

Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti

Andrea Pontoriero *

Resumen: Zygmunt Bauman define la sociedad “moderna líquida” como aquella en que “las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos [...] La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo” (Bauman: 9) En este ensayo trabajaremos sobre la puesta en escena de *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, estrenada en el Teatro Sarmiento en febrero de 2010. El interés de esta obra radica en la intencionalidad del dramaturgo director de construir una meganarración “a la manera de las “novelas mundo” o los desmesurados relatos del siglo XIX, donde una ficción desatada es contenida por un marco histórico y temporal preciso” pero utilizando recursos escénicos mínimos: “la obra es actuada por sólo cuatro actores. Encerrados en un disco giratorio que se mueve permanentemente ellos solos emprenden la heroica tarea de narrar y representar esa multiplicidad de historias, dando vida a docenas de personajes y situaciones” (Pensotti, 2011). El trabajo intentará realizar un cruce entre las diversas interacciones, dispositivos escénicos que se conjugan para armar una propuesta que intenta trabajar el concepto de narración en un espectáculo teatral realizando cruces entre la realidad, lo cotidiano, el contexto histórico reciente, todo en un constante discurrir del eje temporal en el que el presente se diluye, se escapa se vuelve líquido, imposible de ordenar y clasificar en una estructura rígida.

Palabras clave: crisis de identidad - Modernidad Líquida - teatro argentino contemporáneo - teatro y narración.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 24]

(*) Profesora y Licenciada en Artes (UBA). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y del IUNA. Fue adscripta a la Cátedra de Historia del Teatro Universal de la UBA. Es actriz y directora teatral.

Mi generación, permanentemente estamos construyéndonos, no hay nada demasiado sólido [...] Todo lo que somos es una construcción narrativa, cuando hacemos un relato de nuestra vida, nos estamos reconstruyendo a nosotros mismos. En esta obra se trabaja el relato como concepto, está apoyada en la voz de un narrador que cuenta los pensamientos de los personajes. ¿Es posible narrar grandes historias a partir de elementos mínimos? (Pensotti, 2010).

Introducción

Zygmunt Bauman define la sociedad “moderna líquida” como aquella en que “las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos [...] La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo” (Bauman, 2009, p. 9). En este ensayo trabajaremos sobre la puesta en escena de *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti estrenada en el Teatro Sarmiento en febrero de 2010. El interés en esta obra radica en la intencionalidad del dramaturgo - director de construir una meganarración “a la manera de las “novelas mundo” o los desmesurados relatos del siglo XIX, donde una ficción desatada es contenida por un marco histórico y temporal preciso” pero utilizando recursos escénicos mínimos: “la obra es actuada por sólo cuatro actores. Encerrados en un disco giratorio que se mueve permanentemente, ellos solos emprenden la heroica tarea de narrar y representar esa multiplicidad de historias, dando vida a docenas de personajes y situaciones” (Pensotti, 2011). El trabajo intentará realizar un cruce entre las diversas interacciones, dispositivos escénicos que se conjugan para armar una propuesta que intenta trabajar el concepto de narración en un espectáculo teatral realizando cruces entre la realidad, lo cotidiano, el contexto histórico reciente, todo en un constante discurrir del eje temporal en el que el presente se diluye, se escapa se vuelve líquido, imposible de ordenar y clasificar en una estructura rígida.

Teatro, narración, tiempo y espacio

Cuando Aristóteles definía el teatro en su Poética decía “la tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en una lengua agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que *ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración*, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos” (Aristóteles, 1979, p. 77). Lo que marca entonces Aristóteles como relevante en la tragedia y por ende en el teatro son los personajes en acción, este sería uno de los rasgos esenciales que diferenciaría al teatro de la epopeya que sería una narración, también una mimesis pero en tercera persona. Esta forma de abordar lo teatral como contrapuesto a lo narrativo ha sido fundante y porqué no, determinante en la forma que tenemos de entender el teatro occidental, luego de Aristóteles hasta el siglo XIX. Si bien esta característica ha sido puesta en crisis, “superada” durante el siglo pasado y lo que va de este, nos resulta interesante indagar en los puntos de encuentro y el contrapunto que se establece entre “lo narrativo” y lo “teatral” en *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, estrenada en el Teatro Sarmiento en febrero de 2010.

