

▣ Cazar mariposas con la red rota.

Algunas preguntas sobre la problemática del género en el teatro de Carlos Paz

Jimena Garrido

Eje temático: Cultura, arte y comunicación.

Pertenencia institucional: CIFFyH. Becaria Conicet.

Correo electrónico: jimegarrido@hotmail.com

Resumen

En el marco de una investigación en usos espaciales y materialización de cuerpos en performances teatrales de la ciudad de Carlos Paz, me propongo en este trabajo indagar en torno a la problemática del género teatral para analizar como los sujetos se posicionan dentro de sistemas clasificatorios condicionantes y dinámicos. Particularmente me detendré en el caso de la presentación de Bravísima El Gran Show en el Teatro Coral, esta última presentada durante el verano de 2011.

Sostengo que el teatro en Carlos Paz debe considerarse como un teatro que si bien comparte algunas características en su producción y consumo, contiene inagotables particularidades que terminarían por llevarnos a ver cada obra como un mundo único. Para visualizar los modelos de lo social y establecerlos en su carácter dinámico y conflictivo, me parece importante la doble tarea de identificar las características coincidentes, atendiendo a la hibridez de las mismas y a su no exclusividad en relación a otras performances teatrales, a la vez que identificar las particularidades inagotables de cada práctica teatral.

Cazar mariposas con la red rota.

Un análisis preliminar sobre la problemática del género de teatro en Carlos Paz

En el marco de una investigación en usos espaciales y materialización de cuerpos en performances teatrales de la ciudad de Carlos Paz, me propongo en este trabajo indagar en torno a la problemática del género teatral en esta ciudad para analizar como los sujetos se posicionan dentro de sistemas clasificatorios condicionantes y dinámicos. Particularmente me detendré en el caso de la presentación de Bravísima en Junio del 2011 en el Teatro del Lago y de El Gran Show en el teatro Coral, esta última presentada durante el verano del 2011. Además de mis observaciones de estas dos presentaciones trabajaré con fuentes periodísticas publicadas en la web y algunas entrevistas.

El género: una cuestión de fronteras y re-posicionamientos.

“¿Es legítimo pensar en la sociedad Kachin como organizada globalmente según un conjunto concreto de principios, o bien que esta categoría bastante vaga de Kachin incluya cierto número de formas distintas de organización social?” (Leach, 1976: 25)

EL teatro en Carlos Paz se piensa como un paradigma de hacer teatro, a veces asociado al “teatro de revista”, a un teatro frívolo ligado a personajes mediáticos, o un teatro de entretenimiento y fastuosidad. Considerar la problemática de los paradigmas teatrales nos conduce al mundo de las clasificaciones y los géneros que se desprenden de estas. En este caso las clasificaciones se construyen y sostienen entre todos los que participan en este mundo del arte¹: artistas, personal de apoyo, críticos, público, investigadores, entre otros².

En este sentido la tarea no sería establecer a qué género pertenecen las obras teatrales observadas en esta plaza, sino más bien observar y describir como los sujetos construyen

¹Esta categoría es de Howard Becker quien define los mundos del arte como: “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo y tal vez otros definen como arte”. (Becker: 2008 p. 54)

²Como bien nos señaló E. Leach las estructuras sociales debieran pensarse como modelos que existen como construcciones lógicas de investigadores pero también de nativos, y que son las inconsistencias de este modelo el material para analizar el cambio social. (Leach, 1976)

iterativamente clasificaciones que hacen a lo social, crean géneros, constituyen grupos y se constituyen ellos mismos en este proceso siempre conflictivo y dinámico. Lo que habría que atender e historizar son los procesos clasificatorios más que las comunidades, los recorridos territoriales más que los escenarios.³ Desde esta perspectiva es necesario para pensar los diferentes grupos, observar las interrelaciones entre ellos, como afirma N. Elias:

“La sociodinámica de la relación entre grupos entrelazados unos con otros en calidad de establecidos y marginados, se determina por el tipo de su entrelazamiento y no por unas características que presentan sus miembros de modo totalmente independiente de este”. (Elias, 2000: 106)

Me interesa indagar entonces en las fronteras entre teatro “comercial”, “oficial” o “independiente”, o entre teatros de “entretenimientos” y teatros “reflexivos”, o arte “popular” y “culto” para visualizar y comprender estos procesos de clasificación-realización. La experiencia de la modernidad significó un sistema bipolar de ordenar y actuar en el mundo donde uno de los pares siempre se supone superior al otro y donde ambos ocupan posiciones fijas y esencializadas, comenzando por la oposición donde “la cultura” sería lo opuesto superior a la “naturaleza”. La producción y consumo de performances artísticas (en este caso teatrales) también participaron de este sistema clasificatorio como expresión y realización del proyecto moderno. Afirma García Canclini: “con la condición de reconocer la inestabilidad de lo social y la pluralidad semántica, tal vez sea posible seguir preguntándose cómo construyen sentidos el arte culto y popular en sus mezclas inevitables y su interacción con la simbólica masiva” (García Canclini, 1992: 314).

Frente a estas dicotomías Richard Schechner, en sus estudios interculturales, plantea que cualquier práctica social podría ser leída como performances entendidas como conductas repetidas capaces de transformar el mundo que repiten en una trenza entre eficacia y entretenimiento (Schechner, 2000)⁴. Este concepto nos ofrece una vía de escape frente a la

³Ver PERLONGHER(1999) “El Negocio del Deseo”. Paidós. BsAs.

⁴Este proceso de repetición (afirma Schechner) es la marca distintiva de la performance. Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas, que no son nunca iguales de las que se desprenden como copias.

tarea de querer descubrir en un mundo de dualismos “géneros verdaderos” y nos permite leer prácticas sociales como realizaciones fronterizas que los sujetos intentarán enquistar o movilizar.

Aceptando la hibridez, interrelacionalidad y mutabilidad de las entidades sociales como modelos corporizados en procesos conflictivos, considero importante la tarea de describir:

1. La repeticiones de las prácticas teatrales en la plaza que escogimos para el estudio que hacen que pueda pensarse en la existencia de “un teatro de Carlos Paz”.
2. Las particularidades de cada obra dentro de esta plaza.
3. Las interrelaciones con otras prácticas teatrales fuera de esta plaza.
4. La hibridez al interior de esta “comunidad”, cómo confluyen distintas tradiciones y repertorios en la configuración de estas performances teatrales.

Para esto me propongo analizar diferentes dimensiones de las performances teatrales en Carlos Paz: la complejidad de nominarlas, la relación con las vacaciones y el entretenimiento, y los diferentes parámetros en la construcción de la performances artística en sí.

La complejidad de nominar

Me propongo rastrear cómo los sujetos clasifican el teatro que observamos aquí⁵. En esta tarea participan empresarios, libretistas, productores, críticos, periodistas, público, entre otros. Por ahora nos basaremos sólo en las clasificaciones que aparecieron en medios de información periodísticos publicados en la web. Veamos un ejemplo de cómo calificaron las diferentes obras en una de las carteleras publicadas en la red⁶:

⁵Esta tarea la hizo Montijano Ruiz en España.

⁶Ver: <http://www.invitarte.com.ar/cartelerteatrocarlospaz.htm> (abril: 2011)

Obra

Género

Un show Pipí Cucú

Humor y música.

único espectáculo multimedia

Show del Chango Juárez

Show

QV4 TV

música y el humor

(se meten con la tele)

Taxi 1 Original

Obra

La gran noche

Espectáculo

Los mostros

Espectáculo

Legalmente flaco

Espectáculo

Flor de pito

"Una luna en la laguna"

Excitante

Jardín de Otoño

Obra

Dónde está el mafioso?

