

Políticas de la afectividad. Lo *kitsch*, lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional

Lorena Verzero*

Proponemos un acercamiento a la creación escénica contemporánea en Argentina y España a partir de un estudio de la afectividad como matriz de construcción de subjetividad, ya sea a través de la complicidad reproductiva de códigos sociales, de su ruptura, cuestionamiento o rechazo. En este sentido, dado que los modos de afectar y ser afectado están marcados por regulaciones genéricas, nos ocuparemos del trabajo realizado por dos creadoras como exponentes de una cultura regida por patrones entre los cuales la materialización del cuerpo sexuado es el efecto más productivo del poder.

Las obras de Marta Galán (Barcelona, 1973) y Lola Arias (Buenos Aires, 1976) comparten una serie de elementos que nos impulsan a situarlas en el centro de las presentes reflexiones. En ambos casos, cierto juego con las emociones, con lo sentimental y lo visceral —tradicionalmente ligados a lo femenino— se despliegan en el límite entre una asunción de las convenciones aparentemente acrítica o ingenua, y una aguda ironía crítica, produciendo modos de afectación en sintonía con un tipo de subjetividad contemporánea, conducida por una especie de ética difuminada entre el aparente consentimiento y la implicación crítica.

La obra de Marta Galán, impregnada de la estética de la última creación escénica española¹, despliega una pragmática de la inmediatez en la que la realidad escénica se construye a partir de la presencia física del cuerpo que se ofrece o se exhibe en acciones cargadas de verismo.

El teatro de Arias, por su parte, se gesta en el contexto del teatro de Buenos Aires de los 2000, donde la escenificación de “lo real” no constituye un conflicto ni de índole estética ni política. En el panorama teatral porteño, a pesar de la multiplicidad de propuestas que abarcan las estéticas y estilos más diversos, la reflexión sobre la producción del acontecimiento escénico a partir de la exhibición de la intimidad del actor/*performer* en un teatro de acción, no se ubica en el centro de la



Melodrama 2007. Marta Galán.

* Universidad de Buenos Aires-GETEA. Becaria predoctoral del CONICET (Argentina). Realiza la tesis doctoral sobre teatro y cine de intervención política en los años sesenta y setenta en Argentina.

¹ Cfr. Cornago, 2005, 2008; Sánchez (dir.), 2006.



Striptease. Lola Arias.

escena. Esta constituye, sin embargo, la tendencia que domina las prácticas escénicas españolas desde los años noventa. Orientada hacia una comunicación inmediata, que intenta borrar el artificio produciendo sentidos a partir de la presentación del actor/*performer* y la exposición de su mundo privado a través de acciones, la creación escénica española se revela en los límites del teatro, las artes de acción y las artes del cuerpo, con el apoyo de las llamadas “nuevas tecnologías” (no hay pieza que no emplee herramientas que se extienden desde el micrófono hasta complejas instalaciones, pasando por las proyecciones y los circuitos cerrados de vídeo). La escena española se nutre, así, de bailarines, *performers* y actores, para la investigación autorreferencial en el encuentro con el otro, que es otro actor, que es el público, pero que en cualquier caso es un otro, espejo y alteridad, potencia de comunicación en un espacio de búsqueda de un efecto de autenticidad.

La obra de Arias, por su parte, se inicia en un universo ficcional con *La escuálida familia* (2001), que —aunque en la creación de un mundo diferente— permanece en su segunda obra, *Poses para dormir* (2004). Más adelante, Arias recorre un camino hacia esta actuación en primera persona, que se concreta en la presencia física casi desprovista de representación de la última pieza (*El amor es un francotirador*, 2007, que co-dirige con Alejo Moguillansky y forma parte de una trilogía), luego de haber pasado por la creación de atmósferas en el límite de lo real a partir de personajes y situaciones cargados de referencialidad en las dos primeras piezas de su trilogía (*Striptease* y *Sueño con revólver*, ambas estrenadas en 2007). En este camino que ha desembocado en un trabajo en primera persona, Arias llevó a cabo en 2007, junto con Stefan Kaegi, el proyecto *Chácara Paraíso*, en San Pablo y Munich, que se trata de una instalación biográfica en el mundo de los policías (con ellos, sus familiares y otros ex-policías) brasileños y alemanes, respectivamente.

La obra de Marta Galán y Lola Arias, sin embargo, comparten un rasgo que forma parte de la especificidad de su teatro: los códigos ligados a la expresión de los sentimientos se ubican en el centro de la escena, como punto de partida para la búsqueda de mostración de emociones auténticas, que sin embargo constantemente dejan filtrar elementos que denuncian su falsedad o su falsificación.

Desarrollaremos, entonces, un análisis de los modos de afectación que proponen estas creadoras, como expresión y construcción de subjetividades en tensión, modeladas a partir de la actualización de un cuerpo concebido como espacio de inscripción de identidades.

