

La lucha entre actor y personaje en una perforpuesta: Una mirada sobre *Octubre (un blanco en escena)*

María Eugenia Cadús (UBA)

Si pensamos la categoría de personaje de un modo clásico notamos que históricamente se ha constituido como una entidad que es encarnada por un actor, compartiendo momentáneamente el mismo cuerpo. Es decir, en la representación clásica el actor cede su cuerpo al personaje. Pero ¿qué sucede con algunas obras en las que no podemos distinguir quien habla (el actor o el personaje)? El estudioso francés Patrice Pavis plantea que existe una disolución del personaje en la obra pos-representacional:

El cuerpo que habla no se distingue del personaje, reducido a un tema enunciador, ni del texto disperso entre actantes indefinidos. Cuerpo, tema, discurso ya no constituyen una frontera ni identidad propia. El cuerpo no tiene unos límites precisos, no se reduce a una persona (...) las interpretaciones [parecen] extensibles como un devaneo infinito “en la pobre cabeza”, que tiene lugar tanto en el texto como en la persona y el personaje.¹

En el presente trabajo nos proponemos indagar en esta disolución de los límites entre actor y personaje en la obra *Octubre (un blanco en escena)* (2009), dirigida por Luis Biasotto e interpretada por Vicky Carzoglio, Diego Franco, Gabriela Gobbi, Noelia Leonzio, Florencia Vecino y Luis Biasotto.

En una entrevista realizada por Laura Falcoff, el director de la obra en cuestión expresó:

Me refiero a que el espectador en casi cualquier espectáculo [que tiende a entretener] es pasivo; así que pensé desde qué punto de vista se podía generar algo más reflexivo; y también me interesaba manifestar lo que veo que sucede dentro de la danza: qué ocurre cuando uno está creando. Y hay otras puntas: una lectura que hice de Heiner Muller en la que habla de la muerte del actor, y también de Roland Barthes, cuando se ocupa de la desaparición del autor.²

Estos conceptos, entre otros, están presentes en su obra, sustentando el hecho de que nos encontramos frente a una *performance*, o mejor dicho, frente a una *perforpuesta* como explicaremos más adelante.

Reafirmando estas palabras reparamos en la siguiente definición de Oscar Cornago Bernal:

El *performance* surge como una de las expresiones más genuinas de esta estrategia de cuestionamiento de los mecanismos últimos de la representación artística, de la naturaleza de sus materiales imprescindibles, como el propio cuerpo del actor o la mirada del espectador. Cada expresión artística inicia un proceso de autorreflexión, poniéndose en escena a sí

misma, abriendo sus interioridades para mostrarse en tanto que proceso, maquinaria artística de producción de sentidos.³

La puesta analizada, se basa en esta mostración en tanto proceso simulando ser un ensayo, incluyendo repeticiones de las escenas y correcciones de las mismas. Cabe recordar que es el ensayo tal como lo define Richard Schechner, uno de los lugares donde se recupera la esencia ritual del teatro. De este modo y junto con la inclusión de personajes que forman parte del público y la introducción de los espectadores en la escena, se crea la sensación de asistir a un aquí y ahora característico de la *performance*. Recuperando una fuerte experiencia sensorial al modo de la *sinestesia* como una pluri-percepción, definida por el teórico Marco De Marinis. Esta diversidad perceptiva, podemos advertirla tanto en la escena, en la que escuchamos música en vivo y las voces de los *performers*, vemos estos cuerpos accionando en vivo y también en la proyección de un video; así como en la platea del teatro, la cual pasa a formar parte de la escena cuando se interpela a los espectadores quienes pueden dialogar con los *performers* a través de handies (funcionando a la vez, para el resto de los presentes, como una suerte de escenas paralelas ante las que se intenta agudizar todos los sentidos para poder apreciar las múltiples conversaciones que se están desarrollando) y también quienes pueden tocar elementos que ellos mismos van a colocar en escena.

Yaciendo en la sinestesia la sensación de aquí y ahora, se inserta *Octubre...* de este modo, en lo que Hans-Thies Lehman denomina como “teatro posdramático”, “(...) justamente por la prioridad que en él adquiere el proceso aquí y ahora de la comunicación escénica en detrimento del desarrollo dramático (...)”⁴. Este aquí y ahora, el cual devela una autenticidad artística, puede apreciarse por ejemplo en la escena en la cual un músico ejecuta una canción casi a modo de recital. Cuando suena ésta, las *performers* se ponen a bailar, y la escena, también gracias al trabajo de iluminación, pareciera transformarse en una pista de baile de un boliche, en la que las protagonistas forman un semicírculo a modo de escena callejera. Es en esta delimitación espacial en la que cada una va a mostrar su danza. Del mismo modo en que Cornago analiza la fiesta flamenca podríamos ver este momento de la obra como una instancia de *performance* cotidiana incluida en esta puesta.

Ahora bien ¿Por qué dijimos entonces, que preferíamos denominar esta obra como una *perforpuesta*? Esta denominación es creada por Pavis para referirse a las renovaciones teatrales contemporáneas. Corresponde señalar que *Octubre...* no es una *performance* como las que habitualmente conocemos, al estilo de los happenings o eventos de la década del '60. Ésta es una puesta en escena que se representa en una sala teatral convencional y que está pensada para desde este mismo lugar llevar a

cabo sus críticas. De este modo, a medida que avanza la obra, todo lo que creemos casual se devela como pautado y repetible. Cuestionando no sólo la noción de puesta en escena, sino el lugar del actor, del bailarín, del director y del público. Para lograr estos resultados la puesta se hibrida con la *performance* deviniendo por lo tanto en una *perforpuesta*.

Pavis distingue tres características esenciales que dan vida a este concepto, las cuales podemos reconocer en la obra analizada. En primer lugar, estamos en presencia de un texto abierto. Es decir, que a pesar de que el texto continúa presente, ya no es éste quien organiza la puesta en escena. Además coexisten distintos y variados discursos dentro de la misma. Por ejemplo advertimos en la obra desde indicaciones escénicas al estilo de un coreógrafo conservador que pretende narrar y expresar sentimientos unívocos y a veces pantomímicos a través de una secuencia de pasos, a relatos monologados de tipo autobiográficos; así como también se utilizan distintos soportes textuales, como la voz del propio actor, canciones, y video. Quisiéramos detenernos, a modo de ejemplo, en un momento particular de la obra, la escena en que las *performers* crean un juego de adivinanzas con Biasotto. Ellas hacen gestos con sus manos representando pasos de danza clásica, y lo obligan a él a adivinar qué obra están representando. Si bien el texto gestual evoca un metatexto aparentemente indescifrable (una obra de ballet en particular), el mensaje es inmediatamente asociado al diccionario de pasos de la danza clásica. Por otra parte, cabe destacar que esta supuesta incompreensión del texto evocado por las *performers*, en realidad nos permite pensar en diversas intertextualidades, en base a la enciclopedia de cada espectador por supuesto, las cuáles básicamente nos remiten a la insuficiencia del lenguaje académico de ballet para la narración y la representación mimética.

Esta pluralidad de lenguajes a su vez, pueden generar el efecto de dificultar la percepción, característico de la *performance*. Ya que constantemente se pierde de vista al enunciador, y al variar el personaje o el rol que interpreta el actor, como veremos más adelante, el texto enunciado puede cobrar diferentes significados.

Retomando a Pavis, en segundo lugar indica como propiedad de la *perforpuesta*, la descentralización de la figura del director abriéndose “a un discurso no autoritario, favorable a la alteridad”⁵, a pesar de ser una puesta organizada rigurosamente. Esta característica, la vemos explicitada, además de en la escena en sí misma, en la dramaturgia de *Octubre...* a partir del cambio constante del rol del director entre los personajes. Asimismo cabe destacar el detalle de no entregar el programa de mano, eterno explicativo argumental y conceptual, al ingreso del espectador a la sala, sino al retirarse de la misma. Otorgándole de esta forma real libertad de interpretación al

público, ya que éste, a pesar de las dificultades perceptivas esbozadas anteriormente, tiene el hábito de construir un sentido, y pudiendo así, alejarse el director de la posición de ser el único delegado de dar coherencia a la puesta.

Por último, la tercera noción propuesta por Pavis es la puesta en cuerpo. En base a ésta, podemos decir que estos "(...) cuerpos atravesados por contradicciones sociales (...) [y] densidades diferentes (...) "⁶ son también problematizados en *Octubre...* ya que nos hallamos frente a la presencia de cuerpos disciplinados y virtuosos para la danza, y sin embargo cuando se quieren mostrar como tales son censurados, por ejemplo en la escena anteriormente relatada en la que el guitarrista toca y las bailarinas quieren bailar, Biasotto, reprobándolas, les dice que no lo hagan; o de forma similar, cuando una de ellas se para en el proscenio es reprendida diciéndole que cuando se pare sobre el escenario no baile, aunque lo que veamos sea a ella simplemente de pie, quieta; asimismo, en otro momento, esta misma bailarina anuncia que va a hacer una danza pero aclara que es sólo para un espectador particular y pide que el resto del público cierre sus ojos.

Ahora bien, es el cuerpo lo definitorio para el actor-performer, y constituye el lugar físico en el que puede encarnarse un personaje. Aunque vemos a los actores interpretar personajes (los cuales muchas veces parecen ser personajes de sí mismos), también los vemos salirse de éstos, recordándonos constantemente que nos encontramos frente a una representación y deconstruyendo la relación actor-personaje-texto. Del mismo modo en que lo causal se revela como pautado, los personajes se van manifestando como tales a través de la posibilidad de corrección y repetición y del constante cambio de roles (todos son directores, actores y conjunto creativo cooperativo). A modo de ejemplo, podemos recordar cuando los *performers* de *Octubre...* efectúan un monólogo aparentemente biográfico, aparentemente real, pero el cual es súbitamente interrumpido, corregido por quien tenga el rol momentáneo de director y todos son obligados a repetir la escena. De tal forma, lo que creíamos hasta el momento como auténtico, pasa a ser ficcional y vemos ahora como auténtica la instancia de corrección y repetición aunque esta también sea una construcción estrictamente pautada. Tal como lo indica Schechner, "(...) los espectadores ven a los actores no sólo actuando sino escogiendo actuar. Incluso 'entrar en carácter' se ve como elección (...) Entonces el espectador también se anima a elegir el modo en que recibirá cada acción."⁷. Este constante juego de reteatralización, le confiere a cada escena cierto grado de realidad aunque luego sea desmoronada. Así se concibe a la escena más verosímil incidiendo en el efecto de representación de un aquí y ahora.

Haciendo referencia a esto quisiéramos destacar otro caso. En cierto momento, Florencia Vecino, al ponerse de pie para hablar al micrófono, finge una torpeza

haciendo balancear su silla a punto de caer, frente a esto Biasotto le dice “casi”; unos minutos más tarde su monólogo es interrumpido exigiéndole rehacer la escena. Es en este instante cuando descubrimos que el gesto de la silla era tal y no un descuido casual. Aquí evidenciamos el mismo procedimiento que la representación de la torpeza del actor de farsa con la que ejemplifica Schechner, y a la cual agrega que el actor debe dejar en claro la mentira para que el espectador pueda percibir el texto y el metatexto. Consideramos que este efecto se logra en la escena previamente descrita.

Ahora bien, a modo de conclusión podríamos preguntarnos porqué la obra se subtítulo “un blanco en escena” si puede expresar a través de ésta todo lo esbozado anteriormente. Podríamos pensarlo teniendo como base el proceso de ensayo que es mostrado por la obra. A partir de éste se proyecta en la escena teatral la esencia que la conforma. Se ponen en evidencia los elementos constitutivos de toda escenificación. Consecuentemente, desde este trabajo con los elementos básicos del teatro y/o danza, se conduce a una escena minimalista, a una escena casi en blanco a excepción de la anteriormente mencionada puesta en cuerpo. “En la estela del performance, la escena se revela como un espacio de indefinición, tránsito o inestabilidad, donde los géneros artísticos se cruzan y el concepto de representación se ve enfrentado a sus propios límites.”⁸. Esto es lo que sucede en esta escena en blanco, siendo además explícitamente mencionado por el discurso del personaje que se levanta de la platea increpando a los *performers* diciéndoles que lo que ellos hacen no es danza; así como también en la acción del personaje (inicial y momentáneo) de Noelia Leonzio, quién saliendo del público, se retira de la sala como un espectador enfurecido por lo que está viendo.

Es pertinente aclarar que si bien en el presente análisis hemos hecho hincapié en la disolución de los límites entre puesta en escena y performance y entre actor y personaje, muchos otros límites están problematizados en esta obra, los cuales pueden ser objeto de producciones futuras.

Finalmente, podemos afirmar que tal como lo hemos expuesto, y como podemos analizar también a través de la gráfica del programa y del afiche de la obra, que ni la escena está tan vacía, ni el blanco es tan blanco. *Octubre (un blanco en escena)* se encuentra repleta de pequeñas manchas que constantemente llaman la atención sobre distintos aspectos de la escena teatral.

Bibliografía

Cornago Bernal, Oscar (2004) "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso" en *Revista Gestos*, año 19, N° 38, noviembre, California, Estados Unidos, pp. 22

De Marinis, Marco (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna

Falcoff, Laura (2009) "La prohibición de entretener" en *Clarín.com* (versión digital del diario), sección Espectáculos, viernes 24 de abril.

<http://www.clarin.com/diario/2009/04/24/espectaculos/c-00702.htm>

Pavis, Patrice (2008) "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?". Trad. Silvina Vila. En *Telondefondo*, año 4, N° 7, julio. www.telondefondo.org, pp. 37

Pavis, Patrice (2000) "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico" en *Teatro XXI*. GETEA, FFyL, UBA, N° 11, primavera, pp. 7

Schechner, Richard (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

¹ Pavis, Patrice (2000) "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico" p. 8

² Falcoff, Laura (2009) "La prohibición de entretener"

³ Cornago Bernal, Oscar (2004) "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", p. 16

⁴ *Ibíd.*, p. 25

⁵ Pavis, Patrice (2008) "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", p. 15

⁶ *Ibíd.*, p. 16

⁷ Schechner, Richard (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*, p. 94

⁸ Cornago Bernal, Oscar (2004) "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", p. 25