

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UNA PERFORMANCE.*MI VIDA DESPUÉS* – LOLA ARIAS

Jimena Pautasso*

El presente análisis crítico parte de la idea de tomar los conceptos y categorías como herramientas a la hora de abordar el objeto de estudio y no al revés. Es decir, tomaremos algunos autores para el acercamiento a la obra, sin forzar sentidos y sin tratar de encajarlos en aquellos conceptos.

Palabras clave: Teatro- Biodrama- Performers

Nos encontramos frente a una obra que se inserta en el llamado ciclo *Biodrama*, desarrollado por Vivi Tellas, del cual *Mi vida después* formó parte¹. La consigna: tomar la vida personal de los actores como materia significante para la construcción de la obra. Podría pensarse que desde el inicio nos encontramos con un acercamiento a la figura del actor, pero veremos de qué manera esto se problematiza en el desarrollo de lo propuesto por Lola Arias. A su vez, la obra se acercaría a la performance en detrimento de la representación ficcional, hecho señalado por los autores trabajados² como característico a partir de finales del siglo XX: “A partir de la última década del siglo XX, se fue confirmando la tendencia al acercamiento de la puesta en escena y de la *performance*.” (Pavis, 2008:11). Sin embargo, veremos nuevamente de qué manera esos desplazamientos no son constantes y muchas veces son solo una apariencia. Resulta interesante resaltar la relación híbrida entre ambos. Lejos de conformarse una nueva hegemonía, la relación está en constante movimiento y muta en su forma según las épocas y esferas en que se desarrolle.

Mi vida después tiene lugar los días sábados y domingos a las 21hs y 20hs respectivamente, en el nuevo teatro *La carpintería*. Si pensamos en la importancia que construye

* Estudiante de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

el espacio, siguiendo a Schechner, comprenderemos que este dato no es menor. Y no lo es aun en tanto el mismo espacio teatral ofrece a su público una cafetería “el lugar indicado para amenizar la espera y polemizar a la salida”³. De manera que se reforzarían los momentos de *reunión* y *dispersión* del modelo básico de la performance (Schechner, 2000:87). Asumiendo que se trata de un concepto de la performance que trasciende los límites del teatro y del hecho artístico, nos permite pensar de qué manera este nuevo espacio construye sentido y aporta significaciones a la obra, acercándola quizás, dentro de esta relación entre puesta en escena y performance, al segundo campo, por el hecho mismo de reforzar el momento en que se ingresa y se sale del teatro. En este sentido, decimos junto a Pavis que “no se podría actualmente crear una puesta en escena sin la reflexión de la *performance theory*, ni una performance sin la posibilidad de hacer un análisis semiológico y fenomenológico” (Pavis, 2008:16,17), y sustituimos la acción de crear por la de analizar, dando cuenta de estos límites imprecisos que señalamos. De manera que así como se refuerza el costado performático mediante el estudio del teatro en cuanto lugar físico, a su vez es interesante pensar cómo los olores de este teatro aportan sentido a la obra: el olor a pintura del espacio remite a lo “nuevo”. Y si “la fenomenología va bien con la noción de performance, ya que esta se define por el efecto producido en el receptor” (Pavis, 2008:10,11), vemos que es posible pensarlo desde este punto así como semiológicamente.

Para adentrarnos en la *representación* como aquél momento entre la *reunión* y la *dispersión* (Schechner, 2000:87), un punto a tener en cuenta es la relación con el texto. En los paratextos que acompañan a la obra (el programa de mano y una publicación en formato libro⁴ que recopila momentos de creación de la obra y posteriores a la misma) se señala que fue escrita y dirigida por Lola Arias, pero mediante asteriscos o paréntesis se aclara: “con la colaboración y el material original aportado por los actores”. El recorrido por los autores trabajados evidencia que la separación del texto es característica de la realización teatral a partir de la separación de la representación ficcional, y por esto, nos acercamos a las propuestas performáticas en detrimento del gobierno de la puesta en escena. Siguiendo a Pavis,

El texto ya no posee un centro indiscutible, hay que experimentar por lo tanto con su tipología, su atopía. Sería errado sin embargo creer, como en la época clásica de la

puesta en escena, (...) que el director es nuevamente el autor del espectáculo, la instancia central que restablece el orden y el equilibrio. (Pavis, 2008:14)

Sin embargo, si bien no se explicita la fijación de la obra a un texto que la sostenga, sino que por el contrario el énfasis está puesto en el constante trabajo con el material aportado por las experiencias vivenciales de los actores como materia soporte que dio lugar a la obra, al verla por segunda vez se evidencia la fijación de las palabras, los gestos, las acciones, lo cual nos conduce a pensar en la existencia implícita de aquello que aparenta estar ausente en la primera asistencia al teatro. Quizás la figura del director es más determinante de lo que se pretende dar cuenta. Sobre este punto son interesantes los aportes de Cornago Bernal, para repensar de qué manera el intento de resaltar esa especie de producción colectiva se relaciona con la perspectiva performática como “una manera distinta de entender la lógica de la historia y los fenómenos culturales en tanto que devenir, constante ejercicio de reescritura” (Cornago Bernal, 2004:14).

Desde aquí pasamos entonces a la relación actor / personaje. Para ello, daremos cuenta de cierta estructura en la que creemos que se funda la obra. Se trata de episodios fácilmente diferenciables, donde cada uno de los actores cambia su función. (1) Fecha de nacimiento⁵. Un hecho histórico sucedido ese día, y una característica del padre o madre. (2) Cada uno interactúa con la imagen de un objeto proyectada en una pantalla. La manipulación está a cargo de los compañeros de escena. (a) Liza Casullo se pone frente a la imagen de su madre. La imagen del rostro de ésta suplanta el suyo. Arrojan ropa sobre ella. La escalera y dos actores se evidencian detrás de la pantalla. (3) Todos visten ropa de sus padres. (4) Los tres hombres relatan en primera persona y actúan las acciones de sus padres. (5) Liza Casullo: “Ahora mi película”. (6) Carla Crespo imagina las muertes posibles de su padre. (7) Vanina Falco relata la apropiación de su hermano. “Mi padre tuvo y tiene muchas caras para mí”. Luis 1 a 5.⁶ (8) Hilera de sillas. Iluminación rojiza, tenue. Relato de sueños con sus padres, ellos espectadores. Tocan cada uno una melódica. (9) Pablo Lugones baila malambo. Afirma: “yo soy bailarín”. (10) Interactúan con un nuevo objeto. (a) La tortuga eligió que “no” a la pregunta de si habrá una revolución en Argentina. (b) Expediente de Vanina: “Uno de los argumentos que dio la cámara es que yo daba

testimonio en una obra de teatro”. (c) Carla: lee la carta⁷ y luego se sienta a la batería. Silencio y sonido se superponen. (11) Liza lee “Para hacer el amor en los parques” y le tiran ropa. Se tiran ropa entre sí. (a) Vanina: no puede saltar de la tarima porque se rompió el tobillo en una función (12) Escriben otros números. Imaginan su muerte. Blas tira agua sobre los rostros con una pistola. (13) Vanina con un megáfono grita siglas y hechos históricos. Liza canta y toca la guitarra. Visten las sillas (14) Salen todos por la derecha, Carla se va por la izquierda⁸.

El motivo de esta gran descripción está sujeto a evidenciar de dónde parte nuestro trabajo. Esto fue lo que nuestro lugar de espectador dio como fruto para el análisis (y resulta un análisis en sí mismo)⁹. Ahora bien, una idea central sostiene todo el presente recorrido: los actores de *Mi vida después* se representan a sí mismos en tanto personajes, es la imagen de ellos mismos, una construcción ficcional. Si la idea de personaje comprende “entidades biográficas ficticias, imaginarias, en habitantes de un mundo posible de la fábula dramática, pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de vida pasada y presente”, (De Marinis, 2005:18), los actores de esta obra se construyen a sí mismos en el momento de creación¹⁰, y ese es el material que luego se pone en juego en el escenario. Partiendo de aquella etapa de producción de la obra es posible comprender que Lola Arias hable de *performers* para referirse a estos 6 actores.

Ahora bien, teniendo en cuenta que “la relación teatral actor-personaje es desde su nacimiento (...) una relación difícil, problemática, constitutivamente expuesta a rupturas y desequilibrios” (De Marinis, 2005:19), es posible comprender que hay momentos en *Mi vida después* en que la relación entre estos dos términos es diferente. En los puntos (6), (7) y (8) los actores adoptan otra función: responden al relato que Liza, Valeria o Carla realizan. Especialmente en (8), la representación del entrenamiento militar simulado puede ser perfectamente interpretada como cercana¹¹ a la performance. En este punto podríamos repensar la muerte del personaje en Artaud (Abirached, 1994:361,362)¹², en relación al cuerpo del actor en esta pura materialidad corporal en el desarrollo de las acciones físicas. También en (8) y (7), cada uno de los actores es un Luis diferente, y si bien abandonan su propio personaje y parecieran

encarnarse en otro, esto no sucede completamente. Gobiernan allí las acciones físicas y las actitudes corporales, pero tampoco de una manera tan radical como en el teatro cruel de Artaud. Esta afirmación se agudiza en (11)(a) porque se conjuga la acción física que acerca a la corporalidad del actor, mediante la palabra de Vanina, y nuevamente la construcción que el actor se hace de sí mismo y pone en juego como material de representación.

Por lo tanto, vemos que se construye una relación dialéctica entre el actor y el personaje. La lectura de la totalidad de la obra evidencia que ese personaje es la representación de sí mismo, y se anula por tanto, la riqueza de la contradicción. Es en escenas como las señaladas poco más arriba donde hay un intento por detenerse en este punto que no permite una superación, y de allí la riqueza de los mismos. En el extremo, estaríamos frente a una apariencia de disociación entre el teatro de la interpretación y su liberación de todas las tutelas (Abirached, 1994:193), pero en verdad es esa disociación lo que se toma como materia de representación, y por tanto construye un artificio.

Por otro lado, sobre esta nueva función que los actores encarnan al ser partícipes de los relatos de los otros, es interesante pensar que:

Nos cuesta, en la tradición mimética occidental (aristotélica), aceptar que un mismo actor no se limite a un solo individuo y pueda desempeñar varios papeles o fragmentos de papel, hacer varios montajes para significar (...) varios personajes, animales, cosas o ideas. (Pavis, 2000:4)

Sobre todo en el punto (10)(b), donde los compañeros de escena hacen preguntas a Vanina, distanciándose del personaje de ellos mismos, y representando un otro.

Hay una diferencia interesante en cómo se relaciona la vida con la ficción en dos momentos concretos: (9) y (10)(b)¹³. No estamos hablando de “cómo (qué) hacer para que la acción en la escena sea real (es decir, obviamente no realística sino eficaz, creíble, sincera)” (De Marinis 2005:47), sino de la fluidez entre el relato de la vida personal que cada uno de los actores realiza y la encarnación del personaje a partir de allí. En (9) Pablo dice que es bailarín, y por lo tanto se produce un distanciamiento con la propia realidad en términos objetivos, ahondándose en la ficcionalización. Mientras que en (10)(b) Vanina toma la obra como hecho que concretamente

modificó su vida real, y lo retoma en escena, ficcionalizándolo nuevamente (aunque al decirlo mira al público y se dirige a él especialmente). En relación a esta mirada, pensemos lo que dice Cornago Bernal:

La motivación última es una vez más la necesidad de replantear la relación entre el arte y la realidad, situando en primera fila tanto la materialidad de los lenguajes empleados como la implicación del receptor como sujeto creador y la relevación del contexto pragmático de la comunicación artística. El arte se revela como una escuela idónea para lograr una percepción más directa de la realidad. (Cornago Bernal, 2004:17)

En este punto podemos entonces introducir lo que se genera con el espectador a partir de la propuesta de Lola Arias, tomando como momento fundamental el (10)(c). Carla lee al público la carta. Luego acercan la batería, y cuatro focos iluminan de frente al espectador. Carla se sube a ella y se produce una enorme liberación de energía y tensión a la vez. La mirada al espectador incomoda, y se profundizan los sentidos porque el sonido es tan fuerte (física y emocionalmente) que todos los demás evidencian también su existencia. Nos acercamos a “las experiencias y las teorizaciones teatrales del siglo XX (...) como un intento de restituir al teatro la riqueza sinestésica y la plurisensorialidad” (De Marinis, 2005:60). Profundizando quizás un poco más:

El gesto teatral, como se concibe tradicionalmente, ilustra o acompaña a las palabras encargadas de expresar sentimientos o pensamientos, mientras que la imagen cruel <<alcanza directamente los órganos de la sensibilidad nerviosa, como los puntos de sensibilidad nerviosa (...)>> (Abirached, 1994:335).

Cabe preguntarse finalmente, hasta qué punto “la transformación, la desaparición y la supervivencia del personaje no dependen de una decisión individual, sino del estatuto que una sociedad reconoce (...) a su teatro” (Abirached, 1994:369) y por otro lado, si “los personajes solo aparecerían en la mente del espectador” (De Marinis, 2005:37) podríamos pensar que lo que aquí entendemos que es una construcción de sí mismo por parte del actor lo que conforma la materia significativa del personaje, no es más que una nueva construcción por nuestra parte. A su vez, no hay que dejar de lado la posibilidad de que “una ilusión antropomórfica nos hace creer que el

personaje se encarna en una persona que podemos encontrarlo y que está presente en nuestra realidad” (Pavis, 2000:3) para pensar a qué tipo de representación de sí mismo estamos hablando.

Lo que sí queda evidenciado es que “actualmente dejamos la orilla del sentido obvio, estamos frente y al interior de *perforpuestas* o de *puestas en perf* que la semio-fenomenología nos ayudará tal vez un día a abordar” (Pavis, 2008:37). De todas maneras, y como señalamos más arriba, creemos que *Mi vida después* se encuentra más cercana a una representación tradicional donde no se abandona la mimesis ni la encarnación del personaje, configurando un gran riesgo por aparentar hacerlo.

Ficha técnica

Actores

Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha¹⁴

Escrito y dirigido por Lola Arias*

Asistencia artística: Sofía Medici

Asistencia de dirección: Ana María Converti

Música: Ulises Conti**

Escenografía: Ariel Vaccaro

Coreografía: Luciana Acuña

Iluminación: Gonzalo Córdova

Video: Marcos Medici

Vestuario: Jazmín Berakha

Asesor de investigación: Gonzalo Aguilar

Producción: Macarena Mauriño

*Con la colaboración y el material original aportados por los actores.

** Con la colaboración de Liza Casullo y Lola Arias

Estrenada el 26 de marzo de 2009 en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.

¹⁴ No lo hemos visto en la puesta, ninguno de los dos domingos en que asistimos.

Notas:

¹ Este ciclo fue creado y coordinado por Vivi Tellas. Tuvo lugar en el teatro Sarmiento de Buenos Aires a partir de 2002. *Mi vida después*, sin embargo, no pudo ser estrenada en este marco porque en 2009 Vivi Tellas ya no estaba al frente del teatro, y por tanto, el ciclo había bajado.

² Por supuesto que de maneras diferentes, empezando por la terminología empleada en cada uno de ellos.

³ Presentación del teatro en <http://www.alternativateatral.com/espacio2904-la-carpinteria>

⁴ Ver bibliografía

⁵ 1972 – 1974 – 1975 – 1976 – 1981 – 1983. Lo que da cuenta de una generación, que se encuentra en relación con el sentido político de la obra: las historias narradas giran alrededor del golpe de estado que azotó a nuestro país desde 1976 a 1983.

⁶ Cada uno de estos es un actor vestido con uno de los trajes azules que usaba el padre de Vanina.

⁷ Dirigida de su padre a su madre.

⁸ ¿Porque es “la” comunista?

⁹ Esta descripción comprende todos los puntos de lo que podría ser un futuro análisis, dado que por motivos de espacio no nos es posible abarcarlos en su totalidad.

¹⁰ Mediante recuerdos, diálogos sobre sus infancias, relatos ajenos sobre sus padres y sobre ellos, el trabajo con objetos, etc.

¹¹ Decimos cercana teniendo en cuenta las diferentes posturas al respecto, pero sobre todo la imposibilidad de dar una opinión cerrada por la debilidad de los límites entre una y otra forma.

¹² Sabiendo que la distancia histórica que nos separa implica que no sean comparables las propuestas, señalado por Abirached en la página anterior.

¹³ Podemos sumar aquí el (11)(a)

Bibliografía

Abirached, Robert: “La crisis de la representación: el personaje, el mundo y el yo” y “Hacia otro escenario: la disolución del personaje” en *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1994.

Cornago Bernal, Oscar: “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso” en *Revista Gestos*, año 19, N° 38 (nov), California, USA, 2004.

De Marinis, Marco: “El actor y la acción física” en *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna, Buenos Aires, 2005.

Pavis, Patrice: “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico” en *Teatro XXI*, Filosofía y Letras, UBA, N° 11, primavera, 2000.

“Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” en *telondefondo. Revista de Teoría y crítica teatral*, Filosofía y Letras, UBA, año 4, N° 7, julio, (www.telondefondo.org), 2008.

Schechner, Richard: “¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?” y “Hacia una política de la performance” en *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000

Fuentes

Arias, Lola

2009 *Mi vida después*, Buenos Aires, El autor.

<http://www.alternivateatral.com/espacio2904-la-carpinteria>