



Griegos y Edipo R., dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega.

Carolina Cismondi y Jazmín Sequeira
(Universidad Nacional de Córdoba)

En DocumentA/Escénicas¹, por casualidad y no tanto, conviven en cartel dos obras que trabajan con textos trágicos: Griegos², basada en Agamenón de Esquilo y Edipo R., sobre la tragedia de Sófocles. La primera obra está dirigida y adaptada por Daniela Martín, con un elenco concertado para la ocasión; y la segunda, realizada por el grupo Organización Q³ y cuenta con la dirección, adaptación y puesta en escena de Luciano Delprato. Decimos por casualidad porque son proyectos que se han generado con independencia uno del otro, inclusive, diferidos en el tiempo⁴; no obstante, sus realizadores comparten un marco conceptual y político acerca de la producción teatral independiente, la que entienden asociada a la práctica experimental e investigativa. En esta perspectiva, no nos resulta extraño que estos colectivos teatrales comprometidos con la inquietud constante de re-pensar el teatro y sus dominios, recurran a los textos

¹ DocumentA/Escénicas es un Centro de documentación, formación y producción teatral, que trabaja de manera independiente desde 2003, en la ciudad de Córdoba. Desde entonces, su interés por el desarrollo de las dramaturgias escénicas contemporáneas se vio plasmado en proyectos de formación, investigación, estímulo y producción de propuestas particulares que cruzaran la problemática de la escritura y la escena y sus relaciones múltiples y complejas. En estos cinco años también se han dictado seminarios y talleres permanentes, tratando de generar no sólo formación específica para actores, directores, bailarines, sino también para brindar herramientas conceptuales y sensibles de análisis y acercamiento a la experiencia estética. DocumentA/Escénicas compartió proyectos y trabajos con otras instituciones con las que se propuso trabajar por la cooperación, para aunar esfuerzos de gestión e intercambiar miradas sobre la escena teatral contemporánea.

² Esta obra es la primera parte de la trilogía basada en La Orestíada de Esquilo que Daniela Martín adapta y dirige. Se acaba de estrenar, en septiembre de 2008, la segunda parte: Al final de todas las cosas, y se tiene previsto para el 2009 el cierre de la trilogía. Este es el primer proyecto que Daniela Martín realiza como directora.

³ Organización Q nace en 1997 como colectivo teatral formado por ex estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UNC. El puente que tendieron entre la plástica y el teatro se tradujo en una búsqueda estética en torno a la poética de los objetos y manipulación de muñecos. Luciano Delprato se desarrolla como director desde 1997 fundando, a su vez, distintos colectivos teatrales con los cuales ha abordado poéticas muy distintas en diversos circuitos de producción.

⁴ Griegos se estrenó en noviembre de 2007 y Edipo R. en mayo de 2008. A la fecha, ambas continúan en cartel.



antiguos de los orígenes del teatro occidental. Pero bien, cuando en Córdoba la dramaturgia joven o nueva dramaturgia es lo que convoca mayor interés en los creadores, ¿qué les interesa a estos directores y actores respecto de los clásicos griegos?

Las adaptaciones: operaciones poéticas y políticas sobre lo trágico.

Desde que el espectador se sienta, ambas propuestas rompen con cualquier idea clásica que el imaginario colectivo guarda para las tragedias griegas, asociado a grandes columnas y blancas togas.

En Edipo R. los espectadores nos encontramos en una pequeña sala, sentados frente a una mesa que oficiará de retablo y, en el foro, presentados como en un *dramatis personae*, cuelgan muñecos de madera con los nombres de los protagonistas trágicos inscriptos en sus vestuarios. Esta versión que toma en parte el funcionamiento del teatro de *bunraku* japonés, construye su poética mediante la ostentación de los mecanismos de la representación, volviendo tema político esas donaciones de sentido por medio de las cuales subjetivamos (construimos/representamos) el mundo. Paradójicamente, los actores que manipulan y dan vida a estos objetos inanimados son, a su vez, quienes están sometidos por ellos, poniendo bajo la lupa del espectador la trama siniestra del poder. Aquí Edipo no es la presa fácil de los impulsos inconscientes nombrados por Freud, sino un artífice ineficiente del mundo. El protagonista de esta versión es un "anti-edipo", al decir de Deleuze⁵, porque se ha liberado del axioma freudiano⁶, y es arrojado a la fuerza física de un mundo caótico, donde los cuerpos se componen y descomponen de acuerdo a leyes complejas. La máquina del inconsciente es reemplazada por la máquina política.

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti-Edipo*. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁶ Gilles Deleuze refiere a una tipificación edípica freudiana que construye un axioma sin referentes fuera del gabinete del psicoanalista, y por tanto, estructura determinante, cerrada en sí misma. En *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus, 2005. p. 32



Edipo R. 1

Esta puesta en versión mantiene con delicado rigor la estructura dramática de Sófocles, pero adaptando el texto de superficie, como dice su director, a “la Córdoba, tercermundista del tercer milenio”. Entonces, no hay reyes sino caudillos, no hay oráculos sino horóscopos, no hay esfinges sino “elementos extraños que querían hacerse del poder”. El coro, en vez de evocar a los dioses atenienses suplica al Dios de los católicos; y la ley civil aquí no es otra que “la ley de la oferta y la demanda”. Se dice que estamos en Tebas, pero todo lo que acontece nos recuerda mucho a nuestra Argentina.

