

Metateatralidad en *Cactus Orquídea*: dimensión escénica de una escritura metaléptica



Valeria Andrea Misevich

Universidad de Buenos Aires / misevich.va@gmail.com

Fecha de recepción: 17/08/2015. Fecha de aceptación: 01/10/2015.

Resumen

El presente trabajo propone una posible lectura del carácter metateatral de la obra *Cactus Orquídea* de Cecilia Meijide a partir del concepto de metalepsis ficcional desarrollado por Gérard Genette. Con la descripción y el análisis de los distintos sistemas expresivos que se despliegan en la pieza y que establecen relaciones de contradicción y redundancia, se pretende dar cuenta de cómo una estructura que posibilita la convivencia de distintos niveles ficcionales en escena pone en tensión códigos específicos y convenciones generales de la representación occidental ahondando en la problemática del dispositivo teatral como tal. La conclusión obtenida indica que el procedimiento metaléptico en la construcción del texto espectacular expone el carácter artificial de la representación y constituye un modo de abordaje lúdico del binomio realidad/ficción, convocando al espectador desde un lugar de complicidad y ofreciéndole la entrada a un mundo donde todo es posible: el mundo del teatro.

Palabras clave

Metateatralidad
Metalepsis
Convenciones teatrales
Niveles ficcionales
Cactus Orquídea
Meijide

Abstract

The following work presents a possible metatheatrical reading of Cecilia Meijide's play *Cactus Orquídea* based on the concept of fiction metalepsis coined by Gérard Genette. With the description and analysis of the expressive systems deployed in the play which establish relations of contradiction and redundancy, this study intends to describe the behavior of a structure which enables different fictional levels on stage, creating tensions within the specific codes and canonical conventions of western representation, as well as elaborating on the concept of the theatrical device itself. The overall conclusion indicates that the metaleptic procedure in the construction of the performance text exposes the artificial character of the representation and constitutes a ludic approach of the reality-fiction binomial, convening the audience through complicity and offering the entrance door to a world where everything is possible: the theatre world.

Key words

Metatheatricality
Metalepsis
Theatrical conventions
Fictional levels
Cactus Orquídea
Meijide

Cactus Orquídea es una de las obras seleccionadas para participar del X Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires 2015. Escrita por Cecilia Meijide en colaboración con los actores del grupo Ensamble Orgánico durante el período de ensayos y dirigida por la misma autora¹, la obra fue estrenada a fines de 2013 en el Teatro Anfitrión, en el barrio porteño de Boedo. Realizó funciones durante todo 2014 hasta la actualidad. Es el tercer trabajo del grupo formado en el año 2002 dentro del ámbito de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (E.M.A.D.) que cuenta en su haber con dos espectáculos más (*Los ciegos* -2004- y *Asilo; para que vuelvas* -2008-).

1. Cecilia Meijide recibió el premio María Guerrero 2015, otorgado por la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Cervantes, en el rubro Revelación como autora y directora.

Pequeñas historias se van entrelazando a partir del objeto escénico que da nombre a la pieza, una pequeña maceta con una planta que va pasando por las manos de diferentes personajes. Desde el humor, *Cactus Orquídea* aborda numerosas cuestiones tales como la creación artística, las relaciones interpersonales, la incursión de lo mágico en la vida cotidiana, pero fundamentalmente propone una reflexión sobre los propios procedimientos del dispositivo teatral, sobre las convenciones generales y particulares del teatro, sin por ello salirse del amparo que estas proporcionan al espectador.

Es, a nuestro entender, la estructura metaléptica de la obra lo que posibilitaría que sistemas expresivos entren en contradicción, evidenciando el artificio y generando en el espectador la oscilación constante entre la identificación propia del teatro mimético y el efecto de extrañamiento que pretende destruirla, otorgando a la pieza un alto grado de dinamismo.

De la narración a la acción

Para abordar la primera cuestión que nos ocupa –la estructura metaléptica–, resulta necesario reponer el concepto que servirá de núcleo de análisis. Gérard Genette en *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) desarrolla extensamente la figura de la metalepsis aplicada a la narrativa, teniendo en cuenta el caso específico de la metalepsis dramática y propone una definición general:

considero razonable destinar de ahora en más el término metalepsis a una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación. (p. 15)

La manipulación de la relación causal entre el productor de la representación y la propia representación, en el caso del teatro y siguiendo las consideraciones de Genette, encuentra su paradigma en el teatro barroco y, luego, en Pirandello, con procedimientos como el teatro *en el teatro*, el teatro *de actores*, todos recursos metateatrales que reflexionan sobre el mundo real, el mundo ficcional y el propio dispositivo teatral.

