

Expresionismo y dirección escénica: apropiaciones y supervivencias en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)

Eugenio Schcolnicov*

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-08-2022

RESUMEN

El siguiente trabajo se propone analizar la reelaboración de algunos procedimientos característicos del expresionismo escénico en la puesta en escena de *Marathon* (1980), obra teatral escrita por Ricardo Monti y dirigida por Jaime Kogan en el contexto de la última dictadura militar argentina (1976-1983). En la primera parte de este estudio elaboraremos una breve descripción de los principales rasgos que definen al expresionismo teatral y sus modalidades escénicas. Posteriormente, describiremos las estrategias de escenificación elaboradas por Kogan, focalizando en las concepciones espaciales del espectáculo y en algunos componentes de su puesta en escena. A partir de este análisis, en las conclusiones, identificaremos el diálogo entablado entre *Marathon* y la serie histórico-social durante el último régimen militar argentino.

PALABRAS CLAVES

Historia del teatro; Buenos Aires; dictadura militar; teatro expresionista; Jaime Kogan

Expressionism and Stage Direction: Appropriations and Survivals in the Buenos Aires Theatre During the Last Military Dictatorship (1976-1983)

ABSTRACT

The following study aims to analyze the re-elaboration of some procedures of theatrical expressionism in the staging of *Marathon* (1980), a play written by Ricardo Monti and directed by Jaime Kogan in the context of the last Argentine military dictatorship (1976-1983). In the first part of this study, we will elaborate a brief description of the main features that define theatrical expressionism and its scenic forms. Afterwards, we will describe the staging strategies elaborated by

Kogan, focusing on the spatial conceptions of the spectacle and on some components of its *mise-en-scène*. In the conclusions of this analysis, we will identify the dialogue between *Marathon* and the social-historical series during the last Argentine military regime.

KEYWORDS

History of the Theater; Buenos Aires; Last Military Dictatorship; Expressionist Theater; Jaime Kogan

Introducción

Al observar el desarrollo del campo teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983) resulta destacable la proliferación de espectáculos que asumieron, ya sea desde las propuestas del texto dramático o en el nivel de la puesta en escena, la evocación de un amplio conjunto de procedimientos expresionistas. Con diversos grados de variación y radicalidad¹, el expresionismo constituyó una modalidad específica a partir de la cual una serie de producciones teatrales formularon un cuestionamiento “oblicuo” al Estado autoritario, por medio de una crítica implícita y velada al contexto social. Las huellas expresionistas adquieren una relevancia particular en la producción desplegada por el director teatral Jaime Kogan durante el período. Para dar cuenta de estas características, en los primeros apartados de este estudio elaboraremos una breve descripción de los principales rasgos que definen al expresionismo teatral y sus manifestaciones en la puesta en escena. Posteriormente, nos proponemos analizar *Marathon*, obra teatral escrita por Ricardo Monti y dirigida por Jaime Kogan. El espectáculo se estrenó por primera vez el 13 de junio de 1980 en los Teatros de San Telmo. Luego de dos temporadas en las que cosechó un amplio reconocimiento por parte del público y la crítica, la obra volvió a subir a escena en agosto de 1982, esta vez en el Teatro Payró.

Luego de describir algunos aspectos distintivos de la pieza dramática, identificaremos en la propuesta de escenificación del espectáculo la supervivencia y la reelaboración de múltiples procedimientos expresionistas. En el análisis desplegaremos una doble aproximación a la poética de dirección de Kogan: por un lado, indagaremos en una serie de

¹ Algunos casos representativos en la incorporación de intertextos o resoluciones escénicas expresionistas fueron: *Visita* (de Ricardo Monti, dir.: Jaime Kogan, 1977), *Telarañas* (de Eduardo Pavlosky, dir.: Alberto Ure, 1977), *Vecindades* (de Máximo Soto, dir.: Laura Yusem, 1978) *Los días de Momo* (escrita y dirigida por Máximo Salas, 1979), *Julio César* (de William Shakespeare, dir.: Jaime Kogan, 1979), *Marathon* (de Ricardo Monti, dir.: Jaime Kogan, 1980), *Cámara lenta* (de Eduardo Pavlosky, dir.: Laura Yusem, 1981), *Dos brasas* (de Samuel Eichelbaum, dir.: Juan Cosín, 1980), *El señor Laforgue* (de Eduardo Pavlosky, dir.: Agustín Alezzo, 1983). La evocación de procedimientos expresionistas se advierte también en las propuestas de dirección elaboradas por Laura Yusem sobre un conjunto de textualidades extranjeras, tales como *Boda blanca* (de Tadeusz Różewicz, 1980), *El casamiento* (de Witold Gombrowicz, 1981) y *Danza Macabra* (de August Strindberg, 1983).

documentos vinculados al proceso de producción del espectáculo; por otro, describiremos algunos componentes de la puesta en escena, a partir una serie de categorías de análisis en torno al texto espectacular y a la representación teatral formuladas por Patrice Pavis (2018) y Anne Ubersfeld (1993). Nos focalizaremos, puntualmente, en las estrategias de espacialización y en la funcionalidad semántica y narrativa que se observa en el uso de la iluminación, el vestuario y el maquillaje. Por último, nos centraremos en la dimensión política que se advierte en la puesta, a través del análisis del diálogo entablado entre el espectáculo y la serie histórico-social durante el último régimen autoritario argentino.