En el caso de Griegos los espectadores estamos sentados en las mesas del bar de DocumentA/Escénicas y casi no se puede conjeturar dónde sucederá el teatro. Probablemente nos toque sentarnos en alguna mesa junto a desconocidos, con los que tomaremos vino y, si no somos del todo invulnerables a la situación, seguramente



intercambiamos algunas palabras. Todo nos lleva casi inevitablemente a sociabilizar, recuperando sin metáforas la condición primera de lo teatral en tanto encuentro vivo y directo entre las personas. Mientras tanto, aparecen los actores/personajes circulando por las mesas, saludando al público y entablando conversaciones por sectores. Ficción y realidad pierden sus límites para sumergirnos en la experiencia colectiva de la asamblea teatral, donde el ritual se impone en tanto se disuelve la separación entre el espacio del mostrar y el de ver para experimentar otro tipo de participación política que implica “mirarse viendo”⁷.



Griegos 1

Agamenón se acerca a nuestra mesa para explicar y argumentar en su favor

⁷ Enzo Cormann. “Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral” en *Escribir para el teatro* 02. España, Alicante, 2007; p.27



por qué sacrificó a su hija y para preguntarnos qué hubiéramos hecho en su lugar. Pregunta a la cuál los más impulsivos de la mesa –y como si estuviéramos en una acalorada asamblea- responden inmediatamente que no hubieran cometido el asesinato y, luego, cuando Agamenón explica que de no hacerlo hubieran muerto con seguridad y bajo su responsabilidad toda la gente de su gran embarcación incluyendo su hija, los mismos espectadores que emitieron precipitadamente su juicio permanecen callados sin poder dar respuesta alguna. Agamenón nos saca del anonimato de ser espectadores para otorgar a nuestra voz valor público. Una vez que abre el espacio político de la discusión y nos deja planteado el dilema trágico, nos abandona a la acción conflictiva de la obra.

Ahora bien, ¿acaso en estas adaptaciones sólo queda el mito, el relato de estas tragedias? Por supuesto que no. Los directores de estas versiones son claros respecto al entendimiento de lo trágico más allá del mito. Delprato nos explica que en su horizonte de adaptación fue clave estudiar cómo operaban las tragedias griegas en su contexto original para elaborar una operación que recuperara hoy, en Córdoba, algo de aquel funcionamiento. A este respecto su criterio consistió en “actualizar fidelizando”⁸. Ahora bien, en este planteo no sólo se trata de desechar la idea de conservar para ser fiel, sino de saber qué modificar para ser fiel a qué cosa. ¿Qué tienen que hacer -o pueden- las tragedias griegas hoy en nuestra ciudad?

Al parecer, los creadores de estas dos obras han sido muy conscientes de esta pregunta de rigor, que obliga una respuesta estética y política. Y nos invitan a pensar en lo conectados que estamos con los problemas de las sociedades antiguas y por qué estas piezas llegan a ser clásicos universales.

Martha Nussbaum⁹ tiene una perspectiva muy interesante respecto a la naturaleza de lo trágico, que bien nos ayuda a pensar las operaciones de actualización

⁸ Luciano Delprato. “Sobre Edipo R.” en Claves en video para obras contemporáneas. Córdoba, DocumentA/Escénicas, 2008.

⁹ Marta Nussbaum. La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega. Madrid, Editorial Visor, 1995.



que estas versiones escénicas nos proponen. Según la filósofa norteamericana, en las tragedias griegas se presenta la pregunta que preocupaba a los ciudadanos antiguos: ¿cómo vivir una vida buena? Esta pregunta que concierne a la conformación de un entendimiento ético y político, se presenta en toda su complejidad: personajes inmersos en situaciones dilemáticas donde, como se pregunta Agamenón: ¿qué alternativa está libre de males? O, en el caso de Edipo, ¿cómo evitar hacer lo que no se sabía que se estaba haciendo? La contingencia arrastra al ser humano. Pero, como se pregunta Nussbaum: “En qué medida podemos distinguir entre lo que cabe atribuir al mundo y lo que corresponde al ser humano en la valoración de una vida?”¹⁰ Estos textos griegos presentan una compleja mirada sobre la condición humana, que posiciona el problema ético entre lo que cabe responsabilizar a los sujetos como agentes del mundo y la contingencia de ser hechos por la fortuna. Pero ciertamente, saber vivir una vida buena dentro de esa mezcla entre el hacer y el ser hechos demanda de una reflexión ética profunda y particular que va a implicar aceptar la contradicción, nos dice la pensadora.

Lo trágico es hacer algo que yo mismo juzgo malo: acostarme con mi madre y matar a mi padre, o bien, cometer un filicidio. ¿Hasta qué punto podemos llamar a Agamenón un asesino responsable de dar muerte a su hija, si éste era el mandato de los dioses que menor mal implicaba? ¿Hasta qué punto Edipo es responsable de cometer la atrocidad que no sabía que estaba cometiendo? Nussbaum arriesga algunas respuestas con respecto a este problema ético y le atribuye al coro griego el pensamiento más iluminador a este respecto. Para ella, el coro representa la posición más sabia con respecto a la pregunta por cómo vivir una vida buena en la contingencia y, en principio, tiene que ver con entender la complejidad de los acontecimientos, sin intentar simplificar dicotómicamente los problemas (como lo entienden los protagonistas directos de la tragedia). Y entender esa complejidad implica dar espacio para que convivan valores contradictorios. En la pieza de Esquilo, el coro manifiesta esa contradicción cuando cuestiona a sus propios dioses, cuando se pregunta qué tipo

