



## Del silencio al grito: lenguaje, sometimiento y resistencia cultural

OLGA COSENTINO

CRÍTICO TEATRAL, EL CLARÍN DE BUENOS AIRES

El lenguaje es, acaso, la primera y más importante adquisición de la civilización. Y como tal, es el vehículo de transmisión de todas las manifestaciones culturales, incluido el teatro. Por lo mismo, el lenguaje ha sido y sigue siendo un objetivo que toda voluntad autoritaria pretende dominar, poner a su servicio o simplemente anular. Cuando esto ocurre, la herencia cultural que supone el lenguaje es víctima de la alienación. Es un valor expropiado y deja de ser representativo como expresión auténtica de la cultura. Entonces la sociedad busca, inicialmente, sustituir el lenguaje por otros vehículos, otros recursos expresivos. Esa etapa de crisis suele dar lugar a una necesaria experimentación, de la que surgen códigos alternativos. Con posterioridad, suele verificarse un saneamiento o regeneración del lenguaje.

Las culturas que más conocen de sometimiento tienden a desarrollar formas expresivas alternativas entre las que se encuentran las que tienen que ver con las zonas extremas del lenguaje: el silencio y el grito. El discurso verbal, frecuentemente más dependiente de la lógica y la racionalidad, requiere ciertas condiciones favorables para su formulación, cierto equilibrio que sólo existe cuando el cuerpo social disfruta de una mínima armonía con sus propios códigos. Cuando esa armonía se rompe —por efecto de cataclismos naturales o sociales—, el lenguaje también se fragmenta, se vuelve caótico, y tanto puede refugiarse en el silencio como estallar en el grito.

El teatro, en tanto manifestación artística y cultural de los pueblos, ha utilizado históricamente el

lenguaje o alguno de sus sustitutos, según las condiciones dominantes. Es decir, que ha elegido alternativamente el discurso lógico, el silencio o el grito. Y el teatro en la Argentina ha puesto en evidencia, mediante esas elecciones, las distintas situaciones sociales y políticas por las que le tocó atravesar.

Tradicionalmente, el lenguaje teatral argentino ha estado al servicio de la descripción costumbrista y del planteo de conflictos universales. La fuerte influencia que sucesivas corrientes colonizadoras e inmigratorias —especialmente la española y la italiana pero también de otros países europeos, de Medio Oriente y asiáticos— produjo, a lo largo del siglo XIX y gran parte del que está por terminar, un desarrollo importante del teatro de texto y una dominancia del estilo realista.

Sin embargo, en las zonas rurales del interior del país y sobre todo en el Norte, donde la colonización europea no terminó de imponer —porque no le interesó— su influencia cultural, sobreviven aún hoy numerosas manifestaciones teatrales, de carácter eminentemente ritual, en las que el discurso de la racionalidad es prácticamente inexistente y el lenguaje carece de la importancia sustantiva que le concede la cultura occidental. Por ejemplo, en las provincias del Noroeste (región muy pobre donde sobreviven algunas etnias aborígenes anteriores a la conquista española), tienen lugar celebraciones religioso-teatrales, como la *Chaya* o la fiesta del *Tantanakuy*, en las que el significativo fundamental no es el lenguaje sino el baile, las formas, los colores, el canto. Allí el silencio tiene

gran carga expresiva, y suele ser el marco que contiene y valoriza gestos, actitudes corporales, máscaras y otros elementos, sobre todo visuales, que funcionan como signos plenos de sentido. Asimismo el grito, en forma de canto o de lamento (como en la *baguala*, género folklórico propio de los pobladores de los cerros andinos), se convierte también en una importante fuente de significados. En esos sonidos importan el tono, la altura, la reiteración, la dirección hacia la que se orienta la voz y hasta el personaje que los emite.

El grito puede sintetizar mucho mejor que muchas palabras ciertas emociones como el dolor, la alegría, la celebración o diferentes consignas propias de ritos religiosos o guerreros. El silencio y el grito son, en ocasiones, un mensaje infinitamente más elocuente que la palabra, y particularmente estremecedor cuando el eco se propaga entre las montañas. Su observación en los ritos religioso-teatrales de las culturas ancestrales de América del Sur y, en particular, de Argentina, permite confirmar que su utilización no es sólo resultado de un impulso irracional del hombre ni una manifestación de incivilizado primitivismo. Silencio y grito reemplazan, a veces con ventaja, a la palabra. En otros casos, la iluminan.

