

El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en *Adonde van los muertos (lado A)*, del Grupo Krapp

Ignacio González

UBACyT / AICA / CCC

*Rueda la sombra de las montañas,
ya se marchita la luz del sol,
reina el silencio – (Acceso de tos.
Casi inaudible)- y en nuestros campos
todo muy pronto dormirá en paz.
(Samuel Beckett, La última cinta: 59)*

Rebobinemos rápidamente a la cita de arriba, solamente para justificar por qué elegimos deliberadamente, como epígrafe para el presente artículo, esta referencia a *La última cinta de Krapp*. La respuesta no está muy lejos. Principalmente es porque en esta traducción al español el sentimiento de proximidad de un fin inevitable toma la forma de la amenaza de una avalancha de sombras, de un movimiento irrefrenable pero silencioso que viene de lo alto y que alcanzará rápidamente a todo lo viviente: arrasará en las llanuras nocturnas de los campos. Así, silencio y oscuridad se anudan en una posible imagen de la muerte.

La búsqueda de la voz perdida, en esta obra corta de Beckett, no hace más que reflexionar sobre, al menos, varias cuestiones: la temporalidad, la memoria, la imposibilidad de captar los recuerdos, la evocación de lo irrepetible en la repetición y, por extensión, la pieza indaga meta-teatralmente sobre el estatuto ontológico del acontecimiento teatral en su conjunto. En el análisis que realizaremos a continuación intentaremos observar cómo *se juega* la muerte de manera particular ya no en la obra beckettiana, sino más bien en la que realiza un equipo de artistas argentinos que toman de aquella pieza el nombre de su grupo¹.

¹ El Grupo Krapp es uno de los más interesantes de la escena de Buenos Aires y está integrado por bailarines, actores y músicos: Luciana Acuña, Luis Biasotto, Edgardo Castro, Fernando Tur y Gabriel Almendros. Han realizado, desde el año 2000, las siguientes obras: *¿No me besabas?* (2000), *Mendiolaza (un drama coreográfico)* (2002), *Proyecto E* (2006), *Olympica* (2007) y el díptico: *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) y *Adonde van los muertos (lado A)* (2011). Por cuestiones de extensión, nos centraremos en el análisis de esta última obra. La referencia al nombre del grupo aparece explicitado también por Lola Arias en el episodio que analizaremos en profundidad más adelante. Luis Biasotto, a fines de la década de 1990 en Córdoba, dedicaba

Pero por el momento pongamos el análisis en *pause*. Consideramos necesario primero ubicarnos a fines del año 2013, para recordar que en ese tiempo el grupo Krapp llevó a cabo una singular retrospectiva que se conoció como *Retrocedida Krapp*, en la que se repusieron la mayoría de sus obras principales -excepto la primera-. Dicha retrospectiva/retrocedida puede ser entendida como el punto culminante de la trayectoria del grupo, coronada además por un alto reconocimiento institucional al ser una producción del Centro Cultural del Teatro General San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires.

En el marco de la *Retrocedida Krapp* se presentaron nuevamente las obras del díptico *Adonde van los muertos*: lado A y lado B. Ambas remiten al formato de grabación de la cinta magnética, y es aquí donde cobra mayor sentido las conexiones tanto con *La última cinta de Krapp*, como con la propia acción de *retroceder*²: entendida por un lado como “volver hacia atrás”, y por otro como “no seguir”, es decir, detenerse ante una amenaza, un obstáculo, un peligro. *Lado A*, justamente, es la “última cinta” del grupo Krapp, su último trabajo, el que marca tanto el punto desde el cual volver hacia atrás y llevar a cabo una retrospectiva, como el de no-continuar: es el punto que los aproxima como colectivo de artistas a interrogarse sobre la propia muerte del grupo³.

El Teatro de los Muertos como dispositivo de estimulación

El concepto de “Teatro de los muertos” inicialmente lo propuso y continuó desarrollando Jorge Dubatti -desde el año 2003- al constatar una

su tesis de Licenciatura en Teatro a Samuel Beckett cuando forma junto a Luciana Acuña la compañía, de ahí que eligieran el nombre en homenaje a la obra del poeta, escritor y dramaturgo irlandés. Lola Arias también señaló el vínculo: “[...] *La última cinta de Krapp* (que también es el nombre del grupo de ustedes) tiene que ver con eso. Con lo que hace la voz, con el registro de la voz de un muerto, con el tiempo, con la pérdida de la voz...” (*Adónde van los muertos* (lado A)).

² Del latín, *retrocedere* (*retro*= atrás; *cedere*= caminar).

³ Edgardo Castro, uno de los integrantes del grupo, saluda y dice al público: “Buenas noches, nosotros somos el grupo Krapp. Esta es una obra que habla sobre la muerte, o –mejor dicho– sobre cómo representar la muerte en escena. En esta obra le pedimos a diez artistas que nos digan cómo ellos representarían o presentarían la muerte en escena. ¿Por qué? ¿Por qué nosotros les pedimos a ellos que sean los autores y no nosotros mismos? Quizás, porque queríamos nutrirnos con las ideas y pensamientos de otros autores. Quizás, porque no se nos ocurrió otra cosa. Quizás, porque queríamos generar nuevas preguntas sobre la muerte. Y ¿por qué nos obsesiona tanto la muerte? ¿Será porque estamos grandes? ¿Será porque no se nos ocurrió otra cosa? ¿Será porque, como se dice, la muerte es inabarcable? ¿O será porque nuestro grupo se está muriendo y esta es nuestra última obra juntos?” (*Adonde van los muertos* (lado A)).

tendencia generalizada en la escena argentina que volvía una y otra vez sobre el tema de la presentificación y/o evocación de los muertos. El teatro –menciona-, [...] crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros [...] Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos [...] Cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas. En la Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la Postdictadura, y el teatro y otras formas artísticas se encargan de invocarlos. (Dubatti 2014: 138)

Ahora bien, este concepto de Teatro de los Muertos pasó a tener un sentido genérico rápidamente, ya que se advirtió de inmediato que no era privativo ni del teatro argentino ni de la Postdictadura. El concepto se amplió, y cobra al día de hoy al menos dos sentidos: uno particular, que designa “el dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Postdictadura respecto de las experiencias y representaciones del pasado” (Dubatti 2014: 142); y otro sentido general, que refiere a “la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos –artistas, técnicos, espectadores- y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral” (142). Más adelante, cuando abordemos el análisis de la obra, intentaremos pensar en mayor profundidad este retorno misterioso de los ya muertos. Por el momento, nos resulta útil al menos pensar este último sentido en relación a la *Retrocedida Krapp*: de qué manera ellos e incluso nosotros mismos ya estamos inscriptos “en el espesor histórico del teatro de los muertos” (142).

Teatro de los Muertos como Teatro Perdido: perspectiva epistemológica

“Try again. Fail again. Fail better”, dice una conocida frase de Beckett en su *Worstward Ho*. En *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los Muertos*, Jorge Dubatti cita en varias ocasiones la famosa frase beckettiana para manifestar que es importante aceptar esta dimensión de fracaso en los estudios teatrales. En definitiva, lo que plantea Dubatti es una epistemología de la pérdida: si el teatro es pérdida hay que pensar, por consiguiente, la pérdida misma; la historia del teatro sería, entonces, la historia del teatro perdido (2014: 142).