Si abordamos el tema desde una perspectiva histórica, vemos que a lo largo de la historia, ha habido múltiples irrupciones de narración en el teatro. Ya en el teatro griego, la presencia de los prólogos y epílogos cumplían la función de situarnos *in media res*, de lleno en la circunstancia mítica y de hecho tenían el objetivo de informarnos lo que había ocurrido antes de que comenzara la acción. También abrían y cerraban misterios y moralidades en

la Edad Media, y los vemos aparecer en el teatro isabelino como un recurso muy utilizado. Si seguimos a la autora Iriarte Nuñez en sus estudios sobre el teatro isabelino, estos cortes en la acción marcados por los prólogos, epílogos y coros serían como una parte constitutiva importante que hasta definiría el concepto de teatralidad que caracteriza al teatro isabelino en contraposición al modelo de teatro burgués. También Brecht, en el siglo XX utiliza estos procedimientos “narrativos” en su “teatro épico” para lograr el efecto de distanciamiento. Ahora bien, el tratamiento de la figura del narrador en *El pasado es un animal grotesco* es peculiar. Nos encontramos en presencia de un narrador a lo largo de toda la obra, es más, se podría decir que esa presencia es lo que caracteriza a este texto, una voz que no la podemos llamar off porque el narrador está ahí presente mientras los personajes mimen lo que sucede, pero que a su vez tiene la entidad de extra diegética ya que está fuera de la acción, mirando a los personajes mientras lo vemos enunciar lo que sucede. Es decir, tiene una entidad ambigua, como si estuviese presente y a la vez no. Esta presencia/ausencia se ve magnificada en la puesta, con la utilización del micrófono por parte del narrador. Lo vemos frente a nosotros en el escenario, lo vemos enunciar, vemos cómo la narración sale de su boca, pero su voz proviene de otro lado, desde los parlantes de la sala. La voz amplificadora, está yuxtapuesta a la escena. Narración y acción en esta puesta, están como corridas de sus ejes, yuxtapuestas, actuando al mismo tiempo, desplegando múltiples interpretaciones posibles.

Otra de las cuestiones a remarcar en esta textualidad es cómo se aborda el tema del tiempo. En el programa de mano de *El pasado es un animal grotesco*, Pensotti se pregunta:

¿Es posible en estos tiempos inventar grandes ficciones que contengan lo que imaginamos junto a sucesos reales de nuestras vidas y de las vidas de las personas que conocemos? ¿Cómo influencia la historia de nuestras ciudades nuestra propia historia? ¿Qué sucede cuando la ficción es puesta dentro de un marco temporal concreto? ¿De qué manera contar 10 años de la vida de una persona? ¿Cómo incorporar la Historia más reciente, sobre la que aún no se ha reflexionado en exceso, a nuestras historias más excesivas? (Pensotti, 2010).

Michel Maffesoli nos habla del instante eterno, de la ralentización del tiempo como de la aparición de “lo trágico” en lo cotidiano, es como si en el fluir del devenir cotidiano, la irrupción de lo trágico inmovilizase el tiempo. Frente al tiempo único y racional del proyecto burgués, el tiempo posmoderno ya no sería lineal sino cíclico, estaríamos nuevamente en el tiempo del mito y en el aspecto repetitivo de los rituales con una lógica espiralada, pero el autor nos señala que hay una paradoja en todo esto y es que el sentimiento de lo trágico - lúdico - no retorna como lo hacía en las sociedades antiguas en el ámbito de lo sagrado sino en la vida cotidiana. En este sentido nos parece interesante el trabajo que aparece en la obra:

Las historias de cuatro personajes a lo largo de diez años, desde 1999 hasta el 2009. A través de fragmentos breves e intercalados se narran las vidas de cuatro personas de Buenos Aires desde los 25 a los 35 años, el momento

en el que uno deja de ser quien cree que va a ser para convertirse en quien es, con el ocasional marco de fondo de los cambios sociales y económicos de esos diez años. Algunas de esas historias hacen foco en lo cotidiano y otras más en lo extraordinario, algunas incluyen elementos documentales o autobiográficos y otras se sumergen abiertamente en la ficción. A su vez cada historia se bifurca y ramifica en pequeñas historias secundarias (Pensotti, 2010).