El expresionismo escénico: una breve genealogía

En 1916 el dramaturgo alemán Walter Hasenclever publicó una serie de ensayos denominados *El teatro de mañana... el llamado a un escenario espiritual*. En estos escritos, el término “expresionista” fue utilizado por primera vez para referir a una nueva forma del arte teatral (Innes, 1992: 49). Dos años antes, en 1914, con el estreno de su obra *Der Son*, el autor consolidaba en la ciudad de Dresde la emergencia de una poética dramática que ponía en crisis las premisas objetivistas y naturalistas que caracterizaban a la estética realista. Si bien *Der Son* no fue la primera obra expresionista, su enorme repercusión contribuyó a expandir las marcas distintivas del flamante movimiento hacia un público masivo. El impulso pionero de Hasenclever continuó con el estreno de obras como *Los ciudadanos de Calais* (Georg Kaiser, 1917), *El mendigo* (Reinhard Sorge, estrenada en 1917 por el Deutsches Theater de Berlín, bajo la dirección de Max Reinhardt), *Batalla marítima* (Reinhard Goering, 1918) y *La Conversión* (1919, Ernst Toller).

A partir de los estudios de Elise Richter (1936), Rodolfo Modern (1972) y Jorge Dubatti (2009), es posible concebir el expresionismo como una poética teatral que se define por la voluntad de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia y de la subjetividad. Según Richter, el procedimiento lingüístico del expresionismo parte de “la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones” (37). A partir de una concepción teatral “subjetivista”, el expresionismo se enfrenta, de forma simultánea, a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano (Dubatti: 126). Según Dubatti, la naturaleza subjetiva que define la poética expresionista encuentra diversas modalidades de manifestación: en esta dirección, es posible diferenciar un expresionismo subjetivo —objetivaciones escénicas que parten de la visión subjetiva de un personaje o de un conjunto de personajes—, de un expresionismo objetivo, cuando las representaciones escénicas son producto de la organización que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en coincidencia con la subjetividad del autor o de otros sujetos colectivos externos a la obra. A la vez, puede distinguirse un tipo de expresionismo figurativo —al reconocer

en la escena objetos o representaciones de la realidad material que se manifiestan alterados, perturbados, distorsionados— de un expresionismo abstracto. En este último caso, las manifestaciones escénicas enfatizan aspectos formales y autónomos, al margen del reconocimiento mimético de modelos o formas naturales y realistas. Por último, a nivel semántico, Dubatti define como expresionismo metafísico aquellas manifestaciones teatrales en las cuales los contenidos de la subjetividad se encuentran vinculados a la representación de lo numinoso y lo sagrado. En paralelo, bajo la denominación de expresionismo social pueden agruparse aquellas expresiones escénicas en las que los contenidos subjetivos se enlazan a la experiencia histórica y material de la vida empírica (132-133).

En lo que refiere a la estructura y las características del texto dramático, el expresionismo introdujo una serie de procedimientos novedosos: en primer lugar, en las piezas expresionistas se advierte la preeminencia de secuencias monologales. Para los autores expresionistas, el monólogo constituía “un medio insuperable para dar a conocer la realidad reflejada en el alma, para descubrir, dentro de lo posible, las ideas del personaje en comparación y aun en contraposición con sus actos” (Brugger: 51). Por su parte, la sucesión de los acontecimientos narrativos apelaba a la yuxtaposición, “a la manera en que la pintura abstracta reúne en sus cuadros formas y alusiones de la más diversa índole” (Brugger: 50). Inspirada en las moralidades medievales, la estructura narrativa más recurrente del drama expresionista fue la del *Stationendrama* o “drama de estaciones”. En ella, “la gradación de conflictos de una línea argumental central es desplazada por una serie de cuadros en los que el personaje protagónico va enfrentando las principales estructuras/instituciones que configuran su mundo” (Dubatti: 134). En lo que refiere al sistema de personajes, el expresionismo se caracterizó por introducir en sus obras entidades colectivas o abstractas. Su denominación genérica apelaba a indicar en ellas una función, una situación anímica o un destino (Brugger: 50). Muchos de los personajes expresionistas se afirmaron también en el principio de “desindividuación” y en la definición de una “conciencia difusa” (Dubatti: 135). Por último, a nivel verbal, la discursividad de los personajes expresionistas abundaba en exclamaciones y palabras sueltas, en balbuceos y en la incorporación recurrente de pausas dramáticas, expresadas en el sistema de notación de los textos a partir del uso sistemático de guiones y puntos suspensivos.

En su manifestación escénica, la consolidación de la poética expresionista se encuentra vinculada a una serie de innovaciones teatrales desarrolladas en diversos puntos de Europa desde fines del siglo XIX. Según David Kuhns (1997), el teatro simbolista, y en particular el trabajo del director inglés Edward Gordon Craig, alimentó el despliegue del expresionismo al redefinir la escena teatral como el territorio de lo etéreo, lo metafísico y lo sagrado. En paralelo, el trabajo desarrollado por Frank Wedekind y la primera etapa de la producción escénica del director y pintor austríaco Oskar Kokoschka inspiraron la apertura hacia la radicalidad física y vocal que consolidará un nuevo modelo de actor. Por su parte, la tradición

del cabaret contribuyó a quebrar la barrera entre el acontecimiento escénico y sus espectadores, configurando “un espacio experimental proteico que desafió el statu quo de las concepciones naturalistas del actor, el escenario, el público y el auditorio” (Kuhns: 44). Los escritos teóricos de Craig tuvieron una amplia recepción en el campo teatral alemán hacia 1905.

Junto a las nuevas concepciones escénicas desplegadas por Craig, Denis Bablet reconoce en la experimentación escénica de Adolphe Appia y Max Reinhardt los primeros antecedentes de la escena expresionista. Los aportes de Appia se observan en la consideración “rítmica” del espacio —a partir de la utilización de plataformas y bloques geométricos abstractos— y en la comprensión del uso dramático y expresivo de la iluminación. Al igual que Appia, la funcionalidad de la iluminación como un elemento ‘co-participante’ en la acción fue un recurso utilizado de forma sistemática por Reinhardt. En sus puestas en escena, la dirección de las fuentes lumínicas caía desde numerosos ángulos superiores sobre diferentes áreas del escenario, posibilitando “un tipo de libertad espacial similar a la producida por el montaje de planos en la producción cinematográfica” (Bablet: 134).

