



Universidad
Nacional
de Córdoba



Letras y Artes
de Córdoba
Universidad Nacional de Córdoba



**PROGRAMA JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA
HUMORÍSTICA ARGENTINA.
21 Y 22 AGOSTO 2015**

***Griegos (2007-2015) una puesta en escena del teatro de Córdoba.*
Tragedia, humor y nuevos vínculos con el público**

Adriana Musitano
(Letras, CIFFyH, UNC)

Presento aquí una experiencia de humor y tragedia que ha tenido una importante continuidad, reconocimiento y muchísimas representaciones en el teatro de Córdoba, en estos últimos ocho años. Me detengo en *Griegos* (Daniela Martín y La Convención Teatro, 2007-2015) por la coexistencia entre la risa, las bromas, las improvisaciones, y el conflicto trágico. Coexistencia que incide en una actuación no mimética, lúdica frente a otra tensa, dramática, y que en sus oposiciones hace vivir la problemática de las pasiones y la violencia. La diferenciación escénica entre humor y tragedia resulta interesante, pues es en la puesta en escena dónde se percibe de modo directo la innovación, que genera varios efectos y se presenta muy productiva, tanto por el trabajo con el texto griego antiguo, como por lo oral cotidiano actual y lo corporal de la copresencia. En escena están Mauro Alegret, Analía Juan y Maura Sajeve, actores y performers, según sean los momentos de asunción del drama o de la acción festiva, mediante los cuales establecen una nueva relación con el público.

En el texto de *Griegos* (Martín, La Convención Teatro, 2007), presentado a Argentores –texto dramático, pre-espectacular, que diferencio de la

partitura escénica– son pocos los elementos que dicen acerca del humor o bien escasean las indicaciones acerca de cómo trabajar las improvisaciones, lo paródico, grotesco y a veces desopilante, con las cuales se trasgrede el género tragedia en la puesta en escena. Por ejemplo, en la *Escena 1* cuando la leemos no hay referencias explícitas a las intervenciones de cada uno de los tres actores. Sí, se dice de la temática que tratarán, y que los actores conducirán el diálogo con los espectadores, que buscarán abrir el imaginario que cada uno tiene sobre los griegos, conversando sobre aspectos de la obra trágica centrada en la figura de Agamenón y de los otros personajes míticos, tales Clitemnestra y Casandra. No hay datos en el texto acerca de cómo llevan los actores este diálogo, ya que es la improvisación la base del trabajo escénico. Aclaro, es más que improvisación, es una modalidad de acción performática, y allí reside el ejercicio provocador y la acción liberadora que las bromas y risas producen. Lo afirmo después de cotejar mis notas y percepciones, luego de reiteradas observaciones y asistencia a las puestas a lo largo de los años en que se ha representado *Griegos* en Córdoba. Es en los primeros quince minutos de la puesta en escena que teatro y vida se entrecruzan, mientras los actores preguntan a los espectadores sobre la vida de los griegos y la casa de los átridas. El texto especifica la temática, nombra que los actores conducen a los espectadores, que redirigen el imaginario de cada uno sobre los griegos, mientras que en escena se destacan ciertos aspectos grotescos y terribles de la figura de Agamenón y aún de los otros personajes, ampliando con la improvisación las posibilidades de comprender lo trágico hoy. En esta escena los actores trabajan su rol de actores y, además, se muestran en sus gustos, cuentan anécdotas, injertan partes del mito, figuras, personajes, con fotos de ellos, de gente ligada a sus estudios y en juego humorístico ligan vida cotidiana a los dioses y personajes míticos. Teatro y vida enlazados, cuando preguntan hacen participar a los espectadores y se produce la performance: en simultáneo, las dos actrices y el actor logran un acontecimiento que es

más que una escena dividida en tres partes, es una fiesta que sucede alrededor de tres mesas. Todos participan de la performance, se produce el contacto físico, visual y táctil, las presencias se perciben y se disfrutan en el juego escénico y vital. En simultáneo, las dos actrices y el actor con los cuarenta espectadores producen ese acontecimiento compartiendo vino y aceitunas, al modo griego, cada uno que está en la sala-bar se siente interpelado, juega su rol, y acciona como espectador y, a la vez que es parte de la obra, mira lo que pasa en su zona, percibe los murmullos de lo que sucede en las otras dos, escucha qué dicen los actores y qué pasa consigo mismo.