La cultura emocional: estrategias para su puesta en escena

*Vamos a sentir, joder.
¡Claro que sí!
A sentir de sensación
de sentimiento.
A dejarnos llevar por la sensación.
¡Feeling, joder, feeling!*

Marta Galán, *Melodrama/2007*, inédito.

La honestidad de la expresión de emociones auténticas aparece como un objetivo de este teatro, aun en las piezas en que los relatos describen situaciones de ficción (tal es el caso de *Sueño con revólver*, donde una atmósfera extraña, amenazante, una zona peligrosa de una ciudad del futuro, tal vez postnuclear, es el espacio para el encuentro entre dos personajes cargados de autenticidad).

La acción de llorar, como expresión fisiológica del sufrimiento, pero también como gesto de marcadas posibilidades escénicas, es explotada en varias ocasiones por estas creadoras con significaciones diversas. Un acercamiento a esta acción nos permitirá extraer algunas hipótesis y esclarecer líneas de abordaje teórico.

Observamos, entonces, que en *El amor es un francotirador*, pieza que juega con la indefinición entre la presentificación de la intimidad de los actores y la construcción de personajes, “El Don Juan”, interpretado por Alfredo Martín, pide como deseo antes de morir que lloren por él, “que lloren de verdad”, porque —confiesa— “Hace años que intento llorar pero no puedo. Estoy seco” (Arias, 2007: 72). Se genera un momento de profundo silencio y, luego, los demás actores se paran uno al lado del otro, en prosenio, de cara al público y lloran. Lloran de verdad. La niña de once años que dirige la ruleta rusa, a la que jugarán luego, se para frente a cada uno,



El amor es un francotirador. Lola Arias.



Sueño con revólver. *Lola Arias*.

de espaldas al público, y saca de la fila a quien está *actuando* el llanto.

En el extremo opuesto, *Melodrama/2007*, de Galán, se abre con Santiago Maravilla desplegando un llanto desgarrado, revolcándose por el piso, reproduciendo todos los estereotipos del llanto y colocándose colirio en los ojos para terminar de subrayar el artificio. De repente, se repone y se yergue diciendo: “¿Qué me pasa? Me pasa, pues, que me emociono con cualquier cosa”, para continuar con un monólogo en el que pasa revista a una serie de situaciones emocionales estereotipadas.

En este sentido, Eva Illouz (2006: 15) esclarece que “la emoción no es una acción *per se*, sino que es la energía interna que nos impulsa a un acto, lo que da cierto ‘carácter’ o ‘colorido’ a un acto”; es el “aspecto cargado de energía de la acción, en el que se entiende que implica al mismo tiempo cognición, afecto, evaluación, motivación y el cuerpo”. En la emoción, los significados culturales y las relaciones sociales se fusionan, y esa amalgama es generadora de la energía que mueve a la acción —moviliza al sujeto a actuar y define los sentidos del acto—. La energía emocional es muy fuerte porque implica al yo en su relación con un otro. Y es en el exceso de esta energía cargada de significaciones culturales y de una representación de la relación con ese otro, que la emoción se vuelve pre-reflexiva. Es decir, en el exceso de imágenes culturales fusionadas, se produce una energía que, al ser expresada por el sujeto en forma de acto, resulta instintiva, no-reflexiva o semi-consciente.

El hecho de llevar a escena la expresión de emociones codificadas culturalmente implica una toma de distancia que es en sí misma reveladora de algún nivel reflexivo. Ahora bien, si consideramos que la puesta en escena de códigos expresivos supone la asunción de su funcionalidad social, es preciso analizar en qué medida la reconstrucción de los códigos expresivos resulta una acción (política) cuestionadora de las disposiciones sociales que estructuran las relaciones (de poder).

Illouz sostiene que la cultura emocional en la que estamos insertos tiene su origen en la instauración del capitalismo que introdujo no solo un modo de producción económico, sino también

emocional. En el “capitalismo emocional” (2007: 19-20) “las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional —sobre todo de la clase media— sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas”.

Según la autora, el “estilo emocional” del siglo XX se termina de configurar de acuerdo a las coordenadas del psicoanálisis, que instauró un nuevo modo de pensar el yo. A partir de Freud, los símbolos de la identidad se reformulan y, consecuentemente, se reorganiza la imaginación interpersonal. Así, tanto el psicoanálisis freudiano como la gran variedad de teorías disidentes, colaboraron en la reconfiguración de la vida emocional a través de la formulación de un “lenguaje terapéutico” que busca descubrir al yo, que permanece oculto tras el velo de los deseos reprimidos, los temores no elaborados y los tabúes culturales. El yo, que hasta entonces era conocido, se redefine como un campo a explorar y esto reorganiza las relaciones de poder. El estilo emocional (capitalista y, ahora, terapéutico) determina los límites de la normalidad y la patología, y coloca en el epicentro la búsqueda de autenticidad (29). Para ello, la “competencia comunicativa” (48) resulta una herramienta insoslayable.