Obra

Humor vs. Humor

El gran show

Music Hall

Divertite con la Chiqui

Sátira humorística-musical

Turista de aventura.

Doña Jovita

Obra

Hay fiesta en la villa

Show cómico musical

Chule y compañía

Espectáculos Humorísticos - Musicales

Observamos aquí las inagotables formas de nominar el teatro de esta plaza. Este mismo “dilema” aparece en el evento de premiaciones donde figuran los siguientes rubros:

espectáculo infantil, café-concert, jóvenes emprendedores, espectáculo humorístico, espectáculo humorístico musical, espectáculo humorístico con imitaciones, comedia dramática, comedia, music hall. Vemos las *inconsistencias* del modelo en el caso por ejemplo de los espectáculos humorísticos que tienen tres formas de denominarse, aparece otro ejemplo de las *contradicciones* (que no necesariamente son vividas como problema) si observamos que se entrega el premio a mejor cuerpo de baile de espectáculo humorístico a makumba (legalmente flaco) y a mejor espectáculo humorístico musical: "legalmente flaco". La misma obra fue premiada en dos géneros distintos. Uno de los entrevistados cuenta que la entrega tiene sus dificultades porque se inventan rubros dependiendo a quien habría que premiar y rescata el sistema de Mar del Plata donde los rubros se establecen al comienzo de la temporada y cada obra se anota para competir en uno de ellos.

“Todo sirve para promocionar la actividad, como más o menos conozco los que entregan los premios y demás se que lo hacen con la mejor intención, lo que yo critico que a veces en el afán de quedar bien se les va la mano y dan un par de premios de más, inventan rubros, ese tipo de cosas (...) sí lo mismo te van a criticar hacelo bien, el cinco de enero poné los rubros que se van a premiar y punto, Mar del Plata hace muy bien porque cada espectáculo decide en que rubro quiere estar (...), te mandan una nota y te ponen revista, music hall, humorístico musical, comedia, comedia dramática, vos te anotás en el rubro que vos considerás tu espectáculo está encuadrado”

Vemos así en esta primera aproximación la dificultad de catalogar dentro de un género al teatro en Carlos Paz, y cómo el “Teatro de Revista” al que solemos asociarlo se encuentra en un dinamismo que borda con la casi extinción y/o extensión de la categoría en muchas otras. Las preguntas que aquí aparecen entonces tienen que ver con cómo los sujetos establecen sistemas clasificatorios en los cuales se ordenan a sí mismos y cómo estos sujetos y estos sistemas son siempre objeto de lucha social por re-posicionamientos, donde los individuos enfrentados a una elección buscarán realizar la acción que les permita obtener acceso al cargo o estima (Leach, 1976: 32). Lo que cambia no solo es el orden de las cosas sino el sistema clasificatorio mismo, como afirma Leach, cualquier sociedad real es un proceso en el tiempo en el cual existen cambios que son consistentes con el orden formal existente y otros que reflejan alteraciones del orden formal. (Leach, 1976: 27). Se presenta como una próxima tarea necesaria rastrear este proceso.

¿Un teatro vacacional?

Me interesa problematizar también las asociaciones de este “género teatral” de Carlos Paz con prácticas vacacionales. Estudiar el turismo vacacional puede ser muy sugerente en relación a estas prácticas de paseo, entretenimiento, descanso, pero también podemos relacionarlas en sus interacciones con el mundo del trabajo, ya sea porque generalmente “la conquista de las vacaciones” es un logro de los trabajadores o un reconocimiento del estado en relación a derechos laborales⁷, o porque dentro del mundo vacacional asociado al divertimento encontramos superpuestos mundos de trabajos de aquellos que ofrecen los servicios y productos turísticos. Entre ellos (además de mozos, cocineros, hoteleros, comerciantes, bañeros, funcionarios, entre otros), podemos encontrar a los artistas y personal de apoyo⁸ que cada noche ofrecen funciones en las diferentes salas de teatro de la ciudad.