Siguiendo a Dubatti habría, al menos, dos acepciones de teatro perdido: una vinculada a una pérdida provisoria, es decir, a aquél teatro que está perdido pero sin embargo puede ser encontrado (la mayoría de la veces se hace referencia a textos que hasta el momento no fueron hallados); otra, más radical, inexorable, está vinculada a un sentido de pérdida que es constitutiva del acontecimiento teatral. De ahí que lo único que se pueda rescatar del

acontecimiento (como de la vida de alguien que muere) sea sólo información (textos, fotografías, objetos, grabaciones, filmaciones, testimonios, etc.) (143). Esta segunda acepción es inseparable de la *función ontológica del teatro*: poner un mundo a existir. Porque el acontecimiento es precisamente eso que ocurre, eso que sucede, que *pasa*. Y cuando *pasa*, queda ya en el *pasado*. De ahí que *théatron* se vincule con *theáomai*, o sea: “ver aparecer” (16). Iríamos al teatro a ver aparecer *poíesis*, acción corporal *in vivo*. Podríamos decir que esta función ontológica del ente teatral es *performativa per se*, más que pre-sentar o re-presentar un mundo –como dice Dubatti-, lo sienta, lo instaura. Ésa es, según la Filosofía del Teatro, la función principal de la *poíesis*, y es lo que la hace necesariamente metafórica: funda un mundo paralelo al mundo (27-28).

Por todas estas cuestiones deberíamos comenzar por aceptar la dimensión de fracaso: “aceptar que no podemos conocer lo que ciertamente no podemos conocer” (13). Ahora bien, esta actitud no es una anulación al conocimiento, sino todo lo contrario: es cambiar la perspectiva y, en última instancia, hacer de esa aceptación el punto de partida para mejorar el conocimiento de lo que podemos conocer. Es decir, “fracasar mejor”: no negar los límites, sino aceptarlos (151).

Pongamos *play* nuevamente.

Adonde van los muertos (lado A)

Adonde van los muertos (lado A) se estrenó el 30 de agosto del 2011 en el Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata, y era la segunda parte del díptico que comenzó un año antes con el estreno, en el Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires, de *Adonde van los muertos (lado B)*. Obra en la que se encuentra el *Lado A* como anuncio futuro:

Esta es una obra [*Lado B*] que habla de otra obra, de una obra del futuro, de una obra sobre la muerte.

Este trabajo se apropia de la futura obra y la presenta en una sucesión de escenas compuestas por material en bruto casi sin editar, exponiendo sin pudor sus mecanismos de construcción, develando sus herramientas, sus pruebas fallidas, las dudas, las preguntas más íntimas, el fracaso completo.

Si la muerte es el motivo principal de aquella obra del futuro, la imposibilidad de representarla es el problema de ésta.

¿Es cierto que lo primero que se olvida de alguien que muere, es el sonido de su voz? ¿A quién vería por última vez? ¿Qué prefiere: bailar la muerte o matar la danza? ¿Es la muerte parte de un plan? ¿Dormir es parecido a morir?⁴

⁴ Texto de difusión del espectáculo, disponible en:

<<http://grupokrapp.blogspot.com.ar/p/adonde-van-los-muertos.html>>. Acceso: 20 nov. 2014.

En este sentido, así como *Lado B* trata sobre una obra del futuro, *Lado A* refiere a una obra del pasado. Sin embargo, es verdad que ambas han realizado funciones compartiendo, prácticamente, el presente. De esta manera, más que una precuela, *Lado A* evidenciaría el otro lado de *Adonde van los muertos*, el lado principal, el iluminado, sobre el que recaería (hipotéticamente) mayor interés. Si se interpreta el *Lado B* no sólo como el lado que secunda al *Lado A*, sino como aquél que no se muestra, el oculto, entonces el *Lado A* enfatizaría más el carácter de opuesto-complementario entre ambas obras más que su carácter de “precuela”⁵. Incluso por eso podríamos pensar al revés la cuestión de sus motivos principales y plantear que, en realidad, el tema principal de *Lado B* es la muerte, y el de *Lado A* la imposibilidad de su representación.

Es que este trabajo de Krapp sigue una línea conceptual que podríamos pensar como *a priorística*, que se manifiesta en el reiterado interrogante que se escucha (y que se *escuche* no es un dato menor según el propósito de este artículo) a lo largo de la obra. La pregunta que continuamente está sobrevolando es: “¿cómo presentar o representar la muerte en escena?”⁶.

Con respecto a la pregunta que guiará el presente trabajo podemos decir que está ligada a esa función ontológica del ente poético que mencionábamos anteriormente. Es decir, si *Adonde van los muertos (lado A)* configura una nueva forma que instaura y pone a existir un mundo paralelo al mundo, la pregunta que se desprende de inmediato es: ¿qué mundo pone a existir *Adonde van los muertos (lado A)*? La hipótesis que esbozaremos es que el mundo que *sienta* la última obra de Krapp es el mundo de un teatro *después* de la muerte. Y esto no necesariamente significa que el mundo que ponga a existir Krapp sea “ficcional”, a pesar que sea irremediamente metafórico.

⁵ De alguna manera, ¿podríamos pensar *Lado A* y *Lado B* de *Adonde van los muertos* como esa “tablilla del recuerdo”, es decir, como el *symbolon* griego (o como la *tessera hospitalis* de los latinos)? ¿Cada una de estas obras, no nos hacen esperar que nos visiten, en ellas y en cualquier momento, los espectros de la otra? ¿Qué tipo de hospitalidad espectral parecerían brindar cada una de estas obras? Véase: Gadamer 2008: 83/99.

⁶ Según el texto de difusión del espectáculo: “¿Cómo representaría usted la muerte en escena? El Grupo *Krapp* convocó a diez artistas (coreógrafos, directores de teatro y de cine) para que ensayen posibles representaciones escénicas de la muerte. Luego el Grupo se apropió de las imágenes, textos e ideas propuestas y las hizo convivir en una puesta en escena en torno a un conocido dilema: “ser o no ser”. Intentaron ser fieles a estas ideas, aunque terminaron siendo fieles a sí mismos. Esta es una obra sobre la muerte escrita por varios autores, un pequeño catálogo de diferentes miradas sobre la muerte y sus modos de exposición. Sólo un intento más de representar, una y otra vez, la muerte en un escenario”. Disponible en: <<http://www.teatroargentino.gba.gov.ar/2011/tacec2011/grupokrapp.html>>. Acceso: 20 nov. 2014.

La muerte, los muertos, las ausencias, las presencias, los espectros, atraviesan constantemente la obra desde el primer momento. Y la oscuridad y la voz tendrán un papel central. Cuando el espectador ingresa a la sala -prácticamente a oscuras- la escena manifiesta la tensión entre ausencias y presencias, especialmente porque la proyección en tamaño real de las figuras de ocho artistas reconocidos de la escena porteña, construye una atmósfera espectral. Las personas de pie, en una actitud de espera (observan, realizan pequeños movimientos, se balancean, etc.), ponen en tensión desde el inicio la dimensión espacio-temporal. Comparten el escenario, el tiempo presente (si lo pensamos sólo por su *reproducción* en tiempo presente), pero están físicamente ausentes. Porque en realidad son imágenes proyectadas en las pantallas que se ubican a ambos lados del escenario. Por lo tanto, no comparten la misma zona de experiencia que los actores y los espectadores: *ergo*, no comparten nada, ya que están fuera del tiempo y espacio *convivial*. Pero, sin embargo, pareciera que los vemos ahí, *asediando* de frente al público y de ambos lados al grupo que los ha convocado. Están y no están a la vez.

Al menos, podríamos distinguir para nuestro análisis cuatro niveles de presencias-ausencias⁷:

El primer nivel podríamos pensarlo como el de las presencias propiamente dichas, de personas *in vivo* que son percibidos como presencias, en simultaneidad, en un espacio compartido. Llamémoslas tautológica y provisoriamente *presencias presentes*. Ahora bien, en estas *presencias presentes* podríamos incluir dos formas de presencias, según la base desde la que pensemos a la presencia misma: de un cuerpo que está presente físicamente podemos pensar una presencia material, corporal, tangible (o como se la quiera nombrar), y otra espiritual, intangible (la voz, por ejemplo). Podríamos pensar como *presencias presentes* en este momento del espectáculo a los cinco integrantes del grupo Krapp cuando están bajo una luz cenital, de frente al público y en el centro del escenario.

El segundo nivel, podríamos llamarlo el de las *presencias ausentes*: cuerpos que están físicamente en el mismo espacio pero no son percibidos como tales, o están “espiritualmente ausentes”. Puede ser por indiferencia -sabemos de su existencia, sabemos que están pero no los registramos como

⁷ Los niveles que mencionaremos a continuación están pensados solamente en función de este análisis. Por supuesto, se trata de nociones muy complejas, difíciles de definir, y que encierran muchas contradicciones y pueden llevar fácilmente a su cuestionamiento tanto en su postulación como -por extensión- en su aplicación, especialmente por las implicancias temporales y espaciales que se juegan en cada uno de los términos. En general, entendimos los sustantivos vinculados más bien a sus acepciones espaciales: como asistencia -o inasistencia- personal y ocupación -o falta de ocupación- de un lugar.

presentes- o directamente porque sólo podemos percibir algo de ellos. Podemos pensar, por ejemplo, el caso de los técnicos que se encuentran presentes en la sala pero ocultos a la vez, o –más allá de esta obra- el caso de los cadáveres que están presentes sólo como cuerpos, o la escucha de voces sin que podamos atribuir a un cuerpo particular la fuente de emisión sonora. En este último caso, podríamos pensar la voz como presencia intangible de un cuerpo presente físicamente, pero oculto o no perceptible visualmente.

El tercer nivel, es el de las *ausencias presentes*: cuerpos que no están físicamente compartiendo nuestro mismo espacio, pero sin embargo percibimos su ausencia en dicho lugar por una relación metonímica con algo que sí está presente allí de dicho cuerpo. De este modo, la ausencia física de un cuerpo se hace presente de manera virtual, indirecta. Por ejemplo, el de cuerpos ausentes *in vivo* pero presentes *in vitro* (capturados en el registro filmico⁸) de los artistas invitados. Aquí tenemos el primer dispositivo que opera como evocación, y esto se acentúa aún más porque los cuerpos de los artistas se proyectan en escala 1:1. Más allá que no se trate de evocación de los muertos sino de artistas que hasta el momento están más vivos que nunca, no deja de ser interesante este mecanismo. ¿Acaso no resuena cierto llamado espectral en la convocatoria de Krapp? ¿No hay algo del conjuro en el “convocar”? Apelando a un ligero *fast-forward* en este artículo, sólo anunciaremos este tema derridiano cuando pensemos el particular funcionamiento de la voz en la obra. Por supuesto, este tipo de ausencias presenta una interesante resignificación cuando se clausura por completo la posibilidad de que el cuerpo ausente pueda devenir presente. Es el caso por ejemplo de la propuesta de Mariano Pensotti que comentaremos brevemente más adelante.

El cuarto nivel, por último, es el de las *ausencias ausentes*, o ausencias propiamente no-dichas: cuerpos que no están físicamente compartiendo el mismo espacio con nosotros⁹, es la ausencia física (real, material, tangible) y espiritual (virtual, intangible) del cuerpo. Ahora bien, esta ausencia física puede implicar además de una no-presencia material de un cuerpo ausente (que podría dar lugar a su evocación, a su recuerdo) una no-evocación, lo que la acercaría al olvido. Una ausencia que desconoce lo que le falta. Pero desconocer qué es lo que no está presente, también es una forma de percibir la ausencia como

⁸ Tomamos los conceptos de *in vivo* e *in vitro* de Dubatti (2014), *op. cit.*

⁹ No agregamos que además no se percibe la ausencia, porque entonces se trataría de una ausencia sin que tengamos consciencia de ella, y por lo tanto, no la entenderíamos como tal. La ausencia necesita la presencia. En realidad, todas las ausencias son ausencias presentes. Siempre hay algo que nos remite a una presencia de algo que ya no está. Caso contrario, la ausencia quedaría fuera de nuestro campo de experiencia y no podríamos reconocerla.

presente: la ausencia es tal porque se percibe, y si se percibe es porque de alguna manera está presente. Quizás por eso, la *ausencia ausente* no sea más que una paradoja que puede entenderse sólo retrospectivamente, pero en el momento que se la comprende así ya dejaría de tener su carácter de ausente. Por ejemplo, podríamos pensar en el comienzo de la obra en aquellos cuerpos ausentes *in vivo* pero que tampoco están presentes metonímicamente *in vitro*. Se trata de los dos artistas invitados internacionales: solo ocho de los diez artistas invitados son los que están proyectados efectivamente en las pantallas. Tanto si el espectador que posee esta información previa deduce la falta en ese momento, como si luego retrospectivamente reconoce que ambos artistas no aparecían al inicio, entonces inmediatamente esas ausencias propiamente dichas se convierten en *ausencias presentes*. Ése será el punto de inflexión que marcará Lola Arias cuando introduzca el elemento biográfico en la propuesta: señalar como presente una ausencia que hasta el momento estaba ausente.

En términos de estructura externa *Lado A* está organizada por una introducción y diez episodios en los cuales el talentoso grupo intenta llevar a cabo la representación escénica de la muerte, a partir de las ideas propuestas por diez reconocidos artistas nacionales e internacionales (directores teatrales, coreógrafos, cineastas, etc.). Los diez episodios son señalados en cada momento por los siguientes intertítulos que aparecen oportunamente en una de las pantallas: 1. Fabiana Capriotti. Tiempo-muerte; 2. Rafael Spregelburd. Lo irrepresentable; 3. Diana Szeinblum. Cuerpos que se van; 4. Federico León. Finales; 5. Stefan Kaegi. Lo real; 6. Mariano Pensotti. Hacer presentes cuerpos ausentes; 7. François Chaignaud. Un dúo; 8. Lola Arias. La voz; 9. Mariano Llinás. La ejecución de Maximiliano. 10. Fabián Gandini. Luces que se cierran.

Si bien la estructura externa parece estática, lineal y, hasta en un sentido, cronológica -la numeración parecería demostrarlo-, la estructura interna de la obra y su particular temporalidad parece dislocar o estar continuamente en tensión con aquella. Como si la obra rebobinara cada vez retomando la pregunta eje “¿cómo representaría Ud. la muerte en escena?”. Porque en general, los intertítulos no marcan el inicio de cada uno de los episodios, sino más bien el paso al acto, es decir, el momento en que Krapp intenta llevar a escena la propuesta. Por esa razón es que el cambio de un episodio a otro no resulta de un corte tajante, como a simple vista parecería decirnos la estructura externa que señalábamos. La oscuridad y la voz *acusmática*¹⁰ de Krapp, o la voz en la oscuridad de alguno de los artistas entrevistados, hacen la mayoría de las veces

¹⁰ El adjetivo *acusmático* puede pensarse como la condensación de lo *acústico* y lo *fantasmático*. Voz sin cuerpo, es decir, sin la imagen de la persona que habla, sin posibilidad de ver la fuente del sonido. Cf. CHION, M., 2004, *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

del límite determinante de los episodios una frontera porosa, una espacio-entre con un espesor y densidad que va mucho más allá de un mero recurso escenotécnico. Se justifica de ese modo la reiteración del mismo interrogante, que muchas veces puede considerarse innecesario, ya que no es que está una única vez al inicio de la obra para luego pasar directamente a las diez respuestas y a las diez escenificaciones, sino que se recuerda explícitamente en la mayoría de las veces obligando al espectador a escucharlo nuevamente. La pregunta, la misma y diferente en cada ocasión, enunciada por uno u otro integrante de Krapp, reaparece modificada por su contexto y por la voz que la pronuncia. En varias ocasiones, además, sólo se escucha en la oscuridad. De este modo, la pregunta sobrevuela –espectral, como una *¿voz over?*– implícita o explícitamente en todos los episodios.

Ahora bien, ¿por qué nos interesa analizar especialmente la cuestión de la voz y la oscuridad en *Adonde van los muertos (lado A)*? En primer lugar, porque entender la forma en que la obra hace uso de la voz y la oscuridad nos permitirá arrojar una pequeña luz sobre uno de los dispositivos de estimulación que consideramos fundamentales del espectáculo. En este sentido, podríamos decir que nuestro análisis no hará énfasis en los modos en que el grupo resuelve con creatividad, originalidad e incluso con humor cada una de las ideas de los artistas, sino que se focalizará en el propio “lado B” de *Lado A*, en su lado oscuro (en el aspecto menos iluminado pero no por eso menos iluminador)¹¹. En segundo lugar, porque esa singularidad en el uso de la voz y la oscuridad nos permitirá pensar el particular mundo que pone a existir *Adonde van los muertos (lado A)* y la forma que esta construcción poética del grupo de artistas nos aproxima no sólo con el problema de representar lo irrepresentable (la muerte), sino con un problema más profundo, vinculado al acto mismo de conocer, es decir, de conocer lo que por definición es la negación de todo pensamiento.

Dispositivos de estimulación: voz y oscuridad. El episodio de Lola Arias.

A lo largo de la obra lo sensorial tiene un valor fundamental. La voz, en particular -y lo sonoro en general- se percibe, a *grosso modo*, de dos formas distintas: podríamos pensarlas como sonido o voz *in vivo* y como sonido o voz *in vitro*. Es decir –centrándonos en la voz-, como voz de una presencia

¹¹ Del mismo modo que *Lado B* anunciaba como una obra futura a *Lado A*, este análisis de la cara oscura de *Lado A* anticipa también un nuevo artículo por escribir en el que estudiaremos especialmente la reapropiación de las ideas de escenificación de la muerte que realiza el grupo Krapp en cada uno de los episodios de esta obra.

intangibles de un cuerpo presente y como voz de un cuerpo ausente registrada, encapsulada, y reproducida por un dispositivo tecnológico. A esto habría que sumarle la visibilidad o invisibilidad de la fuente sonora: ¿vemos o no vemos a quienes hablan, gritan, vociferan, etc.?

En *Lado A* hay una predominancia del discurso hablado, registrado y reproducido tecnológicamente en escena. Durante la mayor parte del tiempo escuchamos las voces *in vitro* de esos artistas espectrales que vemos hablar y reflexionar en la pantalla. De algún modo, el uso de las proyecciones va configurando una espacialidad y temporalidad diferentes dentro del acontecimiento mismo: el pasado registrado que se presenta y reproduce en el espacio virtual de las pantallas se contrapone con el *hic et nunc* del acontecimiento mismo, que a su vez se desdobra en los momentos “representacionales” de la muerte.

La voz de Edgardo Castro aparece al comienzo, en la introducción, cuando saluda *in vivo* al público y explica la propuesta de la obra a la vez que se pregunta el por qué de hacer una obra sobre las representaciones escénicas de la muerte. La voz *in vivo* aparecerá otra vez en el intento de llevar adelante el obstáculo que planteó explícitamente Rafael Spregelburd: la muerte es acicónica, es irrepresentable, pero sin embargo continuamente intentamos representarla –menciona. Partiendo del fracaso, el grupo lleva a escena esta pulsión “representativa” de la muerte: Luis Biasotto sale a escena, se ubica en el centro del escenario y grita a todo pulmón hasta que otro de los integrantes aparece, lo empuja, y ocupa su lugar continuando el grito. Del mismo modo, se van reemplazando en un mecanismo circular los cuatro hombres del grupo acrecentando la velocidad de los movimientos hasta llegar a un punto culminante que los obliga a salir de escena caminando en fila y en silencio. Podemos afirmar que el grito no es expresivo en el sentido de intentar dar cuenta de un estado de ánimo interior o manifestar algún dolor, por ejemplo, sino que se puede ubicar en un orden anterior al lenguaje: lo que en todo caso expresa es la imposibilidad de nombrar, la imposibilidad siquiera de articular las palabras. Al igual que el silencio que sigue, el grito también puede manifestar los límites del lenguaje. Como señala Le Breton, “en los confines de la existencia el lenguaje vacila” (2006: 83).

Pero así como hay una pulsión “representativa” de la muerte, cabría preguntarse si es posible pensar una cierta pulsión “de archivo” en *Adonde van los muertos* (lado A). Por supuesto, el recurso a la proyección en la pantalla de las entrevistas responde también a una solución pragmática de la producción del espectáculo, pero no deja de ser interesante reflexionar sobre la cuestión de la grabación y reproducción de lo efímero. En este sentido, la propuesta de Diana

Szeinblum puede servir de ejemplo tanto por la idea que proporciona como por las dos micro-secuencias que la enmarcan. La primer micro-secuencia se ubica previamente a escuchar la pregunta-eje de la obra cuando Luciana Acuña sale a escena con un cartel amarillo que dice “tengo la grabación del sonido de mi respiración”. Ya el mismo cartel manifiesta lo inaprehensible del objeto grabado: no es la respiración, sino el sonido lo que se capta. Y a la vez, no es el sonido, sino su grabación lo que se posee. Inmediatamente, Luciana procederá a prender varios grabadores que tiene amarrados en diferentes partes de su cuerpo y que reproducen amplificado ese sonido que remite a la idea de aliento vital. La propuesta de Szeinblum es una de las más precisas respecto a la escenificación de la muerte en escena. Basada en una idea de la muerte entendida desde una concepción dualista entre alma-cuerpo, incorpora un elemento introspectivo en cuanto a la propia ejecución de la acción: propone que una persona acostada boca abajo en el suelo y vestida completamente de la cabeza a los pies, logre salir de su ropa a medida que va rememorando cronológicamente acontecimientos de su vida, en períodos temporales de diez años. La ropa, finalmente, quedaría en el mismo lugar pero sin un cuerpo que la vista¹². Propone, además, una segunda escena que exponga el registro sonoro y visual de lo que sucedía durante la acción realizada. Krapp trasladó la acción al mundo de Don Quijote de la Mancha, remitiendo al teatro popular y de feria, que se puede ver en la construcción de los personajes y especialmente en el caballo circense (que, por otro lado, aparecía ya en *Lado B*). Como no podía ser de otra manera, el registro sonoro que reproducirán en escena luego que los dos personajes logren salir de sus ropas, será una cita del *Don Quijote*: se reproduce la grabación del sonido de una voz que recita las palabras del famoso hidalgo, en los momentos previos a su muerte: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (Cap. LXXIII).

La voz *in vivo* retornará amplificada en el episodio de Stefan Kaegi que, de por sí, presenta varias cuestiones interesantes: en primer lugar, que se trata de una de las *ausencias ausentes* que se presentifican en este momento. En segundo lugar, se trata de uno de los invitados extranjeros cuya proyección en la pantalla duplica la intermediación tecnológica entre el espectador y el entrevistado, ya que se trata de una filmación que registra una comunicación vía *webcam*: se trata de una pantalla dentro de una pantalla. En este sentido, la obra amplía su espesor de realidades virtuales y problematiza incluso la acción del

¹² Es interesante, al menos sólo para señalar, que la cuestión de la ropa y del vestir-desvestirse sea retomado en el episodio de François Chaignaud, otro de los coreógrafos invitados por el grupo Krapp.

registro cuando la llamada “pulsión de archivo” incorpora un nuevo marco para captar una imagen virtual: lo registrado no puede ser otra cosa que una imagen espectral. Lo interesante, es que contrariamente a esta distancia con el referente “real” (si es lícito llamarlo así) hacia el lado del espacio de lo virtual, de lo proyectado, también la obra se expande al espacio real del público cuando una persona desde la platea ingresa al escenario: se trata de Mimí, tía –según se dice- de uno de los integrantes del grupo Krapp. La propuesta de Kaegi reflexiona sobre las personas que trabajan en un entorno de muerte o cerca de gente que muere, y propone al grupo que busque una persona que trabaje en una funeraria. De alguna manera, se introduce por esa frontera porosa entre los episodios un elemento biográfico.

En esta secuencia de *voz in vivo*, se producirá un interesante mecanismo de amplificación de la voz: Edgardo Castro, luego de presentar a Mimí como su tía y dueña de una funeraria, le preguntará cosas al oído que el espectador no alcanza a oír y ella responderá al público, utilizando el micrófono que amplificará cada una de sus respuestas. Este mecanismo, que ubica al espectador en un lugar de infrasciencia respecto a algo que se dice, ya había sido utilizado de manera similar en *Lado B*: al comienzo de esta obra se invitaba a uno de los espectadores a subir a escena y repetir lo que escuchaba por un auricular. En este caso, no hay forma de recuperar la pregunta que Edgardo Castro pronuncia, sólo deducirla de la respuesta. En ambos, la certeza sobre lo que no se oye en primera persona resulta imposible de afirmar. De alguna manera, se remarca esta dificultad de hablar sobre algo que no se ha vivido aún en primera persona: la muerte. Se evidencia tanto en la incomodidad de Edgardo de realizar preguntas sobre la muerte (quizás por eso no podamos oír su voz) como en la aparente naturalidad de hablar sobre ella que posee la dueña de la funeraria: ella contesta sin problemas y además su voz es amplificada. En este sentido, podemos pensarlo como una forma de incrementar la naturalidad de la muerte, es decir, tratar el tema de la muerte como algo de lo que puede hablarse sin reparos. Que el discurso sea interrumpido por una voz imperativa que suena en un megáfono solicitando que “Despejen el espacio, rápido por favor” no hace más que detener (hacer retroceder) por medio de una *voz in vivo* y mucho más amplificada, el pensamiento sobre la muerte.

Tal vez en ese sentido podamos interpretar la relación entre la experiencia de lo sublime y la imposibilidad de la representación de la muerte. Cuando Gabriel Almendros ingresa a escena con un cartel amarillo que manifiesta “Voy a hacer temblar el teatro” -previamente al episodio de Mariano Pensotti-, nos acercamos a una de las construcciones poéticas más bellas de la obra. El temblor literal que comenzamos a percibir en el plano sonoro en una

escena en penumbras lo consideraremos en este trabajo como un anticipador metafórico de un temblor que se dará con mayor intensidad en el episodio de Lola Arias. Seguramente, como el lector ya se habrá dado cuenta, en el episodio de Arias encontramos un punto de inflexión desde el cual leemos e interpretamos la obra. Tal vez estemos pecando de (sobre)interpretar la obra en función de ese punto, pero creemos que -de algún modo- la obra gira en torno a un problema que en ese episodio se trata de manera explícita y marca un giro en el desarrollo de las propuestas. Lo anticipamos: después del episodio de Lola Arias, la muerte ya no puede no tomarse en serio¹³, aunque parezca imperante – paradójicamente- intentar no tomarla seriamente.

La oscuridad (una de las fuentes de lo sublime, según Burke) es uno de los factores que nos ayudan a comprender el temblor desde la noción derridiana de “disimetría de la mirada”: esa mirada que me ve sin que yo la vea verme (Derrida, 2006: 104). Ahora bien, en este momento de la obra, la oscuridad y el temblor no son, propiamente hablando, tales. Tampoco podemos pensar que despierten el sentimiento de lo sublime. En la escena, en el sonido que retumba, se construye la atmósfera para la aparición de una imagen de pesada carga simbólica. Lo que percibimos es la presencia de una sombra que camina en las penumbras, vemos ingresar a escena la figura del animal terrestre más grande del mundo¹⁴. Animal mítico relacionado tanto a lo salvaje y a lo bélico, como también a su buena memoria y majestuosidad, el elefante es frecuentemente objeto de temor y respeto. Además, una de las características particulares de los elefantes -que no se menciona con frecuencia- es la capacidad que tienen para reconocer a los animales muertos de su propia especie. En este sentido, la construcción poética del elefante condensa, en las penumbras que obstaculiza la percepción de contornos definidos, la idea del recuerdo y del reconocimiento de la muerte de los pares.

La propuesta de Mariano Pensotti, vinculada a la idea de hacer presentes cuerpos ausentes a través de un mecanismo que permitiera una interacción entre

¹³ No debe interpretarse esta afirmación en términos despectivos respecto al resto de las propuestas y escenificaciones. Ya desarrollaremos esta cuestión bajo las reflexiones de Vladimir Jankélévitch. Que luego de ese episodio, la escenificación de la muerte presente una mayor comicidad en el tratamiento, es una forma de atenuar y encubrir esa intensa angustia que ya se ha despertado del todo.

¹⁴ Aún siendo construido de manera artesanal, con recursos simples, y poniendo en evidencia los elementos utilizados en clara vinculación con el teatralismo popular, circense, de feria, la ilusión que genera es admirable. Y esta experiencia, sólo puede darse en el *convivio*, en el acontecimiento teatral. No deja de llamar la atención que el teatro, en el siglo XXI, no necesite de la última tecnología sino de las técnicas más rudimentarias y sencillas para despertar continuamente el poder imaginativo del público.

personas muertas registradas en filmaciones hogareñas y actores, es irrealizable para el grupo Krapp. El ingreso de Luis Biasotto a escena marca el fracaso de la realización de la propuesta –como él mismo menciona al público- a la vez que la conclusión del episodio. No solo aparece la cuestión de la “fidelidad” al autor (Pensotti, en este caso), sino además la imposibilidad de encontrar un dispositivo eficaz para la evocación de los muertos, para hacer presente cuerpos ausentes, a pesar que –según este análisis- la presentificación de cuerpos ausentes se viene desarrollando en la obra desde su comienzo. Lo interesante, es que el propio acto de dar cuenta de ese fracaso retoma esta acepción de ‘retroceder’ como no-seguir.