Es más que un espectador. Me atrae pensar que la función del teatro en la polis griega se ha transformado. En esa escena en el bar los tres actores hacen reír, cuentan anécdotas, a la par que injertan partes del mito griego en relación con la guerra de Troya y con respecto a la tragedia de Esquilo elegida (la primera de su trilogía *Orestiada*, es decir, “Agamenón”). Las voces de Maura, Analía y Mauro, más sus cuerpos y el uso de muy pocos objetos son los que delinearán figuras, personajes trágicos y otros cercanos a sus vidas... dioses y héroes mixturados, mezclados con fotografías de gente ligada al teatro de Córdoba, así en juego burlón ligan la vida, el hoy, lo teatral a los veintitrés personajes míticos que, por caso, Analía/Cassandra reúne en su mesa como caustico árbol genealógico.

Las bromas en torno a los actores/personajes se suman a las que hacen los performers en relación a cuestiones actuales, mediante las que establecen el nexo con lo cotidiano, con el hoy. Especialmente, el humor se genera en relación a cómo cada actor construye su relato, o bien cuando se refiere a los otros dos actores y personajes de la obra. Hay discurso de género, político, moral, e inclusive meta-artístico. Van y vienen las preguntas acerca del asesinato/sacrificio de Ifigenia, la guerra y destrucción del enemigo, el por qué de los actos violentos, enfrentados amor, soledad y dolor. Allí aparece la tragedia como cuestión existencial,

forma de problematizar la vida de una comunidad, es lo que hace que cada uno se vea inmerso en los antagonismos.

En otros momentos de la obra se trastoca también la solemnidad que en occidente se le impusiera a la tragedia, incorporando frases banales, comentarios cercanos a la gente, bromas y mediante el uso de distintas estrategias narrativas, desde las ya mencionadas del árbol genealógico con figuritas o la referencia a los relatos míticos como “pavadas griegas” –con el libro *Tragedias* de Esquilo en mano de una de las actrices. Estos procedimientos presentan una aparente digresión y operarán netamente cuando sucede el diálogo trágico de Esquilo. Los tres actores son condensadores del conflicto, funcionan como síntesis trágica, Agamenón, Clitemnestra, y Casandra involucran al público en la cuestión de la violencia entre hombre y mujer para que los enfrentamientos trágicos se perciban en su ambivalencia, y a la par muy cercanos, aún cuando remitan por la tragedia de Esquilo a los griegos. De este modo, la dimensión trágica juega con toda la fuerza política, y eso sucede porque el humor ubica/desubica a los espectadores. Los coloca en una zona diferente a la habitual (tanto con respecto a su vida, como a lo que es convencional en el teatro), ellos se divierten, preguntan... El humor aliviana aunque también deja percibir lo terrible de los actos humanos: la complicidad entre actores y público propia de la performance es la que modifica el vínculo con lo que consideramos real, o imaginario y abre una perspectiva reflexiva.

Si nos detenemos en la acción de la *Escena 2*, son los parlamentos de Agamenón y Clitemnestra, que vinculados directamente al texto de Esquilo son los que tensionan y ponen a los espectadores en el centro del drama trágico. La versión acerca mediante el uso del voceo, pero se sostiene la poesía del lenguaje trágico y las modalidades de actuación, sin ser miméticas, son emocionales, expresivas, en los cuerpos y voces de los actores se perciben los antagonismos. Luchas, celos, violencias.

Del texto de la Escena 3 tomo una anotación escénica que indica el cambio de tono, de actuación, porque son evidentes que para que se acrecienten la violencia y las pasiones que exceden lo humano se necesita un lenguaje no poético, diferente al de Esquilo, de la anterior secuencia. Ahora Clitemnestra y Agamenón discuten como marido y mujer, frente a la amante, hablan sobre ella y muestran resentimientos sobre su propia historia pasada. La interacción entre la pareja comienza con la pelea por el poder, “¡dejame reinar a mí!” dice ella, él: “cerrate el piquito y andate”, es más que una pelea matrimonial, aparece la excusa de la esclava, la educación de Orestes, la queja del padre por los mimos de la madre: “me va a salir puchero el pibe...”.

El humor surge de las dimensiones opuestas, entre la legalidad del matrimonio y la ilegalidad de la amante, entre la destrucción de Troya y la mirada en la sobreviviente, se banaliza el encuentro, haciendo explícito lo imposible del mismo. Casandra, con su forma aguda y alucinada de decir puede ser parodiada por la esposa. La pitonisa, entre giros corporales, gritos, corre como loca y va diciendo los vaticinios, mientras Clitemnestra toma un teléfono que pide a un espectador y habla con Apolo, dice: “hace 10 años que pago el fijo en esta casa...” y se queja de tener que pedir prestado el celular, y sigue peleando con la joven: “Chirucita del moño...”, luego lo escupe cuando él calma a Casandra. Esas palabras usuales actualizan la tensión entre los personajes-actores; efectivas para esa disputa las frases hechas, gestos sociales e insultos que los supuestos héroes trágicos actúan como si se tratara de peleitas entre adolescentes (*Griegos*, 2007: 6-7). Una cita vale para enmarcar lo que puede ser parte del hoy:

Agamenón: ¿Ves? ¿Querés entablar una buena relación y la empezas arruinando así? No, así no va.

