



La gracia de tener...memoria: análisis de las estrategias de representación del último espectáculo de El Bachín Teatro

Melina Andrea Martire

(Universidad de Buenos Aires)

La gracia de tener, absurdo espectáculo de humor político-económico se estrenó en el Centro Cultural de la Cooperación en Buenos Aires en febrero de 2012, con texto y dirección de Manuel Santos Iñurrieta. Tal como indica el programa de mano, que sirve como punto de partida para el presente análisis, el espectáculo muestra:

Una familia aristocrática en serios problemas económicos se ve obligada a alquilar su casa-mansión a un circo. Como la renta no resuelve su economía la familia termina empleándose a este circo como payasos, para así poder ganar un dinero extra. La aparición fantástica en escena de un general de la nación (en este caso Onganía) presupone una posibilidad de depositar las esperanzas familiares en él y en sus acciones futuras.

Aunque el argumento central de la obra está precisamente definido en esta presentación, todo lo que genera excede las líneas del texto dramático y se abre a reflexiones que resulta pertinente exponer en este trabajo.

La obra hace uso de variados recursos escénicos que están perfectamente entrelazados para generar, entre otras cosas, un efecto de mirada crítica por parte del público, para que el espectador sienta ese espacio escénico como prolongación del espacio colectivo y social en que se mueve cotidianamente. Tales recursos van desde la incorporación del circo como ámbito en el que se desarrolla la obra, pasando por la técnica del clown, el video como complemento que muestra la vida real y ficcional de los años 60, un vestuario sobrio y preciso que no distrae demasiado la atención –pero que, en su misma sobriedad, indica diferencias irreconciliables entre las diferentes clases sociales-, un presentador –digno del distanciamiento brechtiano- que articula las distintas escenas, hasta un obsequio final que consiste en títulos de propiedades que se regalan al público para que “viva



una vida como propietario/a y de seguro disfrutará el teatro de manera distinta, más privada y exclusiva¹. De este modo, el espectáculo se articula a partir de distintos bloques escénicos marcados en parte por los comentarios del Presentador y del Comediante que forman un todo no necesariamente armónico, sino más bien en pugna: conflicto de los actores con sus propios personajes, conflicto entre imágenes de video que muestran los tiempos felices de los propietarios y su situación actual en escena, conflicto interno del espectador para elegir un título de propiedad y para hacerse cargo de la reconstrucción de la memoria que plantea el espectáculo, conflicto frente a la idea de que lo serio y la historia no pueden leerse en tono absurdo y cómico.

Lo absurdo y el humor

El título del espectáculo plantea de por sí un conflicto: ¿cómo es posible obtener algún beneficio material o simbólico, sólo por el arte de la gracia, es decir, por medio de aquello que se da gratis o se obtiene sin merecimiento? Existiría de este modo una contradicción inherente que da paso al humor y a una mirada irónica sobre las clases dominantes locales, las que sólo llegan a tener algo por pura gracia. A su vez, podríamos ligar la *gracia* con *lo gracioso*, el efecto de risa que se esperaría del público a partir de este giro irónico. Por otro lado, el título podría aludir al *tener* acceso al espectáculo y, por ende, a la memoria: de hecho, una de las denuncias que hace el Presentador al final del espectáculo es que el acceso al teatro sigue siendo un privilegio para unos pocos. De este modo, *La gracia de tener* es el título justo para poner en primer plano lo absurdo² de la historia, de las acciones de las clases dominantes para perpetuarse en el poder, de la aceptación sin más de que, en la lógica del modo de producción capitalista, debe existir la clase oprimida para que exista la dominante. Por eso, consideramos que la obra tiene carácter autoreferencial y se centra más en el proceso que en el resultado. De ahí la estrategia de poner en boca del Presentador la anticipación de

¹ Citado en la hoja que el presentador entrega a los espectadores en la puerta de la sala al finalizar cada función.

² Considerado en el contexto de la historia del teatro, Martin Esslin entiende que el sentimiento de lo absurdo tiene que ver con una separación irremediable entre el hombre y la vida, una incongruencia respecto de la razón. Ver Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.



las acciones de cada escena para que el espectador pueda dejar de lado la impaciencia frente a lo que vendrá y se concentre en lo que sucede a cada instante, en cada frase dicha que colma el espacio y que hace repensar la historia. En este sentido podemos pensar el espectáculo inmerso en la performatividad como modo de reflexión teórica ya que, de acuerdo con Cornago Bernal,

lo performático supone un desgarramiento en la linealidad del sentido previamente construido, en el discurso de autoridad que otorga la Verdad, en la pátina 'impoluta' de la Historia, un toque de sorpresa y una llamada de atención acerca de la aparente seguridad que parecen ostentar dichos discursos teóricos y construcciones de la Historia³.