El teatro argentino contemporáneo, como expresión de la cultura urbana, también registra, si bien no de modo excluyente, la elección del silencio y del grito como lenguajes. Paralelamente a una dramaturgia que cuenta con autores que hoy ocupan un lugar destacadísimo en la literatura (Roberto Cossa, Ricardo Monti, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, entre muchos otros), la Argentina también cuenta con lo que suele llamarse un *teatro de director*, en el cual no siempre el montaje escénico toma con fundamento o punto de partida un texto dramático. Y en esta tendencia —dentro de la cual también se registran espectáculos que prescinden total o parcialmente del lenguaje— influyeron de modo determinante los oscuros períodos de dictaduras militares por los que el país atravesó a lo largo de este siglo. El genocidio, las persecuciones, la desaparición de personas y otros delitos aberrantes contra la condición humana, hoy conocidos mundialmente, determinaron —entre otros daños— la ruptura

de aquella elemental armonía que permite al ser humano expresarse a través de la palabra.

Es que la palabra, como expresión del pensamiento, se torna en esas circunstancias un objetivo a ser aniquilado. Y quien la pronuncia es sospechoso de una de las faltas más graves para el terrorismo de Estado: pensar con libertad y difundir ese pensamiento. Precisamente durante la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1981), una campaña gubernamental contra la contaminación sonora de la ciudad impuso como slogan *El silencio es salud*. Esa frase, sin embargo, era mucho menos inocente de lo que parecía. Y la sociedad entendía que, bajo su sentido más superficial, se escondía la amenaza a cualquier discurso libertario o reclamo sobre los derechos humanos pisoteados.

El autoritarismo genera, por una parte, un silencio equivalente al sometimiento y al miedo; y por la otra, un grito irracional y desesperado de la víctima, sin mayor eficacia, ya que suele proferirse entre las sordas paredes de las salas de tortura o en el aislamiento de los campos de concentración.

Pero la vocación de libertad del hombre intenta siempre sortear los obstáculos que se oponen a ese imperativo esencial. Consecuentemente, el teatro, en tanto manifestación artística de esa vocación, también se reinventa a sí mismo, una y otra vez, adoptando distintas formas según las condiciones históricas. El objetivo de esas transformaciones es asegurar su supervivencia, mantener vivo el espacio escénico desde donde recrear la realidad y sus contradicciones, desde donde conjurar el mal, desde donde emitir la alarma sobre un sistema social o político perverso, desde donde convocar al goce y la celebración de la Naturaleza, o desde donde reflexionar acerca del sentimiento trágico de la vida.

Es así que, en la Argentina de finales de los años 70 y principios de los 80, mientras el autoritarismo, la censura y la autocensura incorporaron una carga importante de silencio a los escenarios del teatro y de la vida cotidiana, distintos lenguajes alternativos empezaron a divulgar nuevas formas expresivas de acuerdo a lo que la realidad permitía. En términos sociales, las madres de los *desaparecidos* empezaron a concentrar-

se en la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, para reclamar por sus hijos. Como el Estado de Sitio les prohibía permanecer reunidas y hablar en lugares públicos, aceptaron callarse y moverse. Empezaron a caminar, en silencio, en torno al monumento central de la Plaza de Mayo, e instituyeron lo que al poco tiempo pasó a ser *la ronda de los jueves*, que con los años se convirtió en emblema de la voluntad y el coraje de esas mujeres para resistir la crueldad temible del régimen. Para identificarse cubrieron sus cabezas con pañuelos blancos. Hoy son un símbolo de la resistencia pacífica, y se las conoce internacionalmente como *Madres de Plaza de Mayo*. En cuanto a *la ronda de los jueves* —una indiscutible ceremonia—, se mantiene hasta hoy y provoca en la sociedad un respeto equivalente al de un auténtico ritual sagrado. Su teatralidad, en el mejor sentido, es también sorprendente. Y muestra cuánto puede ensordecer los oídos de los asesinos el silencio de los inocentes, qué tan lejos puede llegar el clamor expresado de esa manera.

En la vida y en la escena argentinas, el silencio y el grito se transformaron en recursos expresivos mediante una utilización metafórica de enorme poder comunicacional.

