El teatro y los medios audiovisuales: La situación de los estudios en España”. *Revista Signa* 19, 13-349.
- » Zayas De Lima, P. (2001). “Performance y teatro moderno tardío” En Pellettieri, O. (Comp.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, El teatro actual (1976-1998) Volumen V*. (pp. 513-530). Buenos Aires: Galerna.