Otra de las acepciones de metalepsis que trabaja Genette hace referencia a la relación estrecha de ésta con otra figura retórica, la *hipotiposis* que “...pinta las cosas tan vivida y enérgicamente que en cierto modo las pone ante los ojos, y hace de un relato o de una descripción una imagen, un cuadro, o incluso una escena viva” (p. 12). Podría pensarse que la estructura dramática de la obra *Cactus Orquídea* lleva a escena esta cuestión, problematizando el lugar de la enunciación y explicitando el pasaje de un discurso en tercera persona a uno en primera, donde la acción se despliega y los personajes enunciados previamente adquieren corporalidad, carnadura dramática. La relación entre narración y acción se explicita en los parlamentos de los personajes:

Imelda: ¿Sobre qué querés escribir?

Isaías: Una historia simple, tengo la idea de que todos los personajes hablen en primera persona

Imelda: Recién me contaron una historia de la cual pensé que alguien tendría que escribirla. O sea, que a mí me interesaría leerla. Es sobre Boris, el hombre que me regaló esta planta.

Isaías: ¿Y me la contarías?

Imelda: Es un poco larga.

Isaías: Tengo tiempo.

Imelda: Bueno, Boris es un hombre de contextura mediana, usa un delantal azul...

Isaías: Esperá ¿Puede ser en primera persona?

Imelda: En primera persona.²

2. Todas las citas corresponden a la versión de *Cactus Orquídea* cedida para el presente análisis.

Diferentes líneas de acción quedan enmarcadas por un *relato macro* que las aglutina. Isaías, el personaje escritor, es quien se presenta ante el público y cuenta sobre la novela que está escribiendo, y que no es más que la historia que otro personaje -Imelda- le habría contado previamente:

Isaías: (A público) Estoy escribiendo lo que creo va a ser una novela, es sobre un hombre que pierde a su mujer, pero en vez de extrañarla su vida se silencia. Es una historia mágica. La historia me la contó Imelda. De título le puse el nombre de una planta. No tiene exactamente que ver con la historia, pero ella tenía esa planta el día en que la conocí. Esto sería una computadora portátil. Yo estoy en la mesa de un bar, Imelda en la mesa de al lado.

Es de esta forma que el espectador ingresa en la ficción, estableciéndose varios niveles en el relato, que irán alternándose a lo largo de toda la obra.

Las dos dimensiones que nos interesan trabajar analíticamente son:

- » la representación que pone en escena las microhistorias de los personajes, donde predomina el modo de actuación, el vestuario, el peinado y el maquillaje realista, en el marco de un espacio teatral convencional, y
- » la actividad de los tramoyistas/actores, que interfieren en el plano ficcional anterior y su relación con dos sistemas expresivos en particular, la escenografía y los objetos escénicos.

Estas dos dimensiones entrelazadas que ponen en tensión diferentes sistemas expresivos, problematizan el propio quehacer teatral, develando el artificio. El distanciamiento que provoca la intrusión de los ayudantes se debe a varias cuestiones. Por un lado, la manipulación de la escenografía y de objetos que en sí mismos generan extrañamiento desde su diseño y su materialidad; por otro, el diálogo que se establece entre personajes y ayudantes, transgrediendo espacios y convenciones teatrales tendientes a la reproducción mimética del mundo.

Espacio teatral – Espacio escénico – Espacio representado

La sala en la que se presenta *Cactus Orquídea* consta de un espacio escénico a nivel piso y butacas dispuestas en gradas móviles para los espectadores. Hay una clara separación entre el lugar destinado a la representación y el reservado para el público. Josette Féral, en su trabajo sobre la teatralidad, se refiere a la sala teatral como el lugar donde se produce la “semiotización del espacio que hace que el espectador perciba la teatralización de la escena y la teatralidad del espacio” (2004, p. 89). El espectador sabe que lo que tendrá lugar en ese ámbito es teatro y que su lugar está en la platea. En este punto no hay una ruptura radical de lo que el teórico francés Patrice Pavis denomina código específico,



Cactus orquídea. Foto: Soledad Hernández y Francisco Iurcovich

que “abarca las convenciones generales de la representación occidental” (2000, p.16), sino una confirmación de las expectativas del espectador, que accede al espacio teatral y puede realizar una lectura del espacio exenta de ambigüedad.