## EL SILENCIO

El silencio fue, así, consecuencia y causa a la vez. Fue la consecuencia de los métodos-mordaza pero, también, la causa que determinó una nueva expresividad. En los años 70 y 80, mientras muchos actores, directores y dramaturgos eran prohibidos o debieron emigrar para sobrevivir, y mientras algunas salas teatrales sufrían atentados violentos, empezaron a verse en calles y plazas, y aún en salas pequeñas o alternativas, a jóvenes actores haciendo acrobacia, malabarismos, titeres, teatro de sombras y una comicidad claramente fundada en la *comedia del arte*. Sin palabras, los nuevos cómicos no aparecían como peligrosos para un estado policial. Utilizaban recursos casi exclusivamente relegados a las formas más bastardas de la diversión, como el circo, la farsa o el varieté.

Claro que la aparente inocencia de esas formas populares del arte teatral escondía en realidad la

necesidad de aprovechar la brecha, los escondidos pliegues de un sistema autoritario por donde liberar parte de tanta contenida avidez expresiva. Lo que se disfrazaba de torpe burla dirigida al amo por parte del esclavo empezó a crecer y a enriquecerse desde el punto de vista de la complejidad de sus significados y de su valor como resistencia cultural. A la vez, fue perfeccionándose técnicamente y alcanzando una profundidad conceptual y una altura estética propias.

Por supuesto, la multiplicación de artistas y grupos especializados en técnicas de teatro negro, clown, titeres, etc. produjo un enorme interés en la investigación de esas formas teatrales originales. Se redescubrió el *circo criollo* y las técnicas y formas expresivas de un actor y payaso emblemático del primer teatro popular argentino de fines del siglo pasado, llamado José Podestá. Creador de *Pepino el 88*, un personaje que lo hizo famoso, Podestá actuaba en circos y encarnaba al *gaucho*, casi siempre marginado socialmente, perseguido por la autoridad y diestro en el uso de ardidés de supervivencia.

Asimismo, en la Argentina de los años 80 aparecieron cursos y maestros en la técnica europea de la *Commedia dell'Arte* y se produjo una recuperación del mimo y un nuevo interés en las técnicas de los franceses Jacques Lecoq y Marcel Marceau. Compañías teatrales independientes como *El Clú del Clauin*, *El Teatrito*, *Los Macocos* o *La Banda de la Risa* son algunas de las que mejor desarrollaron esos recursos y que, lejos de desaparecer con la llegada de la democracia, siguieron explotando las posibilidades expresivas de esos nuevos lenguajes. Y si bien no prescindieron de la palabra en términos absolutos, lograron que otros signos se le equipararan en jerarquía expresiva. Extrañaron, por ejemplo, al personaje del payaso o el clown, una comicidad rica en segundas intenciones, y lo dotaron de valor político o ideológico.

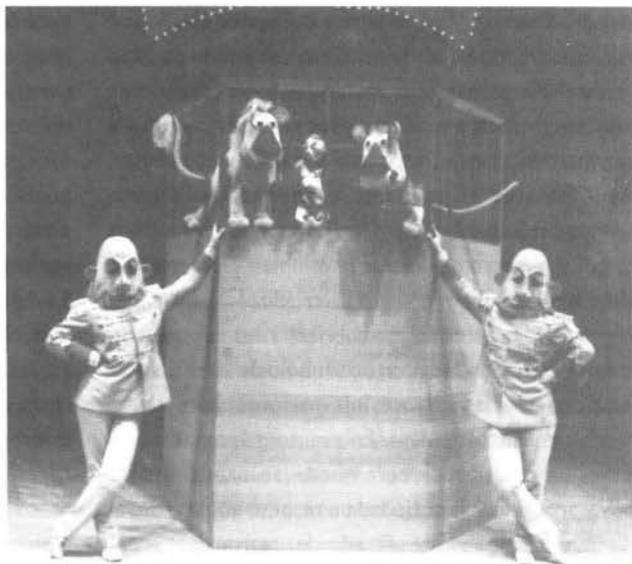
Otro lenguaje antes relegado casi exclusivamente al teatro para niños —siempre considerado, injustamente, un género menor— y que cobró por esa época un creciente protagonismo, es el de los titeres. Salvo alguna distinguida excepción como el titiritero y poeta Javier Villafañe, la mayoría de quienes practica-

