



Ciudad como botín: entre el teatro posdramático, el teatro de tesis y el café-concert

Pamela Brownell

(Universidad de Buenos Aires)

No tengo idea de qué es esto, este botín en el que vivo.  
¡Qué es este BOTÍN EN EL QUE VIVO! ¡ESTO!  
Ahí está esa ciudad y es un botín, y de repente  
el marketing para la localización de empresas  
se aplica a organismos humanos.<sup>1</sup>

¿No se habían terminado los grandes relatos?

Si pensáramos las distintas líneas en las que ha avanzado el teatro occidental de los últimos dos siglos como una serie de autopistas orientadas en distintas direcciones, Ciudad como botín, del alemán René Pollesch y dirigida en Buenos Aires por Luciano Cáceres, sería uno de esos puntos en los que todas esas autopistas se cruzan, uno de esos intrincados nudos viales que al mismo tiempo abren múltiples caminos, trenzan los diversos destinos y maximizan las posibilidades de que el conductor desprevenido se pierda entre sus infinitas curvas, contracurvas y salidas.

¿Qué encontrará quien se aventure entre los cruces de Ciudad como botín? Entre tantas cosas, una escena explosiva, multimediatizada, de actores de varieté futuristas con un discurso político esquizofrénico y posmoderno. Utilizamos este último término -a sabiendas de las sospechas que hoy suscita- porque en gran medida las contradicciones que entraña se vinculan a tensiones muy presentes en la obra: la tensión de pasado y futuro en el pasaje del presente. Como analizaremos, la puesta es inconfundiblemente actual en términos escénicos. La multiplicidad de recursos técnicos y actorales apuntan hacia lo más futuro del presente. Y, sin embargo, desde sus distintos lenguajes la obra invita a repensar

---

<sup>1</sup> René Pollesch, Ciudad como botín; traducción de Carla Imbrogno, versión adaptada para Argentina, auspiciada por el Instituto Goethe de Buenos Aires, 2006; p. 3.



debates que parecieran tener un aire de pasado: por ejemplo, si el teatro puede o debe ser explícitamente político o, para formularlo en términos más amplios, qué tiene el teatro para decir de la realidad social y cómo hacerlo.

Mientras reflexionábamos sobre esto, nos cruzamos con un texto de John Berger en el que se plantea qué sentido tiene, en el contexto de nuestra sociedad actual, que el arte se vuelque explícitamente hacia la realidad. Nos sorprendió su cercanía la propuesta de Ciudad como botín. Estos son los últimos dos párrafos de su ensayo *Unos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*:

La Marquesa de Sorcy de Thélusson, pintada en 1790 por David, me observa. ¿Quién hubiera podido predecir en su época la soledad en la que vive hoy la gente? Una soledad confirmada día a día por las redes que producen unas imágenes del mundo incorpóreas y falsas. Pero su falsedad no es un error. Cuando se considera que la obtención de beneficios es el único medio de salvación de la humanidad, el volumen de ventas pasa a ser la prioridad absoluta, y, por lo tanto, lo que de verdad existe ha de ser ignorado o suprimido o anulado. Intentar pintar hoy lo que de verdad existe es un acto de resistencia generador de esperanza.<sup>2</sup>

Una de las formas de defender el valor de lo existente en el teatro ha sido la potenciación de lo performático, de la acción presente, del teatro como lugar de encuentro. Recuperar el valor de la corporalidad, del encuentro, oponer la cultura de lo viviente a la cultura del espectáculo, ha sido una búsqueda constante en el teatro reciente y la crítica ha tratado de reformular sus enfoques para incluir esta dimensión en su reflexión estética y política<sup>3</sup>.

Pero el teatro siempre va por más y la obra de la que aquí nos ocupamos, al tiempo que camina por esa senda, reinstala también la necesidad de discutir el lugar y el poder de la palabra en el teatro actual y la potencia de la colaboración entre palabra y presencia como dimensiones políticas.

La cita de Berger habla de una sociedad de la soledad, plagada de imágenes y devota de las leyes del mercado y el capital, y también habla de una puja, un

---

<sup>2</sup> John Berger, *El tamaño de una bolsa*; Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004; p. 28

<sup>3</sup> Ver, entre otros, la reflexión de Jorge Dubatti en torno al convivio teatral: Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.



enfrentamiento entre las fuerzas que tienden a ignorar lo existente y a instaurar la virtualidad como paradigma universal, y otras fuerzas –la del arte, en este caso– que buscan abrazar lo existente y hacer de su mostración un acto de resistencia.

Ésta es justamente la temática y el desafío que asumen Pollesch, Cáceres y el elenco de actores<sup>4</sup>, todos a su tiempo y cada uno desde su lugar, en Ciudad como botín.

### Proyecto Pollesch

René Pollesch escribió esta obra como parte de una trilogía –las otras dos son *Sex según Mae West* y *Gente en hoteles de mierda*<sup>5</sup>– para el elenco que dirige en la sala Prater del Volksbühne en Berlín. La página web del teatro, en el que alguna vez trabajara Erwin Piscator, elocuentemente presenta a Pollesch como “el paradójico-crítico director del turbo-capitalismo”<sup>6</sup>.

En Argentina, y por iniciativa del Instituto Goethe, *Sex...* se estrenó en 2007 luego de que Luciano Cáceres y las tres actrices (Ideth Enright, Dolores Ocampo y Cecilia Rainero) pasaran un workshop de una semana con Pollesch, y utilizamos el verbo “pasar” tanto con la acepción de “atravesar” como de la “aprobar”. Resulta interesante para pensar las variantes de las dramaturgias contemporáneas que el texto escrito carezca de didascalias, pero que no se concedan los derechos para la representación si antes no se realiza un trabajo conjunto con el autor, que indicará la forma en que ese texto debe ser llevado a escena.

En una entrevista que realizamos a Luciano Cáceres<sup>7</sup>, él nos comentó cuál había sido la consigna que Pollesch le había legado, cuáles habían sido sus marcas. En principio, trabajar según la lógica del teatro la no-representación. No es casual

---

4 Ver ficha técnica al final.

5 Está proyectado que las tres obras –las dos dirigidas por Cáceres y *Gente en hoteles de mierda*, dirigida en Córdoba por Marcelo Massa– se reestrenen conjuntamente en Buenos Aires en diciembre de este año.

6 “René Pollesch, the paradoxical-critical director of turbo-capitalism”, en [http://www.volksbuehne-berlin.de/volksbuehne/english\\_information/](http://www.volksbuehne-berlin.de/volksbuehne/english_information/), consultada el 25-08-08.

7 Ver Pamela Brownell, “Poner en escena a René Pollesch: de la consigna a la explosión teatral. Entrevista a Luciano Cáceres acerca de *Ciudad como botín*” en *telondefondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)) año 4, N° 8, diciembre 2008.



que Pollesch haya estudiado varios años con Hans-Thies Lehmann, el principal teorizador del que ha llamado teatro posdramático. Según explica Óscar Cornago:

Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. [...] el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena.<sup>8</sup>

Esta tensión entre la palabra y el resto de los elementos de la escena se verá exacerbada en Ciudad como botín ya que la palabra, lejos de resignarse a no ser el elemento estructurante de la representación, hará un esfuerzo desmedido por llamar la atención, tanto desde la velocidad y el volumen con los que debe ser dicha (volviendo a las marcas de Pollesch) como por su contenido altamente referencial y explícitamente político. Esto último al punto de que, entendemos, la palabra de Ciudad como botín nos devuelve, no sin causar asombro, a la idea de una tesis, de un mensaje. Como antes mencionábamos, imaginamos que estas palabras causarán en quien las lea el mismo efecto que tuvieron en nosotros al pensarlas: ¿no eran algo del pasado?

Por supuesto, la tesis aquí, si es que cabe llamarla así, es en realidad muchas pequeñas tesis sobre la relación entre humanidad y mercado en distintos planos: las ciudades, los gobiernos de esas ciudades, las relaciones de pareja, las relaciones interpersonales en general, el lugar del arte. Y, por supuesto también, lo que nos espera está lejos de ser un discurso argumentativo o la representación de una fábula moralizante. Y además hay otro detalle: la obra se encargará a su vez de hacer todo lo posible porque esa tesis no llegue a ser escuchada y, menos aún, comprendida. En esa dialéctica, cada espectador se llevará lo que quiera o lo que pueda. Sobre todo lo que pueda.

---

<sup>8</sup> Óscar Cornago, "Teatro posdramático: las resistencias de la representación", en Jorge Dubatti (Comp.), *Escritos sobre teatro I, Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*; Buenos Aires, Nueva Generación, 2005; p. 122



La puesta dirigida por Luciano Cáceres toma casi íntegramente el texto de Pollesch y respeta sus consignas generales, desplegando, por su parte, una variedad y multiplicidad de recursos y una enorme generosidad –de espacios, de producción, de creatividad, de entrega actoral- que potencian y multiplican la propuesta de Pollesch y que, además, por intención y por casualidad también, cobran un sentido político muy directo en la Buenos Aires actual. Sentido que es por momentos tan literal que se vuelve novedoso y confuso.

Analizaremos ahora cómo se constituye y cuáles son las derivaciones de esta dialéctica entre mensaje y boicot del mensaje, presente ya en el texto dramático, al tiempo que nos detendremos en otras dimensiones de la puesta.



### El mensaje

Éste es el primer parlamento en el texto de Pollesch:

A: Espacios y territorios sólo juegan un papel secundario para los global players. En la vorágine de la "división internacional del trabajo" se desarman fábricas enteras y se las disemina por el planeta. Las actividades de las



empresas no están localizadas en ningún lugar. ¡ESTO! ¡ESTO YA NO ESTA RADICADO EN NINGÚN LUGAR! ¡ESTA EMPRESA DE MIERDA! ¡ESTA EXPLOTACIÓN DE MIERDA NO ESTÁ RADICADA EN NINGÚN LUGAR! Estas multinacionales terroristas actúan sin estar radicadas en ningún lugar. ¡Y ahora andá a buscar esa mierda!<sup>9</sup>

El texto, dividido en papeles identificados por una letra (la inicial del nombre de los actores para quienes fue escrito), ha hecho ya su declaración de principios: no tendrá personajes ni historia ni acciones, pero sí tendrá mucho que decir. La égida del marketing (en tanto formulación estratégica de la ley del mercado) sobre todas las esferas de nuestra existencia será la idea que lo atraviese. Y no dudará en hacer menciones a personajes públicos y sus políticas (la tolerancia cero de Rudolph Giuliani en Nueva York, por ejemplo), a sectores específicos de la ciudad o a empresas como Sony o Microsoft, por si a alguien le quedaban dudas de hablaba de éste mundo globalizado y no de algún otro.

Además de sus manifiestos y alusiones directas, un procedimiento clave del texto para expresar su denuncia será el constante juego de permutabilidad y equivalencia de los términos. Las mismas palabras son utilizadas reiterada e insistentemente, pero de las formas más diversas. "Botín", por tomar tal vez la más representativa, puede ser un sinónimo de ciudad, de empresa, de persona, puede ser un vocativo para llamar a quien supuestamente se le está hablando, puede ser un insulto, puede ser una palabra de amor. Todo es mercancía. Todo se vende, se compra o se roba. Todo se publicita y se consume, sea en la cama, en la ópera o en Wall Street. Si ésta no es la tesis, la tesis dónde está, dirían los muchachos.

En la puesta, todo esto se ve reforzado por una gran cantidad de elementos que sorprenden en su desinhibida literalidad: una máscara de Mauricio Macri, actual jefe de gobierno de la Ciudad; afiches callejeros del Gobierno; fotos de afiches intervenidos de la campaña 2007 –Jorge Telerman con un parche de pirata, Daniel Filmus con nariz de payaso, Macri y Gabriela Michetti señalados como enemigos del pueblo-; imágenes de cartoneros trabajando, un video de la represión de diciembre de 2001.

En relación a la lectura Macri de la obra, Cáceres nos comentó:

---

<sup>9</sup> René Pollesch, Ciudad como botín; ob. cit., p. 2.



Si hubiésemos estrenado el año pasado, sería Telerman. Es el jefe de turno. Ésta es una ciudad que quiere ser administrada como una empresa, y no desde esta gestión, sino desde la anterior y la anterior. Lo que genera es que nosotros dejamos de ser ciudadanos y nos convertimos en consumidores medio forzadamente.<sup>10</sup>

### El boicot del mensaje

Si tanto el texto como la puesta recurren a diversos procedimientos para que se entienda de qué estamos hablando, más aún son los recursos que despliegan para que no se entienda ni eso, ni qué se está diciendo sobre aquello de lo que se habla, ni si alguien habla con alguien o si en realidad nos están cargando.

En la puesta, lo fundamental en este sentido es el procedimiento constitutivo de la obra según fue ideada por Pollesch y según requiere que se haga, que es la disociación entre lo que se dice y lo que se hace. La palabra de la obra, por su propia extensión y complejidad, es en sí misma un obstáculo para su comprensión (y es que su objetivo no es ser totalmente comprendida), y si a esto se le suma que es dicha a un volumen y una velocidad no tolerable<sup>11</sup>, y que la escena nos tiene deparadas todo tipo de sorpresas, será inevitable que el contenido de lo que se dice se nos escabulla.

El escenario del Café Varieté Osvaldo Pugliese, sala del Centro Cultural de la Cooperación, en donde se realiza la obra, está cubierto, en uno de sus lados, por una gran pantalla, donde tiene lugar la mayor parte del montaje de la obra (en el sentido más cinematográfico de la palabra). El texto verbal es dicho generalmente fuera del escenario, en distintos espacios que vemos a través de la imagen alternante de la gran pantalla que deviene una suerte de monitor de vigilancia.

Mientras esa palabra es dicha, mientras nos gritan, se gritan o parecen dialogar, los actores están maquillándose, entrando y saliendo del escenario, encerrados en un ascensor, pidiendo socorro al público, sentados tomando algo, en fin, desplegando una enorme variedad de acciones que difícilmente puedan articularse entre sí -o con lo que se dice en cada momento- desde una lógica de

---

<sup>10</sup> Ver Pamela Brownell, ob. cit.

<sup>11</sup> Más adelante volveremos sobre este punto.



causalidad, pero que dan lugar a un nuevo sentido que surge a partir de la síntesis de ambos planos.

Los cuadros musicales que se intercalan a lo largo de toda la obra, previstos en el texto como clips, pero sin ninguna otra aclaración, disparan también en direcciones distintas entre sí y distintas de la temática abordada desde el discurso: canciones en varios idiomas y de variados estilos, coreografías más irónicas y absurdas o más vinculadas al tópico del sufrimiento, una escena de artes marciales que termina en fiesta caótica, un poema construido sobre la desarticulación de la palabra.

En esos cuadros lo que prima es la materialidad de la escena y el formato de un show de performers que se presentan ante el público al estilo del café concert, donde se canta, se baila o se hacen monólogos de humor. Sobre este aspecto de la obra, Cáceres señala:

Hay algo del histrionismo del actor, que yo lo pongo todo ahí. Además está esta situación que te provoca el actuar, un poco de burdel, de que vos tenés que mostrar tu cuerpo. Por esto usé la situación del escenario chiquito y de salir a hacer números. Está pasando todo lo otro, pero al momento de salir a hacer los números, no importa que estés llorando, que te esté pasando otra cosa. No importa que estén peleados entre sí. Tienen que bailar y tienen que bailar, que es lo que pasa en la puesta.<sup>12</sup>

La vocación dialéctica de Ciudad como botín no aparece sólo en la relación de la palabra con lo performativo, sino que está contenida dentro del propio texto. Dos procedimientos fundamentales en ese sentido son la contradicción y la deslocalización del discurso. Lo que se dice se niega o se vuelve tan impreciso y etéreo que parece desvanecerse.

Como ejemplo del primero, citamos:

A: ¿PERO, CÓMO VIVÍS? Me gustaría saberlo, cómo ¿VIVÍS!? ¡MIERDA!  
¡DECÍMELO! ¡NO! ¡NO! No quiero saber. ¡Cómo VIVÍS! Mejor no me lo digas. ¡NO LO QUIERO SABER! ¡NO QUIERO SABER CÓMO VIVÍS!,  
¡PERO DECÍMELO!<sup>13</sup>

---

12 Ver Pamela Brownell, ob. cit.

13 René Pollesch, Ciudad...; p. 19-20



Con el segundo, nos referimos a que el texto genera permanente un efecto diálogo, los parlamentos siempre parecen ser dichos a alguien, pero nunca queda claro quién los dice ni a quién. Dos intérpretes pueden comenzar un aparente intercambio, pero luego interviene un tercero y el primero desaparece, sólo para volver unos segundos después colaborando con quien antes parecía oponérsele. Cualquiera puede tomar la posta de cualquiera de los lugares del intercambio. También una frase puede comenzar siendo dicha por uno y ser concluida por otro. La sensación que esto genera es que, parafraseando al primer parlamento, esta palabra no esté localizada en ningún lugar. Y si es así, si nadie responde por ella, si es una parte más de la marea virtual de signos que nos rodea, entonces no es confiable. Así, desde este boicot comunicacional, ¿a quién puede llegar la obra con su mensaje?

Ahí tenés la puerta

Y sí, hay quienes sucumben al boicot, no todos encuentran interesante dejarse llevar por esa marea de estímulos de alto voltaje. Pero esto, lejos de preocupar al autor y al director, es un efecto contemplado ya desde la concepción del proyecto. En este sentido, Cáceres nos comentó:

Tiene que ser no tolerable. Eso es lo que pide él. Al que no le guste, que se vaya. El otro día se fueron cuatro, hay días que se van diez, hay días que se van tres<sup>14</sup>.

Si Pollesch pide que la puesta tienda a lo no tolerable, supone que habrá quienes no lo quieran tolerar. Si Cáceres potencia este efecto desde sus decisiones para la escena, sabe que la puerta deberá quedar despejada, porque habrá más de uno que la querrá utilizar durante la función. Y efectivamente la usan.

Sin embargo, entendemos que no hay en esto un snobismo, una vocación extravagante y tampoco un desprecio por el espectador. Lo que hay es un desafío, un sacudón, una invitación (algo violenta, si se quiere) a abandonar la pasividad. Y

---

14 Ver Pamela Brownell, ob. cit.

tal vez sea justamente de esa pena compartida, de ese leve martirio teatral para actores y espectadores, de donde surge la comunidad, la fiesta, aspecto que Cáceres resalta especialmente del teatro de Pollesch. En Berlín, sus espectáculos son fiesta. Unidos en el amor y el espanto, en la penuria del mundo globalizado y en el esfuerzo visceral de esta aventura teatral, actores, espectadores y palabras pueden unirse en una experiencia real en medio de la deslocalización reinante.

#### Ficción/Realidad (o ninguna de las anteriores)

Las experiencias que podemos vincular al teatro posdramático o a la no-representación, entre otras conceptualizaciones, tienden a cuestionar o poner a prueba los límites de lo teatral. Aunque no buscaremos aquí más que esbozar algunos apuntes, explorar distintas aristas de esta obra es también una manera de hacer un inventario de las preguntas que nos seguimos haciendo en torno a la tensión teatro-realidad.