Durante las primeras décadas del siglo XX, los rasgos distintivos que definen el modelo de escenificación expresionista se consolidaron en la producción teatral de algunos directores alemanes, tales como Leopold Jessner, Karl Heinz Martin o Richard Weichert. En todos ellos se expresa la voluntad de otorgarle una mayor jerarquía al rol de la dirección, afirmando su derecho a “interpretar y ser creativos” (Bablet: 189).

El expresionismo quebró radicalmente con la pretensión ilusionista de representar un espacio real y objetivo. Puso el acento en la abstracción, en las formas geométricas y en la valorización de la luz. Así, las escenografías expresionistas no buscaban dotar a la obra de una locación histórica específica, ni crear un medio social real para el desarrollo de la acción. Por el contrario, rechazaban el “decorado superfluo” de la misma manera que cuestionaban la reproducción mimética de la realidad (Bablet: 194). Más que representar minuciosamente las coordenadas históricas y geográficas por las que discurría la acción, el expresionismo se propuso recrear las ideas y la dimensión afectiva de los espacios, a partir de una economía de recursos que destacaba sus componentes esenciales.

En lo que refiere a la composición plástica del escenario, el expresionismo otorgó una marcada preeminencia a las líneas verticales, a las perspectivas deformadas, a la presencia de elementos truncados, a las disimetrías y a la segmentación. Las características distorsivas de los espacios representados se impusieron así frente a cualquier voluntad mimética. La consolidación de estas innovaciones se advierte, fundamentalmente, en el trabajo desarrollado por Leopold Jessner. Entre 1915 y 1930, su producción le imprimió un estilo expresionista a la representación de autores y obras clásicas, tales como *Guillermo Tell* (1919) de Friedrich Schiller, o *Ricardo III* (1920), *Otelo* (1921) y *Hamlet* (1926) de William Shakespeare. En sus puestas, Jessner fragmentaba el escenario en múltiples niveles espaciales. La utilización de plataformas móviles, podios,

pendientes, escaleras y cortinados definió un tipo de organización espacial tridimensional, que clarificaba la acción y la reforzaba. El espacio asumía una función narrativa singular: permitía identificar a los personajes, agudizar las tensiones entre ellos y contrastarlos de forma nítida (Bablet: 195). La utilización de la luz también adquiría una funcionalidad “co-participante”, acompañando de manera autónoma e inmotivada el desarrollo de la acción: su utilización apelaba a dirigir y concentrar la atención del espectador, a acentuar la tensión y a producir efectos dramáticos y emocionales sobre la audiencia. Al igual que el dispositivo escenográfico, en las puestas de Jessner la iluminación fragmentaba el espacio: en algunos momentos claves se concentraba en el actor, “recortando sus vínculos con el mundo exterior y con otros personajes, aislándolo en un momento extático y luminoso” (Bablet: 198).

Como muchos directores expresionistas, Jessner recurrió de manera frecuente al uso del color y sus posibilidades dramáticas: mientras que la utilización del ciclorama y sus diversas modulaciones tonales se adaptaba al desarrollo narrativo de las escenas, la presencia del color en el dispositivo escenográfico y en el vestuario perfilaba una suerte de uniforme, a la par simbólico y psicológico (Bablet: 196).

Otra de las estrategias escénicas utilizadas de manera recurrente por los directores expresionistas consistió en anular la separación entre el escenario y la sala de espectadores. El impulso pionero de Reinhardt sintetiza, una vez más, la importancia de este recurso. En sus montajes, la puesta en escena violentaba las dinámicas de observación características de los teatros “a la italiana”, fomentando la interacción entre los actores y su audiencia. Erika Fischer-Lichte identifica esta propuesta de espacialización en *Sumurun* (1910). En este espectáculo, Reinhardt se sirvió de un *hanamichi* (una pasarela utilizada en el teatro Kabuki japonés) para conectar la escena con el patio de butacas de la sala. De este modo, muchas de las situaciones dramáticas se sucedían, de manera simultánea, tanto en la escena como entre medio de los espectadores, lo que convertía a la audiencia en un agente co-creador del acontecimiento escénico (Fischer-Lichte: 66). Las innovaciones espaciales de Reinhardt apelaban así a constituir un sentimiento de comunidad en el interior de la sala teatral, basado en la co-presencia física entre actores y espectadores (Fischer-Lichte: 105-106).

Por su parte, Christopher Innes identifica algunos componentes distintivos de la poética de actuación expresionista. Al considerar que los personajes no son individuos reconocibles e insertos en un medio social particular, la observación de la vida cotidiana y el retrato de tipos psicológicos y sociales específicos resultan descartados. Por el contrario, la búsqueda deliberada de una gestualidad artificial y exagerada recuperaba en los actores expresionistas los recursos retóricos y convencionales de los actores románticos y neoclásicos. El rechazo de cualquier voluntad mimética se encuentra sintetizada en las palabras del actor alemán Paul Kornfeld:

Debe formarse una generación de actores que estén tan lejos de la naturalidad puramente exterior, como de la 'banalidad acartonada' [...] una generación de actores que, libres de toda convención, libres también del culto a la realidad, sigan la práctica de actuar declaradamente de sí mismos [...] más aún, presenten lo que hay en la humanidad que un análisis intelectual no puede revelar, creen una nueva realidad más cercana al verdadero ser humano, en la que su actuación sea capaz de suscitar emociones en virtud de emociones que ellos mismos han vivido (258-259).