Michel Foucault (1973, 1980), en sus estudios sobre el funcionamiento de los mecanismos de control y vigilancia, ha descrito cómo las prácticas y sentidos psicológicos se disciplinan bajo el sistema capitalista, cómo se someten los cuerpos (con ellos sus emociones y el modo de expresión de los sentimientos) y cómo éstas relaciones de poder operan en micro-espacios. En términos del antropólogo Anthony Giddens (1991), podríamos explicarlo de la siguiente manera: en la primera etapa del proceso de socialización (que, para Freud se construye sobre la represión de los impulsos inconscientes), todo individuo incorpora pautas de comportamiento de acuerdo a los patrones de su ambiente². Así, la interpretación del llanto de un bebé difiere de una cultura a otra, de manera que la expresión de las necesidades (sea alimento, incomodidad, dolor, atención, etc.) aparece ya condicionada por el contexto, por lo interrelacional, y esto opera como control del cuerpo (en términos de Foucault) y de las emociones (en

² Para ejemplificar la determinación cultural de expresiones emocionales para las cuales el ser humano cuenta con una capacidad innata, Giddens (1991: 54-55) afirma: “Las diferencias culturales también se manifiestan en la interpretación que se da a la risa. Todos los bebés normales sonríen, en determinadas circunstancias, un mes o seis semanas después de nacer. La risa parece ser una respuesta innata, no aprendida, ni siquiera provocada, al ver una cara sonriente. Una de las razones por las que podemos estar seguros de ello es que los niños que nacen ciegos empiezan a sonreír a la misma edad que los que ven, aunque no han tenido oportunidad de copiar a otros. Sin embargo, las situaciones en las que la risa se considera apropiada varían de una cultura a otra y esto está relacionado con las primeras reacciones que la respuesta sonriente de los bebés suscita en los adultos. Los bebés no tienen que aprender a reírse, pero sí han de aprender cuándo y dónde se considera oportuno hacerlo. Así, por ejemplo, los chinos sonríen en ‘público’ con menos frecuencia que los occidentales, por ejemplo, al recibir a un desconocido”.

términos de Illouz), convirtiéndose en las actuales sociedades de control en un auto-control³.

El escenario, entonces, aparece como un espacio que define sus propias reglas de expresión, pero lo hace necesariamente en diálogo con el afuera, con las normas que señalan cuándo, dónde y por qué llorar, así como también, con las convenciones teatrales, en cuyo seno el llanto ha sido más que explotado a lo largo de la historia. Tanto Galán, en la hiperbolización *kitsch* de la acción de llorar, como Arias, en la búsqueda de autenticidad, se apartan de los códigos de la actuación más canónica (stanislavskiana-strasbergiana, por ejemplo), cuestionándola. Y, por otro lado, respecto de las reglas de expresión de la emoción en la cultura occidental y (post)moderna, subrayan su artificialidad: no solo el llanto de Maravilla es una construcción, sino también el de los actores de *El amor es un francotirador*. Y lo que estas escenas advierten es el alto nivel de funcionalidad social del artificio.

Ahora bien, efectuando un desplazamiento dentro de la misma línea de pensamiento de Foucault, Illouz se pregunta “qué hace realmente la gente con ese conocimiento, cómo produce sentidos que ‘funcionan’ en diferentes contextos” (49). Trasladando su interrogación a nuestro objeto de estudio, a nuestra pregunta sobre en qué medida estas creaciones escénicas cuestionan las relaciones de poder a través de la mostración de códigos emocionales, podríamos agregar cómo producen sentidos, por qué funcionan (o no) en los espacios de recepción para los que se han producido.

En la suerte de prólogo a *Melodrama/2007* que hemos descrito, se establecen los códigos de representación con los que trabajará la obra: la reflexión crítica sobre las convenciones emocionales y su auto-referencialidad, la parodia y la ironía, pero también, aunque no es un objetivo que persigue la pieza, con todo esto se deja traslucir la secreta asunción de la necesaria participación de los códigos para la pertenencia social. Es en la reproducción de las convenciones, y más aún en su tratamiento reflexivo, que la obra participa de la estructura de sentimientos de la época. La propia Galán demuestra el consciente estado reflexivo de la construcción de este *melodrama*, expresión exagerada del funcionamiento de la *cultura emocional*:

³ Cfr. Deleuze, 1991.

Melodrama (1ª fase) muestra, llevándolo al límite, utilizando la hipérbole, un tipo de dolor, el nuestro (el mío), ombliguista y auto-reflexivo. Una especie de espejo deformado del melodrama contemporáneo de la frustración y de la queja. Todo lo que se plantea en el texto nos pasa, lo sufrimos, es cierto, pero la pregunta es: ante la violencia global y estructural, ante la constatación de que el dolor existe, daña, ¿tiene sentido nuestro melodrama de la queja y la frustración, el regodeo en un tipo de dolor sentimental, auto-reflexivo? (Nota introductoria al texto *Melodrama/2007*, inédito).

