



Los otros *sentidos* en la práctica artística y en la investigación teatral¹.

Beatriz Trastoy

(Universidad de Buenos Aires)

La autorreferencialidad no sólo es una de las características del teatro denominado *posorgánico*, *posrepresentacional*, *posantropocéntrico* o, más generalizadamente, *posdramático*, de acuerdo con Lehmann² a quien aquí seguimos en lo esencial, sino que esa autorreferencialidad es su principio constructivo, su principal artificio, aún más: constituye la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. En efecto, los teatristas reflexionan sobre su propia producción por medio de metatextos (un aspecto éste que, en los últimos años, se ha incrementado cualitativa y cuantitativamente, a través de la utilización de blogs personales o de blogs *ad hoc*, referidos al proceso de creación de un determinado espectáculo), como así también por medio de teorizaciones propiamente textuales o bien a través de la praxis escénica misma. Al insistir así en esta constitutiva autorreferencialidad, el teatro posdramático crea el (a veces irritante) efecto de hablar sólo de sí mismo; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de representar, de significar y de comunicar.

Si esto es así, ¿qué sentido, qué utilidad puede tener, entonces, el ejercicio crítico acerca de un teatro que, aparentemente, se autocrítica al reflexionar sobre su propia problemática?; ¿qué puede decirse acerca de un teatro que sólo parece pensarse y hablar de sí mismo? Para intentar salir de la inmovilidad que suponen tales cuestionamientos frente al teatro contemporáneo (y al arte en general) deberíamos empezar por preguntarnos si realmente al teatro *sólo* le interesa el

¹ Este trabajo, junto a los demás que componen el dossier del presente número de [telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), fue expuesto en el Seminario Internacional "Las artes escénicas como práctica de investigación. La transformación de los espacios académicos y artísticos (1990-2010)", organizado por el Institut del Teatre (Barcelona) y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), Línea de investigación "Texto, imagen e historia cultural", Proyecto: "Imaginarios sociales en las culturas de la globalización. Documentación y análisis de la creación escénica en Iberoamérica (1999-2010) (HAR 2008-06014-C02/ARTE), realizado en Barcelona, del 26 al 28 de mayo de 2010.

² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.



teatro, tal como suele repetir Javier Daulte, uno de los realizadores que más se ha pronunciado al respecto. Si partimos, en cambio, del supuesto de que toda obra de arte habla siempre de sí y de otra cosa, nuestra hipótesis sería entonces que el teatro habla también de otra cosa no sólo *además de*, sino -precisamente- *por* hablar de teatro. Para demostrarla, es necesario determinar de qué habla el teatro y cómo analizar ese discurso escénico desde el punto de vista crítico.

Como señala Josette Féral³, tras el auge de los sistemas teóricos (estructuralismo, semiología) durante los 60 y 70, en la década siguiente se le niega a la teoría capacidad omnicomprendiva para dar cuenta de la representación teatral, para responder a todos los interrogantes, para erigir modelos únicos. La teoría teatral parece carecer de puntos de referencia, de una episteme capaz de iluminar los nuevos modelos perceptivos propuestos, pero su desconcierto no puede dejar de entenderse en el marco de la generalizada impugnación que la cultura de masa hace a la crítica y a las teorías. Desde perspectivas tanto pluri- como interdisciplinarias, se comienza, entonces, a confrontar aspectos de la obra con saberes diversos, no estrictamente teatrales e, inclusive, directamente azarosos. Cada espectáculo genera así su propia evidencia, su propia historia y su propia mirada teórica y, a veces, su propio cuestionamiento de la teoría misma, ya que los realizadores, haciendo de cada puesta en escena un análisis crítico de sí y del teatro, se preguntan si las teorías facilitan la interpretación y la apreciación del espectáculo y, fundamentalmente, si les sirven para ulteriores creaciones.

Críticos y teatristas parecen adherir a la desestabilizadora pregunta acerca de qué teorías sirven para qué puestas, formulada por Pavis⁴ en 1996 y a la que él mismo intentó responder proponiendo una mirada libidinal sobre el objeto estético que, alejada del signo y del sentido, derivaría en una crítica energética centrada en la semitiozación del deseo. Aunque retóricamente seductora, la formulación presenta el complejo problema de su verbalización, para lo cual Pavis proponía recurrir a ciertas disciplinas que exceden lo estrictamente escénico: la teoría de la

³ Josette Féral "¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción.", en *Teatro XXI*, Universidad de Buenos Aires, año VII, N°11, primavera 2000 y "¿Quién tiene necesidad de la crítica?", en su *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, 2004.