Si Pensotti propone hacer presentes los cuerpos ausentes, Lola Arias propondrá hacer presente las voces ausentes. A partir de este episodio entendemos que la obra, retrospectivamente, re-estimula varias cuestiones:

- 1- La inclusión de los elementos autobiográficos.
- 2- La introducción de una *ausencia ausente* que instantáneamente se hace *presente*.
- 3- La concepción de la muerte y su representación.
- 4- El sentido de la voz y de la oscuridad que hasta el momento se tenían.

Si el elemento biográfico aparecía en la mitad del espectáculo en el relato de la dueña de una funeraria, en el episodio de Lola Arias lo biográfico se dirige hacia el propio grupo Krapp. Escuchamos decir a Lola Arias en la pantalla:

En realidad, empecé a pensar lo que a mí me había interesado del trabajo que ustedes había hecho cuando hicieron “Lado B” de *Adonde van los muertos*, y qué era lo que me parecía que estaba ahí en mi mente y no se decía, y entonces decidí escribir sobre eso (de la sensación que yo tenía al ver la obra, que es): esta obra no habla sobre la muerte en general, habla de la muerte de uno de los integrantes del grupo; habla sobre la muerte del iluminador. Y me parecía que eso, que estaba volando todo el tiempo yo lo tenía como una presencia muy fuerte en la obra. De alguna manera, me daba bronca que no se dijera. Me parece que hay tantas obras sobre la muerte (decir: “voy a hacer una obra sobre la muerte”, es como: “voy a hacer una obra sobre nada”)... Pero sí me parecía que había una urgencia porque sí había pasado algo, y había pasado algo dentro de un grupo. Entonces pensé: ¿qué es lo que pasa cuando en un grupo muere alguien? En un grupo de teatro. En un grupo de personas que trabajan todo el tiempo juntas, que comparten todo ese tiempo extraño que es el tiempo de la ficción y del ensayo, de la repetición. Y también pensé: qué posición extraña que es el iluminador en una obra de teatro. Y de alguna manera, la idea de escribir un texto para que se diga en la oscuridad era como tomar literalmente la idea del iluminador. Y bueno, entonces hacemos una escena en la que estamos a oscuras y hablamos sobre eso (*Adonde van los muertos* (lado A)).

Con la sala inmersa en la oscuridad, en las pantallas ubicadas a los laterales comienza a proyectarse el texto de Lola Arias. El texto corre de derecha a izquierda pero en ese correr continuo, en el paso de una pantalla a la otra, siempre hay uno o dos palabras que quedan flotando y desaparecen en la

oscuridad de la escena, al menos por unas milésimas de segundo. Sólo una música que va en aumento realizada en vivo por Fernando Tur marca el contrapunto con el silencio que menciona el texto proyectado. Justamente, el propio texto dice explicitar lo que el grupo Krapp no puede decir. A medida que el texto transcurre, comienzan a escucharse gritos que, si bien no podemos observar la fuente del sonido, atribuimos directamente a presencias físicas ocultas en la oscuridad. No son gritos como los del episodio de Sprengelburd, vinculados a cierto orden anterior al lenguaje, sino gritos que tienen la característica de una llamada. Las voces se llaman, se convocan por sus nombres de pila. A medida que el texto en las pantallas continúa corriendo, la música y los gritos van *in crescendo*: “¡Edgard!”, “¡Gaby!”, “¡Luciana!”, “¡Luis!”, etc. La música va aumentando la velocidad de su ritmo hasta alcanzar un punto culminante en el que se oye una especie de detonación. El sonido *off*, ahora, remite al de los fuegos artificiales y la iluminación simula los destellos. En medio de la oscuridad de la sala comienzan a relampaguear luces desde distintas direcciones que iluminan al grupo de manera instantánea, intermitente, a intervalos irregulares y con intensidades diferentes. Si los gritos y llamados generaban ilusión de una búsqueda, y la búsqueda reenvía a un movimiento, los destellos descubren al grupo inmóvil en el centro del escenario. Paralizados. La iluminación convierte alternativamente a la *presencia presente* de uno u otro miembro del grupo en una *ausencia presente* que aparece o desaparece al ritmo de los resplandores. Cuando las luces se extinguen y el sonido se apaga, el texto continúa corriendo de pantalla a pantalla: de alguna manera, el grupo que se encuentra entre ambas, parece ser atravesado por palabras fantasmales. Al final, una luz tenue comenzará a iluminar progresivamente la escena.

Consideramos que no es casual que la sala comience a iluminarse nuevamente cuando el texto menciona que “el grupo piensa que es absurdo pensar en fantasmas pero igual piensan en él”. A diferencia de las otras *ausencias ausentes* que referimos anteriormente, en este caso la figura del iluminador es aún más compleja ya que, a la vez que refiere directamente a Marcelo Álvarez, en el episodio no se lo invoca por su nombre (tampoco sería necesario hacerlo) sino por su profesión. En algún sentido, la *ausencia presente* de una anterior y ya no más *presencia ausente* (en tanto técnico, iluminador) funciona en la oscuridad como una forma de estimular a que cada uno de los espectadores proyecte en esa figura sus propios iluminadores, es decir, nos invita a traer al acontecimiento el recuerdo de aquellas personas que ya no están físicamente entre nosotros y que han alumbrado, de una manera u otra, nuestras vidas.

Por esto mismo decimos que se dejará de lado, por el momento, la concepción de una muerte general y en tercera persona que se venía realizando en los episodios previos (y que la idea de la representación escénica de la muerte amparaba como escudo protector). Los Krapp pueden pensar a lo largo de la obra la muerte y las distintas formas de representarla (o su imposibilidad) porque -como cada uno de nosotros- eso les permite no profundizar sobre la muerte en sí. Se trata, siguiendo a Jankélévitch (2004), de una “aproximación protectora”. Quizás por eso el episodio de Lola Arias sea tan perturbador, porque intenta profundizar sobre ese tipo de acercamiento, vulnerándola. Es decir, realizando un agujero en el escudo. En el episodio se pasa a la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano: aquella que “es la más parecida [a la mía] sin ser la mía” (Jankélévitch, 2004: 15). En ese sentido, aquí se tomará conciencia del *misterio*, es decir, se tomará la muerte *en serio*¹⁵: a partir de aquí la muerte es efectiva¹⁶, inminente¹⁷ y nos concierne¹⁸ (Jankélévitch, 2002).

Tomar en serio la muerte es, quizás, asumir que “no podemos conocer lo que ciertamente no podemos conocer” (Dubatti, 2014: 13): que no sabemos ni podremos saber absolutamente nada de ella. Y que tal vez lo único que debamos a la conciencia es sólo la constatación de un misterio (Jankélévitch 2004: 51): “La muerte es la tangente entre el misterio metaempírico y el fenómeno natural” (21), es decir, lo extraordinario que sucede en el orden natural pero sin ser “excepcional” (ya que tiene la fuerza de una ley universal: todos sabemos que vamos a morir).

Aquí es cuando la voz cambia de estatuto, cobra un protagonismo especial y resignifica retrospectivamente la utilización que se hacía de ella

¹⁵ Según Jankélévitch: “el hombre al que ha alcanzado la desgracia se toma en lo sucesivo la muerte en serio” (2002: 27).