Clitemnestra: ¡Qué lindo regalito que me trajiste!
(*Ella le pega en el brazo*)

Agamenón: Encima venís y me golpeas ¿qué querés que te traiga?
¿Alfajores?

Clitemnestra: ¡Qué idiota que sos!

En otro momento el rey dice: “Preguntale a la troyanita si perdí mi poder de oratoria” y de modo obsceno le saca la lengua, provoca risa en el público. Aumenta la apuesta para desestimar a la esposa cuando recrimina a la reina y resultan efectivas en esa disputa algunas frases hechas, más los juegos de palabras e imágenes repulsivas:

Agamenón: No seas asquerosa, mirá las imágenes que me metes, vos tus huevos peludos. ¡No, es un asco eso, es un asco! ¿Dónde está la feminidad que yo conozco? (Griegos, 2007: 7).

Otro elemento que pareciera cortar la tragicidad es el uso del espacio escénico, la apertura hacia el afuera de la sala teatral instala el humor y la risa, si bien libera en parte de la tensión, también se la percibe de modo más intenso. Se incorpora la calle, se abre la ventana o la puerta –según se trate de las salas de DocumentA Escénica, Alquimia o La Luna– y el público ríe, ante la extrañeza que supone que lo teatral incorpore de modo brutal lo real. Y así sin más, sin advertencias, la ficción se mete y se ‘avista’, ausculta, la vida.

Clitemnestra: ¡Qué vergüenza! Vergüenza escuchar a este tarado. (*Agamenón intenta volver*) Andá expláyate, ¿o perdiste entonces la palabra? ¿Estás contento?

Casandra: (*Gritando hacia fuera*) Es un problema familiar.

Agamenón: Mirá, mirá lo que tiene que hacer, tiene que salir a explicarle a la gente nuestros problemas. ¿Te parece bien? Y esto lo hacés vos, porque yo venía de diez, venía con toda la caravana de allá, con esclava, con todos los cantos, los caballos, la gente...

(*Casandra corre el sillón*) (Griegos, 2007: 7).

Con esta performance el texto de Esquilo pareciera que hoy funciona mejor, en la tragedia ya instalada en la sala, irrumpe lo real, los enfrentamientos son parte de lo real, se profundizan los antagonismos.

Tomo un momento, el baile en el caño, con él si bien se parodia la sensualidad de la reina se muestra materialmente el personaje, en toda su sensualidad y a la vez como performance de la actriz es una fuerte apuesta dramaturgica, abre su juego de rol y penetra con humor caustico en la materia trágica. Mientras Clitemnestra se contornea, Agamenón conduce el auto que pasa por la calle e inicia la juerga que monta con Casandra:

Agamenón: *(se ríe mientras habla)* Es increíble esta mujer. Tiene cada ocurrencia. Me contó unas cosas de un bonete y me dijo que iban a poner una sala de teatro acá en nuestro palacio, eso fue buenísimo, ¿un teatro? Si yo odio el teatro ¡por qué no lo ponen dos manzanas más allá? *(mira por la ventana y deja de reírse)* ¡Qué hijos de puta! Pusieron una sala en serio allá (Griegos, 2007: 8).

A la ruptura de las convenciones teatrales agregan otra violencia más cuando la ciudad se siente cercana, con sus sonidos, los gritos de la gente que camina y se busca, lo visual, sonoro y táctil apoyan lo que va a venir, densifican la expectación, tal como las risas nerviosas señalan. Las trasgresiones, improvisaciones, el humor de los actores, sus acciones excesivas chocan con la acción trágica, traen la desmesura y el exceso que constituyen lo trágico griego, y nosotros ciudadanos del siglo XXI nos miramos e interrogamos. La gente ríe, la escena no convencional en el marco de la tragedia mueve a la acción, una espectadora dice: “¡Vamos afuera!”, otra sale para ver qué pasa, comenta (en la puesta en Alquimia): “hay mucha gente en la calle”. La reina contesta: “Hay un tránsito de la concha de la lora!”. Se relacionan sala y afuera, y la mayor parte del público ríe. Agamenón y Casandra vuelven con el auto, estacionan, ella parece feliz, juega, con gran apasionamiento, pone música. Analía canta “Bienvenida Casandra” de *Sui generis* y baila la canción pop trasgrediendo y sellando con humor la incomunicabilidad trágica.