¹⁰ Idem. p. 29.



de dioses encomiendan un acto tan despiadado. Cuestión en la que nunca entra Agamenón, sino que acata “con placer”¹¹ lo que le han dictaminado, sin preguntarse por la naturaleza de tal mandato, ni derramar una lágrima mientras escuchaba los gritos de dolor y las súplicas de Ifigenia, según nos cuenta el coro. Lo curioso es que el coro asume que la decisión que tomó Agamenón fue la correcta, pero, asimismo, le imputa no haberse condolido por la atrocidad que llevó a cabo con sus propias manos. La sumisión incuestionada de Agamenón hacia los dioses, la irreflexión y la falta de dolor frente al acto de matar es lo que se juzga negativo.

La mala valoración de la vida de Edipo no puede juzgarse simplemente por lo que él hizo sin saber (por la ceguera de su identidad real), sino por la mala relación que estableció con la acción contingente del mundo. Quiso dar crédito solamente a su voluntad y erradicar la acción de la fortuna. Edipo es incapaz de jugar productivamente con la fortuna, sólo sabe buscar la forma de imponer su voluntad sobre la acción contingente del mundo. De hecho, esto es lo que sucede cuando mata a su padre en el cruce de caminos de Corinto a Tebas. A través de sus asaltos impulsivos e irreflexivos, su soberbia y tozudez, acomete contra la vida –sea, además la de su padre- y esto desata la peste en Tebas.

Una vez más, el coro se cuestiona y reflexiona más que los protagonistas trágicos. Entiende lo que Edipo no: que también estamos hechos por el mundo y la voluntad no puede ignorar esto. Delprato apunta: “Edipo es una de la tragedia de la voluntad”¹². “Sabía demasiado y demasiado poco”, nos dice el coro, que parece haber entendido esto.

Entonces, volvemos aquí a la pregunta rescatada por Nussbaum, ¿cómo vivir una vida buena en la contingencia? Estas versiones no intentan responderla, sino que

¹¹ Según la lectura de Nussbaum con quien coincidimos, Agamenón acepta con placer matar a su hija porque considera que si la elección es correcta, porque es la mejor de las posibilidades, hay que aceptarla y ejecutarla con deseo. Él es incapaz de considerar la contradicción de llevar adelante algo por voluntad y, asimismo, sufrir por eso. Ver pp. 68- 69.

¹² Luciano Delprato. “Sobre Edipo R.” en Claves en video para obras contemporáneas. Córdoba, DocumentA/Escénicas, 2008.



la despliegan –en toda su complejidad- y la vuelven operativa escénicamente en el conflicto entre los personajes y, especialmente, en relación a interpelar incisivamente al espectador, en su juicio y emoción. De esta manera, ambas propuestas escénicas nos invitan, a través del entendimiento ético griego, a escapar a las simplificaciones de los problemas prácticos y validan la reflexión activa sobre nuestra participación en la construcción del escenario colectivo, que es el espacio político de la intersubjetividad donde actuamos como agentes responsables y vulnerables del mundo.

En Edipo R., nuestro protagonista termina diciendo al público:

Y todo el mundo ahí sentado, mirando. Todos, engranajes ensangrentados de la misma máquina. ¿Por qué me obligaron? ¿Por qué? Que se acabe. Por favor, dejen de mirarme. Ocúltenme entre bambalinas. O arrójenme a la fosa. Donde ya nadie me pueda ver.

Aquí, en la versión de Organización Q, nosotros los espectadores somos arte y parte de ese mundo, mezcla de voluntad y contingencia, quienes desde nuestro lugar de testigos silenciosos supimos siempre lo que le deparaba el destino y nunca le advertimos. Esta falta de solidaridad que Edipo le atribuye al público de DocumentA, es la misma que cargaron impunemente sobre sus espaldas los demás personajes de la tragedia. Tiresias sabía la verdad y no pensaba decirla. Pero como Edipo lo incrimina como el autor intelectual del crimen, el adivino confiesa lo que salvaría a Tebas, pero sólo para defenderse a sí mismo. Yocasta tampoco era inocente en el incesto, pero prefirió erradicar las sospechas.

Te pido por lo que más quieras en este mundo que te detengas ahora. Si te importa tu propia vida vas a detener esta investigación. Ya es suficiente con mi sufrimiento.

El único testigo del asesinato de Layo, al saber que Edipo asumiría el poder y reconocerlo como el culpable, pide a la administración pública una reacomodación en las afueras. Por miedo a salir personalmente perjudicados, ninguno de los personajes se atreve a hablar y así terminar con el mal colectivo. Esperan que se revele un

culpable, que éste caiga y exonere a todo el mundo de responsabilidades.

Dice el coro a Edipo:

nunca más voy a volver a mirarte
porque mirarte a los ojos
es asomarse a un féretro abierto
y encontrarse con el propio rostro
por tu culpa abrí los ojos
por tu culpa voy a cerrarlos para siempre.

Nadie quiere verse reflejado en el rostro de Edipo, ni sentirse responsable de los monstruos públicos que ayudamos a crear. Quizás también, para el público, ésa es una verdad incómoda que, al igual que Edipo, no queremos ver. El director de la obra reflexiona: "Nadie es inocente aquí, porque el teatro no es inocente del mundo que imagina"¹³. Ni Edipo, ni el coro, ni nosotros los espectadores, podemos ya ser inocentes.