La iluminación será el sistema expresivo encargado de segmentar la obra mediante apagones y la que indique el comienzo de la obra. Al ingresar en la sala, el público puede ver al personaje de Isaías, el escritor, ya en escena, tipeando en un teclado de computadora. Con los espectadores ubicados, el primer apagón indica que a partir de ese momento se abre el espacio de la ficción, remitiendo nuevamente a las convenciones generales del teatro.

A partir del relato inicial de Isaías, que luego pasará a la voz de Imelda, los personajes irán haciéndose presentes en escena mediante la auto-presentación de cara al público, narrando sus propias experiencias y construyendo mediante sus parlamentos las situaciones enunciativas que darán paso a la acción dramática, en una propuesta polifónica donde las voces adquieren independencia.

Es en la construcción de los espacios reales representados donde la escenografía adquiere un rol superlativo. Los micromundos recreados en escena se materializan con la utilización de una particular escenografía situada en una caja negra. Consiste en una estructura de madera cruda de 4,40 m. por 4,80 m.³ desplegada sobre el piso desde la cual se alzan y despliegan secciones de madera que conforman mobiliario, muros, etc. Otros elementos escenográficos son los bastidores que representan puertas y paredes con ventanas. El planteo escenográfico repite la idea de *lo que está siendo construido*, que ronda la pieza: la palabra da pie al desarrollo de la fábula y la escenografía, que emerge desde el suelo, replica esta idea, la materializa. La propuesta de Javier Drolas y Soledad Ruiz Calderón, de líneas simples, geométricas, sin marcas particulares, que se erigen en estructuras elementales, da cuenta del carácter artificial del dispositivo teatral y del proceso de semiotización que tiene lugar en la escena y no puede ser desligada de la manipulación que de ella hacen los *personajes de negro*. Todos los personajes, al salir de escena y adquirir la función de ayudantes, van íntegramente vestidos de este color.

3. Información disponible en <http://cactusorquidea.weebly.com/necesidades>

En un interesante juego metaléptico, los personajes que no participan de las acciones dramáticas *actúan* como tramoyistas, movilizan la escenografía, manipulando objetos e interactuando con los protagonistas ocasionales de la escena. De esta manera,

se desdobra el espacio al interno de los niveles ficcionales: por un lado, el espacio real representado y, por el otro, el aquí y ahora de la representación que se pone en evidencia por la actividad de los ayudantes, configurando además temporalidades diferentes. Otro sub-espacio dentro del espacio de la representación se constituye a partir de los signos sonoros; las voces de los tramoyistas que llegan desde bambalinas crean ese espacio virtual que no vemos, pero que *existe*.

Esta división no funciona de manera tajante. La transgresión por parte de personajes y personajes/tramoyistas es continua, en un claro afán de romper con toda ilusión de realidad, lo que es propio de la figura de la metalepsis, provocando un efecto cómico de extrañamiento de las situaciones.

El sistema expresivo de los objetos escénicos, en consonancia con la escenografía, tiene un rol fundamental dentro de la pieza. Objetos como el pájaro/mascota (llamado *Solaris*, como el film de Tarkovsky) de madera articulado y las flores de metal, el cuadro de Modigliani *vivo*, la maceta con el cactus, las tapitas de gaseosa que suplantán a las monedas, confluyen en la profundización del efecto de extrañamiento desde su materialidad. En el caso del pájaro, las flores, las tapitas, por ejemplo, hay una decisión de romper con la referencialidad directa evidente. El lenguaje verbal y la composición física de los objetos entran en contradicción y el espectador, como dice Abellán, “los mira en forma indirecta, mediatizados por la mirada que hacia ellos dirige el personaje” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 133). Se construye un triángulo de miradas que construye un sentido *otro*, fuera del mundo de referencia de la cotidianidad. Nos interesa particularmente la cualidad significativa de dichos objetos, desde su materialidad y su funcionalidad en relación a la estructura de la pieza.

Patrice Pavis establece una “tipología de los objetos en el teatro según los grados de objetividad, situándolos en un continuum que va de la materialidad a la espiritualidad” (2000:191). Tanto el pájaro, como las flores son objetos concretos creados *para el espectáculo*, que se encuentran en el punto medio de este continuum.