Este tipo de teatro ha sido muchas veces desatendido y considerado (frente “al arte” de los teatros intelectuales e incluso oficiales) peyorativamente en el *mundo académico y artístico*, asociado al mundo de la televisión, de la farándula, de la frivolidad y de un entretenimiento planificado por empresarios inescrupulosos para las masas irreflexivas que vacacionan. En este sentido creo importante desdemonizar como investigadores cualquier práctica social para poder observar sus lógicas, cristalizaciones, alegrías y opresiones. Pensar que el público asiste porque es “idiota” frente a un grupo de empresarios macabros que planifican como embrutecer a la gente y quitarle su dinero nos oculta encontrar el carácter conflictivo, complejo, enigmático y entreverado de cualquier práctica social desde una mirada etnográfica que no deja por eso de develar las relaciones de poder que se configuran en las mismas. Afirma Elías:

“El ideal de una regulación “racional” de los asuntos humanos todavía obstruye en buena medida el acceso a la estructura y a las dinámicas de las figuraciones de establecidos y marginados, lo mismo que a las fantasías grupales glorificadoras que

⁷Ver PASTORIZA (2011): “La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en Argentina” Edhasa. Buenos Aires

⁸Ver BECKER (2008) “Los Mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico”. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.

ellas engendran. Tales fantasías son datos sociales *sui generis*, no son racionales ni irracionales”. (Elías, 2000: 114)

Diferentes parámetros en la construcción de la performances artística

En este apartado analizaré la obra “Bravísima” y “El gran show”⁹. Buscaremos describir y analizar repeticiones y particularidades, interrelaciones e hibrideces en relación a la construcción dramática, puesta en escena, técnicas de actuación, característica del espacio y relación con el público.

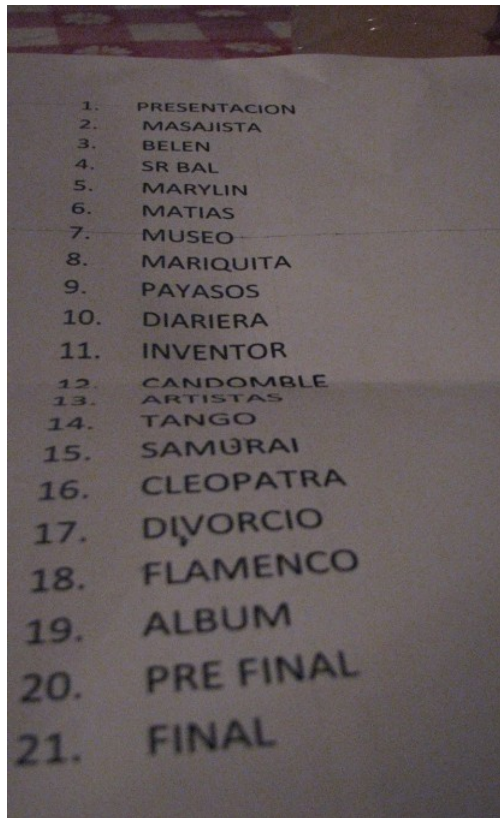
*Construcción Dramática.

“No hay forma de con una locomotora, un bombero y un abanico, hacer algo homogéneo” (Borras y Franco Padilla)

Un aspecto a analizar en el estudio de los mecanismos de la escritura teatral es su estructura. Para S. Sinisterra, teatrólogo e investigador español, existe en el mundo del arte teatral contemporáneo un desarrollo de nuevos paradigmas de escritura donde “la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias.”(Sanchis Sinisterra, 2002: 246).