En Griegos, el problema que desató la tragedia de Agamenón nos fue planteado al comienzo del espectáculo. Luego, los espectadores asistiremos a sus consecuencias dramáticas en el personaje de Clitemnestra, que continúa la cadena de muerte signada por la ley del Talión. El lenguaje de los personajes griegos se vuelve coloquial y con ello, se naturalizan los grandes relatos de muerte, guerra y venganza. Agamenón y Clitemnestra desatan una discusión acalorada donde ambos se reprochan mutuamente no cumplir con sus deberes familiares; cada quien con su criterio de justicia defenderá su perspectiva sobre el asunto sin intentar ponerse en los pies del otro ni asumir el espacio para la contradicción devenida de la contingencia -que forzará, sin opción, a cometer una mala acción, según el planteo de Nussbaum¹⁴.

Aquí emerge una problemática que opera en procedimientos escénicos: por un lado, podemos reconocer ciertos valores de género que determina a los personajes en una encrucijada retórica sin salida, que les impide ver más allá de lo que su

¹³Luciano Delprato. "Causas y efectos de Edipo Rey. Un destino de juguete". En Apuntes de escena. Córdoba: Ed. Documenta/Escénicas 2008.

¹⁴ Martha Nussbaum, ob. cit., p.77



consciencia de género les permite¹⁵. En Griegos:

Clitemnestra: ¿Qué puede esperar una mujer después de diez años que su marido se fue a la guerra? ¿Qué puede esperar?

Agamenón: Acabo de destruir una ciudad ¿te parece poco? A ver ¿qué hiciste vos en diez años?

A su vez, los personajes no están solos en la discusión: se dirigen directamente a los espectadores lanzando comentarios despectivos acerca del sexo opuesto, buscando volvernlos cómplices de sus discursos lacerantes. Una vez más nos comprometen ideológica y prácticamente en el suceso. La obra nos sitúa físicamente en la acción ficcional para ser parte de la experimentación práctica del problema y así acceder a un vínculo superador de la contemplación reflexiva. Al igual que ambos personajes buscan –sin conseguirlo- ser comprendidos en sus circunstancias y sentimientos aparentemente intransferibles,

Agamenón: ¿Vos te crees que es fácil? ¿Vos te crees que es fácil? Estaba en una guerra, vos no entendés nada. No sabes lo que es matar a una persona. No sabes lo que es tener miedo a la noche. Estar preparado todo el tiempo. No sabes. Te quedaste acá, cuidando una casa, haciendo una mierda, te deje esclavos, te deje todo, yo me fui a la guerra, ¿me entendés?

la obra se despliega solidaria a ofrecernos entrar en la emoción de aquellos duelos, aquellos entendimientos deshumanizantes, esos desencuentros desafortunados de la tyche con nuestra buena voluntad, para devolvernlos una nueva imagen de un mundo donde la razón y el sentimiento operan juntos en nuestras deliberaciones éticas.

Del anfiteatro griego a la tragedia de cámara: la alternativa micropolítica.

Ambas obras se llevan a cabo en el mismo centro de producción

¹⁵ La ley de la mujer es la del hogar –la cual implica tener un marido dentro de la casa-, a su vez que su acción se reduce a la espera. Y cuando finalmente acciona es para dar muerte. Y la ley del hombre son los asuntos de estado. Ambos entendimientos adolecen de una significativa estrechez de perspectivas.



(DocumentA/Escénicas) pero ninguna se desarrolla en la sala de teatro que el espacio prevé, sino que Griegos convoca al público en el espacio del bar y Edipo R. monta su tragedia en la antesala. Ninguno de los dos espacios tiene capacidad para más de 35 espectadores. Respecto a esta elección espacial, Delprato nos cuenta en una entrevista que le

interesa hacer obras en espacios pequeños, donde la situación es más parecida a la incomodidad de un ascensor que a la masa de un estadio de fútbol. En la masa, paradójicamente, las identidades se diluyen, acá podemos vernos las caras. Es muy importante para lo que queremos decir con Edipo R.: la idea de que estamos todos juntos en el mismo lugar para lo mismo¹⁶.

En este sentido, ambas obras apelan a un encuentro real con el público, un encuentro que parte de la proximidad física de los cuerpos y se extiende en toda su complejidad de la experiencia cognitiva. La íntima cercanía física entre los mismos espectadores y, entre ellos y la escena, invita a un compromiso ineludible con el acontecimiento teatral, con la materialidad de las voces y cuerpos agitándose cerca de nosotros. Los actores-personajes nos hablan, nos interpelan con sus miradas, se mueven violentamente agitando el aire a nuestro alrededor, nos gritan, nos tocan¹⁷. Y a su vez, cuando Edipo alza el discurso que, sin saberlo e irónicamente, le significará su propia condena, lo dirige al público-pueblo de Tebas. Entonces es ahí cuando la cuarta pared queda a nuestras espaldas, cercando nuestra salida del teatro. El límite físico de la ficción está determinado claramente: de un lado, la escena y, del otro lado, los espectadores sentados. Pero a los efectos psicológicos esa separación se torna borrosa y siniestra.

En Griegos, en una operación contraria a la anterior, los límites espaciales de la ficción están físicamente disueltos. Actores y público mezclados, dialogando. El matrimonio de gobernantes abre un gran ventanal que da al exterior de la sala y

¹⁶ Luciano Delprato, ob. cit.