La madera y el metal que los constituyen resaltan la artificialidad y la intencionalidad de extrañar dichos objetos, dada su cualidad de seres vivientes, orgánicos. La carga metafórica de dichos objetos participa de la atmósfera mágica o de ensueño que reviste la microhistoria que tiene como protagonista a Boris, una historia de pérdida cuyo intertexto es nada menos que el film de Tarkovsky de 1972, *Solaris*, nombre que este personaje ha dado al pájaro metálico.

Tadeusz Kowzan analiza en *El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del arte del espectáculo* (1969) los diferentes sistemas de signos. Siguiendo su clasificación, y para describir sintéticamente lo que propone *Cactus Orquídea*, podemos decir que los signos atribuibles al actor (vestuario, maquillaje, peinado, gesto, mímica, palabra, tono, desplazamiento) son trabajados con el fin de constituir un punto de anclaje para el espectador, en cuanto a caracterización de personajes que son fácilmente reconocibles e identificables en tanto que refieren directamente a roles sociales contemporáneos (el ferretero, la moza, la guía de turismo, el oficinista, el escritor, etc.). Cada personaje mantiene rasgos, indumentaria y el tipo de actuación a lo largo de la obra, permitiendo al público inferir y elaborar hipótesis sobre los posibles sentidos de esta propuesta artística.

En cambio, en cuanto a los sistemas de signos externos al actor, específicamente refiriéndonos a la escenografía y los objetos escénicos, estos contradicen desde su materialidad la pretendida construcción mimética. Nos encontramos ante sistemas expresivos que dentro de la obra actúan como fuerzas opuestas, generando un movimiento de vaivén entre distintas estéticas. Se trata de una puesta en crisis que no deviene en subversión total, sino que funciona dentro de un espacio teatral tradicional,



Cactus orquídea. Foto: Soledad Hernández y Francisco Iurcovich.

y contenida en una historia macro que oficia de límite. El espacio liminar donde se dan las transgresiones entre personajes/tramoyistas se encuentra enmarcado y al interno de un relato primero (el de Isaías). El espectador es resguardado de alguna forma por esa inmersión en el relato del escritor, que refiere una historia que le han contado y que, a partir de allí, comienzan a desencadenarse una marea de micro historias.

En conclusión, en *Cactus Orquídea*, el propio proceso de construcción de la ficción se pone en escena a partir de procedimientos metalépticos, lo que permite reflexionar sobre las convenciones generales y particulares del teatro occidental desde el interior del mismo dispositivo. No se rompe con la convención general “*lo que se está viendo es teatro*”, ni se intenta borrar los límites teatro/vida, pero sí se juega durante toda la obra con el binomio identificación-extrañamiento que se suscita en el espectador, en una clara consciencia de una problemática crucial de la historia del teatro occidental. La estructura metaléptica de la obra permite esta oscilación y los distintos sistemas expresivos en tensión son funcionales para que esto ocurra. Mejjide, apelando al humor, presenta y representa en escena una ficción que intentaría dar cuenta de la realidad de la ficción, de su carácter de artificio, sin renunciar a la posibilidad de introducir un discurso metafórico que ofrece al espectador otra mirada sobre la vida, la muerte, los sueños, la magia, el arte.

Ficha Técnica

Intérpretes:	Lucas Avigliano, Ignacio Bozzolo, Laila Duschatzky, María Estanciero, Gastón Filgueira
Entrenamiento físico:	Damiana Poggi
Música Original:	Guillermina Etkin
Escenografía:	Javier Drolas, Soledad Ruiz Calderón
Iluminación:	Santiago Badillo
Objetos:	Mariana Mejjide
Vestuario:	La Polilla (Gustavo Alderete, Natalia González, Rodrigo Lico Llorente, Macarena Rodríguez, Carla Romano, María Eugenia Carbajal)
Diseño Gráfico:	Barbie Delfino
Asistencia de Dirección:	Jimena Ducci
Dramaturgia y Dirección:	Cecilia Mejjide

Bibliografía

- » Feral, J. (2004). *Teatro, Teoría y Práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- » Genette, G. (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- » Kowzan, T. (1969). “El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo” en *El teatro y su crisis actual*. Documentos. Caracas: Monte Ávila Editores.
- » Pavis, P. (2000), *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima P. (2006), *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo. <http://cactusorquidea.weebly.com/la-compantildeiacutea.html> Consultado el 10/5/2015