En la búsqueda de una verdad emocional, basada en las vivencias internas del intérprete, el actor expresionista se desprendió de toda pretensión ilusionista. Pero, al mismo tiempo, debía ser el ejemplo del "hombre nuevo" para el público, revelando su ser más interno en el movimiento, el gesto y la expresión facial (Innes: 56-57). Los actores expresionistas ostentaban el *status* material de sus cuerpos, se presentaban en el escenario "menos como portadores de unos significados que sus movimientos y gestos tuvieran que transmitir para dar forma a un personaje dramático que para imponérselos a los espectadores en su marcada y patente carnalidad" (Fischer-Lichte: 71). Así, el ritmo en los desplazamientos, junto al uso simbólico del gesto y de la postura física, proyectaban una emocionalidad arquetípica. En paralelo, el movimiento "osciló entre un dinamismo casi epiléptico y una estasis cataléptica, creando ritmos impulsores en que unos movimientos rápidos, con pautas marcadísimas, continuamente se suspendían, cayendo en una serie de posiciones emblemáticas comparables a los esquemas del teatro clásico griego" (Innes 1992: 58).

Vinculado a las nuevas características que asumen el cuerpo y el movimiento en la actuación expresionista, se encuentra el uso intensivo de la pantomima. Su presencia en la escena formuló un nuevo medio narrativo que prescindía de la palabra hablada. En su reemplazo, un sistema de gestos silenciosos y encadenados configuraba "toda una acción dramática desarrollada con multiplicidad de rasgos" (Brugger: 53) que en muchos casos se desplazó hacia una dimensión interior.

Por último, la voluntad de formular una representación de la naturaleza humana en su carácter esencial tuvo su correlato escénico en el uso sistemático de la máscara. Este aspecto, heredero de las modalidades escénicas del teatro griego, contribuyó a estilizar aún más el modelo de la puesta en escena expresionista, buscando aludir a "procesos de disimulación y petrificación humana" (Brugger: 51).

Marathón (1980): expresionismo dramático y expresionismo escénico

En los estudios dedicados a la producción escénica de Jaime Kogan, Osvaldo Pellettieri (1997) y Laura Mogliani (2000; 2002) han definido el modelo de puesta en escena de este director a partir de dos características específicas. En primer lugar, se advierte la consolidación de una puesta en escena "realista no ortodoxa", aquella que, en la construcción de su discurso

escénico, recupera algunos artificios característicos del realismo pero los pone al servicio de otra funcionalidad. El elemento dominante en este tipo de puesta es el principio de “estilización”, expresada en las innovaciones en torno a las estrategias de espacialización, en la intensificación energética de un tipo de actuación que pretendía “liberar al actor de la palabra y el texto”, y en la afirmación de un equilibrio entre la semántica del texto y la de la puesta en escena (Pellettieri 1997: 242-244).

Si bien nuestro estudio se centrará en el análisis escénico de *Marathon*, en la primera parte de este apartado haremos algunas referencias a las características del texto dramático escrito por Ricardo Monti. Para ello, nos serviremos de un estudio precedente, elaborado por Jean Graham-Jones y centraremos nuestro análisis en los elementos expresionistas que se advierten en la obra.

En el inicio, *Marathon* sitúa la acción en un salón de baile suburbano en 1933. Junto al Animador y un Guardaespaldas, que vigila celosamente la conducta de los concursantes, las primeras escenas de la obra presentan cinco parejas de bailarines: el poeta Homero Estrella y su acompañante, Elena García; el desempleado Héctor Expósito y su esposa Ema; dos jóvenes que mantienen en secreto su identidad y se hacen llamar Tom Mix y Ana D.; un séptimo participante, apodado NN, acompañado por Pipa, su pareja; por último, un albañil llamado Pedro Vespucci y su esposa, Asunción. Al promediar la obra, una misteriosa pareja de aristócratas, denominados genéricamente “Hombre” y “Mujer”, ingresan de improviso al salón de baile y se suman al certamen. Sobre este relato-marco, las 23 escenas que componen la obra configuran diversos niveles de realidad: así, las secuencias que describen la vigilia del concurso de baile se intercalan con la recreación de algunos sueños de los personajes. Un tercer nivel —conformado por las escenas 4, 8, 12, 16 y 20— expone una serie de episodios míticos vinculados a la historia argentina. De acuerdo a las palabras del propio autor, estos cinco mitos emanan de las “profundidades de la memoria colectiva” y encarnan “sueños históricos fallidos: la Conquista, la Independencia, el sueño de una América Pastoral, el sueño de una América industrial y el mito fascista” (Monti 1992: 249).

Graham-Jones reconoce en el texto dramático de Monti una serie de convenciones características del teatro brechtiano, tales como el *Verfremdung* y el *Gestus*. Respecto del primero, la investigadora identifica en la propuesta de *Marathon* un recurso común de la producción dramática durante la dictadura, orientado a evadir la censura: la alusión a un momento histórico paralelo que ilumina los aspectos más ominosos del presente. Así, *Marathon* invita al espectador a leer un “texto doble, que le permite visitar y revisar su historia nacional desde la perspectiva de 1980, y ver de qué manera elementos análogos del pasado continúan funcionando en el presente” (Graham-Jones: 102).

Por su parte, la confluencia de diversos niveles de realidad, al igual que la deliberada indeterminación temporal de los acontecimientos de la trama, vinculan de forma directa las matrices de representación del texto de Monti