¹⁷ En Griegos, el contacto físico con el público es directo. Los personajes se apoyan en nuestros hombros, nos dan una caricia en el rostro o la espalda. En Edipo R. esto no sucede, pero la proximidad con la escena es tal que es difícil mantenerse impávido a sus movimientos.



ofrece un discurso a los ciudadanos de Argos/Córdoba, confundiendo a los transeúntes, desprevenidos del teatro. Los actores se suben a un auto, encienden las luces, tocan bocina, corren. La obra no se conforma con desestabilizar a aquellos que voluntariamente acudimos al teatro en busca de algo, sino que la teatralidad se expande hacia afuera tomando por asalto a cualquiera; lo que nos pone en aviso de la imprevisibilidad de la obra y del teatro.

En ambas propuestas, se advierte una intención clara de encontrar al espectador con el suceso-teatro, y la configuración del espacio es indispensable para que esto se concrete. Decimos suceso-teatro porque en lo performático, en el estar haciéndose con el público, se inscriben estas teatralidades donde cabe llamar participante al espectador.

En la Grecia clásica, las representaciones y los concursos trágicos constituían un gran encuentro democrático-artístico. El teatro funcionaba en su sentido más político ya que era allí donde las ideas respecto a una ética ciudadana encontraban su estallido sensible y racional en los espectadores. Arendt hace referencia al mundo político griego y dice:

[el hombre] sólo puede ver y experimentar el mundo tal como este es realmente al entenderlo como algo que es común a muchos, que yace entre ellos, que los separa y los une, que se muestra distinto a cada uno de ellos y que, por este motivo, únicamente es comprensible en la medida que muchos, hablando entre sí sobre él, intercambian sus perspectivas¹⁸.

El valor de lo público se constituye en tanto posibilitador de la construcción del mundo común donde todos pueden convivir en la diferencia, y por tanto, en la libertad¹⁹. Ahora bien, en la actualidad, el gran espacio público es el de la virtualidad, donde la mediatización juega un papel muy importante en la construcción de los

¹⁸ Hanna Arendt. *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós. 1997; p.79.

¹⁹ En las representaciones trágicas ese mundo de referencia ofrecido a la discusión implicaba que el espectador participara desde la emoción en la comprensión de la realidad, y no solamente desde la razón. A este respecto Martha Nussbaum tiene un estudio muy interesante acerca de la falsa separación de la inteligencia y la emoción, en el cual entiende que las emociones son también juicios de valor, y toma el aporte del arte para desarrollar su tesis. Se puede encontrar en: *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona, Paidós, 2008.



discursos sociales. Ese mundo común, independientemente de que pueda experimentarse como real, está construido sobre mediaciones de todo tipo, que responden generalmente a los intereses del mercado. Todo lo que refiera al espacio común de referencia está promovido por una acción que propende a la homogeneización de pensamiento, y no, como rescataba Arendt, a “estar juntos” en la diferencia. Entonces pareciera que cualquier tipo de intercambio con lo real como experiencia de la multiplicidad y la singularidad demandaría ajustarse a la categoría de lo micropolítico –como refiere Guattari²⁰. En este sentido Griegos y Edipo R. generan un subterfugio para el encuentro material entre los convidados, una micropolítica sin más mediación que lo que aquella mentira franca a la cual estamos invitados a creer nos convoque imaginariamente; sin ilusión posible, porque ellos mismos se encargan de recordarnos el engaño. Promueven ponernos en los pies de otro (ficcional), pensar y sentir la otredad en acción directa conmigo y unos pocos con los que habré compartido una experiencia singular y directa. Los espectadores de estas obras asistimos a grandes relatos que aún tienen en qué problematizarnos, pero lo hacen en un espacio íntimo donde cada quién puede dejar de ser un número dentro de la masa - como reflexiona Delprato - e involucrarse en la acción micropolítica de asumir cada quien una parte en el asunto.

Entre la no-representación y la celebración del artificio

La idea de la representación funciona conflictivamente en ambas propuestas. En Griegos, la falta de límites espaciales entre la ficción y la realidad confunde a la vez que otorga criterios: los actores se nos acercan, nos hablan de modo cotidiano, entran y salen del espacio como si estuvieran en su casa; pero son ellos quienes desarrollan la ficción y nos sumergen en ella como si no hubiera distancias entre la Grecia antigua y la Córdoba actual. LA actriz Maura Sajeva se acerca a una mesa de espectadores y explica:

²⁰ Félix Guattari, Suely Rolnik. Micropolíticas. Cartografías del deseo. Madrid, Traficante de sueños, 2006



Yo voy a hacer de Clitemnestra, Analía hace de Casandra y Mauro de Agamenón, él les va a decir que es Agamenón pero ustedes no le den bolilla, síganle la corriente, porque el problema es de él, no de ustedes.

La propuesta de la actriz es explicitar el contrato ficcional con el espectador, para mantenerlo a salvo del engaño pero, a su vez, solicitarle su complicidad para dar lugar a la ficción. Aquí la complejidad ingresa desde el ambiguo concepto de no-representación: nos advierten que van a actuar, pero luego actúan de la misma manera en que antes dialogaban con el público, donde supuestamente aún no estaban actuando. Entonces sospechamos que la representación está en nuestra mirada, en aquello que nosotros atribuimos a la ficción. ¿Dónde está el límite entre la realidad y la representación?