ban esta técnica lo hacían de un modo elemental y rutinario. Pero precisamente un discípulo de Villafañe, el titiritero Ariel Bufano recibió, a fines de los años 70, el encargo de organizar un Grupo de Titreritos en el Teatro San Martín, el mayor teatro de prosa oficial, dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Este teatro mantuvo una relativa pero muy importante condición de isla democrática durante la última dictadura. Y el Grupo de Titreritos dirigido por Bufano consiguió revertir en el público la idea de que el género sólo servía al espectáculo para niños. Con versiones de **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Federico García Lorca, o del cuento tradicional **La Bella y la Bestia**, demostraron que los muñecos y marionetas pueden hacerse cargo de su personaje con

igual o mayor eficacia que un actor. Y con ese y otros espectáculos se empezó a gestar una corriente de público adulto interesado en el género.

Uno de los espectáculos de mayor éxito de la compañía fue **El Gran Circo Criollo**, basado en el esquema del primitivo circo que en el siglo pasado constituía una diversión de las clases populares en las zonas rurales de la Argentina. La estructura incluía una primera parte con atracciones típicamente circenses (clowns, acróbatas y animales amaestrados), y una segunda parte en la que se representaba una historia, generalmente melodramática, cuya anécdota tenía casi siempre por protagonista a un *gaucho*, ubicado socialmente en los límites de la legalidad (más allá de esa frontera estaba el indio aún salvaje), que andaba generalmente desocupado y era víctima de la persecución por parte de la autoridad, en un país que no lo incorporaba a la actividad productiva, lo condenaba a la miseria y lo castigaba por su embriaguez o vagancia.

Los espectáculos del Grupo de Titreritos del Teatro San Martín no solamente iniciaron un camino alternativo para el teatro; hubo discípulos aventajados que lo continuaron. Hoy, algunos de esos discípulos son inspirados creadores, con una estética y recursos



Una versión de **El Gran Circo Criollo** por el Grupo de Titreritos del Teatro San Martín de Buenos Aires.

propios, que alcanzaron merecido éxito en Argentina y en el mundo, y cuyo lenguaje revolucionó la escena contemporánea. Una de esas compañías es El Periférico de Objetos, que desde su primer espectáculo —una revulsiva versión de **Ubú Rey**, de Alfred Jarry— planteó el uso de títeres, muñecos y objetos con valor protagónico dentro de la acción teatral. Hoy, después de varios años de trabajo, acumulan un repertorio personal y de fuerte ligazón con la necesidad contemporánea de algunos artistas de eludir el discurso verbal, devaluado por los medios de comunicación y por los políticos. El Periférico de Objetos sorprendió con cada una de sus creaciones. En **Variaciones sobre B**, se exponía el desamparo de personajes imaginados por Samuel Beckett (de ahí la B del título). En una de sus escenas, el titere protagonista buscaba refugio en el hombro de su manipulador y éste respondía ofreciéndolo, con sádica frialdad, a una mesa de disección. En **Máquina Hamlet**, la obra del alemán Heiner Müller basada sobre el **Hamlet** de Shakespeare, los actores decapitan a un Hamlet de trapo, casi verdadero. En **El hombre de arena**, hombrillos de madera y látex yacen bajo tierra durante la primera mitad de la función y, al ser desenterrados, generan

tanta piedad como espanto, provocando en el espectador la evocación de los miles de cadáveres sepultados como NN (sin nombre), y que desde la última dictadura genocida aún esperan ser identificados. En todos estos casos, los títeres u objetos se mezclan con actores y manipuladores. La multiplicación de recursos expresivos que resulta de esa mezcla es, justamente, el objetivo buscado.

Detrás de su apariencia inofensiva, los objetos *inanimados* se mueven en una zona ambigua entre el juguete y el ser vivo y resultan a veces aterradores. Por una parte, el espectador ofrece menos resistencia y se entrega convencido de que asiste a un juego de ficción, con lo que su sorpresa y su compromiso emocional posterior es mayor. Por fin, termina por conmoverse hondamente ante el mensaje, porque su sensibilidad no se encuentra anestesiada por la rutina del realismo, del naturalismo y de las convenciones del teatro burgués tradicional. Los muñecos *son* el personaje, no lo construyen; pueden conversar con su manipulador, ser decapitados a la vista del público, recuperar su cabeza, volverse transparentes o mostrar el alma. Son, asimismo, irremplazables en la representación de la muerte: se los puede violar, someter, desgarrar. En tanto elementos de las artes plásticas, se incorporan al teatro para *presentar* y no sólo para *representar*. Estas

acciones, que con los títeres pueden ejecutarse mejor que con actores vivos, permiten prescindir del texto o utilizar la palabra para remarcar la degradación a la que la han llevado los discursos hipócritas o perversos.