⁴ Patrice Pavis, [1996] *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona, Paidós, 2000.



producción-recepción, la socio-semiótica, la semiótica intercultural, la fenomenología (gestáltica), la teoría de los vectores. En un trabajo posterior⁵, Pavis retoma la hipótesis vertebradora de toda su amplia producción teórica, referida al concepto de *puesta en escena*, a la que no considera ni transhistórica ni transcultural, en tanto herramienta eficaz para analizar y evaluar estéticamente un espectáculo. El teórico señala que, ciertamente, los análisis se vuelven inoperantes ante el cambio de paradigma de la práctica teatral, pues ahora importa más el proceso que el efecto producido: frente a una puesta en escena convertida en *performance*, es decir, en acción pura, en constante devenir, la crítica pierde su cuerpo (tradicional) en beneficio del cuerpo del espectador. En otras palabras, Pavis sostiene que, en lugar de seguir comparando el texto dramático y su concretización escénica, tal como se hizo durante décadas, resulta más conveniente en el marco del nuevo paradigma revelar la lógica del cuerpo en movimiento, en el espacio/tiempo en el que éste se inscribe, aunque tal perspectiva no exima al crítico de la enorme dificultad –aunque no imposibilidad– de leer y de descifrar los nuevos espectáculos en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo.

A partir de este diagnóstico, el teórico francés enumera la *nuevas* tareas de la crítica dramática, práctica que sigue considerando indispensable, frente a la renovación de la puesta en escena: asumir y explicitar los juicios de valor; admitir el esfuerzo de legitimación que supone todo discurso (ya sea positivo o negativo) sobre un artista, sobre una obra, una escuela o un movimiento; ser consciente de la relatividad de ese juicio y aceptar su eventual discusión por parte del receptor; tomar y hacer tomar conciencia de la identidad cultural; analizar aún lo ajeno deslocalizando la crítica; despreocuparse de todo fundamentalismo cultural, de todo criterio de autenticidad; reafirmar la importancia de la puesta en escena y de su realizador como mediador entre la obra y el público.

Si bien difícilmente objetables, estas tareas no parecen tan *nuevas* ni, menos aún, privativas del nuevo paradigma teatral. Queda sin resolver así no sólo la espinosa cuestión escritural (¿cómo expresar lingüísticamente ese devenir procesual de los nuevos espectáculos?; ¿qué estrategias verbales son las más aptas, las más reveladoras, para permitir al lector confrontar la energía libidinal de

⁵ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*. Paris, Armand Colin, 2007.



su cuerpo con la del cuerpo del *performer*?; ¿cómo verbalizar las emociones que provoca la obra de arte?, entre otras preguntas similares), sino también la aún más inquietante cuestión de qué sentido (social, gnoseológico, estético) puede tener el discurso crítico de un espectáculo individual que es ahora programáticamente proceso y ya no sólo resultado; que es radicalmente efímero; que busca exceder lo tradicionalmente ficcional y representativo, lo meramente escénico, lo puramente artístico e, inclusive, lo puramente humano, para confundirse y co-fundarse en el vértigo de las nuevas tecnologías.

Si pretendemos avanzar sobre la aún poco resuelta cuestión de qué teorías son más aptas para el análisis de las manifestaciones teatrales más recientes, deberíamos detenernos a examinar qué caracteriza a la mencionada autorreferencialidad; es decir, cómo se instrumenta en escena y si existen tendencias internas diferenciadas en cuanto a sus tematizaciones, a sus modalidades procedimentales. El estudio de ciertos casos emblemáticos puede ofrecer un punto de partida estimulante para pergeñar algunas líneas de trabajo acerca de la cuestión que nos ocupa que intenten demostrar que dicha autorreferencialidad escénica encubre o, más retóricamente, metaforiza discursos sumamente complejos que plantean nuevas miradas sobre distintas instancias de la vida social, política y cultural contemporánea.

Creemos en principio que seguir estudiando las diferentes instancias del hecho teatral a partir de marcos teórico-metodológicos estrictamente teatrales (semiótica teatral, antropología teatral, etnoescenología) implica el riesgo de retroalimentar la autorreferencialidad, aceptando y repitiendo acríticamente la mirada que sobre sí mismos y sobre el teatro plantean los realizadores en sus textos escénicos y en sus respectivos metatextos. De mayor utilidad parecería, en cambio, la aplicación de lecturas encuadradas en disciplinas alejadas de lo escénico, e, inclusive, de lo artístico en sentido amplio. No obstante, cabe preguntarse si la elección de esas otras disciplinas es una decisión arbitraria del crítico o ya están inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena, en tanto estrategia discursiva, a la manera del lector implícito o del lector modelo teorizado por la estética de la recepción.