El contraste entre presencia y ausencia instalado por la pantalla, la alternancia entre los momentos en que se dice un texto escrito por otro y aquellos en los que se muestra lo que cada uno eligió y preparó, el uso de los nombres de los actores (por momentos reducidos a una combinación de sus sílabas), la historia del secuestro que convierte al elenco de Sex... en personajes dentro de esta obra, en la que por otra parte son actores, la trivia inicial con datos personales del elenco, entre otros aspectos, marcan un constante fluir de niveles ontológicos diversos.

En Ciudad como botín asistimos a una trama compleja de situaciones, momentos, roles, enunciadores, temas, historias, imágenes, referencias, palabras, que nos desafían a persistir en la problematización de los vínculos teatro-realidad-ficción. Pero no sólo debemos pensar esto en función de la disolución de las categorías que antes teníamos por sólidas, sino también, por el contrario, en función de la resistencia de las mismas y de la constitución de nuevos entes. Cuando nos aprestamos a descartar la noción de personaje, vemos que la persistencia de algunos actores en roles determinados y las diferencias de su modo de hablar y comportarse en distintas situaciones hacen que se nos vuelva necesario



seguir recurriendo a esa figura; cuando estamos dispuestos a aceptar que lo que encontramos aquí no es ficción, nos encontramos con ella; cuando decimos que aquí no hay representación de los textos, advertimos que, en rigor, el texto es una sucesión de pseudo-diálogos y de acusaciones cruzadas, y en escena, aunque medie una pantalla en la mayoría de los casos, es eso lo que vemos.

Resulta muy interesante pensar estas tensiones en el video del comienzo y lo que de él se deriva. Allí se muestra una suerte de prehistoria de la obra. Vemos como el comando de actores, presentados en tono de serie policial, realizan el operativo mediante el cual secuestran al elenco de *Sex* en su última función. Aunque resulta un momento más claramente ficcional, toda esa secuencia se filmó efectivamente en esa última función, en la que el elenco sólo estaba advertido de lo que sucedería en líneas generales. Así, lo que vemos en el video es al mismo tiempo una ficción planificada y el registro de una experiencia teatral real, que a su vez termina fundiéndose y confundiéndose con la obra a la que asistimos, ya que el mismo video culmina llegando a un fingido presente que es relevado por una cámara en vivo que los muestra entrar a la sala y establece una continuidad temporal ficticia con aquella otra situación ficcional.

A partir de aquí, y en conexión con las tensiones a las que nos estamos refiriendo, el tópico de la violencia ejercida sobre otro para someterlo a una voluntad externa atravesará toda la obra, articulándose por momentos de un modo más claramente ficcional, como la situación que recién mencionábamos, o en pequeños nodos ficcionales, mayormente vinculados a la figura de Héctor Bordoni, que es violado, obligado a cantar desnudo, a vestirse de mujer, a cocinar, a servir, entre otras cosas. Bordoni, o tal vez deba decirse el personaje-Bordoni, ocupa desde el comienzo el lugar de representante de la parte excluida de la población y condensa en sí mismo la tragedia del sometimiento. Cuando toma la palabra, canta en inglés, y cuando, sobre el final de la puesta, cada actor comenta algo sobre su experiencia personal en Ciudad como botín -con un alto índice de penas y pesares- él dice, con una gran sonrisa, algo así: "Al principio no la pasé bien, sobre todo en la camioneta" -que pertenece al video inicial y es donde tiene lugar la violación- "pero ahora está todo muy bien, todo muy lindo". Su referencia temporal es interna al mundo, digamos, ficcional de la obra. Ese "principio" no alude a los ensayos, ni a



su experiencia del día, sino a lo primero que vio el espectador. Justo el más violentado de la obra es quien queda atrapado en ella, y está feliz de que así sea.

En esa secuencia testimonial puede verse otro ejemplo de los campos de tensión entre los actores, los entes poéticos que ellos devienen en escena y lo que sobrevive de la noción de personaje. Allí notamos claramente el contraste entre actores en papel y actores fuera del papel. Aunque ya hay una pauta de lo que cada uno dirá en ese momento, podemos advertir una clara diferencia entre la forma más natural o real en la que los actores aparecen, que se distingue de su actuación en los cuadros musicales y de su intervención en los momentos más discursivos. Es como si pudiéramos distinguir entre el actor-persona, el actor-performer y el actor-personaje, o, tomando la voz inglesa que se ha difundido, entre no-acting, acting y text-acting.

Como dijimos, no aspiramos aquí más que a identificar algunos puntos sobre los que se hace necesario seguir reflexionando, aceptando así el desafío que, entendemos, obras como ésta proponen no sólo a todos los espectadores sino específicamente a la crítica teatral.





## La distancia entre ESTO y AQUÍ (El boicot es el mensaje)

Para terminar, hay un aspecto del texto de Pollesch en el que, creemos, descansa su mayor apuesta: pese a ser un discurso sobre y desde la deslocalización, está absolutamente plagado de deícticos: el municipio este, la prostituta esa, esta casa tecnológica, ahí, esto, yo, vos. Todo tensiona hacia un anclaje en una situación de enunciación que no podemos identificar. La construcción y destrucción del efecto diálogo apunta en este mismo sentido. Creemos que podemos alcanzar el sentido pero, cuando estamos por llegar, desaparece.

Entonces aquello de lo que nos habla Pollesch, aquello que advierte, esa deslocalización funcional a la exclusión, se convierte en una realidad escénica y una experiencia para el espectador.

En la puesta, esto adquiere una fuerza particular, porque los deícticos están condenados a hacerse carne, y entonces los actores señalan a "esa ciudad que está ahí afuera", y es nuestra ciudad, y dicen vos mirando a un compañero y es una charla, pero lo dicen mirando al frente y somos nosotros. Así, la obra se vuelve, en gran medida, la puesta en escena de una interpelación. Y esa es su verdadera fuerza política. No importa tanto quién le dice qué a quién. Lo que importa es que hay algo que debe ser dicho a todos, una urgencia, una desesperación, un despertador que increpa a quien le quepa el poncho, una voz que se teje entre fragmentos de voces con un hilo de Ariadna hecho pedazos que el espectador es desafiado a seguir.

Ciudad como botín, con su dialéctica y sus aires de varieté, podría pensarse como una reformulación brechtiana en clave posmoderna, pero creemos que, más que ninguna otra cosa, se para ante esa necesidad de gran parte del arte actual de dirigir la mirada –desde la palabra y la escena- a lo que de verdad existe, si los filósofos nos permiten seguir a Berger en esa frase, como proyecto de resistencia en un mundo que busca disolverse en imágenes como proyecto de impunidad.



#### Ficha técnica

Autor: René Pollesch

Director: Luciano Cáceres

Traducción: Carla Imbrogno

Actúan: Héctor Bordoni, Ideth Enright, Javier Lorenzo, José María Muscari, Dolores Ocampo, Cecilia Rainero, Rodolfo Roca, Guillermina Schauman, Sergio Aiello

Diseño de vestuario: Pepe Uría

Realización de vestuario: María Carcaño

Iluminación: Luciano Cáceres, Ignacio Rodríguez de Anca

Escenotécnica: Luciano Cáceres, Mara Guerra

Cámara: Lucas Cánepa, Sophie Tirouflet

Video: Pablo Irrazábal

Coreografía: Leticia Mazur

Entrenamiento corporal: Lucas Cánepa

Pistas musicales: Hernán Crespo

Asistente de producción: Ignacio Rodríguez de Anca

Asistencia de dirección: Marlene Nordlinger

Producción ejecutiva: Mara Guerra

Comunicación visual (CCC): Claudio Medin – Estudio M

Prensa: Duche & Zárate

Producción general: Tinto.B.A.

[pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

Palabras clave: Cáceres - Pollesch - Ciudad como botín - no representación - teatro político- teatro posdramático

Key words: Cáceres - Pollesch - Ciudad como botín- no-representation - political theatre - posdramatic theatre