## EL GRITO

Desde sus orígenes, el teatro está asociado a los lenguajes sonoros. El sonido tiene incidencia en el devenir dramático tanto por presencia como por ausencia. Hasta aquí se habló de los significados que aporta el silencio. Y queda claro que el silencio tiene en sí mismo una entidad sonora. En el campo de la música, al silencio le corresponde un signo tanto como a los distintos sonidos o notas musicales. Y la presencia del silencio es imprescindible para que cobren valor los sonidos. Sin silencios —como sin sonidos— no habría ritmo ni melodía, no habría variaciones ni armonía.

Con sonidos y silencios el hombre produce música. Y en muchas culturas, la música es el elemento original del teatro, sólo con posterioridad desplazado por la palabra. De hecho, entre los diferentes subgéneros teatrales, muchos integran las diferentes formas del llamado teatro musical, como la ópera, la zarzuela, la comedia musical, el cabaret. Claro que en la mayoría de los subgéneros del teatro musical, la música suele guardar una correspondencia con la palabra. Y de la armonía entre ambos elementos surge una totalidad igualmente armónica.

Pero así como, en lo relativo al discurso verbal, algunas tendencias del teatro contemporáneo parecen intentar una impugnación de la palabra, en el campo social ocurre un fenómeno paralelo. También el grito es una de las alternativas extremas que el Estado represor provoca y estimula en la sociedad reprimida. El grito es, en realidad, la forma que adopta el estallido de lo largamente contenido y amordazado. Es el sonido que emite la garganta humana después de haber acumulado el acoso, el dolor y la humillación,

*Variaciones sobre B...*, del *Periférico de Objetos*, Babilonia, 1991.

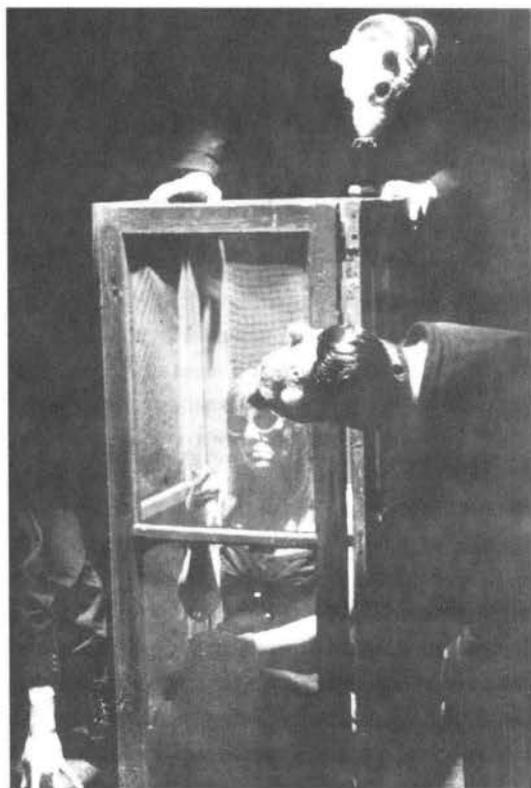


del mismo modo como la tierra estalla en terremotos cuando el fuego y la presión que quema y oprime su entraña mineral no le deja otra posibilidad de liberación que la ruptura y la catástrofe sobre su superficie.

Prácticamente todos los fenómenos humanos encuentran su correspondencia en el comportamiento de la naturaleza. De la misma manera, no existe hecho artístico que no se conecte, que no encuentre su razón de ser en las vivencias del espíritu humano.