Encontramos en las dos obras analizadas cuadros sueltos que irrumpen en la escena sin causalidad. En el caso de Bravísima en diferentes sitios detrás de escena había unas hojas que marcaban la estructura de la obra y que dan cuenta de esta escritura llamemosle situacional:

9 **Existe un análisis previo de esta obra, ver: Garrido, Jimena: El gran show. Lectura de una obra de verano. (2011) Presentada en II JORNADAS DE CRÍTICA GENÉTICA. ANÁLISIS DE PROCESOS CREATIVOS EN ARTES ESCÉNICAS.**



En “El Gran Show” también encontramos este tipo de estructura, no solo a largo de la obra sino al interior de cada escena donde muchas veces se hace indistinguible qué acto es causa y cuál es efecto, existe un entrelazado de acontecimientos ligados por una lógica no accesible por la vía de la razón. Veamos lo qué sucede al interior de la escena de la entrevista de Mateico a la Mole:

“Cuenta sobre su experiencia en el bailando por un sueño. Hace chistes de que no la va a dejar ir a “la Negra” a que participe porque los bailarines meten mano. Dice que antes en su casa no había diálogo y que ahora todos opinan y se ponen en contra de él porque quieren que la negra vaya al bailando. Cuenta sus peleas con Moria Casán, Pachano y Ford. Habla de que son putos. Se queja de que a Ricardo le tiene que decir maricón y no le puede decir puto. Se ríe de todas las cartas documentos q le llegaron mientras hizo el show en tv. Y se ríe de cómo se visten. Piden que levanten la mano las q gustan de Mateico, le pregunta a una señora de primera fila si le gusta, ella dice q si y la mole le dice que se den un beso, lo hacen. Cuenta la anécdota de cuando quiere subir al avión para ir a Londres (lo busca en el mapa de córdoba) y hay una tormenta y una vieja le rasca la cabeza para tranquilizarlo”

Muchas de estas escenas se construyen en ambas obras como cuadros de música y baile de diferentes ritmos: tango, flamenco, hip hop, cuarteto, música japonesa, jazz, entre otros.

Otro de los procedimientos para construir una dramaturgia atañe al tema de la obra. Según Sinisterra, existen propuestas de abordaje de “temas importantes” y otras donde “se optaría por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores.”(Sanchis, 2002: 246).

En *Bravísima* podríamos hipotetizar la vida de Carmen como tema aunque no todas las escenas se desprenden de este punto. En ambas obras podemos encontrar diferentes escenas que hablan sobre los acontecimientos televisivos del año anterior, o sobre la sexualidad, pero creo no existe una temática general explícita de la cual la obra se desprenda y desarrolle.

En relación a la dramaturgia podemos pensar también el tipo de escritura en relación a su “pedagogía”. Sinisterra afirma que “una *teatralidad menor* optaría por velar esta discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles (...) daría así al receptor un papel más activo induciéndole a escribir aquello que el espectáculo deja en penumbra” (Sanchis Sinisterra, 2002: 247)” Considero que estas obras no se construyen en derredor de un mensaje que el público debiera comprender, tampoco sé si lo que hay es ambigüedad de los contenidos. Tal vez no sucede ni una cosa ni la otra o las dos juntas. Es importante quizás pensar aquí el concepto de A. Giddens¹⁰ de la historia como producto de actividades intencionales que escapan siempre al afán de someterla a una dirección consciente, por lo cual la historia nunca llega a ser un proyecto intentado, lo que nos llevaría a rastrear las motivaciones e imprevistas direccionalidades de la acción en los espectáculos.

*Puesta en escena.

10 Ver GIDDENS (1995) *La Constitución de la Sociedad. Bases para la Teoría de la Estructuración.* Amorrortu. BsAs.

Las puestas de las obras que analizamos son diferentes. En Bravísima encontramos que en cada cuadro hay una escenografía diferente que con juego de telones se van cambiando a lo largo de la obra. Al final aparece la gran escalera por donde desfilan vedettes, bailarines, actores. El juego de luces y sonido intenta ser de gran despliegue. Si bien esto último también pasa en el gran Show, en esta obra la escenografía consta de cinco bastidores blancos que cambian de lugar a lo largo de la función. Los vestuarios intentan ser una de las características por las que sobre sale Bravísima. Cada cuadro tiene sus vestuarios y los camarines desbordan de pelucas, zapatos y vestidos. Muchas plumas también forman parte del show. La asistente de Carmen me comenta que ya se están cosiendo los vestidos para la próxima producción. Es llamativa la hibridez de los estilos en vestuarios.