Dado que la segunda opción –el hecho de que las perspectivas disciplinares aplicadas a la crítica ya estén inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena- parece indudablemente más fácil de poner a prueba, analicé, en diferentes trabajos ya publicados, el triple ciclo *Museos, Biodramas y Archivos* ideados por Vivi Tellas y *Los muertos* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti⁶, a partir de la nueva museología y de la teoría de la traducción, respectivamente, entendidas ambas como claves hermenéuticas. Desde un lineamiento metodológico similar, quisiera centrarme aquí, en la comida y sus variantes, que asumen en la actualidad una creciente importancia en la escritura dramática y escénica, en tanto postulación autorreferencial del hecho teatral.

Un plato de comida no se le niega a nadie.

El creciente interés por la gastronomía que actualmente se advierte en los medios, en la industria editorial, en el mundo empresarial, en las artes plásticas y, en los últimos decenios, en el campo teatral “responde a un clima de época donde el cuerpo (territorio de privilegio en el siglo XXI) está sitiado desde diferentes flancos políticos, éticos, estéticos y, finalmente, dietéticos. Un momento donde el diseño lo atraviesa todo, el diseño culinario no es la excepción”⁷.

En tanto bien cultural, la comida no sólo es un forma de abordaje biológico e higienista a la corporalidad manipulada, controlada, disciplinada y transformada por la medicina, la pedagogía, los deportes, los dictados de la moda, sino que la comida es también epítome de un modo de construir la nacionalidad, una estrategia de enriquecimiento y conservación de la propia tradición, una forma de percibir y de relacionarse consigo mismo y con el mundo, un discurso que confronta lo real y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, lo urbano y lo rural, la autenticidad y el mestizaje, la estandarización y la novedad, la nostalgia del pasado y la aspiración de cambios futuros, el gusto y el disgusto, lo sagrado y lo profano, las creencias y

⁶ Véanse Beatriz Trastoy, “El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos”, *Espacios* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) N° 39, noviembre 2008 y “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, *Aesthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, [Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética], N° 46, diciembre 2009; 236-251

⁷ Luis Diego, Fernández, “Estética de la gastronomía”, *Perfil*, Supl. Cultura, 22 de junio de 2008; p. 5.



los tabúes, la salud y la enfermedad, el placer y el riesgo, la elección y la imposición, como así también se vincula con las distintas etapas de la vida, con el género, el prestigio social, la división del trabajo, la construcción de identidades, lo ceremonial, la organización familiar, los estándares de belleza, los niveles de ingresos económicos, la ecología, el diseño de políticas sociales, las reglas de urbanidad y buenas costumbres.

La relación de la comida con las diferentes disciplinas artísticas despliega siempre complejas referencias más o menos simbólicas acerca de lo individual, de lo social y, por ende, de lo político, en la medida en que ponen en crisis cuestiones de orden ético y estético. En lo que se refiere al teatro, Marco de Marinis⁸ señala acertadamente que aún no se ha escrito una historia que dé cuenta de las complejas relaciones entre alimento y escena occidental y recuerda experiencias personales, iniciadas a comienzos del nuevo siglo, que van del pan distribuido con gesto eucarístico por el elenco de Bread and Puppets en los 70, los trabajos sinestésicos de Giulio Scabia en esos mismos años, la comida que se ofrecía a los espectadores de *Dentro del esqueleto de la ballena* del Odin Teatret en 1997 y las funciones/cena de *Teatro da mangiare?* del grupo Teatro delle Ariette, entre otras.

El teatro argentino de las últimas décadas presenta una notable diferencia con respecto a la tematización de la comida que caracteriza gran parte de la vasta textualidad de Roberto Cossa: *La nona* (1976); *Gris de ausencia* (1981); *Los compadritos* (1985). En todas estas obras, que buscaban plasmar críticamente el imaginario de la clase media argentina, los inmigrantes y emigrantes, más degradados moral y espiritualmente que sus antecesores saineteriles, han reducido al máximo la utopía que movilizó a sus abuelos. Ni éxito, ni riquezas fáciles e ilimitadas, ni ascenso en la jerarquía social: el cuentapropismo, representado en el kiosco de golosinas o en el boliche de comidas, constituye la más alta aspiración y, al mismo tiempo, la grotesca metáfora de una Argentina canibalizada en donde sólo es posible el juego siniestro de las mutuas fagocitaciones. En una línea similar a la perspectiva moderna de Cossa, que sigue entendiendo el teatro como herramienta de concientización social y política, Lucía Laragione retoma la metáfora

⁸ Marco De Marinis, *En busca del actor y del espectador*, Buenos Aires, Galerna, 2005. Cfr. 203 y ss.



gastronómica en *Cocinando con Elisa* (1997), en la que detrás de la supuesta iniciación en los secretos del arte culinario, se configura una siniestra historia de poder, sometimiento y horror.