Griegos avanza sinuosamente por ambos fillos buscando acortar la gran brecha que pareciera haber entre los trágicos y nosotros. Su horizonte rescata la celebración del encuentro entre los espectadores y la ficción, buscando recuperar la emoción y la reflexión en el contacto de los cuerpos reales e imaginarios. Los espectadores (mejor dicho participantes) lloramos por el dolor de Clitemnestra cuando se toma el vientre donde creció su hija, que hoy no tiene. Jugamos a creerle al punto de las lágrimas. Luego, el llanto del personaje se transforma en la risa de la actriz que levanta su copa y nos invita a brindar por los griegos. Drama y épica fluctúan para conmovernos y, a su vez, poner en valor al mismo teatro como el lugar propicio para ello.



Griegos 2



En Edipo R., se asume la situación de representación para operar desde ella la denuncia de artificialidad. Aquí ficción y realidad están claramente divididas (acaso si esto es posible): toda operación de representación es visible para el espectador, quien desde el comienzo ve exhibida y ostentada la artificialidad como registro de la obra (por ejemplo, cuando se leen los nombres de los personajes -en los vestuarios de los muñecos- y los nombres propios de los actores -en sus vestuarios-). Aquí no hay intención de engaño, parecieran querer decirnos. Así, paradójicamente, desde la distancia anti-ilusionista de la propuesta escénica nos sumergen de lleno en la lógica de ese mundo ficcional otro -tan diferente al empírico-, a través de la fuerza de las imágenes y símbolos que permiten que ingresemos en esa problemática tan compleja de los personajes trágicos, devenidos pequeños muñecos de madera, que parecen mover sus labios y hacer gestos cuando no tienen más articulaciones que en sus rodillas y brazos de palo de escoba. Aquí la actualización y acercamiento de lo trágico se realiza desde la radicalización del propio mecanismo artificial del teatro, haciendo partícipe y constructor al espectador de ese paradójico vínculo, donde no podemos dejar de mirar a la vez que cuestionar nuestras visiones. El artificio teatral se vuelve tema social. En Edipo R., la celebración del teatro se manifiesta de una manera más intranquilizante para el espectador; ya no es brindis amistoso, sino una pregunta violenta: “¿para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro?”²¹.

El otro ficcional opera sobre referencias reales del espectador a partir de la analogía que se puede establecer entre los discursos y mecanismos que utilizan estos políticos tebanos, y los utilizados por los gobernantes de turno en la Argentina actual. Claros ejemplos de esto resulta la escena del discurso de Edipo en la plaza central:

Porque a este país lo sacamos adelante entre todos o no lo saca nadie. Yo ignoro lo dicho o hecho por la anterior gestión al respecto de estos temas, yo asumí el poder con posterioridad a estos sucesos y ahora nos estamos

²¹ Pregunta que realiza el coro al público en el Estásimo 2, Estrofa 2, citada casi textualmente de Sófocles.



haciendo cargo de errores que se vienen arrastrando desde vaya uno a saber cuándo.

como así también en el relato del coro sobre la peste y las “madres y abuelas reclamando Justicia y alivio para el dolor” -en una resonancia clara con la dictadura militar-, y en el pedido a la

Santísima Trinidad
Que siempre nos ha protegido
Del desorden de la muerte de la putrefacción/Para encausarnos en el
Proceso de reorganización nacional
Para limpiar a la patria
Como antes lo hicieron
Desgarrando la carne
Tan pero tan bien.



Edipo R. 2



Ante esto, son claras las reacciones del público, sonriéndose, al reconocer la referencia ficcional en la suya propia. Asombrosamente, la problemática trágica se vuelve cruelmente similar a la argentina en sus recambios y terrorismo políticos.

Edipo R. invierte el contrato primero de la representación teatral que implica al espectador observando a los actores. El muñeco de Edipo termina increpando al público sobre su participación en la ficción, su juicio (“Y ahora me abandonan acá. Porque soy hijo de puta”) y su pasividad:

No quiero ver al público. Ni a esta sala de teatro. ¿Por que me recibiste?
¿Porque se levantó el telón? ¿Porque no cayó como una guillotina sobre mi cabeza, librándome de mostrar mi horroroso drama ante los hombres?

Las últimas frases de este Edipo abren el interrogante al público: ¿qué hace usted luego de ver esta obra? ¿En qué consistiría la responsabilidad en el acto de ver (teatro)? ¿En busca de qué asistimos al teatro?

Griegos, en busca de la emoción perdida.

Griegos nos sumerge de lleno en las consecuencias de un problema práctico. Pero no desde un lugar de contemplación –cercano al concepto platónico- sino ubicándonos –más cerca de Aristóteles- en la acción, y así experimentar prácticamente la multiplicidad y complejidad de los problemas éticos dentro de un “mundo donde la elección está constreñida por la necesidad”²². Nussbaum atribuye a las obras trágicas “un saber que excede las posibilidades del solo intelecto”²³, y va más allá, con una afirmación controversial: las emociones –que la tradición kantiana juzga involuntarias- son en sí mismas valores éticos susceptibles de censura o admiración. Así, ya no sólo nuestra manera de pensar (los hechos, el teatro) es lo que nos configura como sujetos

²² Martha Nussbaum, ob. cit.; p.72.