con los procedimientos narrativos del expresionismo. Lo mismo puede decirse del sistema de personajes: la identidad individual algunas parejas de bailarines que, en el contexto del certamen, pueden ser identificados en términos de individuos y tipos sociales reconocibles, se trastoca durante el desarrollo de las secuencias míticas: en la primera, Pedro Vespucci emula la figura de un conquistador, asimilable a dos referentes históricos: Pedro de Mendoza y Américo Vespucci. Posteriormente, Tom Mix encarna la voz y el discurso de un héroe independentista, intercalando en sus parlamentos citas de Mariano Moreno. Por su parte, en la recreación mítica de la América industrial, el bailarín apodado NN se transforma en un inversionista, un “honesto buen burgués” (Monti 2008: 141) que buscará obtener una ventaja económica a partir de la explotación del resto de los participantes. El cuarto mito, vinculado al sueño de una América pastoral, introduce en el discurso del personaje denominado “Hombre” algunos fragmentos de *El Matadero*, de Estaban Echeverría. Allí, la transmutación de los bailarines adquiere una dimensión colectiva: en torno al “Hombre” y a su hermana, el resto de los concursantes configuran una manada de vacas que rodea a la pareja. Por último, durante el desarrollo de la última escena mítica, el Guardaespaldas “se convierte en un nacionalista autoritario cuya posición antidemocrática claramente se asocia a la glorificación del fascismo que hace el Animador” (Graham-Jones: 104). Lo interesante del procedimiento que formula Monti se encuentra en la reelaboración de los personajes arquetípicos instituidos por la poética expresionista. En una entrevista realizada para el diario *Convicción*, el periodista Julio Ardiles Gray le pregunta al autor si es posible vincular de forma directa la figura del “conquistador” con Pedro de Mendoza o la del “guerrero independentista” con Pedro Murillo, precursor de la revolución autonomista en La Paz. Monti responde:

No es ninguno de los dos. Justamente yo traté de no centralizar esos monólogos en ninguna figura histórica concreta. Son arquetipos. Uno es el ‘conquistar’. Otro es el ‘hombre que lucha por la emancipación’. Ambos son ‘impulsos’, hacia América, hacia la emancipación (...) yo quise tomar ese mito de América y vincularlo con distintos sueños, con distintos proyectos (Ardiles Gray: 11).

Las transformaciones que se advierten en las secuencias narrativas del texto de Monti instituyen en los personajes una identidad igualmente mutable y fragmentaria, asimilable al principio de desindividuación característico de los personajes expresionistas. Junto a estos procedimientos, *Marathon* introduce también una serie de personajes genéricos: El animador, El Guardaespaldas y la pareja de hermanos aristocráticos que, identificados como “Hombre” y “Mujer”, se pliegan al certamen al promediar la obra.

Marathon en Los Teatros de San Telmo

Antes de introducirnos en el análisis de la puesta en escena de *Marathon* vale la pena señalar algunas referencias en torno al proceso de producción de la obra. En 1980, el equipo de gestión del teatro Payró, liderado por Jaime Kogan, se asoció a los Teatros de San Telmo, sala perteneciente a los empresarios Osvaldo Giesso y Juan Antonio Pérez Prado. La alianza consolidada respondió a dos motivos específicos: en primer lugar, desde los primeros años del régimen militar, el Payró se vio amenazado por diversos intentos de desalojo por parte de la compañía Ferrocarriles Argentinos, propietaria del predio de Las Galerías Pacífico, en la cual se hallaba emplazado el teatro. Durante el primer intento de desalojo, en 1978, el Equipo Teatro Payró alquiló la sala teatral Planeta, en la cual se llevó adelante parte de su programación hasta agosto de 1979. Un segundo intento se produjo en 1980, lo que motivó una vez más la necesidad de buscar un nuevo espacio para garantizar la continuidad laboral de la agrupación². En una entrevista realizada por la publicación *Cuadernos del Camino*, Kogan señalaba:

El Equipo Teatro Payró (ETP) toma a cargo la programación de todas las salas de los 'Teatros de San Telmo', un poco estimulado por esta relación de trabajo que se ha creado, otro poco porque la sala de San Martín y Córdoba corre el riesgo de caer bajo la piqueta, ya que se vende la Galería Pacífico a la que pertenece (Padula: 4).

Sin embargo, en este caso, la necesidad de darle continuidad al trabajo desarrollado por Kogan y su equipo no fue la única motivación. En la misma entrevista, el director señalaba:

Hace muchos años, en 1889, un señor Apia, famoso escenógrafo, dijo algo así como que es abominable seguir manteniendo al espectador en esa butaca rígida, clavada. [...] En nuestro medio la experimentación al respecto ha sido todavía muy poca. Maratón, de algún modo lo intenta. Nada de espectacularidad, pero intenta indagar en esa relación espectador-espectáculo en un espacio no convencional. Lo fundamental es que el público forma parte de lo que es el espacio de la escena (5).

Luego del estreno de la obra, Kogan aportó nuevas reflexiones en torno al uso no convencional del espacio para la puesta de *Marathon*: "La obra misma presupone un espacio teatral no tradicional de teatro [...]. Necesito probar no un espacio distinto para la acción escénica sino un espacio teatral distinto que involucre al espectador" (Kogan en Ardiles Gray: 3).

La decisión de configurar un espacio que se adaptara a la concepción ideada por Kogan implicó una serie de modificaciones de la sala cedida por Giesso y Pérez Prado. Según describe Tito Egurza, escenógrafo e iluminador

² Los conflictos con Ferrocarriles Argentinos continuaron hasta 1981.

del espectáculo, los cambios más sustanciales consistieron en una ampliación del escenario, un corrimiento del escalonamiento que daba inicio a la platea, la demolición de algunas paredes y en la incorporación de algunos pasillos en la planta baja y en el primer piso para generar palcos de espectadores en diversas zonas del espacio teatral. Estas modificaciones configuraron una relación temática entre el espacio dramático figurado por Monti y el espacio escénico donde se estrenó *Marathon*. La disolución de la “caja a la italiana” y de los límites entre el espacio escénico y el espacio de expectación puede considerarse un primer recurso escénico heredero de la poética expresionista. Así, la distribución circular de los espectadores quebró el principio de expectación característico de la escena canónica realista, reestructurando las relaciones espaciales y perceptivas entre actores y espectadores. La disposición de gradas y plateas en distintas alturas y posiciones construía una homología entre el punto de vista de los personajes y el de los espectadores: la mirada podía orientarse en una dirección equivalente a la de los personajes participantes del certamen, o bien disponerse en una altura superior, equiparable a la posición del Animador y, en algunos casos, inclusive por encima de él. A la vez, el espacio escénico se prolongaba hasta la zona de expectación a partir del tratamiento plástico realizado en el suelo de la sala, que asimilaba su textura al piso de los salones de baile durante la década del 30. Según recuerda Tito Egurza, “Se utilizó directamente el piso de la sala y se lo recubrió con un adoquinado de madera comprado usado en el remate de la vieja fábrica de Picardo de San Telmo” (s.p.). Sin embargo, la potencialidad mimética que evidenciaba la materialidad del suelo introducía, a la par, un elemento distorsivo: el tono natural de la madera fue recubierto con pintura de gasoil usado, configurando una superficie completamente negra.