En un sentido similar, ya en *Poses para dormir* (2004), Arias desplegaba una reflexión crítica sobre los gestos, *poses*, con que esta economía de las emociones despliega un repertorio codificado de modos de interrelaciones que definen las identidades sociales:

En la formalización de todas las expresiones y movimientos ordinarios aparece la coreografía de la vida cotidiana: poses para dormir, para amar, para comer, para mentir. (Arias, gaceti-lla de prensa de *Poses para dormir*, 2005)⁴.

En este país de la violencia las formas de hablar, amar, padecer, morir, son otras y necesitan otros códigos de representación. Los actores deconstruyen la forma del gesto naturalista creando un aparato expresivo en el cual la emoción no se explica a sí misma, sino que se dedica a existir en su desmesura y perplejidad. (Arias, gaceti-lla de prensa de *Poses para dormir*, 2004)⁵.

La construcción del hecho artístico resultaría un grado más de intelectualización de la expresión emocional que el que ocurre en la vida cotidiana. La “escritura emocional”, el tomar conciencia de la emoción y nominarla —según explica Illouz (2006: 80)— implica un alejamiento de la realidad pre-reflexiva de la experiencia emocional, en el que el flujo y el carácter irreflexivo se transforman en elementos “observables y manipulables” (verbales, gestuales, etc.). Así, entonces, el hecho artístico parte de esta escritura emocional para seguir alejándose de la experiencia emocional íntima, objetivándola en un proceso de intelectualización que finalmente pondrá en escena la representación de aquella experiencia primera, pero que ya tiene poco que ver con ella.

⁴ Disponible en: http://www.simkin-franco.com.ar/secciones/mostrar_gaceti-lla.asp?Id=322.

⁵ Disponible en: http://www.simkin-franco.com.ar/secciones/mostrar_gaceti-lla.asp?Id=209.

Así, si acordamos con Chantal Mouffe (2005) que todas las prácticas artísticas poseen una dimensión política, “puesto que desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación” (67), el proceso de intelectualización de las emociones que riges estas piezas puede estar guiado por un posicionamiento más o menos crítico de su referente social, pero siempre es político.

La puesta en juego de esta “razón emocional”, entonces, expone la estructura de sentimientos contemporánea, conducida por la conciencia de los modos de funcionamiento del sistema capitalista cristalizado que opera en una red de intercambios. Estos intercambios, ya sea en forma de bienes o servicios por capital, o en forma de dones o afectividad, requieren una competencia emocional que, no solo regula las relaciones íntimas, sino que representa un capital simbólico posible de transformarse en un recurso para el progreso social (afectivo) y económico. El concepto de *competencia emocional*, elaborado por Daniel Goleman (1995) en los años noventa a partir de la teoría de Howard Gardner de las inteligencias múltiples, se aplica a las relaciones personales y también laborales como estrategia de éxito personal y profesional; y tiene que ver con un tipo de inteligencia social que implica una serie de habilidades: el autoconocimiento (conciencia emocional, es decir, el reconocimiento de las emociones propias) y la capacidad de controlarlas, la motivación personal, el manejo de las relaciones y la empatía (captación de los deseos, necesidades e intereses ajenos y la destreza de manejarlos). La relación entre el desarrollo de los intercambios económicos y afectivos es —según Illouz (2006)— dialéctica: “El capitalismo emocional reorganizó las culturas emocionales e hizo que el individuo económico se volviera emocional y que las emociones se vincularan de manera más estrecha con la acción instrumental” (60).

Esta dialéctica se expresa en la obra de Galán en escenas como “Tristísimo bacanal”, de *Machos/2005*, en la que se juega con el nacionalismo expuesto a través de las costumbres gastronómicas españolas y el éxito laboral, es decir, se combinan el capital cultural expresado a través del gusto y la competencia emocional que provee al personaje un plus de beneficio social y éxito profesional. El sentido crítico se expresa en el senti-

miento de vacío provocado por el discurso circular del *performer* y se subraya en su contraste con las imágenes proyectadas al final del monólogo en las que diversos restaurantes desechan cantidades de comida. El exceso discursivo, el exceso de comida y el exceso de basura vehiculizan una objetivación crítica del éxito social conseguido gracias a la competencia emocional. En la misma pieza, la escena “Ícaro”, en la que se enumeran los consecutivos éxitos (en el nivel de lo fantástico) del personaje, genera humor a través de la exageración y esto opera también como crítica al desarrollo cultural basado en la competencia emocional.