Así se arma una estructura circular que parte de un título absurdo y cómico para llegar, por la misma vía, al final. De este movimiento circular se desprende lo violento y oscuro del humor, que pone en un lugar incómodo al espectador quien sólo tuvo la *gracia* de poder pagar la entrada, sentarse tranquilo a contemplar el espectáculo y llevarse un título como *gracia* final⁴.

El humor y lo absurdo son rasgos que también se presentan en la elección del circo como trasfondo de la historia: ¿qué más incongruente e irreal que la oligarquía local trabajando para un circo?. En este sentido, puede verse cierta relación con el propósito de revalorizar espectáculos populares, propia del *teatro posdramático*⁵, que intenta así recuperar la instancia festiva del teatro.

En la comedia, la diversión reemplaza la expectativa puesta en los sucesos de la trama. En el espectáculo analizado, lo cómico puede relacionarse con el carácter repetitivo de las escenas que tienen una estructura interna estable –el

³ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", Buenos Aires, *Gestos*, Año 19, Nº 38, 2004; p. 32.

⁴ Se observó en las distintas asistencias a las funciones del espectáculo que la mayoría de los espectadores se hacían cómplices de esta gracia, sonreían en la fila de salida esperando la hoja y se retiraban de la sala leyendo los títulos de propiedad disponibles. Esto puede hacernos pensar que ese obsequio final funciona como una forma de prolongar la problemática que plantea *El Bachín Teatro* más allá de los límites concretos de la sala, ligando así la representación con la realidad. Creemos que es en este sentido en que Cornago Bernal entiende que la aparición de la performance estuvo relacionada históricamente con la toma de conciencia del arte de falta de cercanía con la realidad y con su posterior acercamiento para poder dar cuenta de la realidad histórica.

⁵ Concepto propuesto y estudiado por Hans-Thies Lehmann en *Posdramatisches Theater* (1999). Se trataría de un teatro que se confronta con la noción de drama, que parte de la escena y abandona la idea de un origen del discurso, privilegiando la pluralidad de puntos de enunciación. Las estéticas posdramáticas rompen con la certidumbre y privilegian la construcción de fragmentos por sobre la totalidad

Presentador siempre introduce los acontecimientos futuros para dar comienzo a cada escena-, desplaza los sentidos de las relaciones cotidianas y de lo esperado, corre el eje de lo seguro, pone al espectador en un lugar nuevo y desconocido, lo hace reflexionar y distanciarse de la identificación emotiva. Estas estrategias nos recuerdan al teatro de Bertold Brecht.



La gracia de tener - Foto: Sabrina Díaz

Diálogo con Brecht

Manuel Santos Iñurrieta, autor de la obra de *El Bachín Teatro*, sostiene que su grupo realiza una apropiación de los elementos del teatro brechtiano, reactualizándolos y resignificándolos según su propio presente⁶, idea que – creemos- coincide con lo que se ve en el escenario. En relación con la línea de

⁶ Expresado en una entrevista realizada por Jorge Dubatti a partir de la pregunta por volver a trabajar en la obra sobre la apropiación del teatro épico brechtiano. Ver Jorge Dubatti, "Manuel Santos Iñurrieta y "el bachín teatro": post-neoliberalismo, arte y política", en: Santos Iñurrieta, Manuel, *Mariano Moreno y un teatro de operaciones: la gracia de tener*, 1º ed., CABA, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012, p.17.



análisis de los efectos de lo cómico, podemos decir que la necesidad de desplazarse de lo conocido está íntimamente relacionada con la no identificación del espectador con el personaje para evitar que éste sea interpretado como algo cerrado y definido. Por el contrario, siempre hay nuevas lecturas posibles que están en lucha constante por lograr el poder simbólico de su medio de acción. Así, el espectáculo hace uso del distanciamiento brechtiano en la medida en que una "representación 'distanciada' es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño"⁷. Por esta vía se dan las referencias a palabras que no se corresponden con el léxico de la época:

Nancy-: Hola, hoy me siento pila....

Dionisio-: "¡Me siento pila!", ¿pero en qué año vivís?.

Nancy-: En el 61, creo⁸.

Este diálogo pone en evidencia, además, otro de los intereses de Brecht: mostrar en escena que existen distintas formas de lenguaje y de sociabilidad para cada época, por lo que cada momento histórico debe ser leído en su especificidad.

