

Arte y realidad en el teatro de La Zaranda
Comentario crítico de
Nadie lo quiere creer: la patria de los espectros
y *El régimen del pienso*

Diego Ezequiel Litvinoff
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires – Argentina

El teatro de La Zaranda contradice la idea de que las manifestaciones artísticas cumplen una función meramente contemplativa y que, como el búho de Minerva, sólo pueden observar los destrozos que tras de sí deja el incendio una vez que se ha producido. La poética de esta compañía, por el contrario, parece como si hubiera estado esperando durante años que el derrotero de la realidad social española derivara en su actual crisis, para que sus obras pudieran expresar esa situación. ¿Será que, de manera profética, este grupo de teatro se anticipó al fracaso del tan mentado milagro español de los últimos años?

Mucho se ha especulado sobre el carácter premonitorio del arte, especialmente de aquel que surgió entre fines del siglo XIX y principios del XX, llegándose a afirmar, por ejemplo, que “*ya en su música Schoenberg daba cuenta de los horrores del holocausto y los bombardeos masivos antes de que efectivamente ocurrieran*” (Zizek, 2006: 10). Pero, ¿puede el arte anticiparse a los hechos? Responder a esta pregunta implica asumir el falso dilema que implícitamente contiene. Tanto si se le otorga un poder contemplativo como anticipatorio, se le otorga al arte una función exclusivamente reproductiva. Si se acepta ese postulado, el desarrollo de su análisis no derivaría sino en un desprecio hacia una manifestación que sería exclusivamente ideológica. Así, estos modos de abordar el arte coinciden en colocarlo en una dimensión por fuera de la realidad. Pero, ¿se puede afirmar que el arte no pertenece al mundo en que vivimos?

Según Deleuze y Guattari (2007), para que una obra de arte sea verdadera producción, y no mera reproducción, debe alcanzar el “*momento en el que el*

lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significante, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar” (p. 138), y eso es justamente lo que hace La Zaranda. Su teatro es una muestra de que lo único artificial en la obra es la distancia que aparentemente la separa de la realidad. Su teatro no copia, sino que es atravesado por la misma fuerza que transita en otras dimensiones de lo social. Pero tampoco anticipa, porque lo que se expresa en determinados momentos críticos, estos artistas lo vienen anunciando desde su gestación. No hay pues representación, sino presencia de su arte: los actores, los objetos, su discurso, son el canal por el que fluye una fuerza que, de esa forma, se ve y se oye; se siente.

Uno de los principales elementos que caracteriza al teatro de La Zaranda es la voz de sus actores. Haciéndola fluir desde las profundidades de su garganta, el sonido recorre un largo trayecto hasta llegar a modular las palabras, a lo largo del cual asume su carácter áspero. Lo que se pronuncia, así, no sólo expresa la profundidad de la condición que asume el personaje por su contenido visceral, sino que literalmente proviene de las vísceras del actor, transmitiendo lo que desde allí emerge: monólogos, repeticiones, contradicciones, juegos de palabras; todos ellos se cargan de la energía en el largo trayecto que recorre la voz.

Mediante este mecanismo, pierde relevancia el aspecto fundamental del teatro, que es la distinción masculino-femenino, alto-bajo, adentro-afuera. A la inversa de la ópera, en la que la pureza de la voz permite hacer bello lo desagradable, femenino lo masculino, joven lo viejo, los actores de La Zaranda recorren el camino inverso: allí pierden eficacia esas distinciones y todo deviene corroído, dado que emerge del indiferenciado interior de lo humano. Esa potencia que arrastra la voz y que permite la emergencia de su discurso, atraviesa también los objetos que ocupan la escena y los cuerpos de los actores, que se encorvan, recorren caminos circulares y repetitivos, asumiendo formas animales.

En *Nadie lo quiere creer: la patria de los espectros*, las voces y sus discursos, los cuerpos animalizados con sus rostros petrificados, los personajes indiferenciados y los objetos inútiles permiten expresar la decadencia de una

mujer, descendiente de reyes, que enfrenta su muerte junto a su sirvienta y un pariente lejano que ambicionan su herencia, una casa derruida. El argumento parece retrotraerse al pasado, buscando allí el origen primigenio de los males: una falsa herencia que lleva a expresar lo peor de la condición de sus supuestos beneficiarios.