*Técnicas de actuación.

Frente a la pregunta cómo vivenciar en la escena de modo orgánico lo que se representa, R. Serrano, abocado al estudio de la pedagogía teatral, responde que esto se logra a través de una técnica actoral, entendiendo por esta un conjunto de materiales y procedimientos que delimitan los usos del cuerpo del actor como instrumento y ejecutante en la creación de la materialidad escénica. En los ensayos que pude observar previo a la función de Bravísima existió una fuerte presencia del coreógrafo y el puestista, lo que más ensayan son pasos coreográficos virtuosos, coordinación de desplazamientos escénicos.

Ligado a lo anterior, podemos pensar en el paradigma de personaje que estas obras trabajan. En las nuevas dramaturgias, según Sanchis Sinisterra, existe una voluntad de abandonar el personaje entendido como un sistema cerrado de signos en torno al cual se estructura el relato.

En ambas obras aparecen actores-personajes que no se distinguen, lo sujetos atraviesan las situaciones siendo ellos mismos (Mateiko, Carmen Barbieri, la Mole). Encontramos que en muchos momentos representan personajes característicos como el masajista, el mecánico, la secretaria, la linda, el grosero etc. pero siempre nos dejan ver a quien están representando. Es importante también la presencia de la improvisación en la actuación de las dos

presentaciones, siempre en relación al error o al olvido del libreto que lo hacen explícito o incluso lo pautan.

*Características del espacio y relaciones con el público.

En este apartado podemos pensar la propuesta espacial de la dramaturgia y el vínculo que la misma propone en relación al tipo de interacción entre público y artistas. Sanchis Sinisterra afirma que para que se produzcan los efectos participativos y cooperativos habría que escoger unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. El Teatro Coral y el Teatro de Lago son teatros con caja italiana, lo cual supondría una separación por el proscenio entre quienes producen y quienes consumen la obra. Sin embargo en las dos obras se produce una interacción entre el público y los artistas quienes muchas veces aparecen desde la platea al escenario. Hay una ausencia de la cuarta pared, y un permanente diálogo con el público, en El Gran Show se invita a este a subir al escenario y participar a través de un concurso de baile entre parejas.

A modo de de cierre

Creo que el estado actual de la reflexión nos deja un mapa con posibles pistas a seguir, tanto la dificultad de nominar, la porosidad de la identidad (en este caso vacacional), y las coincidencias y diferencias entre las obras que analicé y sus confluencias y distinciones respecto a obras que se realizan fuera de esta plaza (como es el caso del “teatro menor” que propone Sanchis Sinisterra). El trabajo nos invita a seguir rastreando los puntos que marqué intentando reconstruir una historia no intentada de reclasificación y reposicionamientos de los sujetos que participan en posiciones diferenciales de la plaza teatral de Carlos Paz y nos invita a disfrutar del arte de cazar mariposas con la red rota.

Bibliografía.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamerica. Bs As.

ELIAS, Norbert y John SCOTSON (2000) *Os establecidos e os outsiders*. Jorge Zahar. Río.
(Introducción).

LEACH, Edmund. 1976 (1964). *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Anagrama. Barcelona.

MONTIJANO RUIZ, Juan José. (2010) *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Tesis Doctoral. Editorial de la Universidad de Granada. En: <http://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf>

SCHECHNER, Richard. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. UBA. Buenos Aires.

SANCHIS SINISTERRA, José. (2002) *La escena sin límites*, Ñaque Editora, Ciudad Real, España.

SERRANO, 2004: Raúl (2004) *Nuevas tesis sobre stanislavski. Fundamento para una teoría pedagógica*. Atuel. Bs As. Parte 1.