Por su parte, el plano superior de la sala se vistió con una hilera de luces que cruzaba transversalmente todo el espacio, emulando otro signo distintivo de los salones de baile durante la década del 30. Las luces se encendían abruptamente y luego se desvanecían “a cuchillo” en dos escenas del espectáculo. Así, el efecto de un espacio compartido entre los espectadores y los personajes de la ficción se ratificaba en este uso específico de la iluminación:

En un momento dado de *Marathon* el espectador es iluminado al igual que los personajes, que los actores. Cuando se produce un nocturno o un amanecer o incluso cuando el espectador entra en la sala, se siente como reflejado en un espejo dado que tiene otro grupo de espectadores enfrente, percibe claramente quienes componen el auditorio junto con él (Ardiles Gray: 3).

En el inicio de la escena 11, la fusión de los límites entre la zona de expectación y el espacio escénico se advertía nuevamente en el ingreso de la pareja de aristócratas, quienes accedían a la pista de baile por un pasillo estrecho, ubicado entre las butacas de los espectadores.

El espacio ideado por Kogan y Egurza se completaba con un púlpito en el cual se disponía el personaje del Animador. Su diseño remitía a múltiples tradiciones religiosas. Se trataba de una estructura semigótica, característica de las iglesias católicas, acompañada de “un respaldar, a manera de retablo, medio morisco, medio hindú, con gong budista y un remate superior como tubos de órgano” (Egurza: s.p.). Emplazado en un nivel superior, su presencia introducía una clave de lectura que subrayaba la jerarquía del Animador frente al resto de los participantes. El púlpito era la zona de acción privilegiada de este personaje; su disposición física lo elevaba por encima de los concursantes y le permitía detentar el control sobre las situaciones que se sucedían durante el transcurso del certamen. El púlpito se completaba con una serie de escalones y dos elevaciones laterales a las que se aproximaban los bailarines cuando eran interpelados por el Animador. Este plano, ubicado en una zona intermedia entre el púlpito y la pista de baile, adquiría una semántica particular, definiendo un territorio que ponía en “evidencia” a los bailarines, revelaba su fragilidad y configuraba una zona “de humillación”. De esta manera, la estructura y la disposición del dispositivo escenográfico segmentaba las zonas de acción y el recorrido de los intérpretes. En sintonía con las innovaciones espaciales introducidas por Leopold Jessner durante la década del 20, la estructura del dispositivo escenográfico de *Marathon* definía un espacio fragmentado y compartimentado, que acentuaba el ejercicio de poder del Animador sobre el resto de los personajes. Los efectos de esta disposición espacial resultan claros: el certamen definía dos zonas de circulación que diferenciaba explícitamente a los personajes entre dominadores y dominados.

Al igual que en las puestas expresionistas, la iluminación asumió en *Marathon* una funcionalidad autónoma y “co-participante”: junto a las luces “festivas”, que conectaban el espacio escénico con la platea, se dispusieron en el espacio escénico lámparas industriales de 200 *watts*, revestidas de dos capas de tela que evitaban la difusión indiscriminada de la luz. La dirección de las luminarias privilegió las posiciones cenitales o en picado, dibujando sobre el suelo de la pista una serie de círculos perfectamente delineados, que sumían en penumbras el resto del espacio escénico. A la par, la cualidad de la luz que bañaba a los intérpretes se afirmaba en un uso reiterado del claroscuro, definiendo un contraste entre zonas fuertemente iluminadas y otras sumergidas en las sombras. De este modo, el diseño lumínico incrementaba el efecto de fragmentación de la arquitectura escénica, separando a los bailarines y amplificando la distancia entre las parejas. A pesar de la cantidad de cuerpos que ocupaban el espacio, la luz convertía la pista de baile de *Marathon* en un espacio atomizado, marcado por el aislamiento y la soledad.

El pasaje de las escenas de vigilia hacia aquellas que escenificaban los mitos colectivos apelaba al uso ostensible del color y definía un código específico que exponía el tránsito entre dos niveles de realidad: así, durante la recreación del “mito de la conquista” la luz que iluminaba a Vespucci adquiría un tono sutilmente azulado, mientras que una luz verdosa bañaba

la figura de Ana D. Los tintes verdes aparecían nuevamente durante la recreación de los mitos II, III, IV y V, evidenciando la transición entre dos universos ficcionales heterogéneos.

“Espacios gestuales” y pantomimas

Según recuerda Monti, una de las características distintivas de la labor de Kogan como director consistía en el uso de la improvisación:

Jaime Kogan generalmente trabaja un largo período con improvisaciones mediante las cuales se va acercando, por caminos muy indirectos, al texto. Es un proceso de descubrimiento donde siempre está el texto como articulación final, pero que en un principio se toma con mucha libertad. (en Pellettieri 1989: 76).