Los rostros de los actores muestran su drama, llevando la expresividad al nivel en el que lo que expresa es, paradójicamente, la falta de expresión, el congelamiento del movimiento en el punto del dolor. La pérdida de los años dorados no es una ausencia, sino el rastro del momento en el que se observó, como si fuera la Górgona, el lugar vacío. Sueño y realidad se confunden, los personajes son intercambiables y los fantasmas que pueblan la obra multiplican a los tres actores que se confunden con un muñeco. Los objetos que aparecen también son alcanzados por la fuerza que los atraviesa. Reducidos al mínimo, tapándolos con sábanas y luego destapándolos, son abstraídos de su carácter útil. Así, el ventilador da cuenta de la falta de aire, pero también es el marco de una ventana; una silla hace las veces de balcón o de cama, según su disposición. Todo huele a pútrido en el supuesto pasado hecho presente del que obtiene su fuerza esta obra.

En *El régimen del pienso*, ya no se indaga por el origen de los males, sino que se plantea un posible desenlace. Una extraña epidemia afecta a los cerdos que mueren uno tras otro. Cuatro empleados de sanidad llevan la cuenta, en un trabajo fragmentado, que los hace incapaces de concebir la complejidad del problema. “Pienso, pienso”, murmullan las primeras palabras, pero, mientras se dice, se revela como una tarea imposible. Empleados que compiten por ascender un escalón sin salir nunca del sótano son sometidos a decisiones que se toman en oficinas que no están ocupadas. El drama se desencadena cuando Martín, uno de ellos, es despedido. El espacio escénico, conformado por estanterías con sus ficheros y lámparas, cuyos cables descienden hasta ocupar el centro del escenario, comienza, entonces, a mutar. Moviendo los objetos que lo componen, mientras el desgraciado busca una respuesta, la sala se transforma en edificio de pasillos laberínticos, celda de reclusión, camilla de resucitación.



Los límites comienzan así a verse desplazados, poniéndose en crisis el arriba y el abajo, de manera que lo que, desde el fondo se ve lleno, revela su vacío esencial: esas oficinas de los pisos superiores no las ocupan personas, sino que son la propia estructura que llega hasta el fondo. La distancia que separa el adentro con el afuera también revela su artificialidad. Expulsado de su trabajo, Martín deviene cerdo, se mezcla con ellos, se contagia su enfermedad y es tratado como tal por sus antiguos compañeros. El pienso de las primeras palabras, imposibilidad de llegar a articularlo, deviene así pienso, alimento para cerdos.

La oficina transmuta también en escenario, cuando los actores-compañeros, enmascarados como si fueran cerdos, cuentan la historia de Martín, pero en un sentido abstracto. ¿Cuál es el lugar del arte? ¿Qué es lo que en él se narra? ¿Qué función cumple en la sociedad? Así, a medida que en la obra se presenta otra obra, poniendo en cuestión la artificialidad del arte, la sola problematización traza su propia respuesta, cuya línea se extiende más allá del escenario. Así lo expresa el monólogo de Martín, antes de ser asesinado por la maquinaria de la que sus antiguos compañeros son sus engranajes. Los chanchos mueren, dice, porque se chocan unos con otros, empujándose al precipicio. No saben que para salir, hay que elevarse.

El teatro no reproduce ni anticipa. Como lo expresan *Nadie lo quiere creer: la patria de los espectros* y *El régimen del pienso*, opera sobre la sociedad, captando sus fuerzas, dejándose atravesar por ellas, pero permitiendo así elevar a quien asiste a esas obras, para captar sus problemas y operar para transformar la realidad que los aqueja.

© **Diego Ezequiel Litvinoff**



Bibliografía

Calonge, Eusebio, *Nadie lo quiere creer: la patria de los espectros*. Andalucía: Teatro Inestable de Andalucía la Baja, 2011.

-----: *El régimen del pienso*. Andalucía: Teatro Inestable de Andalucía la Baja, 2013.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El anti edipo*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Zizek, Slavoj, *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.