La mirada distanciada se hace también presente en las referencias de tipo diccionario que irrumpen en la ficción y hacen consciente al espectador del carácter de *constructo* del espectáculo: por ejemplo, el momento en que el Presentador define "'Remanente', dice el diccionario... 'residuo de una cosa' ". A su vez, la misma idea de un *remanente* de General que ha quedado en escena desplaza la noción de ficción pura; hay allí algo que es similar, pero no igual, algo que vino desde la realidad y se instaló en el espectáculo. Así, el actor, en su autorreflexión, se distancia del personaje "mediante un tratamiento dialéctico-extrañante del personaje, que va más allá del 'papel' del texto y resalta las contradicciones, posibilidades alternativas y los aspectos inusuales, con resultados anti-anturalistas y anti-ilusionistas"⁹. Se rompe de este modo la relación entre actor y personaje en términos del actor naturalista que recuerda a Stanislavski. Aquí, el actor toma las riendas de la escena y muestra constantemente que él construye la ficción. En este

⁷ Hector Levy-Daniel, "La técnica del actor épico. Una introducción", en: Jorge Dubatti (Coord.), *Historia del actor*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p.176.

⁸ Diálogo registrado en apuntes personales a partir de la asistencia a la función del espectáculo.

⁹ Marco De Marinis, "El actor y la acción física", en: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p.35.



sentido, Patrice Pavis, analizando la historia del personaje en la novela, el teatro y el cine, da cuenta de un momento de la representación en el teatro donde el actor muestra en escena cómo se construye la ficción y su personaje, porque éste no es real, poniendo en tela de juicio el personaje totalmente encarnado que parece ser lo real. Este momento dará paso, luego, al teatro posrepresentacional donde el personaje directamente se fusiona con el actor, subrayando la dimensión corporal del actor en escena¹⁰.

Memoria histórica

Resulta pertinente considerar la producción de *La gracia de tener* en relación con la construcción de la memoria¹¹ colectiva en donde es fundamental el rol del actor como sujeto social. De acuerdo con la lógica del teatro épico brechtiano, el actor parte de la observación de la realidad que lo rodea para lograr una representación libre de distorsiones de la estructura de la sociedad. En este contexto teórico se comprende el esfuerzo práctico de los actores de *El Bachín Teatro* por estudiar los fenómenos culturales en general y mantenerse al tanto de los sucesos de la historia que transitan, como se puede ver en las referencias a la actualidad argentina – estatización de YPF y lemas del macrismo por ejemplo-. El intercambio entre teoría y práctica es un rasgo propio del *teatro posdramático*¹² que en autorreflexivamente teoriza sobre su existencia. Así la intención de la obra

¹⁰ Patrice Pavis, *El personaje novelesco, teatral y cinematográfico*. Teatro XXI. Nº 11 (primavera), 2000, p. 3-10.

¹¹ El concepto de *memoria* que atraviesa el presente trabajo está íntimamente relacionado con las reflexiones de Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2004. Allí el autor aboga por una memoria crítica que contemple la cuestión de la identidad en relación con la memoria colectiva, los recuerdos y relatos y su ritualización a nivel social. Adherimos en este sentido a la noción de relación dialéctica entre memoria e historia, a través de la que constantemente debemos reelaborar nuestra conciencia sobre los hechos históricos que no tienen que ver solamente con lo que “verdaderamente” ha sucedido. De éste modo el teatro se ofrece como un lenguaje que intenta responder al interrogante de cómo representar el pasado, poniendo en circulación memorias que se integran de manera compleja a las dinámicas sociales y políticas.

¹² Cabe aclarar que el teatro brechtiano propiamente dicho es considerado por los historiadores todavía dentro del *teatro dramático* en la medida en que continúa poniendo el énfasis en la historia, en la utilidad de lo político en el teatro, trabaja con conflictos que se desarrollan en principio, medio, fin, etc., por lo tanto no rompería la ilusión dramática. Sin embargo, consideramos que *La gracia de tener*, al apropiarse y resignificar las ideas de Brecht, genera ciertas estrategias discursivas que pueden considerarse ya como parte del *teatro posdramático* por lo ya expuesto y por lo que se expone en esta continuación.



podría inscribirse en una línea de *revisionismo histórico*¹³ en la medida en que, en los años '60, se planteó revisar la noción de objetividad y poner en tela de juicio la historia oficial confrontándola otros discursos. Por eso, en el transcurso del espectáculo, distintos personajes preguntan en qué año están, los tiempos son imprecisos y se cruzan los hechos históricos.