²³ Idem, p. 81



éticos, sino también nuestras respuestas emocionales ante esos sucesos del mundo. Ahora bien, en Griegos esas respuestas de los espectadores aparecen en el espacio colectivo con valor revelador, ya que la distribución espacial hace que las reacciones de cada uno de nosotros tome dimensión pública y seamos vistos como actores -de nosotros mismos. Daniela Martín ingresa en el universo problemático del teatro como asamblea política²⁴, poniendo en el centro de la cuestión ética nuestro vínculo emotivo con los conflictos humanos en tanto dador de sentido. Ya no sólo nuestras deliberaciones intelectuales son un dato sobre la construcción colectiva de las representaciones (teatrales y sociales), sino también lo son nuestras pasiones. Entonces nos identificamos con (el dolor, pérdida, furia de) los personajes, pero también, a la vez, nos preguntamos éticamente por nuestras afecciones, ya que tendrán repercusión pública en el espectáculo. Singular reservorio poético de la política. En una mesa, queda discutiendo una pareja de espectadores que ha tomado cada quien partido diferente (al identificarse una con el discurso de Clitemnestra y otro con el de Agamenón), haciendo tangible el poder de la máscara en la realidad inmediata y revelando, a su vez, nuevos sentidos sobre la ficción.



Griegos 3

²⁴ Enzo Cormann, ob. cit.

Daniela Martín nos cuenta que el vínculo con el espectador es algo que le interesa explorar y comenta su interés de que el público salga emocionado del teatro²⁵. Consecuente con este hecho, la obra nos enfrenta con la experiencia irrepresentable del sufrimiento y nos permite reflexionar sobre la vulnerabilidad ética a la que queda arrojado el ser humano (Clitemnestra: “¿Cómo se puede soportar tanto dolor? ¿Cómo se puede?”).



Griegos 4

²⁵ Daniela Martín. “Sobre Al final de todas las cosas” en Claves en video para obras contemporáneas. Córdoba, DocumentA/Escénicas, 2008.



Edipo R., una tragedia menor.

Podríamos decir, tomando conceptos de Deleuze²⁶, que esta obra realiza un devenir-menor de esta tragedia clásica donde evita reproducir los elementos que hacen perdurar este relato. El mecanismo de la sustracción cuestiona la lectura reconocida sobre una obra como único discurso posible sobre la misma, desestabilizando la pura reproducción al hacerla bascular sobre sus zonas oscuras o aún secretas.

Organización Q sustrae de Edipo Rey su componente mítico más significativo por el cual esta tragedia tomó gran popularidad a partir de principios de siglo XX con Freud. De acuerdo a esto, el grupo desestabiliza el vínculo más efectivo con el espectador relacionado al famoso complejo de Edipo y se arriesga a recuperar las potencias de la tragedia que fueron desactivadas a través de las lecturas psicoanalíticas, para así devolver el conflicto al orden de lo social. Actores y director vuelven su mirada hacia los vínculos políticos. Así, Edipo trastoca su compromiso social de salvar de la peste a Tebas, en una búsqueda violenta por su identidad que emprende con fines exclusivamente individuales y gran impunidad ante la gente (somete a terribles torturas a los indagados en su causa). Edipo tiene las mejores intenciones de salvar a Tebas; a su vez, nadie negaría que tenga todo el derecho a querer saber quiénes son sus padres; pero también reconocemos que actúa como un torturador. La contradicción se hace palpable. En esta versión devenida menor, la multiplicidad del sentido emerge para develar la naturaleza oscura y contradictoria de las acciones y discursos: vemos convivir en Edipo al asesino y al sujeto bien intencionado. Pero no ya desde una lectura psicoanalítica de las conductas, sino entendiéndolas como producciones sociales.

Entonces, las reminiscencias indirectas que la obra hace al último proceso militar en Argentina, nos permite elaborar una lectura interesante sobre nuestra historia, muchas veces simplificada dicotómicamente en buenos y malos, sin reparar

²⁶ Gilles Deleuze. "Un manifiesto menos" En Superposiciones. Buenos Aires, Artes de Sur, 2003.



en que los malos también están muy cerca nuestro (si no, en nosotros mismos) y con muy buenas intenciones:

Edipo Rey
Trepando una montaña de cadáveres
Llegó a la gloria de Dios
Destruyendo
A esos que trataban de confundirnos
Con ideas difíciles de entender
Su pecho argentino
Nos defendió de la muerte
Desde ese día se te llama
Padre de mi patria/
Y se te honró a lo grande
En mi gran país."
(Estásimo 4, Antistrofa 1)

El coro se muestra como la voz de un juicio colectivo vulnerable y complejo, cambiante, sus personajes frágiles –construidos por los actores, ya sin muñecos y sin lectura de texto- no sostienen una posición fija ante los hechos y oscilan entre discursos fascistas y una búsqueda desesperada por comprender la complejidad de los acontecimientos:

Si vende sustancias prohibidas
Profana la propiedad privada
Se caga en las buenas costumbres
No pretenderá que tiene derecho
A que no le perforemos el cráneo con una escopeta
Y si su modo torcido de vivir recibe elogios
¿Para que mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro?
(Estásimo 1, Estrofa 2)

Me asusta
Terrible
La palabra oscura del profeta
Terrible
Lo que dijo
No puedo creer
Tampoco ignorar
No puedo decir



Nada
O casi nada
(Estásimo 2, Estrofa 2)

Por otro lado, la operación menor que la obra hace sobre el Rey de Tebas cuestiona la visión de él mismo como ser supremo para intentar comprenderlo en su humanidad compleja. Edipo, vuelto muñeco de madera de menos de un metro de altura, se trastoca en uno más pequeño -de 50 cm- cuando se acuesta en su cama - ¿símbolo del trono degradado, de un poder vuelto del revés (irónicamente autodestructivo)? Esta cama es el único objeto de la escena y constituye el pequeño lugar de descanso del Rey, pero su reposo no es amable, ya que desde el comienzo las sábanas se encuentran manchadas de rojo, aunque Edipo no logre todavía reconocer su conducta aberrada en la sangre derramada.