¹⁶ Dice el filósofo citado sobre la *efectividad*: “Tomar conciencia de la seriedad de la muerte es, en primer lugar, matizar entre el saber abstracto y nocional y el acontecimiento efectivo” (Jankélévitch, 2002: 27). Es decir, que en la enfermedad o en la experiencia del duelo nuestro conocimiento pasa a efectivizarse: “Y así como el enamorado refresca y renueva viviéndolo él mismo la verdad gastada de los temas eternos, así el hombre de luto herido en su corazón, revive por su cuenta la verdad inaudita y desgarradora de la muerte [...] La muerte es un acontecimiento que tiene lugar” (27-28).

¹⁷ La *inminencia*, menciona Jankélévitch, es “la forma temporal de la efectividad” (2002: 28). Se trata del momento en el que se comprende que la muerte “ya no es una *eventualidad* abstracta, sino el acontecer de un *acontecimiento*” (31).

¹⁸ El *concernimiento personal* es otro de los aspectos que representa -según Jankélévitch (2002)-, la toma de conciencia del misterio: “‘realizar’ la muerte no es únicamente vivir la amenaza de la muerte como efectiva y próxima, es *ipso facto* sentirse uno mismo personalmente concernido por esta amenaza” (31).

previamente: se comienza a reflexionar en el carácter problemático de *presencia presente* de la voz *in vivo* y en el de *ausencia presente* de la voz *in vitro*. Dice Lola Arias:

De repente, esa frase hecha [“cuando uno muere lo primero que se pierde es la voz”] me empezó a resonar como que era verdad: la voz tiene algo que es la vida misma. Porque el cuerpo todavía está: uno lo ve, lo venera, lo despide, lo saluda... pero de la voz, ¿cómo se despide uno de la voz de alguien? ¿Cómo se despide de la voz que nunca más se va a escuchar...? Quedará algún registro pero ya eso es un registro de algo que es muy extraño porque da la ilusión de una vida que no existe más (*Adonde van los muertos (lado A)*).

Las reflexiones de Lola Arias sobre la *extrañeza* de escuchar la voz registrada en un contestador automático (de una persona que ya no está con vida), también pueden ponerse en sintonía con Derrida cuando expresa que al escuchar una voz grabada se trastoca la creencia de que un muerto no habla: “Quizás no responda, pero habla [...] esto quiere decir que sin responder dispone de una respuesta, un poco como el contestador automático (*answering machine*), cuya voz sobrevive al momento de su registro: usted llama, el otro está muerto, ahora, lo sepa o no, y la voz le responde [...]” (Derrida, 1997:70). En ese sentido, todos los videos de los artistas entrevistados proyectados en las pantallas funcionan de la misma manera, al igual que la pregunta eje de la obra que escuchamos reiteradas veces: la voz acentúa el carácter presente de la ausencia. Como señala Derrida en una entrevista con Èvelyne Grossman, “[...] al contrario de lo que sucede con la fotografía, la voz archivada está ‘viva’. Vive otra vida, y eso es algo que no sucede con otro tipo de archivos. En la voz se escucha una especie de relación a sí mismo, la vida que se afecta a sí misma”¹⁹. Esta otra vida que vive la voz es lo que le da un barniz siniestro, lo que la hace familiar y extraña a la vez pero también lo que le da una cualidad diferente como herramienta para la memoria (pensemos que Krapp, el personaje beckettiano, no recurre a imágenes o fotografías documentales, sino a su propia voz archivada): la voz *in vivo* registrada sólo permanece *in vitro*, y como tal perdura sin llegar nunca a estar viva ni muerta por completo).

Con respecto a la oscuridad podemos pensarla en términos de invisibilidad absoluta²⁰ y de ausencia de forma, lo que por vincularse directamente con la muerte (Jankélévitch) -que no implica una transformación sino precisamente un pasaje a la ausencia de toda forma-, pero también

¹⁹ Entrevista con Èvelyne Grossman (2004). *Magazine littéraire*, núm. 434, traducción de Dulce María López Vega. Disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar>>. Acceso: 5 dic. 2014.

²⁰ Según Derrida, “lo absoluto de la invisibilidad sería más bien aquello que no tiene una estructura visible” (2006: 101), “todo cuanto no se refiere al registro de la vista” (2006: 103).

podemos pensarla en términos de experiencia de lo sublime²¹ (Burke) y del *mysterium tremendum* (según Derrida). Burke ya mencionaba en 1757 a la oscuridad como una de las fuentes de la sublimidad e indicaba su capacidad para animar la imaginación y las pasiones del alma, en tanto generaría en el sujeto un sentimiento de desprotección y una idea de terror que la harían propicia para asociarla con manifestaciones extraordinarias.

[...] me parece, que existe [...] una asociación que es común a toda la humanidad, por la que la oscuridad es terrible: pues en la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean; [...] podemos caer por un precipicio al primer paso que demos; y, si un enemigo se acercara, no sabemos cómo defendernos; [...] En lo concerniente a la asociación de fantasmas y duendes, seguramente es más natural pensar que la oscuridad, al ser originalmente una idea de terror, fue escogida como un escenario adecuado para tan terribles representaciones, que pensar que tales representaciones han hecho terrible la oscuridad (Burke [1757] 2010: 180-181).

En algún sentido, al oscurecer tanto la platea como el escenario, se diluyen las diferencias entre la escena y el público. Al contrario de cierta experiencia de lo sublime en el segundo acto de los ballets neoclasicistas románticos (*ballet blanc*) de las primeras décadas del siglo XIX (cuando comenzó a oscurecerse la platea), en el que personajes fantasmagóricos aparecían iluminados en medio de la oscuridad – y privados de la voz- y el espectador contemplaba desde la oscuridad misma (que lo “protegia”), aquí la ausencia de luz democratiza los espacios y en algún sentido la distancia contemplativa se reduce y permite un efecto emocional más directo por las voces, llamadas y gritos que se escuchan en toda la sala. La oscuridad ya no es una protección, y la vista deja ser por un momento el sentido privilegiado. Como dice el texto que transcurre en la pantalla:

[...] El grupo se sorprende de que nunca antes habían prestado atención a las voces del grupo. Se preguntan si no era necesario que uno de ellos muriera para que pudieran escucharse así, a oscuras, como nunca antes se habían escuchado. Se preguntan si la oscuridad es la forma del teatro después de la muerte. Se dan cuenta de que por primera vez ellos y los espectadores están a oscuras en el mismo espacio. Se preguntan por qué el teatro necesita que los espectadores estén a oscuras y que los actores estén en la luz. Se dan cuenta que la oscuridad hace más democrático todo, como la muerte. Se preguntan si

²¹ ¿Podríamos pensar que en este episodio *lo sublime* aparece en términos de Longino (en el profundo discurso sobre la muerte de Lola Arias o en el texto que leemos en las pantallas), en términos de Burke (en relación a las fuentes de lo sublime, como la oscuridad, los gritos, y todo aquello que puede generar en nosotros la idea de terror en escena) y/o en términos de Kant (en tanto la muerte trasciende toda experiencia, es irrepresentable e inconmensurable, y a su vez nos pone en contacto con algo de lo Absoluto que hay en cada hombre (conciencia moral))? Sólo el tema de lo sublime implicaría un desarrollo larguísimo que excede la propuesta de este trabajo; sin embargo, creemos pertinente al menos mencionarlo.

en la oscuridad no podría ser que estuviera también el iluminador. El grupo piensa que es absurdo pensar en fantasmas pero igual piensan en él [...] (Lola Arias. *Lado A*).