La construcción de la memoria colectiva y la evidenciación de los conflictos de clase también se pueden pensar en relación a los nombres de los personajes de *La Gracia de tener*. El Presentador y el Comediante son dos de los personajes principales que carecen de nombres propios: el primero interviene en la ficción y se da ciertas licencias poéticas, mientras que el segundo busca constantemente un lugar en la representación, da referencias sobre la actualidad y asume la voz del grupo. Es necesario mencionar aquí que el actor que lleva a cabo éste personaje es también el autor de la obra. Al ser anónimos carecen de identidad individual, inclusive el mismo espectador podría estar en ese lugar y denunciar los lazos con la realidad; y, a su vez, ese anonimato nos hace pensar en la importancia de lo colectivo para la construcción de la memoria, aquello que excede a los hombres y mujeres particulares, un colectivo que denuncia

[...] la idea de 'propiedad privada'. El vivir en un sistema social injusto y decadente como el capitalismo, que crea las riquezas de unos a partir de la explotación del trabajo de los otros [...]¹⁴.

Es importante destacar que el espectáculo es producto de un proceso creativo colectivo e, inclusive, que *El Bachín Teatro* tiene su propio espacio llamado *La Comuna*, donde el grupo reflexiona sobre su práctica, ensaya los espectáculos y brinda clases de teatro. Siguiendo con la reflexión de los nombres de los personajes, por otro lado tenemos a Dionisio y Apolo. Ambos provienen de la mitología clásica: al primero se lo conoce como el Dios del vino y se le adjudica ser el inspirador del éxtasis y la embriaguez, mientras que el segundo es conocido

¹³ Nos referimos al tipo de estudio de la historia, muy en boga en la actualidad, que parte de poner en duda determinados puntos de vista de la historia e intenta reinterpretar los hechos históricos a través de nuevos documentos y datos surgidos por el paso del tiempo. En el espectáculo analizado, la mención a sucesos que no tienen que ver con el espacio-tiempo de la historia contada puede relacionarse con el procedimiento de anacronía propio de la comedia que aquí devela una intención seria al invitar al espectador a generar la revisión de la historia, y apela al conocimiento de los espectadores sobre los sucesos presentes de la política argentina.

¹⁴ Jorge Dubatti, *idem.*; p. 16.



como el Dios del sueño, representante de las artes. Tal como señala Nietzsche, “en la esfera del arte estos dos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí [...]”¹⁵. Por lo tanto, los nombres no son azarosos, y, en este juego de extremos, el personaje de Nancy aparece como la hermana bastarda que marca el punto intermedio, que reconoce su condición, pero logra reflexionar y transformarse, y mostrar al espectador distintas variaciones de una misma cuestión: los modos de vida en el ‘61.

De ahí se desprende la importancia del espectador para la producción teatral. Ya Brecht se vió interesado por la noción de *montaje de atracciones* de Eisenstein en la medida en que le posibilitaba generar el efecto deseado en la platea ya que, como señala Marco de Marinis, se trata de “llevar a primer plano la reacción psico-física del espectador con respecto a la narración del texto y, por lo tanto, a su representación”¹⁶. De Marinis se refiere allí a la búsqueda de una acción eficaz para la manipulación afectiva del espectador, de un efecto sensorial e ideológico. Con este propósito pueden leerse las apelaciones directas de Nancy a los espectadores al decir que Dios no existe, al preguntarles si fumaron marihuana alguna vez, si quieren hablar del aborto o de la desnutrición infantil, como así también los monólogos de la actriz que la interpreta y los comentarios crudos y reales de los telegramas que lee en un tono casi mecánico.



La gracia de tener

Foto: Sabrina Díaz

¹⁵ Friedrich Nietzsche, (2008). “La visión dionisíaca del mundo (escrito de Nietzsche del verano de 1870)”, en: *El origen de la tragedia. Escritos preliminares. Homero y la filología clásica*, CABA, Caronte Filosofía, 2008, p.169.

¹⁶ Marco De Marinis, idem; p. 67.

Construyendo la puesta en escena

Cuando comienza la función de *La gracia de tener* la sala no se oscurece totalmente. Creemos la finalidad es evitar ese estado de ensoñación al que se oponía Brecht, que desplaza a la conciencia activa y hace que el espectador olvide lo ficticio del teatro. Lo que da comienzo a la función es un video proyectado en el fondo del escenario que muestra los datos básicos de la puesta y luego imágenes de los personajes sonriendo a cámara. Allí gozan de alegría y camaradería, hecho que contrastará con la caída económica que sufre la familia oligarquica y con el trato hacia los *inferiores*. El video también genera un conflicto mostrando, al promediar el espectáculo, imágenes reales de Onganía, de formación de filas de militares, de represiones callejeras, trayendo de éste modo a escena la realidad, mezclándola con la ficción. Y en ese paneo de imágenes históricas, el video logra producir dos tiempos, el real y el ficcional, mostrando en la puesta en escena distintas interpretaciones posibles, poniendo en crisis el sentido único de la palabra. Patrice Pavis analiza las diferencias entre puesta en escena y performance, considerando que la primera supone un pasaje del texto dramático al escenario, mientras que la segunda pone el acento en la producción de un acción que es ejecutada en el mismo momento en que es enunciada y mostrada. Partiendo del video, pero pensándolo luego para toda la puesta, creemos que sería interesante, siguiendo la línea de análisis de Pavis,