El protagonista cambia de un tamaño a otro, de acuerdo a su rol de poder en el ámbito social o privado, a la vez que ambos se mezclan en su lecho. Se levanta de la cama e inmediatamente se incorpora para atender los asuntos de Estado (“¿Para qué me levantan de la siesta, no ven que no estoy bien?”, le dice a los manipuladores-súbditos), pero luego se acurruca debajo de las sábanas, cuando Yocasta intenta protegerlo de la verdad (“Ahora entrá en la cama. Yo todo lo que hago, lo hago para protegerte”).

Es interesante pensar entonces cómo la operación de devenir menor la tragedia opera escénicamente para proponernos lecturas que vuelvan a pensar los modos de observar la escena y nuestra historia como país:

Compatriotas
Miren
Esto es Edipo Rey
Sabía demasiado
Y demasiado poco
Fue el hombre más poderoso
Ninguna persona dejó de envidiarlo
Por su buena fortuna
Y ahora



Una ola de desgracia
Rompe sobre su espalda
Y lo deja abierto
Sobre la arena
Ya nadie lo va a leer
Por eso/Nunca piensen que un hombre es feliz
Antes de que atravesase las orillas
De su última página.
(Éxodo)



Edipo R. 3

Ver y conocer

Daniela Martín se pregunta “¿por qué y cómo hacer un clásico hoy?”²⁷ Su respuesta, como una de las posibles, la encuentra en la sorpresa y conmoción que revela el espectador al involucrarse de un modo diferente con algo que ya creía

²⁷ Daniela Martín. “Inmensos ojos de mosca”. En Apuntes de escena. Córdoba, Documenta/Escénicas, 2008.



conocer. Estos abordajes de la tragedia nos proponen un revés en la lectura de las cosas, que amplifica el cuestionamiento a nuestra construcción como sujetos históricos. La mirada sobre el pasado nunca es un caso cerrado ya que siempre es el inicio de la ola que estampa en nuestro presente.

Delprato, por su parte, reflexiona:

¿Cuál es esta imagen, la que me devuelven las superficies bruñidas del Edipo a mí, sujeto de una pequeña comunidad hoy en Sudamérica? (...) ¿Cuáles son los elementos de esta imagen que hacen que yo me parezca al resto de la humanidad?²⁸

El director nos revela una intención política de pensarse, a través de la ficción dramática, como parte de la historia colectiva universal. Y seguidamente ofrece, para nuestro lamento, un hallazgo desgraciado: desde los tiempos antiguos, el ser humano ha construido las bases de sus civilizaciones sobre el miedo. "El aparato del poder ha reemplazado al azar por el temor. La desconfianza y la paranoia han reemplazado al amor y a la solidaridad." Al igual que Edipo, seguimos teniendo miedo al azar e intentamos combatirlo, en vez de jugar productivamente con él.

Cormann²⁹ nos permite reflexionar: "no existe acción alguna de representar (y en consecuencia ninguna representación de acción) sin una acción simultánea de ver y conocer". Estas puestas nos ofrecen algo teatralmente interesante (si no necesario): la posibilidad de poner en tensión y conflicto nuestra forma de ver y conocer la condición humana.

²⁸ Luciano Delprato. "Causas y efectos de Edipo Rey. Un destino e juguete". En Apuntes de escena. Córdoba, Documenta/Escénicas, 2008.

²⁹ Enzo Cormann, ob. cit..



FICHA TÉCNICA- EDIPO R.

Actores/manipuladores: Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Xavier Del Barco, Daniel Delprato, Rafael Rodríguez.

Dramaturgia, dirección y puesta en escena: Luciano Delprato.

FICHA TÉCNICA- Griegos

En escena: Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret.

En piano: Noelia López

Dramaturgia: Versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi y los actores.

Diseño de luces/gráfico: Rafael Rodríguez.

Vestuario: Valeria Urigu.

Fotografía: Melina Passadore.

Asistencia de dirección: Estefanía Moyano.

Dirección: Daniela Martín.

carolinacismondi@yahoo.com.ar

jazsequeira@hotmail.com



Griegos, Esquilo's version of Agamemnon, directed and adapted for the stage by Daniela Martín, and Edipo R. Sophocles' version of the piece, directed and adapted for the stage by Luciano Delprato, deal with greek tragedy from poetic perspectives which are different but also closely tied. Both of them question theatrical representation as a social space of world subjectivism. In Griegos, the lack of physical limits between reality and ficcion restates our condition as spectators into actors/participants of the action. In Edipo R., the tragic problem is brought up to date in its political perspective by means of wooden dolls and manipulators/actors who make a show of representation mechanisms to summon the spectators as passive accomplices of the fatality of the fiction. Both plays focus on the question of the encounter with the spectators, offering a way to view and know theater as a collective revelation of the world.

Palabras clave: Griegos - Martín - Edipo R. - Delprato - tragedia griega - espectador

Key words: Griegos - Martín - Edipo R. - Delprato - greek tragedy - spectator