Es posible inferir, entonces, que los hallazgos desarrollados en el período de improvisación decantaron en un código específico que reguló el “espacio gestual”³ de los intérpretes. Así, los límites en el movimiento y las trayectorias del Animador estaban confinados al perímetro del púlpito, mientras que el recorrido de los bailarines, diseminados en el salón de baile, repetía un patrón mecánico y constante: durante el espectáculo, las parejas se desplazaban sobre los bordes de la pista, con movimientos circulares y repetitivos. Por un instante, luego del ingreso de la pareja aristocrática, la rígida geometría que definía los desplazamientos de los bailarines se quebrantaba: las parejas ya no bailaban siguiendo un patrón circular sobre el borde de la pista, sino que se agrupaban en una zona del espacio cercana al púlpito del animador. Pero esta desarticulación en el sistema de desplazamientos no se prolongaba en el tiempo: luego de que el Animador le solicitaba a Homero que recitara un poema, para evitar así que los concursantes se durmieran, cada una de las parejas volvía a dispersarse por la pista de baile, regresando a la figura y al esquema de desplazamientos inicial. Las características de los “espacios gestuales” configurados en *Marathon* se expresaba también en el ritmo, la velocidad y la energía de los movimientos de los actores: así, el pulso veloz y energético del Animador hallaba su antítesis en el movimiento de los participantes del certamen: su ritmo, lento y desfalleciente, que se desplegaba progresivamente durante el desarrollo de la acción.

Otro de los hallazgos escénicos cristalizados en la puesta en escena de *Marathon*, de marcada impronta expresionista, se vincula a la presencia de

³ Patrice Pavis define al espacio gestual como “el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores [...] un espacio evolutivo susceptible de extenderse o replegarse” (179). La configuración de los espacios gestuales se expresa en el terreno que el actor cubre con sus desplazamientos; en la experiencia kinestésica que transmite a los espectadores; en los puntos de referencia y orientación espacial que definen la “subpartitura”; en las variantes proxémicas que regulan las distancias y cercanías entre los diversos actores; por último, en el “espacio centrífugo” que el actor establece desde su cuerpo hacia el mundo exterior (179-180).

las pantomimas: durante la escenificación del “mito independentista”, los bailarines agrupados en torno a Tom Mix desplegaron un sistema de acciones y gestos silenciosos que evocaba la organización de un batallón en los momentos previos a la ejecución de un fusilamiento. La imagen se fragmentaba en tres secuencias: la organización de la tropa; un movimiento colectivo que evocaba el gesto característico de los soldados mientras cargaban sus armas, y, por último, la disposición al unísono en la dirección de las armas imaginarias que apuntaban hacia Tom Mix. Durante para la resolución escénica del 12, Kogan apeló nuevamente a la pantomima: esta vez el grupo de bailarines evocaba los gestos y los movimientos de una manada de vacas extenuadas. La organización del movimiento en esta secuencia materializaba las referencias presentes en el texto de Monti, pero las recreaba con una dinámica y un ritmo distinto al sugerido por el autor: mientras que Monti señalaba un “correr atropellado”, el pulso del movimiento grupal de la manada en la puesta de Kogan exponía un tono parsimonioso y aletargado.

Vestuario y maquillaje

El diseño de vestuario y maquillaje en *Marathon* estuvo a cargo de Graciela Galán, asidua colaboradora de Kogan durante el período. La funcionalidad específica del vestuario apelaba a indicar en la escena las coordenadas históricas en las que se desenvolvía la acción. Sin embargo, algunas características particulares de sus formas y colores configuraban un código de lectura específico, capaz de singularizar a los personajes. Al igual que la iluminación, en el vestuario de *Marathon* se observa la preeminencia de una paleta de colores fríos. El azul era un tinte reiterado en la elaboración de los atuendos, tanto en la vestimenta de los participantes del certamen como en la del personaje del Animador. Lo que variaba, en cada caso, era su grado de saturación: de esta manera, los azules brillantes eran una marca distintiva del primero, mientras que, respetando la misma tonalidad, el brillo de la indumentaria que vestían los bailarines fue atemperado con diversos grados de palidez y opacidad. En el caso de la pareja aristocrática, las marcas “de etiqueta” y el color de sus vestuarios (combinando el blanco, el negro y el bordeaux) expresaban otra diferencia específica: en tanto *gestus*, exponían sus marcas de clase y su pertenencia a un universo social ajeno al del resto de los bailarines.

Por su parte, la impresión sensible que adquiriría el uso del maquillaje revestía otra singularidad: los rostros de los intérpretes se hallaban, en su mayoría, cubiertos de una capa de maquillaje blanco, exaltando una expresividad marcadamente artificial y formulando un efecto de extrañeza cercano al uso de las máscaras expresionistas. En algunos casos, la presencia ostensible de maquillaje combinaba el blanco con otros trazos de color. Como veremos más adelante, la palidez exacerbada de los rostros, en sintonía con el resto de procedimientos escénicos, adquiriría en *Marathon*

una semántica particular: apelaba a subrayar la atmósfera mortuoria del espacio compartido por los personajes de la ficción y por los espectadores.

Conclusiones: un espejo en el encierro

A partir de una serie de entrevistas realizadas durante el segundo año del gobierno dictatorial, Guillermo O'Donnell (2017) afirmó que el miedo, aún de forma precaria, constituyó una de las victorias ideológicas del régimen militar. Según el sociólogo, la violencia desplegada por el dispositivo represivo tuvo como consecuencia un repliegue significativo de la actividad civil y una progresiva privatización de la vida cotidiana. De forma complementaria, según Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003), el control, la vigilancia y el ejercicio desmedido de la violencia represiva contribuyó a escindir la dinámica de la vida cotidiana en dos esferas opuestas: por un lado, a fuerza de secuestros, desapariciones, torturas y persecuciones, la impronta restauradora del régimen militar le proporcionó a un vasto grupo social un sentimiento de seguridad. Su contraparte, el “mundo del temor”, que ya había empezado a configurarse antes de marzo de 1976, se profundizó de forma inédita a partir de la violencia represiva. Los efectos de esta violencia dejaron una huella decisiva en la configuración del espacio público. En este terreno, el régimen militar obturó cualquier acción que pudiera manifestar un discurso crítico o, inclusive, aquellas “iniciativas culturales que pudieran dar lugar a aventuras estéticas autónomas” (150). De acuerdo con Matilde Ollier, la progresiva supresión del espacio público tuvo como correlato la configuración de un nuevo universo simbólico, que concibió la esfera pública como una *zona de detención*, y que se manifestó tanto en el ejercicio de la censura como en las prácticas de autocensura llevadas adelante por un amplio volumen de intelectuales y artistas.