La escena se resuelve corriendo cortinas, con el silencio de los tres personajes/actores. La esposa comienza su parlamento y habla sobre el no olvido, llama asesino al hombre. Cambia el rostro del público, a pocos

minutos de la escena en la calle y las risas, la seriedad y la intensidad de las miradas es sugerente. La mujer toma la voz de Ifigenia y le suplica al padre que no la mate. Se hacen cuerpo la violencia sobre la mujer, los golpes de puño de Agamenón en la pared son el *gestus* social, reforzado con las palabras de Clitemnestra, trae reminiscencias de decires de la vida real, su pose en el suelo resultado de la sujeción por la fuerza, sometida dice: “perdóname mi amor, no quise decir eso. No sabía lo que te decía”. Él la viola, la fuerza sexualmente. Hay poesía en el decir de las mujeres, en las preguntas sin respuesta, en sus condiciones de dominadas. La actriz reina besa a un espectador. El esposo dice un parlamento, ella sentada, él tira de su vestido, Clitemnestra se va acurrucando suavemente. Destaco la precisión del trabajo de Maura con las manos. El público tenso escucha fragmentos de frases, gritos, pasa del tono monótono de él a los gritos de ellas, la madre con el recuerdo de Ifigenia, el llanto de Casandra, su dolor, la guerra, el exilio. Habla cada uno, y con esfuerzo los espectadores escuchan aunque las emociones se sienten, se percibe lo que cada uno expresa.

Como cierre, retomo algunos aspectos de lo dicho hasta acá para ir sumando lo que una espectadora, Yolanda Beguier, escribiera en diciembre 2007. Me interesan varios de los aspectos que resalta esta espectadora, quien nos tiene acostumbrados a compartir sus comentarios de obras y libros que la emocionan. No siempre los que nos dedicamos al teatro tenemos la opinión de los espectadores, generalmente tomamos nota de cómo los periodistas en sus críticas o crónicas dan una mínima muestra de cómo responde el público cuando una obra lo interpela, pero en esta excepción vemos como Yolanda comienza ubicando la escena y va dando datos que permiten comprender el vínculo entre humor y tragedia, cómo se imbrican uno con otro, este escrito es más que elocuente, cito destacando aquellos párrafos donde risa, bromas, y drama se entrecruzan:

El barcito de DocumentA/Escénicas se ha transformado en una taberna griega con vino tinto y aceitunas negras. Allí se cuenta **la historia de una tortuga que mató a un pelado excepcional**, se dibujan sobre las mesas árboles genealógicos que fructifican incestos entre otras cosas y hay **un militar triunfalista y supersticioso que habla de sus hazañas en el campo de batalla y en la cama**. Luego los narradores entran en acción y comienza el drama (en el sentido etimológico del término, ya que de griegos se trata.). El conflicto reside en un encuentro después de diez años de espera. Tiempo hartito suficiente para las mutaciones, para que un amor ardiente devenga feroz venganza. Clitemnestra ha sufrido el dolor más grande que una madre puede soportar: la muerte de un hijo. (En este caso, una hija, Ifigenia). Pero el culpable ha regresado. Agamenón, su esposo, está ahora frente a ella, ciego de poder y enrostrándole, además, el paso implacable del tiempo, ya que ostenta, como botín de guerra, a la bella y jovencísima Casandra.

Daniela Martín ha tomado el meollo de la tragedia “Agamenón” de Esquilo y con los aportes literarios de Carolina Muscará, Gastón Sironi y suyos propios, articula una representación donde campean las irreverencias y los desbordes pasionales, pero también la honda poesía de la tragedia clásica. El ágora de Argos ha sido reemplazada por la calle Lima y un Agamenón desafortunado grita su soledad a los escasos e indiferentes transeúntes; pero en el interior, el público, expectante, vacila entre la risa fácil frente a las vulgaridades del lenguaje y las situaciones de cotilleo y la emoción profunda cuando los grandes temas salen a la luz. *Griegos* ha abrevado en la inagotable cantera de lo clásico y los actores nos hablan de los temas eternos: el amor, el dolor, la soledad y la muerte. Y lo hacen muy bien. Que cada cual sea a su manera griego, pero que lo sea”, ha dicho Goethe. Daniela Martín y su equipo le han hecho caso.

Bibliografía

Martín, Daniela y La Convención Teatro. *Griegos*, 2007. Obra presentada a Argentores. Córdoba. Texto facilitado por Daniela Martín.

Griegos, fragmentos escénicos en línea, en https://www.youtube.com/watch?v=Kf9_3gklR-k.