[...] superar las separaciones improductivas como performatividad versus mimesis: en la acción performativa que constituye la performance, puede haber efectos de realidad que hacen entender al espectador inmediatamente que la ficción y la forma artística están también relacionados, por múltiples mediaciones, con su vida y experiencia cotidiana¹⁷.

Otro elemento que complejiza la puesta en escena es el elefante al que se alude a lo largo de la función: el Presentador imita su barritar, pero nunca se lo ve en escena. Cabe destacar que existe la creencia de que el elefante es signo de la

¹⁷ Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Año 4, Nº 7 (julio, 2008), p. 36. Disponible en: www.telondefondo.org



buena memoria, por lo que podríamos pensar que el ruido que emite no haría más que remitir a la realidad que entra como un sonido alejado de la escena, la memoria que avanza, el tanque que llega irremediabilmente y del que los espectadores, en tanto sujetos históricos, deberán hacerse cargo.

La cuestión del espacio teatral donde se representa actualmente *La gracia de tener* no es menor. La sala Osvaldo Pugliese tiene una estructura semicircular que podría recordar a los largos bancos curvos a los que hace referencia Schechner¹⁸ a través de los que el público abrazaba el drama en el teatro griego. Sin embargo, al mismo tiempo, el espectador queda de inmediato distanciado de la representación mediante las mesas dispuestas delante de las sillas, estructura que recuerda al café concert (se da acceso a la sala media hora antes del comienzo de la función para que el espectador pueda tomar algo). Creemos que la elección de esta sala no es casual dado que, por un lado, el acercamiento a esa otra estructura de representación podría generar una distancia de la forma del teatro convencional y, por otro lado, la idea de un espectador pasivo consumiendo alimentos y viendo un espectáculo es precisamente aquello contra lo cual se expresaría la obra.

Tal como señala Schechner, es importante observar asimismo la ubicación de los teatros en relación con la distribución social en la ciudad. En el caso que aquí estudiamos, el Centro Cultural de la Cooperación se ubica en el barrio de teatros tradicionales de la Ciudad de Buenos Aires y, si bien coincide con la zona de restaurantes y entretenimientos, escapa a esa consideración, porque el teatro fue concebido de manera tal que “[...] a lo que se aspiraba era a una cultura crítica, contestataria, enderezada claramente contra aquellos tópicos de la cultura única [...]”¹⁹.

Este análisis, que no quiso ser en lo absoluto exhaustivo, apuntó a pensar *La gracia de tener* como un intento de reconstrucción de la memoria colectiva a través del absurdo, de la contradicción y del conflicto como principales elementos de la representación. El espectáculo finaliza, como ya mencionáramos, con la entrega de los títulos de propiedad al espectador. Se cierra así el círculo de la representación y

¹⁸ Richard Schechner, “¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?”, en: *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 79.

¹⁹ Raúl Serrano, “El bachín: teatro militante”, en: Santos Iñurrieta, Manuel, *Mariano Moreno y un teatro de operaciones: la gracia de tener*, 1º ed., CABA, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012, p.108.



queda en manos del espectador apropiarse o no del *título*: "A usted le pertenece usted. De usted la voluntad, el pasado, el amor, el presente, la rabia, el futuro, los sueños, el destino, y la poesía".

Ficha técnica

Texto: Manuel Santos Iñurrieta

Actúan: Jeronimo Garcia, Julieta Grinspan, Carolina Guevara, Diego Maroevic, Marcos Peruyero, Manuel Santos Iñurrieta, Jorge Tesone

Música original: Claudio Solino

Asistencia técnica: Marina García, Javier Zanón

Dirección general: Manuel Santos Iñurrieta

melinamartire@hotmail.com

Palabras clave: *La gracia de tener, Santos Iñurrieta, el bachín teatro, humor, clases sociales, postdramático, memoria*

Keywords: *La gracia de tener, Santos Iñurrieta, el bachín teatro, humour, social classes, Postdramatic, memory*