La sociedad argentina no escapa a esa regla. Los largos y oscuros años de la dictadura militar y la actual democracia —que no ha sabido o no ha podido saldar ciertas deudas que el Estado tiene todavía con la gente— produjeron tanta violencia sobre el cuerpo social que en muchos casos se registró y se sigue registrando el inevitable estallido. Si bien la posmodernidad ha modificado la idea que había décadas atrás acerca de los cambios y reivindicaciones —el cambio por la vía violenta o la revolución ha perdido vigencia— hoy se producen otras formas de estallido liberador, cuyas consecuencias como motor de cambios sería prematuro evaluar. Un ejemplo lo constituye actualmente el llamado *escrache*, que llevan a cabo los hijos hoy adolescentes de los desaparecidos durante la dictadura militar. Con ese vocablo de la jerga policial y delictiva se nombra a la reunión convocada por la agrupación HIJOS (integrada por hijos de desaparecidos) frente a los domicilios de ex represores donde, haciendo sonar cacerolas y bombos, se gritan los nombres y los cargos que pesan sobre ellos y se los denuncia frente a un vecindario que, además de sentirse molesto, ya no podrá ignorar quién es ese a veces aparentemente amable señor al que hasta ayer se le daban, como a uno más, los buenos días. El grito de los hijos repara aquí el silencio cómplice de la Justicia y hasta de la sociedad.

En lo que se refiere a los elementos sonoros, no es nueva, en este siglo, la ruptura del concepto tradicional de armonía. Esa ruptura se dio también en la llamada música concreta, en la música electroacústica y en el rock. Este último género se transformó en un fenómeno prácticamente universal, que excedió el campo musical y que sólo puede ser abarcado y



*Máquina Hamlet*, del grupo *Periférico de Objetos*.

explicado como un hecho cultural y social.

Nacido en la década del 50 como la expresión de una rebeldía integral de las jóvenes generaciones frente a la casi totalidad de los valores de la civilización (éticos, estéticos, políticos y sociales), el rock asocia música y palabra pero en condiciones absolutamente distintas de las tradicionales. Y en el caso de la música, la incorporación de las nuevas tecnologías de amplificación del sonido le permitieron llevar el volumen a límites que marcan una violenta ruptura con la idea tradicional de lo musical. En este punto cabe ubicar la nueva valoración expresiva y estética que alcanza el grito. Su función es testimoniar la disconformidad, el desasosiego o la desesperación del que lo emite y, a la vez, opera como consigna identificatoria entre pares y como voz de arena para convocar masivamente la adhesión ideológica y emocional.

La estética del rock forma parte, también, de los

nuevos lenguajes teatrales. Espectáculos en los que la palabra cede su protagonismo al silencio conviven con otros en los que el grito, el sonido a altísimo volumen, y aun el ruido o la explosión son incorporados con categoría de códigos dramáticos. Este recurso aparece sobre todo en las performances y espectáculos en los que queda claramente expuesta la intención de subvertir los códigos convencionales de belleza y los valores estéticos consagrados. Frente a las transformaciones operadas por la globalización, las formas musicales agresivas o violentas intentan diferenciarse de los productos de consumo cultural para sectores satisfechos.

Compañías y grupos teatrales como La Organización Negra (creada en los años 80) o De la Guarda, cuyo espectáculo **Período Villa-Villa** se presentó en 1998 con enorme suceso en Londres y en Nueva York, trabajan a partir de la experiencia corporal, el riesgo físico y una reivindicación de las pulsiones vitales más primitivas. Estos grupos y sus espectáculos —que tienen evidentes puntos en común con experiencias como las del grupo catalán La Fura dels Baus, nacido en 1979— no prescinden totalmente del discurso. Pero lo incorporan para que resalte su debilidad frente al impacto visual y sonoro. Y utilizan el sonido —música, gritos o ruidos— como el determinante fundamental de todo lo que se realiza en escena. El hecho teatral se carga entonces de un ritmo, una velocidad y una inmediatez no cotidianos.

Interviene también en este tipo de presentaciones el elemento lúdico. Se recupera el juego como atributo humano capaz de crear, de destruir, de perturbar las nociones instaladas acerca de lo real. Al mismo tiempo, se afirma como energía, vivencia festiva y provocación. En general, este tipo de espectáculos entraña mucho más que una crítica al sistema; expresa un rechazo activo, un acto de furor liberador y una catarsis orgánica.