Por el contrario, en el teatro argentino de impronta posdramática, se verifican tematizaciones aún más directas que las obras modernas en cuanto al aspecto gastronómico y, al mismo tiempo, más indirectas en lo que atañe a su referente político y social. Considero, en efecto, que la escena argentina actual presenta en torno de lo gastronómico un cambio de interés para los estudios críticos, cambio referido, por un lado, a la comida que actores y espectadores consumen -y a veces, comparten- a lo largo del espectáculo, y, por otro, a la comida entendida como un modo de conocer, como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan⁹ Desde la perspectiva metateatral que aquí proponemos, interesa determinar qué tienen en común comida y teatro, en qué medida lo gastronómico se transforma en reflejo, en estímulo, en interlocutor del teatro, es decir, en última instancia, en clave interpretativa no sólo de la escena, sino también de los espectadores.

La modalidad de ingesta real tiene matices y gradaciones diferentes que van del simple refrigerio hasta la cena completa que degustan los espectadores y que, en algunos casos, comparten con los intérpretes durante el desarrollo del espectáculo.

Para intentar probar nuestra hipótesis, es decir, que el teatro posdramático reciente habla también de otra cosa *además de* -o precisamente *por*- hablar de sí mismo, dijimos que parecía imponerse la necesidad de interpretar dicho teatro a la luz de disciplinas que no estuvieran relacionadas con lo artístico en sentido amplio. Al recurrir a lo gastronómico, esto es, a la comida real consumida por los espectadores y, a veces, por los actores, durante el espectáculo, pudimos notar que existe una serie de propuestas locales que hablan, fundamentalmente, *de la comida*, pero diferenciándose formal y semánticamente de la dramaturgia argentina

⁹ Jeff Tobin, "Patrimonialización gastronómica. LA construcción culinaria de la nacionalidad"; AA.VV, *La cocina como patrimonio (in) tangible*. Primeras Jornadas de Patrimonio Gastronómico. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2002; p. 27-46.



comúnmente denominada *moderna*, hegemónica en los 60 y 70. Asimismo, los espectáculos que incorporan la comida real hablan de otra cosa precisamente *por* hablar de sí en tanto teatro, en la medida en que la comida, tal como decíamos antes, opera como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan.

Preparar un alimento, servirlo, ingerirlo y digerirlo serían las fases correspondientes a las nociones de producción, circulación y recepción de los discursos sociales en general y de las prácticas culturales y artísticas en particular. En este sentido, las analogías entre gastronomía y teatro son muchas y significativas: preparar un alimento/poner en escena supone procesos de improvisación, determinación de género, dificultad de traslación/trasposición por diferencias culturales en cuanto a la posibilidad de obtener los ingredientes/procedimientos adecuados y a su siempre necesaria adaptación a los gustos locales (es decir, al horizonte de expectativa del comensal/espectador), la inclusión de variables, de toques creativos personales o el recurso a las más drásticas y eventuales deconstrucciones a cargo del responsable de la puesta o de la cocina, hasta las decisiones en torno del toque final que se dará al emplatado o al montaje de la preparación escénica. A todo esto se suma, en algunos casos, la previa consulta bibliográfica que excede la de la simple receta e involucra el libro sobre la cocina local o extranjera o sobre el propio teatro y el ajeno. Asimismo, en cuanto a la mesa y su servicio o, por analogía, la representación en sí, será determinante la nomenclatura de plato y espectáculo, el ambiente físico en el que se ofrezcan, el ritual que acompaña a la ceremonia del consumo, la confrontación entre proyecto y resultado. Finalmente, el complejo proceso ingestión-digestión, tan diferente en cada uno de los consumidores, imposible de regular universalmente, atañe tanto a la más pura animalidad de las percepciones y de las fases de su transformaciones internas (ingestión, digestión mecánica y química, absorción y excreción), a las eventuales anomalías y desórdenes -bulímicos y anoréxicos, entre otros- de tal proceso, como así también atañe a la sutil gama de las emociones de aceptación y rechazo; a los cánones del gusto, de las modas



dietéticas y estéticas, y, por supuesto, a la no siempre fácil verbalización del juicio de valor que la situación gastronómica genera.

Desde luego, cada uno de estos aspectos analógicos entre lo gastronómico y lo teatral debería ser adecuadamente ejemplificado para avalar nuestra hipótesis. Sin embargo, a los efectos de considerar un ejemplo que combine las dos vertientes que desarrollamos (la tematización de la comida y su postulación como modelo hermenéutico), vamos a limitarnos al olfato, uno de los sentidos estrechamente vinculados a la comida, pero más laxamente al teatro, sentido que, por cierto, atraviesa los tres estadios (producción, circulación, recepción) antes señalados.

Las investigaciones sobre la cuestión ósmica en el campo teatral no son novedosas, aunque sí escasas. En efecto, ya los simbolistas de fines de siglo XIX exploraron la analogía de los sentidos y la sinestesia en la escena. Durante *Les aveugles* de Maeterlinck, incluido en el espectáculo *El cantar de los cantares* de Paul Fort de 1890, se esparcía perfume desde el palco más alto. Aparentemente, la dosis fue tan grande que causó irritación nasal entre los espectadores y, a las carcajadas fuertes y continuadas, siguió un verdadero tumulto que no pudo ser controlado. A pesar de que la idea de la fusión de las artes en relación con la teoría de la analogía de los sentidos mantuvo su interés y fue más tarde abordada desde nuevos puntos de vista, el frustrado experimento mostró que la poesía, el verdadero interés de los simbolistas, se convertía en algo demasiado tangible con el acompañamiento de lo acústico, de lo visual y, sobre todo, de lo olfativo¹⁰.

Hace algunos años, en nuestro medio, *Caramelo de limón*, trabajo colectivo creado por un grupo de actores cordobeses, dirigido por Ricardo Sued y estrenado en el Espacio Giesso de Buenos Aires en 1992, exploró especialmente el valor semiótico de la oscuridad total y el de ciertos aspectos perceptivos poco utilizados en la práctica teatral como los sabores y los olores, a fin de replantear las modalidades receptoras tradicionalmente basadas en la materialidad visual.¹¹ La pieza, desarrollada en la más absoluta oscuridad, se articulaba a partir de estímulos

¹⁰ Véase de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

¹¹ María Castillo, "una mirada en la oscuridad", *La piel*, Nº 1, Buenos Aires, 1994, p. 12-17.



gustativos (sabor de chocolate y de caramelo de limón), táctiles (roces de gasas y sedas, viento y gotas de lluvia durante la tormenta en el mar); olfativos (aromas de limón y de algas marinas) y auditivos (parlamentos de los actores y sonidos en general). Con una propuesta similar, el Grupo Ojucuro presentó en Buenos Aires durante la temporada 2002, una versión de *La isla desierta* de Roberto Arlt, dirigida por José Menchaca: en ella, vertiginosas sensaciones auditivas, olfativas e inclusive táctiles pueblan la oscuridad de imágenes, que remiten a los ruidos de la selva, a los aromas de un mercado de Shangai, a la tormenta en el mar de Madagascar, a una selva lujuriosa y fragante.

En 2008, los actores y sonidistas Martín Bondone y Gerardo Bentatti (ex integrante del Teatro Ojucuro) fundan el Centro Argentino de Teatro para Ciegos¹², en el que, entre otras actividades culturales destinadas a los discapacitados visuales, se presentan espectáculos interpretados por una gran parte de actores y actrices no videntes, en los que la total oscuridad busca estimular y sensibilizar los sentidos del gusto, del olfato y, en parte, también del tacto. *A ciegas con Luz* (2008), por ejemplo, es una propuesta tanto musical, a cargo de una cantante (Luz Yacianci) y de un pianista (Carlos Cabrera), solista de la Banda Sinfónica Nacional de Ciegos, como gastronómica, ya que los espectadores pueden degustar un menú en seis etapas siguiendo, según se les explica previamente, un recorrido de izquierda a derecha.

Sumamente interesantes resultan las experiencias teatrales olfativas ligadas a la comida, ya que pueden disparar asociaciones no siempre previstas ni deseadas por los realizadores. Consideremos un ejemplo: en su unipersonal *Nutritivo*, presentado en Barcelona en 2002, Sergi Fäustino se hizo extraer sangre con la que preparó morcillas frente al público y luego las devoró. El performer catalán se preguntaba al respecto si

¹² "El "Teatro Ciego" o "Teatro a Ciegas" es una nueva forma de sentir lo real; así, al estar inmersas en un espacio sin luz, las personas se ven obligadas a percibir la realidad desde otro lugar, con otra magnitud. Esta técnica se ofrece como un medio que facilita el desarrollo de las capacidades de cada individuo, a la vez que fomenta el trato igualitario y la empatía, destruyendo los preconceptos de la imagen y los efectos negativos que su idealización produce. No es un teatro "de" o "para" ciegos, sino de y para todos ya que permite el desarrollo de las potencialidades de todos y de cada uno porque todos estamos incluidos. En el Teatro Ciego se borran las diferencias entre las personas, diferencias que son aparentes y que sólo se perciben a través de la vista." (<http://www.teatrociego.com>)



...me sacó sangre y cocino unas morcillas con ella. Todo a la vista del público. ¿Es autocanibalismo o una guarrada? ¿Un vegetariano puede comer su propia sangre? ¿Si la sangre se regenera podríamos llegar a alimentarnos solo con nuestras propias morcillas? ¿Somos lo que comemos? ¿Qué comemos? ¿Qué es mejor una morcilla hecha con la sangre de un cerdo que ha estado toda su vida en una jaula y ha comido pienso o una morcilla hecha con la sangre de una persona que ha estado más o menos libre y ha comido de todo? ¿Es realmente tan fuerte, si tenemos en cuenta que la mayoría de las personas que vean el espectáculo se han sacado sangre alguna vez (aunque sea para unos análisis) y han comido morcillas de un cerdo alimentado con pienso?... Estas y otras muchas reflexiones me vienen a la cabeza cuando pienso en lo que pensaría si fuera a ver un espectáculo y me encontrara a un tío sacándose sangre y haciendo unas morcillas, supongo que a las personas que vean el espectáculo les pasará algo parecido por la cabeza¹³

El recurso fue repetido en Buenos Aires, durante las tres primeras versiones de la performance serial *El Matadero (Slaughterhouse)* de 2005 y *El Matadero.2* y *3*, ambos de 2006) de Emilio García Wehbi, en donde una enfermera extraía sangre del director y de una de las actrices. Supuestamente, con esa sangre, en un ángulo del espacio escénico -una especie de *loft* que evocaba un campo de concentración y un hospital psiquiátrico- se preparaban morcillas para ser ofrecidas luego a los asistentes. Aunque indudablemente esta acción teatral -cuya atmósfera se enrarecía aún más con los detalles y tonos siniestros aportados por la iluminación, la escenografía e, inclusive, por el vestuario y el maquillaje- apuntaba al horror del maltrato propio de dichas instituciones represivas, el buscado efectismo del gesto flebotómico pareció atenuarse con respecto a la más lograda provocación de Fäustino: de hecho, en nuestro medio, ni el público ni la crítica se mostraron escandalizados, ya que la autohematofagia del artista catalán se convirtió en propuesta heterohematófaga carente de repercusión. Si *la sangre derramada no será negociada*, la sangre extraída no será compartida, parecían afirmar los asistentes, más divertidos que horrorizados ante las bandejas de rodajitas de morcillas que se les ofrecían y que rechazaban con amabilidad. ¿Qué podría explicar esta recepción casi indiferente? Más que atribuirle al público argentino cierta insensibilidad frente al tabú del canibalismo, o simplemente fallas al recurso en sí

¹³ En <http://www.martaoliveres.com/files/Castellano/fil12400.doc>, sobre "Nutritivo, un solo de Sergi Fäustino" (Barcelona, 2002).



(poco novedoso para los espectadores informados de las últimas novedades en tendencias teatrales extranjeras o poco creíble para la mayoría, ya que es sabido que hacer embutidos supone un largo y complejo proceso de preparación), nos atrevemos a hipotetizar que fue una cuestión de olores lo que hizo fracasar el impacto de horror buscado por los realizadores.

Se dice que la nariz detecta más de diez mil olores. De todos ellos, muchos producen un asco tan visceral que induce a náuseas, vómitos, desmayos. Los excrementos, los cuerpos putrefactos, diversos detritus y exudados, entre otros, pueden ser causa de tales reacciones que no son innatas, sino culturalmente adquiridas y, actualmente, exploradas de manera inusitada por la industria del perfume. En efecto, la empresa Etat Libre d'Orange, especializada en aromas exóticos, que ya cuenta entre sus productos el inquietante *Charogne*, presentó recientemente el perfume *Sécrétions Magnifiques*, que recrea olores de de sangre, sudor, saliva y semen, creado por Antoine Lie, ex-perfumista de Giorgio Armani.

Entre esos olores rechazables podríamos incluir el de la sangre; sin embargo el de la extraída en escena no podía ser percibido, y no sólo porque el líquido pasaba del cuerpo de los actores directamente a las jeringas, sino porque el olor de la sangre quizás ni siquiera puede ser reconocido. ¿Sabemos exactamente cuál es el olor de la sangre?; ¿la humana huele igual a la del resto de los animales?; aun más, ¿cuál es el olor de la sangre humana recién extraída?; ¿huele del mismo modo la arterial, de color rojo claro y bien oxigenada, que la sangre venosa, casi negra, poco oxigenada?; el olor que conocemos o atribuimos a la sangre ¿es apenas desagradable o se trata de una hediondez intolerable?; ¿rechazamos el olor de la sangre o su visión?; ¿es un olor rechazado por sí mismo o por lo que representa?; dado que los cadáveres no sangran, ver la hemorragia de una herida grave, ¿impresiona por su función de límite, de barrera entre la vida y la muerte, porque imaginamos el dolor o sencillamente por un mecanismo de aterradora identificación?; ¿asociamos la sangre a la muerte, sobre todo reciente y violenta, a la putrefacción, a la enfermedad, al sufrimiento de acuerdo con experiencias propias o porque nuestro imaginario responde a la retórica artística, fundamentalmente literaria y cinematográfica?; ¿el rechazo de la sangre se intensificó durante las últimas décadas atravesadas por el fantasma del SIDA?



Si, por diversas razones, entonces, en *El Matadero* de García Wehbi la sangre de los intérpretes no podía olerse, sí podía percibirse, en cambio, y con suma claridad, el olor de la cebolla que freía uno de los *performers*, encargado de su supuesta cocción. ¿Lo hacía para hacer más tentadora a la sangre coagulada, presentada a guisa de morcillas, o sólo para que, por medio del olor, el público infiriera que se estaba cocinando la sangre recién extraída? Entre los animales, lo olfativo regula conductas de supervivencia en lo que respecta a la selección de alimentos, estímulos sexuales y delimitación y reconocimiento de territorio. Todo olor, todo perfume en la vida cotidiana informa y comunica; en tanto signo teatral, además, expresa, genera sentidos más allá de lo puramente referencial, rompiendo la cuarta pared, penetrando al espectador independientemente de su voluntad, aunando sala y escenario¹⁴. Por cierto, en un ámbito ajeno a una cocina, el olor de la comida puede ser rechazado por cuestiones sociales (si pensamos que va adherirse a nuestro cabello o a nuestra ropa), por simples motivos de gusto personal o bien porque puede generarnos incomodidad, si nos despierta el apetito y sabemos que no vamos a ser convidados o que no comeremos de inmediato. Sin embargo, entre el vaho húmedo y mohoso del loft escénico, el aroma del sofrito de cebolla que podía percibirse con claridad durante el momento de la performance en que se suponía que se cocinaba la sangre de los intérpretes, lejos de inquietar a los asistentes, volvía familiar y, por ende, tranquilizador el espacio físico en el que se desarrollaba *El Matadero*, pues se trata de un olor fácilmente reconocible, habitual en las cocinas hogareñas como base de salsas y guisos.

Un ejemplo inverso es el olor de la fritura de la *omelette* de claras de huevo que José María Muscari cocina y consume en escena durante la puesta de *Crudo* (2008), una autoperformance con dramaturgia y dirección de Mariela Asensio, cuyo polisémico título alude, entre otras cosas, a la etapa preculinaria. En el espectáculo, el olor claramente percibido por los espectadores, más allá de los gustos personales en cuanto a la aceptación o al rechazo, confirma el clima de autenticidad que vertebra la propuesta escénica, en la que el performer no interpreta ningún personaje, sino que se cuenta a sí mismo en tiempo real, tan real como la preparación, cocción y consumo de la *omelette*.

¹⁴ Dominique Paquet, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.



Tanto en el caso de la performance colectiva de Wehbi, como en el de la individual dirigida por Asensio, más difícil que conjeturar los posibles efectos de los olores entre los espectadores es determinar en qué medida la construcción imaginaria de los performers, tan envueltos como los espectadores mismos en el olor de la cebolla frita o en el de la *omelette* de claras de huevo, se asemejaba o difería de la del público, ya que no sabemos si el recurso se empleó durante la preparación (o ensayos) de la performance ni qué tipo de memoria olfativo-emocional pudo haber despertado entre ellos en ese preciso contexto de enunciación o podría llegar a despertar en otras instancias escénicas.

El espectáculo de García Wehbi recurre a la comida real para tematizar, por un lado, ciertas ideologías mesiánicas que pretendieron emplear la lucha armada como mecanismo de liberación, específicamente “una brevísima experiencia política de los años 70: el grupo SPK (Socialistisches Patientien Kollektiv - Colectivo de Pacientes Socialistas), que bajo la dirección de un psiquiatra alemán de la Universidad de Heidelberg, y teniendo como integrantes mayoritariamente a pacientes psiquiátricos, toma las armas para declararle la guerra al capitalismo, ya que considera que las enfermedades de la mente son producto del sistema capitalista y que la cura solo es posible a través de la revolución”, recuperando las figuras “artistas que han sufrido enfermedades psíquicas, o las han tematizado: Antonin Artaud, Georg Büchner, Robert Burton, Paul Celan, Rainer María Rilke, Jonathan Swift, Héctor Viel Témperey, Robert Walser y Walt Whitman” (en el programa de mano); por otro lado, para poner en escena ciertas escenas temidas y fuertemente rechazadas como la reclusión, la locura, la tortura, la antropofagia. Desde la otra vertiente que nos interesa, más específicamente metateatral, a través del recurso a la comida real, además de remitir a la tensión entre ficción y realidad, entre presentación y re/presentación, el espectáculo reflexiona tanto sobre las tres instancias del proceso gastronómico (preparar, servir, consumir) equivalentes a las tres instancias tradicionales del hecho teatral (preparación de una puesta en escena, la representación en sí y los mecanismos de su recepción), ya que plantean cuestiones referidas a las funciones específicas de los realizadores teatrales (entre los performers que se contaba el director, el escenógrafo, el