En el sentido opuesto, *Striptease* y *Sueño con revólver* de Arias, ponen en escena personajes en conflicto, cuyos vínculos están fracturados y que no demuestran una alta competencia emocional. La pareja de *Striptease*, en su inagotable conversación telefónica, evidencia la incapacidad de identificar sus sentimientos, de controlar sus emociones y de empatizar con el otro. Son personajes que no saben lo que quieren, que explicitan sus temores, sus frustraciones y, junto a ellas, sus fantasías — que a veces toman la forma retórica de sueños—. Sus miedos infantiles —a la oscuridad, a dormir solos, al verano asfixiante—, sus deseos irreprimibles de llorar, sus reflexiones sobre el amor, el sufrimiento o la muerte, los revelan inestables emocionalmente y en un orden interno caótico, donde la comunicación solo es posible a nivel de las emociones pre-reflexivas. De la misma manera, *Sueño con revólver*, en la atmósfera extraña que construye, crea personajes desprovistos de habilidades emocionales competentes. Son personajes fracasados socialmente, que se mueven en los márgenes: él, profesor de secundaria, vendedor de drogas, separado, que vive en los suburbios; ella, una adolescente que explora los límites —de la noche, de la ciudad, de su cuerpo, de la realidad, de la muerte— como único modo de relacionarse con el mundo. Si bien estas obras no persiguen concretar una crítica social, su matriz de politicidad radica en la mostración de situaciones motivadas por personajes con una baja competencia emocional y, en su marginalidad o frustración, se pone de manifiesto la relación directamente proporcional entre competencia emocional y éxito tanto en las relaciones afectivas como profesionales.

La exposición de la hipertrofia de la afectación en la obra de Galán se concreta a través de



Machos. Marta Galán.
Fot. Nicolas Lieber.

un registro de actuación no realista, que hiperboliza los estados emocionales, de manera que se logra una toma de distancia irónica, probatoria de la conciencia de esta cultura emocional en la que la lógica capitalista y la afectiva se desarrollan dialécticamente. Tal es el caso de la escena “Un padrazo”, de *Machos/2005*, en la que se expone (a través de la exageración irónica, y hasta cínica) la dominación patriarcal en una familia actual, vinculando la esfera de lo privado con la cultura de consumo y las estrategias de poder.

La apelación a una comunicación basada en narrativas reconocidas socialmente constituye el instrumento a través del cual todas estas piezas consiguen generar sentidos productivos. La narrativa de la autorrealización, la narrativa de género y la narrativa de organización social cimentada en la institución familia, son algunos relatos compartidos a los que recurren estas creadoras.

Narrativas de reconocimiento: encuentro, género y poder

Voz femenina: Esperá. Me sangra la nariz... Ahora me acuerdo de lo que soñaba cuando me despertaron los chinos. Soñaba con mi boda. Yo avanzaba por el centro de una iglesia con una larguísima cola sostenida por niños ciegos. Mientras caminaba mi nariz empezaba a sangrar desafortunadamente manchando el vestido de novia. En el altar había un hombre de espaldas y cuando me sacaba el velo para besarlo, me daba cuenta de que su cara era como la piel de las rodillas, arrugada, sin ojos ni boca ni nariz. Entonces yo sacaba un revólver de mi traje de novia. Un revólver calibre treinta y dos...

Lola Arias, *Sueño con revólver* (2007: 49)

El cuerpo femenino abyecto, el mandato social de la institución familiar, el tópico del amor burgués, un arma de mujer, un hombre sin rostro, lo extraño, lo onírico... Este fragmento, último parlamento de *Sueño con revólver*, condensa una serie de narrativas recurrentes en la obra de estas creadoras.

La mirada (crítica) sobre la economía emocional que subyace a estas obras es funcional en tanto apela a una identificación colectiva. Como sostiene

Mouffe (2005: 56-57), el pensamiento liberal no puede entender realmente “lo político” porque en su lógica el individuo es concebido como *terminus a quo* y *terminus ad quem* a la vez, de manera que si todo comienza y termina en el individuo, es imposible pensar “lo político”, que siempre supone una identificación colectiva. Luego, lo que mueve al sujeto a actuar políticamente no es —aclara Mouffe (2005: 57)— lo racional, sino las pasiones —el deseo, las fantasías—. De esta manera, el hecho escénico, colectivo por definición —y, por tanto, político—, puede potenciar una narrativa del *yo* o del encuentro. Y lo que resulta paradigmático en la creación escénica contemporánea es la acentuación de ambas dimensiones al mismo tiempo. Cornago (2008) examina la relación que entablan el mundo de lo privado y la esfera social en la creación escénica española desde los años noventa. Retomando la idea de *ágora* de Zygmunt Bauman (1999: 11), ese “espacio que no es ni público ni privado, sino más exactamente, público y privado a la vez”, Cornago (2008: 19) describe el “*ágora* escénica” que integra la vocación social del hecho teatral y el pensamiento de lo privado. La actuación en primera persona, la creación escénica a partir de materiales autobiográficos, conecta con el otro a partir de una comunicación inmediata, donde lo público y lo privado se difuminan. Para Galán, la coincidencia de espacio y tiempo entre los actores/*performers* y el público “convierte el teatro en un modo de expresión capaz de movilizar el imaginario social de una manera muy directa, muy inmediata” (en Cornago, 2008: 199). En su obra, la presencia performativa, directa, de Maravilla (que trabaja con ella desde 2003) propone una (re)presentación basada en la efectividad de una pragmática comunicacional. Así, por ejemplo, en *Melodrama/2007* comparte champagne y ofrece sus sentimientos a una persona del público. Se crea un espacio de intimidad, un encuentro privado en el que el *performer* le declara su amor a este tú desconocido y desnuda sus sentimientos extremadamente codificados en frases cristalizadas y gestos convencionalizados. Este juego entre la realidad y el engaño atraviesa la obra de Marta Galán. El costado escénico de las emociones, la mostración de la afectación, por momentos se exhibe a través de la exageración barroca y, en otros, se oculta tras el velo de la naturalización.