El concepto de catarsis está vinculado desde siempre al llanto y al grito. En la tragedia clásica, el héroe atraviesa las más duras luchas, los dolores más agudos y la angustia más desconsolada para terminar —sobre todo en Eurípides, el último de los tres grandes

trágicos griegos— sucumbiendo al capricho injusto y aún perverso de los dioses o a las oscuras y contradictorias fuerzas que luchan en lo más íntimo del corazón humano. Tanto escepticismo frente al valor de lo divino y una fuerte compasión por la criatura humana lleva a la figura trágica a derramar en el llanto y a desahogar en el grito la esencial imposibilidad de conjurar la propia desdicha.

Pues bien, en este fin de siglo, gran parte de las vanguardias estéticas y teatrales se acercan, aun sin proponérselo —y hasta sin saberlo— a una forma de lo trágico. Abandonados los proyectos utópicos de cambio social y perdida la esperanza en un mundo más justo y en una vida capaz de alcanzar alguna forma de la felicidad, las jóvenes generaciones se muestran también escépticas respecto de la razón, el pensamiento y su vehículo, la palabra. En cambio, usan el grito como la forma expresiva de las emociones extremas: la angustia y el goce.

#### Grupo De la Guarda.



Angel Castro



Philippe Delacroix

**El pecado no se puede nombrar,**  
textos de Roberto Arlt, dirección de Ricardo Bartís.

## RECUPERACIÓN DE LA PALABRA

Pero no puede afirmarse que la palabra haya sido excluida totalmente de los lenguajes de la vanguardia teatral. Más aún, muchos creadores audaces indagan precisamente en los grandes textos universales (Shakespeare, Chéjov, Beckett, García Lorca) o argentinos (Armando Discépolo o Roberto Arlt). Pero la intención no es ya la de ponerlos en escena como piezas de repertorio, sino más bien la de violentar las normas tradicionales de fidelidad a la letra escrita para poner a prueba el espíritu de la obra, la nobleza esencial que —suponen— se esconde debajo de un discurso que la hipocresía ha contribuido a devaluar. Frente al hecho de que políticos, economistas, estrellas de la televisión y otros mercaderes de la posmodernidad utilizan con ligereza frases y pensamientos de los grandes autores de todos los tiempos para fines innobles, algunos directores y creadores teatrales reescriben sobre el escenario lo que consideran el espíritu de esos grandes autores clásicos. Con el nombre más tradicional de

*adaptación teatral* o bajo la denominación más moderna de *dramaturgia*, algunos artistas de la escena suelen tomar fragmentos de textos, situaciones o personajes aislados de su contexto, para luego reelaborar esos materiales en irreverentes y a veces verdaderamente asombrosas puestas en escena. A nivel mundial, el norteamericano Bob Wilson, por ejemplo, acaba de presentar su versión del mito de Perséphone en una recreación absolutamente innovadora. El inglés Peter Brook o la francesa Ariane Mnouchkine ya lo han hecho con otros textos clásicos antiguos y modernos. En Argentina, el nombrado grupo El Periférico de Objetos acaba de presentar **Zoedipous**, un espectáculo que abreva en Sófocles pero también en Franz Kafka y en Heiner Müller. Allí se utiliza el silencio como un potente significante, pero también se combinan textos de los mencionados autores con un criterio absolutamente libre. El resultado alcanzó merecidos elogios en el Festival de Bruselas 1998 y fue aplaudido después en Buenos Aires por el rigor, la hondura poética y la desesperada belleza de la propuesta.

Otro espectáculo reciente, creado por Ricardo Bartís, uno de los directores más prestigiosos e iconoclastas de la vanguardia teatral argentina, consiguió parecido efecto al haber reelaborado textos de Roberto Arlt, narrador argentino de los años 20 y 30. Allí el texto no es un elemento subalterno. Pero diálogos y situaciones apoyadas esencialmente en la palabra interactúan con otros recursos dramáticos, como por ejemplo los objetos presentes en escena, los comportamientos y la gestualidad facial y corporal de los actores. La palabra se usa, por lo tanto, para exacerbar el absurdo, el efecto de irrealidad y hasta la locura que, de algún modo, estaba presente en el texto original, pero que los montajes repetitivos y rutinarios habían ido vaciando de sentido. El espectáculo lleva el nombre de **El pecado que no se puede nombrar**, un título que no corresponde a ninguno de los del autor, pero frente al cual el espectador reconoce inmediatamente la intención y los contenidos profundos del mencionado Roberto Arlt. Todo hace pensar entonces que, en el teatro, el proceso de regeneración del lenguaje ha comenzado.