iluminador, el músico y a los asistentes); al trato (o maltrato) al que éstos eran sometidos durante la función; a las reacciones de placer y de asco como consecuencias (culturales) y no como causas (biológicas) frente al producto humano biológico (la sangre) y cultural (la performance en cuestión) y también frente al resultado artístico (la tensión, los sentidos deseados o no que puede provocar el sentido del olfato y las reacciones de público y performers ante un olor demasiado familiar durante un espectáculo que planteaba diferentes formas de desfamiliarización). Asimismo, y sin ánimo de exhaustividad, el recurso también remitía a las dificultades del vocabulario referido a lo olfativo, similares a las de la crítica teatral para dar cuenta del espectáculo y, sobre todo, de las diferentes emociones de los críticos. En efecto, en su estimulante estudio de la problemática ósmica en el teatro, Dominique Paquet señala que no se estudió lo olfativo porque:

El objeto artístico que no puede ser fijado ni por la vista ni por el oído, ni por el tacto de su singularidad constitutiva no puede ser pensado. Esto denota una tradicional imposibilidad de teorizar lo evanescente, lo fugaz y lo invisible de otro modo que la memoria y lo imaginario, es decir, por las facultades temporales fundadas en la invisibilidad de las imágenes y su reviviscencia.¹⁵

La consideración de las propuestas escénicas en las que se verifica el consumo de comida real por parte de intérpretes y de espectadores no nos permite aún elaborar conclusiones, pero sí, al menos, diseñar algunos lineamientos que, desde luego, exigen ulteriores investigaciones. En principio, no deben banalizarse considerándolas expresión de un teatro puramente hedonista o bien frívolamente *culinario*, en sentido brechtiano, ni, mucho menos, como el resultado de un casi ingenuo ardid comercial para atraer a un público que busca teatro y cena por el precio de una entrada. No se trata, sin embargo, de un teatro concebido en el marco del sistema rásico del Natyasastra, ya que, si bien se vale como éste de procedimientos similares a los de la elaboración gastronómica, que combina y transforma elementos para obtener nuevas mixturas de sabores y olores, no plantea el placer como objetivo exclusivo y alternativo a la catarsis, ni hace del

¹⁵ Dominique Paquet, ob. cit.; p.133.



manjar compartido su principio constructivo. La incorporación de la comida en numerosas expresiones del teatro actual no busca tampoco impugnar los fundamentos del trabajo del actor occidental, ya que no reproduce las conductas del intérprete rásico, quien además de ofrecer compartir su performance, se conmueve "no como puede ser conmovido el personaje sino como puede serlo el participante"¹⁶.

La mediación operada por la cultura transforma el alimento en comida; por ello, la incorporación de la comida y de sus muchas variantes en los diferentes tipos de espectáculos se convierte en un procedimiento que iconiza escénicamente, entre otras cosas, la mediación que el teatro opera entre la creación artística y la sociedad que la genera y contiene. Se plantea así escénicamente la reflexión sobre la construcción del gusto (culinario y teatral) como resultado de la tensión entre lo individual y lo colectivo, como expresión de clase social, como emblema de pertenencia o de exclusión, de aceptación o de rechazo, de encomio o de sanción (Bourdieu, 1979). En todos los casos, junto con la comida, se ponen en juego las percepciones asociadas: gustativas, olfativas e inclusive, táctiles. Así, a través de la comida, numerosos espectáculos resignifican, con un guiño casi platónico, los sentidos *bajos*, el gusto y el olfato, es decir, los que menos ha explorado el teatro occidental, fundado y desarrollado, casi exclusivamente, en torno de lo que se ve y de lo que se oye. Al recordarnos de este modo que hay *otros* sentidos -muchas veces postergados o directamente negados- los cuales también permiten reconocer y comprender, el teatro nos advierte sobre la forma, los alcances y los condicionamientos culturales y sociales del *sentido* o de los *sentidos* que otorgamos al discurso escénico y los discursos artísticos en general.

¹⁶ Richard Schechner, 2000, *Performance. Teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; p. 65.



btrastoy@hotmail.com

Abstract:

This article is focused on the food and its variants, which assume at present an increasing importance in the dramatic and scenic writing, while auto-referential postulation of the theatrical fact. The authoress refers to the food that actors and spectators consume -and sometimes, they share- along the spectacle, and also to the food understood as a way of knowing, as a model of research on the reality and the intersubjective links that cross it, that is to say, as an interpretive key not only of the scene, but also about the spectators.

Palabras clave: posdramático - autorreferencialidad- crítica- comida- García Wehbi - Muscari- olfativo

Keywords: Posdramatic – auto-referentiality - criticism – food- olfactory- García Wehbi - Muscari-