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.

El primero de los casos es claramente observable en el epílogo de *Melodrama/2007*, hipérbole del llanto que prologaba la obra, que construye una estampa *kitsch* del desconsuelo, con colirio y sangre artificial en el pecho del *performer*, un enorme collar de perlas, y flores que guardaba en la parte trasera del pantalón que pasan a ser un colchón blanco debajo del almohadón de piel que absorbe las lágrimas falsas.

Y el ocultamiento de la escenificación de las emociones se manifiesta especialmente en las escenas improvisadas, como por ejemplo, en el inicio de *Lola/2003*, donde Maravilla, vestido con una camiseta de fútbol, relata los acontecimientos recientes (actualizándose en cada función) de ese deporte en España. La pasión con que el *performer* articula su discurso pertenece al ámbito de lo personal, sin embargo, la construcción escénica no difiere de aquellas en las que la situación roza la frontera de lo ficcional. En la escena “Epílogo” de *Machos/2005* los actores/*performers*, de cara al público, enumeran aspectos íntimos de sus vidas, creando una frontera indistinguible entre la escena y la realidad, construyendo un espacio de encuentro con el público.

En este sentido, Arias (2007: 81-82) sostiene con respecto a *El amor es un francotirador*: “Me puse a escribir para determinados actores, construyendo una ficción a partir de sus biografías, convirtiendo a cada uno de ellos y sus relatos amorosos en un grupo de *heart broken* que juegan a la ruleta rusa. Durante el proceso de la escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices”. Este modo de trabajo, al que —como dijimos en la introducción— Arias se acerca desde esta obra, se encuentra en el centro de la creación escénica española. En las notas introductorias a la publicación de sus textos (en Cornago, 2008), Galán explica que solo transcribe aquellos fragmentos que pueden ser considerados de su autoría. Y para el caso de *El perro/2005*, obra en la que Galán incursiona en la creación con no-actores, aclara: “El resto de los textos que se pusieron en juego provenían de un trabajo docu-biográfico realizado con las personas que estaban en escena. El resultado: fragmentos narrativos y confesiones que se estructuraban y disponían en un marco ficcional”.

La comida, la bebida, los fluidos que entran y salen del cuerpo forman parte de la matriz de politicidad de la obra de Galán. El cuerpo de los actores, las acciones que lo transforman, que lo invaden y lo transgreden, materializan la dimensión biológica del yo que se presenta en primer plano. Así, estas obras se proponen como una reflexión escénica sobre el cuerpo, donde este aparece como espacio de inscripción de códigos sociales, convenciones estereotipadas que se enuncian, se transgreden y se cuestionan. *Lola/2003*, por ejemplo, se abre con Maravilla comiendo yogurt con cereales groseramente y cantando una ópera con la boca bien abierta y llena de comida; la puesta en escena de la masturbación o la violencia en *Machos/2005*, opera en el mismo sentido. En muchas ocasiones se subraya lo abyecto de la materialidad corporal, pero un tono de belleza plástica atraviesa todas estas obras. Aún lo desagradable o lo sucio está definido a partir de lo poético.

El encuentro, entonces, se produce motivado por estrategias escénicas, entre las que en la obra de Galán resaltan los rituales populares como el concierto de rock o el partido de fútbol, además de la fiesta (varias de sus obras terminan en un “fin de fiesta” con música en vivo o bebida compartida con el público).

El concierto de rock, la música en escena, constituye un elemento fundamental en ambas creadoras. El tratamiento de la música remite a una emotividad codificada pero puesta en suspenso por una toma de distancia irónica que vehiculiza una lectura de la escena en términos de apariencia, como sucede en *El amor es un francotirador*, con la canción romántica y la banda de rock que toca en vivo (aunque está en otro espacio y su imagen es proyectada en una pantalla), o con la combinación de baladas de amor y música *hardcore* en las *performances* musicales de Maravilla en las obras de Galán.

Como ocurre con los códigos sociales de emotividad antes mencionados, la puesta en escena del ritual del concierto o la recurrencia a citas de música popular apelan a diversos grados de aprobación o cuestionamiento. En este gesto, la cita produce nuevas identificaciones colectivas que, en última instancia, constituyen el elemento primordial en el proceso de construcción identitaria (cfr. Mouffe, 2005: 67). En *Lola/2003*, la can-



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.

ción de Rita Pavone que sirve de banda sonora para la transformación del *performer* de hombre en mujer se inserta desempeñando una función paródica no solo del género musical, sino también del estereotipo que describe: el hombre que los domingos abandona a su mujer por el fútbol y esta, que reclama que la lleve con él a ver el partido.

En ambas creadoras, la música suele conectarse con la reflexión sobre cuestiones de género o de poder, porque como sostiene Galán —en algunas respuestas al cuestionario para la mesa redonda “¿Transgrede el canon masculino la escritura contemporánea de las dramaturgas españolas?”, del Festival MIRA!, Toulouse, 2006 (inédito)—:

La violencia y la dominación no tienen género, lo que pasa es que siempre han sido identificados como modelos masculinos... Por eso yo juego a los tópicos, los utilizo premeditadamente, pero para tratar de trascenderlos. Para ir más allá de una simple crítica de género. Los hombres, afortunadamente, no son solo un “tópico”. ¿Tienen la culpa los hombres (género masculino) de que el mundo esté como esté? Más bien diría que no. ¿Cómo sería un mundo dominado por las mujeres? No lo sé, quizá sería peor. No puedo afirmar lo contrario. De momento, no hemos tenido ocasión de verlo.

Para mí [*Machos/2005*] es un espectáculo donde se muestran ciertas actitudes violentas, cínicas, excesivas y de dominación que definen, independientemente del género, lo peor de cualquier sociedad (aunque se haga referencia, sobre todo, a la nuestra, a la occidental, que es la que nos toca vivir y de la que tenemos más datos) [...].

Tal como sostiene Galán, la reflexión crítica sobre las identidades de género, puestas en primer plano tanto en esta obra como en *Lola/2003* y *Melodrama/2007*, sirven de motor para el análisis de los mecanismos de control de la sociedad contemporánea en términos amplios. En *Lola/2003*, por ejemplo, la acción de chupar el micrófono, en el límite entre lo sensual y lo desagradable, prologa un monólogo en el que se subraya la indiferenciación genérica o, más bien, la androginia, desplazando el eje de interpretación de las cuestiones de género a problemáticas de orden social. Asimismo, hacia el final de la obra, Lola es un

perro. Maravilla se transforma de mujer a perro, con vestido de novia, y reflexiona en italiano. Lo lúdico está en el centro de esta acción, pero se disuelve en reflexiones sociales y existenciales (sobre la locura, la soledad), y en acciones abyectas o violentas, que terminan con el juego, que traen el mundo a la escena.

Tiempo antes, en la tercera parte de la escena “La novia” (en Cornago, 2008: 220-221), la voz de Maravilla, con su cuerpo en la oscuridad, de espaldas al público y en cuclillas, subraya el contenido político-social de un monólogo que narra la actitud femenina activa, en este caso en venganza por haber sido maltratada. El tono del texto roza el límite del humor como efecto del cinismo con el que se narra el asesinato del golpeador por parte de su víctima, ya ataviada (muy “femeninamente”) para tomar un vuelo directo a las Bahamas. El monólogo remite a la problemática de violencia de género aludida constantemente en los medios de la España actual. Al final de la escena, solo basta con la música instrumental de “Chiquitita, dime por qué” para acentuar el discurso crítico.

El relato anterior recorre el mismo imaginario que la canción que cantan Arias, como “La chica del campo” en *El amor es un francotirador*, y el “Hombre” en *Striptease*, ambos acompañándose con una guitarra. Esta misma canción, ejecutada por una banda de rock, cierra *Sueño con revólver*⁶. En cada una de estas tres versiones, la semántica de la inserción musical es diferente. La actitud cínica que se desprende de la letra de la canción se evidencia especialmente en el caso de “La chica del campo”, que combina su aspecto de niña inocente, de largas trenzas, con la pulsión de matar. El contexto en que la canción aparece en *Striptease* (Arias, 2007: 16-17) y la voz masculina diluyen el tono cínico en expresión melancólica. Y la misma canción tocada por una banda de rock resulta referencial en *Sueño con revólver* —podría tratarse de una canción existente escogida para el epílogo de la obra—⁷. Esta última versión remarca la búsqueda de verismo en una escena en la que se cuestionan los límites entre lo real y lo onírico, y en una pieza donde el lenguaje comunicativo no se da en primera persona; es decir, la inserción de esta interpretación de la canción opera como (falsa) búsqueda de autenticidad.

⁶ La letra de la canción dice: “Voy a entrar en tu casa con un bidón de nafta. / Cuidado, voy a prenderte fuego. / Fumando un cigarrillo con mi peinado nuevo. / Estoy lista para ver el incendio. / Voy a quemar tus libros. / Voy a quemar tu ropa interior, tus cosas. / Voy a entrar en tu cama con un viejo revólver. / No temas, no voy a despertarte. / Tengo una sola bala con tu nombre tatuado. / Como un cowboy atravieso la noche. / Dispararé en tu pecho, dispararé en tu corazón. / Toda la sangre al pecho, / toda la sangre sobre el colchón de flores. / El amor es un francotirador. / El amor es un francotirador.” (Arias, 2007: 59-60. Disponible en: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=301314524> (Fecha de consulta: 1-2-08).