El texto dramático está claramente armado como una narración donde se describen situaciones y se “narra” lo que sucede, la resolución de esta dramaturgia en el texto espectacular está dada por la actuación de sólo cuatro actores, cada uno de los cuales encarna a uno de los cuatro personajes cuyas historias son narradas, y a su vez actúan como narradores en las historias de los otros personajes y les hacen de partenaires en sus respectivas escenas. El concepto de personaje aquí adquiere una multiplicidad de capas en donde percibimos una situación a través de los signos visuales y de la acción desarrollada en escena por los cuerpos de los actores que se nos resignifica a través de la palabra del narrador, pues en algunos momentos ilustra lo que sucede y en otros momentos se va por carriles diferentes, permitiendo una multiplicidad de lecturas.

La obra es actuada por sólo cuatro actores. Encerrados en un disco giratorio que se mueve permanentemente ellos solos emprenden la heroica tarea de narrar y representar esa multiplicidad de historias, dando vida a docenas de personajes y situaciones. Una “mega ficción” pero narrada con recursos escénicos mínimos (Pensotti, 2010).

Retomando a Aristóteles, por un lado nos estaríamos acercando al campo de la epopeya a través de la mimesis de varias acciones y no de una como sería la especificidad de una tragedia; pero el aquí y el ahora, y el hecho de que sea mimada por actores en el escenario, indefectiblemente la acercaría a lo teatral. Una vez más una yuxtaposición de lo narrativo y de lo teatral jugando a un mismo tiempo.

Trabajemos, ahora, el tiempo en relación al espacio. El montaje del dispositivo escénico y la forma en que encuentra la propuesta de llevar adelante la puesta.

El disco giratorio, gran calesita, es un dispositivo escénico complejo pero rústico, madera sin pintar, no perder la idea de lo pobre, tomarlo como estética y hacer de la dificultad un medio. El disco giratorio permite generar diferentes espacios y a la vez permite ver espacios en simultáneo que se tiñen entre sí, estas combinaciones generan asociaciones y significados diferentes para el espectador (Pensotti, 2010).

Esta forma de concebir el espacio nos permite un trabajo interesante respecto del espesor temporal. Si bien la narración es de diez años en la vida de estos cuatro personajes, cada intervención es un momento de lo que sucede un día de su vida. Hay muchas elipsis y hay una lógica hacia delante que tendría que ver con una concepción del tiempo cronológico,

histórico, en la continuidad del seguimiento de cada uno de los personajes; pero, el tiempo salta de adelante hacia atrás en muchas ocasiones como volviendo hacia donde nos quedamos en la historia de otro personaje. Tampoco hay una coherencia racional entre una historia y otra, se forma un entramado de historias que aceleran o ralentan el tiempo de la narración. Sin embargo, hay algo que metaforiza el avance ininterrumpido del tiempo que es ese dispositivo escénico que gira, a distintas velocidades, a veces deteniéndose casi por completo, aunque nunca del todo, avanzando inexorablemente en una sola dirección que es el gran círculo giratorio en el cual sucede la acción:

Por otra parte el dispositivo escénico también funciona como si fuese un largo *travelling* o un plano secuencia, dando la sensación de que se está en permanente movimiento trabajando una metáfora del tiempo que no se detiene nunca, aunque cambia de velocidad (Pensotti).

Este dispositivo escénico trabaja –entonces– la idea de ciclo, que según Maffesoli implica un volver a vivir un yo plural. Lo cíclico, circular, sagrado se podría asociar con ese dispositivo escénico que funciona como una fuerza, un plus - ser, que está más allá de nosotros, introduciéndonos en una lógica de la iniciación que tiene que ver, según Carl Gustav Jung con la idea de aparecer cambiado y, sin embargo, el mismo. En cierta forma, para poder entrar en código con esta puesta, hay que “iniciarse” en su lógica, en un adentrarse en esa historia que avanza y en una impronta de la imagen del orden del *flash*, que aparece como una intuición. Por otra parte, lo que permite este dispositivo escénico es hacer que el tiempo se haga tangible, lo cual según Nicolás Bourriaud es una de las características de lo que él define como estética radicante: “Sin lugar a dudas, el mayor hecho estético de nuestro tiempo reside en el cruce de las propiedades respectivas del espacio y del tiempo, que transforma a este último en un territorio tan tangible como la habitación de hotel en la que me encuentro” (Bourriaud, 2009, p. 89).

Lo efímero, la realidad y la ficción

También encontramos intertextualidad y referencias a temáticas que son recurrentes en otras obras/puestas de Pensotti, por ejemplo la idea de “ver” situaciones que aparentemente son cotidianas y al mismo tiempo “asistir” a través del audio a los pensamientos de los personajes inmersos en esas “situaciones” se pudo ver en sus propuestas anteriores como *La marea*, intervención presentada en el Festival Internacional de Buenos Aires, (2005/2011) y en su intervención *Interiores* (2007) en donde el espectador podía observar lo que sucedía como si fuese una persona invisible que goza de impunidad. Estas ideas en *El pasado es un animal grotesco*, aparecen reflejadas en el personaje de Mario:

Idea: filmar a desconocidos por la calle, o a través de las ventanas de sus casas, y después inventarles historias y pensamientos.
Eso es lo que está haciendo en este momento.
Cada día sale a la calle a grabar con la cámara personas que le resultan

interesantes y por la noche se encierra a improvisarles pensamientos que superpone a las imágenes.

Trata de meterse en la cabeza de las personas que filmó e imaginar cómo son sus vidas.

Lo privado convertido en exhibición pública. Piensa.

Va a juntar una serie de esas escenas y va a armar una película de bajísimo presupuesto con todo el material (Pensotti, 2010-2011, p. 43).

Los personajes de *El pasado* están construyéndose permanentemente, son cambiantes, están inmersos en ese flujo de tiempo que narra diez años de su vida y que une situaciones cotidianas con acontecimientos fuertes del contexto. En esta construcción permanente de la identidad como en capas, se buscan y se ven a sí mismos como a la distancia, como si fuesen un personaje que se mira desde afuera, con extrañamiento. En este sentido la utilización de los dispositivos del teatro y del cine funcionan como posibilidades de desdoblamiento, veamos lo que le sucede con los personajes de Laura y Mario:

LAURA 16-

(Situación: Laura sentada en la platea de un teatro. Mira un ensayo de la obra inspirada en su vida)

10 de Marzo del 2009.

Laura va a ver algunos ensayos de la obra de teatro que está inspirada en partes de su vida.

No se reconoce para nada en lo que ve.

Mira a los actores, las situaciones que hacen, los diálogos...

Sentada en la platea todo le parece grotesco, carente de sentido.

Piensa:

Por ahí es así como se ve mi vida desde afuera.

Por ahí es así y yo no me doy cuenta (Pensotti, 2010-2011, p. 56).

Pensotti juega con estas situaciones reproduciéndolas y explorando sus posibilidades a través de distintos personajes:

14 de Mayo del 2009.

Hace un mes que Mario llegó a Japón.

La productora de cine japonesa le propuso producir su nueva película.

La única condición es que se filme en Japón y que esté enteramente actuada por actores japoneses.

Eso es lo que está haciendo.

La película está basada en la vida de Mario.

Escribió el guión inspirándose en cosas que le pasaron.

Ahora, al ver situaciones de su propia vida actuadas por actores japoneses, tiene una sensación de irrealidad absoluta, como si todo le fuera extraño y ajeno. (Pensotti, 2010-2011, p. 57)

En estos ejemplos aparece nuevamente la idea de “mirón”, del que observa, es como el *alter-ego* del narrador nuevamente, como si los personajes también se desdoblaran y pudiesen hablar de ellos en tercera persona; el dispositivo del texto como en una estructura de cajas chinas donde todas hablan de sí mismas, pero siempre cambiando el lugar de la enunciación, haciendo saltos en el punto de vista.

La obra –según la plantea Pensotti– es un trayecto de diez años en la vida de los jóvenes, en donde, según el autor, dejamos de ser quienes pensamos que vamos a ser para transformarnos en quienes somos, un trayecto que no es el de los héroes de la epopeya, ni de los grandes relatos que realizan grandes hazañas, sino héroes mínimos, que se construyen y se re-inventan a partir de situaciones cotidianas o de decisiones que aparentemente son intrascendentes aunque marcan el comienzo del fin –a través de estas pequeñas acciones y/o decisiones– que atraviesan lo que Joseph Campbell llama la travesía del héroe en *El héroe de las mil caras*. Por ejemplo, la mano que encuentra el personaje de Pablo, podría leerse como lo que Campbell enuncia como un llamado a la aventura, Pablo se hará cargo del llamado y emprenderá a lo largo de toda la historia un recorrido con esa mano, pero este recorrido no está marcado por pruebas sobrehumanas sino por decisiones que lo llevan a recorrer un determinado camino y no otro. Esto puede leerse, también, como un guiño paródico a ese trayecto, también como un hilo conductor para no perdernos en la narración, una obsesión.