El teatro *después* de la muerte

“Pero igual piensan en él”, dice el texto. En esta línea podemos pensar que cada vez que se utiliza la oscuridad en la obra, cada vez que hay un apagón, o la escena se encuentra en penumbras o en la oscuridad absoluta, todo cobra otro sentido. Ya deja de ser un simple recurso técnico para el cambio de escena y se emplaza en una evocación que remite al teatro que hicieron los ya muertos. Es decir, la oscuridad ya no es entendida solamente como un recurso para el ocultamiento de algo presente, sino que se transforma en dispositivo que hace presente lo absolutamente no visible²², y lo realiza de manera intermitente a lo largo de cada una de las funciones. En cada uno de los apagones se abre una puerta para que regresen de manera misteriosa los que ya no están entre los vivos y, en general, se produce por medio de la tensión entre voces *in vivo* y voces *in vitro*²³. Es que de alguna forma, *Adonde van los muertos* es una manera que tiene el grupo Krapp de realizar el duelo²⁴ por un ser querido, por un compañero. Pero también hay al menos dos duelos más que están *presentes* todo el tiempo: el duelo del propio grupo, que llega a su fin (o que incluso ya llegó a su fin) y, si rebobinamos nuevamente a la *Retrocedida Krapp*, también tenemos el duelo por todas sus obras juntos. Vemos así cómo este duelo se amplía por la comprensión de la pérdida inexorable que conlleva en sí todo hecho que acontece.

Quizás, la pulsión representativa de la muerte y la pulsión de archivo de la vida en *Adonde van los muertos* sean sólo pequeñas ilusiones que nos ayuden a creer que no moriremos, que podemos repetir y capturar la vida. Se trata de alimentar esa pequeña duda infinitesimal que menciona Jankélévitch²⁵: creer

²² Véase la distinción que realiza Derrida entre lo *in-visible visible* (es del orden de lo visible) y la *invisibilidad absoluta* (no refiere al orden de lo visible) (2006: 101/103).

²³ Retomando las cuatro categorías pensadas al inicio de este trabajo, podemos incorporar una breve esquematización de acuerdo al sentido que usualmente podría desprenderse de la utilización del sonido y la iluminación: Luz + voz *in vivo* = *presencia presente*. Luz + silencio = *presencia ausente*. Oscuridad + voz *in vivo* = *presencia ausente*. Oscuridad + voz *in vitro* = *ausencia presente*. Oscuridad + silencio = *ausencia ausente*.

²⁴ Agradezco a Nara Mansur y a María Eugenia Berenc el haberme sugerido mencionar explícitamente este carácter de duelo que tiene la obra para el grupo, y los distintos duelos que – inicialmente- podríamos pensar.

²⁵ Dice Jankélévitch: “En el tránsito al límite que desemboca en el juicio universal hay también una especie de duda infinitesimal, una loca esperanza, y una pequeñísima oportunidad a nuestro

que tal vez uno sea la excepción de todos los casos particulares desde el inicio de los tiempos de la humanidad. La pulsión de archivo se ve claramente en el episodio siguiente de Mariano Llinás, “La ejecución de Maximiliano” (referencia explícita al cuadro de Manet) en la que una de las propuestas es realizar un video-clip de la muerte, en el que Krapp realiza un rodaje en vivo y registra una escena de fusilamiento fuera de la sala del teatro. Así el grupo resuelve la distancia “ética” para representar el fusilamiento de una persona. Pero lo interesante, es que se registra en vivo: es el momento estético del registro (como la canción que canta el personaje beckettiano en *La última cinta de Krapp*). El episodio de Gandini, uno de los más poéticos de la obra, representa a la muerte como dos ojos que se cierran. Propone tener dos focos de luz que se irán apagando progresivamente hasta que, como dice Gandini, “todos quedemos en la oscuridad”. Krapp resuelve la escena con dos reflectores que iluminan directamente al público, son como dos soles que se prenden en medio de una atmósfera sonora que remite a una noche en el campo (sonido ambiente de grillos, aves nocturnas, sin referencias a “sonidos urbanos”, etc.) para luego irse apagando de a poco hasta desaparecer. Sólo se escucha el sonido de la noche. Retomando una frase de nuestro epígrafe: *y en nuestros campos todo muy pronto dormirá en paz.*

Para finalizar este artículo, podemos decir que el mundo que paradójicamente pone a existir el grupo Krapp con el díptico *Adonde van los muertos*, es precisamente el mundo teatral que reflexiona sobre sí mismo y sobre su propio acabamiento.

El teatro después de la muerte puede pensarse no sólo como el teatro que realiza Krapp después de la muerte de uno de sus integrantes, sino además como el teatro después de la muerte del grupo (en el que cada uno de ellos invoca a los demás en la oscuridad). En términos generales, podemos pensar al teatro después de la muerte como el teatro después de la muerte de los grandes relatos hegemónicos de la historia del arte (Danto, 1999) o, especialmente vinculado a nuestro marco teórico, al teatro de aquellos que -aún estando vivos- están inscriptos también “en el espesor histórico del teatro de los muertos” (Dubatti 2014: 142). En este sentido, el teatro después de la muerte se emplaza como un teatro de la memoria, del recuerdo y de las evocaciones: no es un teatro de los muertos, sino un teatro de los vivos.

La metáfora seguirá siendo una metáfora imprecisa y llena de ambigüedades, lo que acrecentará continuamente su riqueza. El teatro después de la muerte abre instantáneamente la pregunta “¿qué tipo de teatro es un teatro

favor. Por ese motivo, al revés, la muerte de alguien no se considera nunca como la aplicación completamente mecánica de una ley universal a un caso particular” (2002: 23).

Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, JUNIO-DICIEMBRE. El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en Adonde van los muertos (lado A), del Grupo Krapp, Ignacio González, pp. 180-201

después de la muerte y de qué tipo de muerte se trata?”. Pero quizás, el teatro después de la muerte sólo sea el teatro hacia *adonde van* (o hacia adonde continuamente retornan) nuestros muertos, nuestros vivos y nuestros espectros.

Bibliografía

Beckett, S. 1965. *La última cinta. Acto sin palabras*. Barcelona: Aymá.

Burke, E., 2010. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.

Cerrato, L. 2007. *Beckett. El primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.

Chion, M., 2004, *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Danto, A., 1999. “Introducción. Moderno, posmoderno, contemporáneo”, cap. I, pp. 25-41. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, J., 1985. “La voz que guarda el silencio”, cap. VI, pp. 126-146, “El suplemento de origen”, cap. VII, pp. 148-167. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos.

----, 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.

----, 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

----, 2006. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.

Dubatti, J., 2014. *Filosofía de Teatro III. El Teatro de los Muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Gadamer, H-G., 2008. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.

Jankélévitch, V., 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-textos.

----, 2004. *Pensar la muerte*. Buenos Aires: FCE, Colección Popular.

Le Breton, D., 2006. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, trad Agustín Temes.

Margarit, L., 2008. *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel.

Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, JUNIO-DICIEMBRE. El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en Adonde van los muertos (lado A), del Grupo Krapp, Ignacio González, pp. 180-201

Ricoeur, P., 2008. *Vivo hasta la muerte*, seguido de *Fragmentos*. Buenos Aires: FCE, trad. Horacio Pons.

Trastoy, B., 2012. “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática”, p.231-248. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre: vol. 2, nº 1, jan/jun 2012. Disponible en: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acceso: 27 nov. 2014.