⁷ En la escena final, en penumbras —como toda la obra—, la adolescente le apunta al hombre con un revólver “de mujer”, mientras le dice: “Tengo una idea: voy a dispararte. Si es un sueño, me voy a despertar, te voy a contar el sueño y nos vamos a reír. Si no me despierto, me voy a meter el revólver en la boca y voy a disparar otra vez”. Luego de este parlamento, las luces siguen haciendo juegos entre sombras, los personajes se quedan congelados y se escucha la canción en su versión “rockeada” (Arias, 2007: 50).

Así, las pulsiones de amor y de muerte aparecen como vectores que rigen las afectaciones en estas piezas. De un lado, la melancolía, el sufrimiento o el dolor (en su doble tratamiento, tanto a nivel íntimo como social) son tematizados en reflexiones sobre la (im)posibilidad del suicidio, la explotación o la guerra; y la pasión o el goce, como energías que conducen al cuerpo hacia el polo opuesto, aparecen en escena en forma de satisfacción del deseo o ejercicio de la resistencia.

El vector Tánatos construye una semántica específica al interior de la obra de Arias. Así, *Striptease* gira en torno a la pregunta: ¿Un bebé se puede suicidar? (Arias, 2007: 80). De la misma manera, el anciano “Don Juan” de *El amor es un francotirador* no puede jugar a la ruleta rusa porque “los viejos no se suicidan” (77). Junto al suicidio, las reflexiones sobre la muerte, la recurrencia a los revólveres, las referencias a la policía, a mundos peligrosos, a la destrucción, a los accidentes o a la noche amenazante de los suburbios, la mostración del dolor, y la exposición de sentimientos como el miedo, la soledad o el insomnio, dan forma a la pulsión de muerte. Esta, sin embargo, está constantemente en tensión con las reflexiones sobre el amor, el enamoramiento, las etapas fecundas del proceso vital (los bebés, la adolescencia) y la sexualidad. Un caso paradigmático de este vector Eros es la figura de Tao (en *Poses para dormir*), adolescente, guerrillera y escritora de literatura pornográfica, que lleva en sí misma la combinación de materia y pensamiento como ejercicio de resistencia frente a un poder patriarcal — razón — sustrato represor del exceso (exceso de carne, exceso de lenguaje). La mujer-soldado y la mujer-poeta aparecen como representaciones del cuerpo para la guerra de resistencia y de la razón estética al servicio de la explosión sexual.

En la obra de Arias, por momentos, la inmediatez de la materialización de lo íntimo —ya sea en el orden de lo ficcional o de lo autobiográfico— vehiculiza reflexiones sobre la condición humana (en el orden de Eros, pero también de Tánatos, en referencia a lo corroído, a lo abyecto); mientras que en Galán, las connotaciones entre lo privado y lo público, lo íntimo como metonimia de lo colectivo, remiten a un orden socio-político (como Eros, origen-receptáculo, o como Tánatos, final-exclusión).

A modo de conclusión

[...] hay otros sitios en que se forma la verdad, allí donde se definen un cierto número de reglas de juego a partir de los cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objeto y tipos de saber.

Michel Foucault (1973: 15)

La obra de estas creadoras, entonces, refleja modos de posicionamiento político con respecto al devenir de lo que hemos denominado con Illouz (2006) *cultura emocional*, donde la expresión codificada de los sentimientos opera en relación dialéctica con la configuración de una economía en red, y donde la necesidad de hacer presente lo íntimo, ese yo que, construido a partir del imaginario psicoanalítico, se esconde tras las múltiples dimensiones de lo social. En los juegos (escénicos) de develación de las convenciones a partir de una narrativa en primera persona se expone la necesidad de fractura de las capas que limitan una expresión auténtica. En este sentido, la creación escénica revela su contenido político, su sentido crítico.

Referencias bibliográficas

- ARIAS, Lola (2001), *La escuálida familia*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- (2007), *Striptease. Sueño con revólver. El amor es un francotirador*, Buenos Aires, Entropía.
- BAUMAN, Zigmunt (1999), *En busca de la política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CORNAGO, Óscar (2005), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Lidell*, Madrid, Fundamentos.
- (2007), “Melodrama. Las potencias de lo falso”, *Atributos* (Barcelona), 0, pp. 16-18.
- (2008), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Fundamentos.
- DELEUZE, Gilles (1991), “Posdata sobre las sociedades de control”, *El lenguaje literario*, comp. Christian Ferrer, Montevideo, Nordan.
- FOUCAULT, Michel (1973), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003.

- (1980), *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1993.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Sociología*, Madrid, Alianza, 2000.
- GOLEMAN, Daniel (1995), *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairos.
- ILLOUZ, Eva (2006), *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- MOUFFE, Chantal (2005), *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- (2007), *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, ContraTextos.
- SÁNCHEZ, José Antonio (dir., 2006), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.

Web sites:

Archivo Virtual de Artes Escénicas: www.artescenicas.org

Alternativa Teatral: www.alternativateatral.com