A modo de conclusión

Retomamos el planteo inicial, donde nos proponíamos realizar un recorrido por los dispositivos escénicos que se conjugan para armar un espectáculo donde se trabaja el concepto de narración en un espectáculo teatral realizando cruces entre la realidad, lo cotidiano y el contexto histórico reciente. Vemos que lo sucedido en el escenario; en cierta forma metaforiza esta dificultad que encontramos en la actualidad para definirnos, para encontrar nuestra identidad, el rol del relato y la narración en esta búsqueda de asir momentos que nos ayuden a decir quiénes somos. Bauman plantea una oposición entre lo líquido y lo sólido. La modernidad líquida estaría marcada por un mundo que no acepta la rigidez de lo sólido, que necesita moverse y reinventarse permanentemente, en donde el pasado es devorado por el presente que lo fagocita y que también se transforma en pasado en el mismo instante en que está sucediendo.

En un mundo pretérito en el que el tiempo se movía con mucha mayor lentitud y se resistía a la aceleración, las personas intentaban salvar la angustiosa distancia existente entre la pobreza de una vida breve y mortal y la riqueza infinita del universo eterno mediante las esperanzas de reen-

carnación o de resurrección. En nuestro mundo, que no conoce ni admite límites a la aceleración [...] podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal [...] ¿para qué otra cosa, si no, son el reacondicionamiento, la renovación, el reciclaje, la puesta a punto y la reconstitución imparables, compulsivas y obsesivas de la identidad? A fin de cuentas “identidad” significa (al igual que antaño significaban la reencarnación y la resurrección) la posibilidad de “volver a nacer”, es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía (Bauman, 2007, p. 17).

Lo cronológico que avanza inexorablemente y el rescate del ciclo, del tiempo ritual, los dos yuxtapuestos, impregnan la propuesta escénica con ambas lógicas, introduciéndonos al mismo tiempo en la narración y en lo teatral; en el *logos* y en el *mythos*, trasvasando los límites entre la realidad y la ficción, hasta llegar a un punto en donde lo único que queda es el escenario giratorio, pasando ante nuestros ojos, vacío, con los huecos de los espacios, deshabitados. Solo dispositivo, sin acción.

“Durante unos minutos los espacios de cada una de las últimas escenas, ahora vacíos, sin los actores, pasan frente a nosotros mientras se escucha de fondo la canción “The past is a grotesque animal” de Of Montreal” (Pensotti, 2010-2011, p. 57).

La paradoja nos resulta interesante, una vez que la acción terminó, que ya no hay más narración, solo queda el dispositivo dando vueltas, girando inexorablemente, la espacialización del tiempo, mostrando la falta, mostrando el vacío, el dispositivo que necesita una nueva historia, una acción para adquirir sentido, si no es sólo estructura que no contiene nada. La reflexión sobre la construcción del texto, de la memoria, del relato necesita de los sujetos que la activen, si bien siempre hay movimiento y si el pasado es eso que ya no es ni será, esta invocación ritual a través del círculo, a través del rito, a través de la memoria lo re-crea, lo hace volver a existir pero siempre desde una perspectiva nueva. En esta obra que tiene las marcas de un contexto teatral periférico, no europeo pero que está pensada y planteada para participar en festivales de las principales ciudades de Europa, el juego con lo líquido y de la capacidad de reinventarse también adquiere dimensiones diferentes a las que plantea Bauman, ya que juega con modelos que a veces no nos pertenecen pero de los cuales nos apropiamos muchas veces a través del uso de lo grotesco, llevando al límite las posibilidades de significación, de estilización e introduciendo el humor en situaciones que en la superficie podrían leerse como dramáticas. Lo grotesco, no desde el punto de vista romántico, al modo de Wolfgang Kayser como la revelación del *id*, o lo familiar distanciado que tiene que ver con lo siniestro de Sigmund Freud aunque hay recursos de distanciamiento utilizados como el descubrimiento de un padre que lleva una doble vida o la mano cortada, pero la forma en que se los trata no tiene que ver con “lo terrorífico”, sino más bien con distanciarse del objeto y comenzar a verlo como un espectador. Tampoco podemos interpretar lo grotesco como la risa carnavalesca de Mijail Bajtin. Entramos más bien en lo grotesco como una mirada discepoliana del orden de reír llorando o llorar riendo, con personajes que se encuentran desfasados cuyas estrategias para sobrevivir no son ya operativas porque cambia constantemente el contexto y lo que ayer era efectivo hoy

ya no lo es. Las crisis como la que se hallaban inmersos los personajes de Discépolo en las primeras décadas del siglo XX, como la crisis en la Argentina del 2001 que aparece en la obra de Pensotti, necesitan de lo grotesco para ser atravesadas, esta mirada distanciada, una identificación reflexiva con el relato.

Referencias Bibliográficas

- Aristóteles. (1979). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Bauman, Z. (2007). *Vida líquida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Maffesoli, M. (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Campbell, J. (1997) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México:FCE
- Pensotti, M. (2010/2011) *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires: Teatro Sarmiento. (2010) en Seminarios de Autor Escena Creativa 12. Buenos Aires, de 2010. Universidad de Palermo.

Bibliografía

- Aristóteles (1979) *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Bajtín, M. [1987] *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires: Alicanza.
- Bauman, Z. (2007). *Vida líquida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brecht, B. (1949) *Kleines Organon für das Theater*. (tr. *Breviario de Estética teatral*, Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963)
- Campbell, J. (1997) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- Discépolo, A (1969). *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- Freud, S. (1990). Lo ominoso (ensayo CIX) en *Biblioteca Sigmund Freud Obras Completas*. Tomo 7. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iriarte Nuñez, A. (1996). *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Jitrik, N. (1993). Rehabilitación de la parodia en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: FF y LL, UBA
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Maffesoli, M. (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pensotti, M. (2010/2011) *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires: Teatro Sarmiento. (2010) en Seminarios de Autor Escena Creativa 12. Buenos Aires, de 2010. Universidad de Palermo. www.marianopensotti.com

Summary: Zygmunt Bauman defines “the liquid modern society” as the one in which “the lives of its members change before acting forms habits are strengthened [...] Liquid Life as liquid modern society, can not maintain its shape or direction” (Bauman: 9) In this essay we will work on the staging of *Past is a grotesque animal* by Mariano Pensotti, premiered at the Sarmiento Theater in February 2010. The interest of this work lies in the director’s intention in building a storytelling in the way of the “world novels” or the sweeping narratives of the nineteenth century, where a unleashed fiction is contained by a precise temporal and historical context” but using minimum scenic resources”: the play is performed by only four actors. Locked in a rotating disc that moves permanently themselves undertake the heroic task of narrating and representing the multiplicity of stories, bringing to life dozens of characters and situations” (Pensotti, 2011). The work will attempt to make a cross between the various interactions, scenic devices that combine to assemble a proposal that tries to work the concept of narrative in a theatrical performing crosses between reality, the everyday, the recent historical context, all in a constant discourse of the temporal axis in which present is diluted, it escapes and becomes liquid, impossible to organize and classify into a rigid structure.

Keywords: contemporary argentine theater - identity crisis - Liquid Modernity - theater and storytelling.

Resumo: Zygmunt Bauman define a sociedade “moderna líquida” como aquela na qual “as condições de atuação de seus membros mudam antes de que as formas de atuar se consolidem em hábitos [...] A vida líquida, como a sociedade moderna líquida, não pode manter sua forma nem seu curso” (Bauman: 9). Neste ensaio trabalharemos sobre a posta em cena de *O passado é um animal grotesco* de Mariano Pensotti, estreada no Teatro Sarmiento em fevereiro de 2010. O interesse desta obra está na intencionalidade do dramaturgo diretor de construir uma grande narração ao modo das “novelas mundo” ou os desmesurados relatos do século XIX, onde uma ficção desatada é continha por um marco histórico e temporal preciso, mas utilizando recursos cênicos mínimos: “a obra é atuada por somente quatro atores. Encerrados num disco giratório que se move permanentemente eles sois empreendem a heróica tarefa de narrar e representar a multiplicidade de histórias, dando vida a dúzias de personagens e situações” (Pensotti, 2011). O trabalho tentará fazer uma ligação entre as diversas interações, dispositivos cênicos que se conjugam para armar uma proposta que intenta trabalhar o conceito de narração num espetáculo teatral fazendo cruzamentos entre a realidade, o cotidiano, o contexto histórico recente, tudo num constante discorrer do eixo temporal no qual o presente se dilui, escapa, se volta líquido, impossível de ordenar e classificar numa estrutura rígida.

Palavras chave: crise de identidade - Modernidade líquida - teatro argentino contemporâneo - teatro e narração.