Regresemos entonces a las estrategias de escenificación desarrolladas por Kogan: en un primer nivel de lectura, la fusión entre dos espacialidades heterogéneas —la que caracteriza el universo escénico y ficcional de *Marathon* y la que define la zona de expectación— apelaba, simbólicamente, a restituir los lazos sociales quebrantados por la violencia militar. En esta dirección, los procedimientos espaciales dispuestos por Kogan apelaron al resurgimiento de un sentimiento de comunidad al interior de una sociedad “fracturada”. Sin embargo, tal como hemos descrito en este estudio, este ámbito compartido se desplegaba sobre una atmósfera particular, cuyas marcas distintivas eran el encierro y la presencia de la muerte. Así lo sintetizaba Gerardo Fernández desde las páginas de *La Opinión*:

desde que el espectador entra a la sala (con su aire de catacumba, de galería subterránea) y contempla en la pista central, bajo un tenue cenital fucsia, a esos muertos vivientes que se mueven apenas, aparentemente desde siempre y para siempre, en una lenta danza macabra al son de una música de organito, bellísima y fantasmagórica, la muerte es una constante que se prolongará en el vestuario, en el maquillaje patibulario, en la pesadilla recurrente de Ema

Expósito, en el poema de Homero Estrella y en su propia muerte, entre infinitos detalles que conforman el aire agónico que envuelve a esos seres y que nos envuelve a nosotros espectadores de *Marathon* (16).

De este modo, el influjo expresionista que se expresa en *Marathon* se revela tanto en la dimensión plástica de la escena como en su potencia semántica. En primer lugar, las cualidades distorsivas de los procedimientos espaciales, visuales y lumínicos confinaba a los personajes y a los espectadores en una “cámara oscura”, un espacio clausurado y sin salida. Esta dimensión, de tipo figurativa, halló su correspondencia en el nivel semántico, a partir de la emergencia de un expresionismo de tipo social: la subjetividad definida por la escena describía así una “estructura de sentimiento” (Williams 1997) que expresaba la experiencia afectiva de un amplio espectro de la sociedad civil bajo el régimen militar. De allí que las estrategias escénicas elaboradas por Kogan asumieron en *Marathon* una dimensión política: en ellas se cifró una crítica indirecta al ejercicio de la violencia ejecutada por el gobierno autoritario, materializada en figuras espaciales vinculadas al encierro. El imaginario espacial desplegado por la puesta puede considerarse, a la par, como metáfora y como síntoma de la obturación del espacio público y de la progresiva privatización de la vida cotidiana. De este modo, la cualidad claustrofóbica y violenta expresada en *Marathon* replicaba, de forma brutal y despiadada, las dinámicas de la vida social durante los años del terrorismo de Estado.

* **Eugenio Schcolnicov** es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad. Su proyecto de tesis estudia las poéticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). Se desempeña como docente de la materia “Historia del Teatro Universal / Historia del teatro II” en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es miembro del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (FILO:UBA) y del Grupo de estudios sobre teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG:FSOC).

Bibliografía

- Ardiles Gray, Julio (1980). “Cuando la esperanza es una lúcida metáfora”. *Convicción*, 27 de julio. 1-3.
- Bablet, Denis (1978). “The Expressionist Stage”. En Richard, L. (ed.), *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. New Jersey: Chartwell Books. 134-213.
- Brugger, Ilse M. de (1959). *Teatro alemán expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- Egurza, Tito. “Teatros de San Telmo 1980”. *Tito Egurza*, Google Sites, consultado el 16 de agosto de 2020. Disponible en:

<https://sites.google.com/view/titoegurza/obras/marathon/1980-san-telmo?authuser=0>.

- Fernández, Gerardo (1980). "Ricardo Monti y el alto nivel que logra 'Marathon'". *La Opinión*, 26 de junio. 16.
- Fischer-Lichte, Erika (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abdala Editores.
- Graham-Jones, Jean (2018). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Innes, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kornfeld, Paul (1995). "The inspired and the psychological being". En Drain, R. (ed.), *Twentieth Century Theatre. A source book*. Londres y Nueva York: Routledge. 258-259.
- Kuhns, David (1997). *German Expressionist Theatre: the Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Modern, Rodolfo. (1972). *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mogliani, Laura (2000). "Las puestas que estilizan el canon realista: la escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes". En Pellettieri, O. (ed.). *Teatro argentino del año 2000*. Buenos Aires: Editorial Galerna. 97-113.
- Mogliani, Laura (2002). "Las puestas que estilizan el canon realista". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna. 366-374.
- Monti, Ricardo (1992). "Entrevista". En Arancibia, A. y Mirkin, Z. (eds.), *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra. 247-252.
- Monti, Ricardo (2008). *Teatro. Tomo 3*. Buenos Aires: Corregidor.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, Guillermo (2017). "Notas para el estudio de procesos de democratización política a partir del Estado burocrático-autoritario". En Calderón, F. (comp.), *Los límites de la democracia : volumen 2*. Buenos Aires : CLACSO.
- Ollier, María Matilde (2009). *De la revolución a la democracia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Padula, Alicia (dir.) (1980). "Reportaje a dos proyectos". *Cuadernos del Camino*, nro. 5 (agosto). 4-5.
- Pavis, Patrice (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo (1989). "Un teatro de reflexión". *La escena latinoamericana*, nro. 2. 75-78.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.
- Richter, Elise (1936). "Impresionismo, expresionismo y gramática". En *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 37-120.
- Ubersfeld, Anne (1993). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons