

La Rascada, una puesta en escena metateatral que enlaza la historia del teatro argentino



Denise Pieniazek

Universidad de Buenos Aires

denpienia@gmail.com

Fecha de recepción: 19/08/2017. Fecha de aceptación: 04/09/2017.

Resumen

Se analizará *La Rascada, un teatrillo de las orillas*, escrita y dirigida por Andrés Binetti. En esta propuesta, de clara impronta metateatral, se evidencia una clara reflexión sobre la práctica escénica no sólo de los años '50, período en el cual está ambientada, sino también sobre la actualidad de nuestra escena. La metateatralidad aparece en plano del universo ficcional, que nos presenta el detrás de escena de un marginal teatro de variedades y las historias de sus catorce personajes, pero también aparece a nivel de la puesta en escena, en un procedimiento recurrente de representación dentro la representación, que regularmente ubica a los espectadores ante los distintos números artísticos, enfatizando la tensión entre el pasado y el presente teatral. Junto a estos elementos, se señalarán también las referencias a íconos actorales de la época y a cierta modalidad de actuación que remite no solo a los estereotipos del teatro de varieté, uno de los pilares del teatro popular argentino, sino también al sainete y al grotesco criollo.

Palabras clave

La Rascada
Binetti
metateatralidad
marginal
varieté
sainete
grotesco criollo

La Rascada, a Metatheatrical Mise-en-Scène that Connects the History of Argentine Theatre

Abstract

This paper analyzes the play *La Rascada, un teatrillo de las orillas*, written and directed by Andrés Binetti. This strongly metatheatrical mise-en-scène stages a clear reflection on the characteristics of theatrical practice not only during the 1950s, period in which the story takes place, but also in our contemporary context. Metatheatricality appears in the fictional universe, which displays the backstage of a marginal variety theatre and the realities of its artists, and it is also emphasized by the recurrent staging procedure of representation within the representation that regularly confronts the audience with the artistic numbers performed by the characters, thus reinforcing the tension between the past and the theatrical present. In *La Rascada, un teatrillo de las orillas*, fourteen characters embody some of the varieté stereotypes that played such a significant role in setting

Keywords

La Rascada
Binetti
metatheatricality
marginality
varieté
sainete
grotesco criollo

of the pillars of Argentinian popular theatre. The characters, topics and references to iconic actors of that time do not only point to the local popular actor through verbal reference, but also through their corporality and acting style, establishing intertextual relations that connect the play with the sainete and grotesco criollo as well.

Introducción

Analizaremos *La Rascada, un teatrillo de las orillas*, escrita y dirigida por Andrés Binetti. *La Rascada...* estrenada, en 2016, en el marco de los proyectos de graduación en Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). El título de la obra (homónimo de su texto dramático) resulta altamente significativo, a partir de tres palabras clave: *rascada*, *teatrillo* y *orillas*, que se articulan para metaforizar una reflexión del teatro en sí mismo. En primer lugar, la palabra *rascada* proviene del lunfardo y posee varias acepciones y usos, algunos ligados a lo sexual, otros, al dinero y a un trabajo ocasional, y otros, ligados a la búsqueda y encuentro de algo, y también a *rascar* las cuerdas de un instrumento. A pesar de sus diferencias, todas estas acepciones están presentes en la obra. Por otra parte, el léxico lunfardo está presente toda la obra porque es característico de la clase social y cultural a la que pertenecen los personajes y a la época en que se sitúa la acción, mediados del siglo pasado. En segundo lugar, el uso del diminutivo *teatrillo* reenvía tanto a la idea de una sala pequeña, como a la de un género supuestamente menor. Por último, *orillas* remite a aquello que se encuentra en el borde, a lo marginal o marginado. En consecuencia, el título sintetiza la reflexión que atravesará todo el espectáculo.

En *La Rascada, un teatrillo de las orillas*, catorce personajes -algunos de ellos agrupados en duetos artísticos- representan los estereotipos del teatro de varieté, uno de los pilares del teatro popular argentino: el tanguero, el ventrílocuo/mago, cómicos políticos, el mimo, las mujeres cosificadas para exhibir su figura (propio del teatro de revista) e incluso la figura del travesti. La historia se ambienta en 1956, en la Costanera Sur -en este sentido, *sur* se analogiza con la noción de *orilla*- a donde asistía un público popular y económicamente menos privilegiado. Esta temática parece caracterizar gran parte de la producción dramaturgía y escénica de Andrés Binetti, frecuentemente vinculada a la tradición del teatro popular argentino, de acuerdo con su amplia formación junto a Mauricio Kartun, cuyos trabajos también suelen resignificar los elementos populares de nuestra escena.

La Rascada... utiliza todos los lenguajes escénicos de forma económica y efectiva. Por un lado, la escasez de escenografía y de utilería refuerza lo precario de este *teatrillo* venido a menos. En las didascalias se indica “*en el depósito de un bar*”, lo cual no se construye ni físicamente ni conceptualmente en la puesta en escena; solo vemos un trasto con un tratamiento de desgaste en la pared, otro que tiene pegado afiches de época, sillas, una larga mesada que funciona como camarín, alguna planta y otro objeto de utilería, el *miniteatro* y nada más. Asimismo, el espectador observa el detrás de escena, una especie de camarín colectivo que refleja la falta de recursos económicos de los personajes. Con respecto al vestuario, no pertenece exactamente a su época histórica, lo cual no parece, sin embargo, una decisión conceptual de la dirección. Algo similar sucede con el maquillaje que, salvo en los rostros completamente pintados, inclusive como máscaras, del mimo y del muñeco-hombre, no responden a una caracterización rigurosa de época. Sin embargo, cada uno de los actores se caracteriza según su respectivo personaje y aun de su característica más primaria, como el caso de la mujer-perro. También se observan algunos detalles de peinado y bigotes masculinos, que permiten transmitir la esencia de la época con cierta sutileza. Con respecto al lenguaje sonoro, en especial la función de la música es principalmente diegética, ya que está enlazada con los números de estos *artistas*. Asimismo, la división en escenas se refuerza con la iluminación y con



1. La rascada, foto de Gastón Ferrera.

ese pequeño escenario dentro del escenario mismo que los propios personajes mueven hacia el espectador a la hora de realizar sus *números*. Más adelante se ahondará en este *teatrillo* escenográfico que corporaliza la metateatralidad de la obra en cuestión. Por último, los sistemas expresivos corporales quizás son los más importantes de toda la puesta en escena, ya que trabajan indiscerniblemente con el lenguaje verbal, y su enfatización mediante lo gestual. Tal como plantea Barthes (*Trastoy y Zayas de Lima*; 2006), la simbolización mimética de la diégesis dramática, es decir, la gestualidad remite siempre a la fábula. En este caso, la gestualidad exageradamente medida refuerza la relación intertextual con el teatro popular argentino, cuyos modos eran exacerbados provenían del circo criollo y del cine mudo.

La división estructural en cinco partes a partir de la iluminación, la música y el objeto

Desde que el espectador ingresa a la sala, los intérpretes ya están actuando, valga la redundancia, interpretando a *actores* que se están preparando (“maquillando”) para salir a escena con una iluminación baja en la sala. A partir de allí, resulta evidente que *La Rascada, un teatrillo de las orillas* contiene una reflexión metateatral acerca de la puesta en escena. En una sala de teatro *under* el espectador se coloca en su lugar tradicional frente al escenario; sin embargo, la disposición del espacio actoral no es tradicional. La forma en que los actores se disponen genera cierta sensación de circularidad que remite a lo circense y al teatro popular argentino en su conformación. Estos catorce personajes que deben realizar sus números frente a un público virtual, pero también frente a los propios espectadores, se preparan constantemente *para salir a escena*. Uno de ellos observa si *hay público* y avisa al resto. De esta forma, lo espacial acompaña en cierta medida la circularidad estructural de la obra debido a la repetición esquemática de los *números* dentro de la estructura de base de la misma. Es decir, que hay una división binaria entre la representación dentro de la representación (el teatro dentro del teatro) y la obra en sí misma. A su vez, los ritmos de dicha estructura están marcados por la alternancia de los *números* y el *detrás de escena* de estos actores de *varieté*; los espectadores somos partícipes de ambas instancias. La irrupción de los *números* de *varieté*, que no azarosamente siempre quedan truncos, funcionan como separador de estos cinco fragmentos, los cuales se apoyan fundamentalmente en tres lenguajes no verbales en particular: la utilería, la música/ lo sonoro y la iluminación.

Cada vez que se va a realizar un *número* de varieté, los mismos actores manipulan el pequeño escenario -compuesto por un marco y un telón *bordeaux* sobre una tarima cuyo proscenio posee el soporte de las candilejas- girándolo de frente hacia el espectador. Al mismo tiempo, la iluminación baja (artificial) de la sala que se asemeja al anterior sistema de candilejas, acentúa las expresiones de los intérpretes y, a su vez, crea ese pequeño espacio, en el que los espectadores tomamos consciencia de ser espectadores. Es decir, que hay un guión de luces bien acotado y marcado por la estructura de la obra, más que por los climas emocionales de la misma. No se ha observado otro cambio lumínico tan evidente y drástico durante el resto de la puesta en escena. Evidentemente, al ocurrir todo en el mismo espacio físico, es decir, el pequeño escenario dentro del gran escenario en donde conviven los que esperan para salir a escena y los que están sobre la pequeña tarima, se necesita dirigir la atención del espectador resaltando los *números* de *varieté*. Este recurso no solo es funcional a la comprensión de la obra, sino que reivindica aquellos actos que servían de divertimento para el espectador, en tono de homenaje. En conjunto con estos dos sistemas de signos el plano sonoro o la música trabaja según el tipo de acto a llevarse a cabo. A modo de ejemplo, cuando *salen a escena* Ricardo, Justa y Celina, la música proviene del canto y de la guitarra que *rasca* Ricardito. En otros actos en donde los propios personajes no deben cantar, sino contar chistes, la música proviene de otro compañero que se encuentra detrás de escena ensayando su próximo número. En consecuencia, la música es principalmente diegética y, junto con el giro del pequeño escenario y la iluminación baja, marcan la división en cinco actos. De esta forma, estos tres lenguajes expresivos están elaborando situaciones y contribuyendo a la progresión dramática. Por último, es importante remarcar que la manipulación de este objeto de utilería o pequeño decorado, no sólo tiene la función escénica de dividir el espacio y de evidenciar *el teatro en el teatro*, sino también condiciona los movimientos de los actores que deben interactuar con el mismo, moviéndolo constantemente y colocándose sobre el mismo. Todo esto nos permite reflexionar acerca de la proxemia, es decir, de la relación del cuerpo con el espacio, tal como plantean Trastoy y Zayas de Lima (2006: 44).

Reminiscencias de la corporalidad del actor popular argentino

En primera instancia, es importante remarcar la complejidad que implica dar cuenta de la evolución de un sistema expresivo en la puesta en escena de *La Rascada, un teatro de las orillas*, ya que no se observan grandes cambios en el sentido de los sistemas de signos durante la puesta, sino más bien la repetición efectiva de los recursos. La corporalidad y gestualidad de los actores fundamenta la hipótesis aquí planteada, puesto que *La Rascada...* propone una tensión entre el pasado y presente teatral, pero no necesariamente como oposición, sino marcando diferencias y similitudes. Hay una prolongación del pasado teatral en el presente de la praxis escénica, a través de la continua tracción entre tradición e innovación. Para ello, la obra utiliza como temática el teatro de varieté de los '50, el cual a su vez hace alusión con nostalgia al teatro de los '30, frente a la forma de actuación que en esos años, comenzaba a instalarse como novedad en los escenarios de Buenos Aires.

Anteriormente se hizo alusión a los personajes y al anclaje de los mismos dentro de estereotipos y géneros de la cultura popular argentina. Al respecto se ha notado que los que poseen una caracterización más icónica conllevan una gestualidad en consecuencia de la misma. Por ejemplo, Chiqui, el hombre-muñeco, está maquillado de tal forma que su máscara se fusiona con su rostro, lo cual es acentuado por sus gestos mecánicos como si fuese realmente un títere. Para Trastoy y Zayas de Lima (2006), la máscara desfigura la verdadera apariencia, disimula la personalidad, tal como sucede con Chiqui: él parece un niño inocente, pero esconde un lado triste y oscuro que se desenmascara ante el robo y la violencia. Del mismo modo, tampoco es casual que Hipólito, el mimo sea el más introvertido y oculte así su homosexualidad.

Ricardito y Mimí, pareja sentimental y profesional de cantantes, han sido exitosos en los teatros del centro -pero que se encuentran como Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (1950) en el “ocaso de la estrella”: son el estereotipo de la figura popular de los ´40, un híbrido de varios de los actores de aquel entonces. Mimí con sus gestos y sus modos de hablar remite a Niní Marshall, pero está dotada de un gran talento para el canto. Ricardito también exagera acertadamente sus gestos para retrotraernos al galán de aquellos años. Si bien no posee gestos del actor de clown, puede pensárselo desde este género, ya que, como sucede en el marco de esta técnica, “elabora una proxemia específica con el receptor: se acerca lo más posible a cada espectador con su mirada y su gestualidad, pero no tanto con su cuerpo, ya que el desafío es lograr contacto desde la distancia” (Trastoy y Zayas de Lima; 2006). Esto se evidencia en los gestos y en las miradas cómplices que Ricardo (con el pelo engominado como los presentadores del *variété*) dirige al espectador cuando realiza sus *números* de *variété* en el pequeño escenario.

Asimismo, el personaje travestido, que es una prostituta devenida en actriz, es interpretado por un actor que, tal como se hacía en el teatro popular argentino, oculta sus rasgos masculinos. Según Trastoy y Zayas de Lima “el cuerpo femenino tomado como modelo por la travesti para la transformación del propio cuerpo masculino, no es el de la mujer común, sino el del estereotipo de la mujer que ejerce la prostitución” (2006: 97).

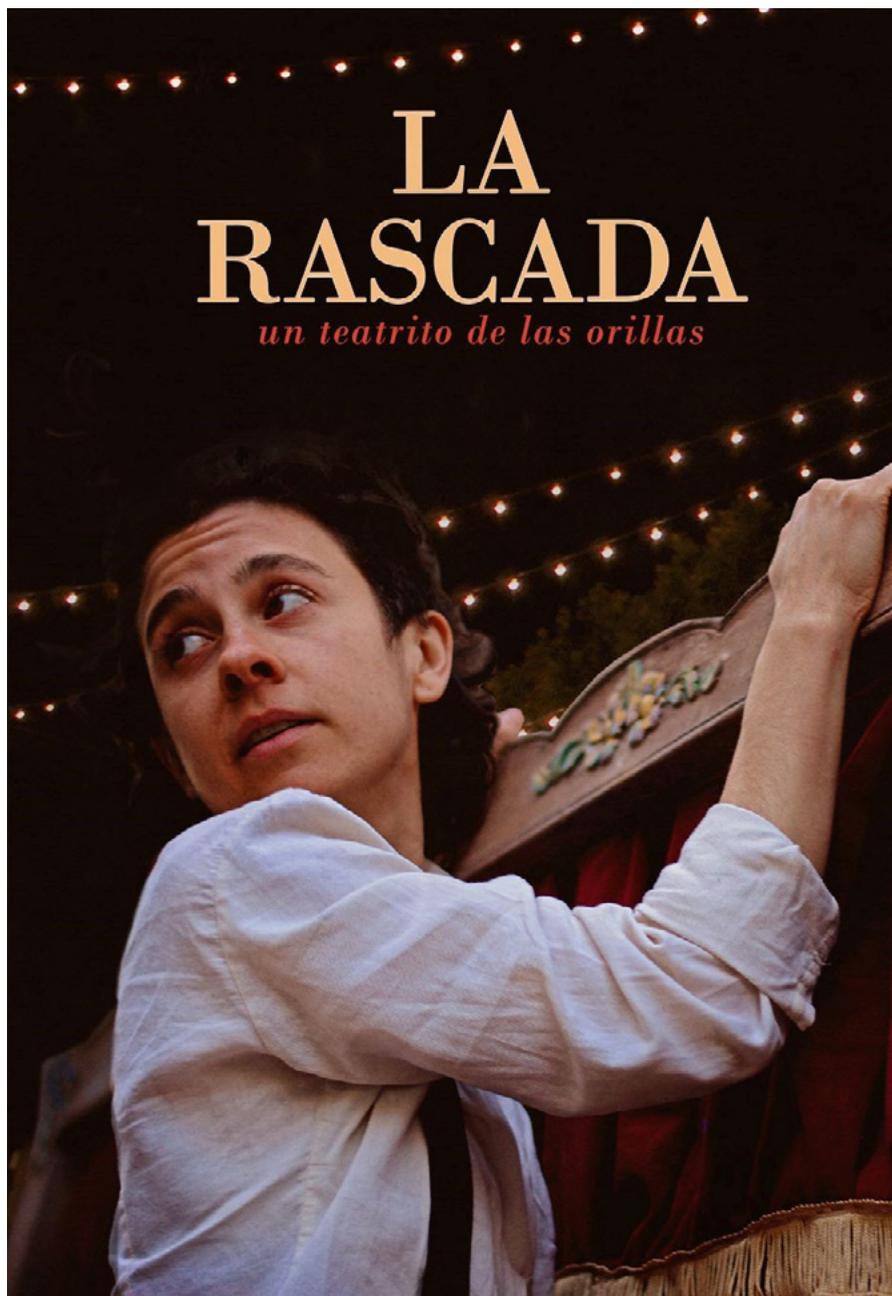
Finalmente, la corporalidad de la mujer-perro será fundamental, no sólo cuando es la mujer que actúa de perro o mujer salvaje como fenómeno extraordinario, sino al invertir con su marido Ulises el aparente rol de dominador, cuando es en verdad el dominado. Este personaje de mujer-perro encarna otra relación intertextual con el género del grotesco en donde la *animalización* se vuelve simbólica. En este caso, se evidencia una vez más en la puesta en escena la animalidad como símbolo de la diferencia social irresoluble, signada por la marginalidad de los personajes.

Por último, es evidente que cuando los actores realizan los *números* de *variété* sobre el *mini-teatro-escenario* sus gestos son más exagerados, justamente porque se sitúan históricamente en aquel teatro popular con el que la puesta está dialogando. Es decir que la modalidad de actuación refiere al contexto histórico en el que se enmarca la obra. En este sentido, la corporalidad refuerza en los *números* que se la triada utilería-música-iluminación antes analizada.

Conclusión

La Rascada, un teatrillo de las orillas utiliza como temática el ocaso del teatro popular de los años ´50 para reforzar la continuidad que presenta la historia del teatro argentino. Es decir que si en el período de auge del género del sainete y del grotesco, los cuales eran considerados como *populares* o *chicos*, había tensiones entre la tradición y lo nuevo, la misma tensión se planteaba en los ´50 con la emergencia de nuevas formas de actuación stanislavskiana que imponía la hegemonía del realismo y también se verifica actualmente. Tanto el sainete como el grotesco que habían desaparecido en el ´30, reaparecen en los ´80 y ´90 resemantizados, tal como sucede en la puesta teatral que nos ocupa.

La Rascada... toma el género del *variété* justamente porque este es la ficcionalidad y lo antinatural por excelencia, por ende, resulta pertinente para evidenciar la representación en la representación. En *La Rascada...* la reflexión metateatral y las relaciones intertextuales se verifican en todas las instancias. Los personajes -actores reflexionan acerca de lo difícil que es atraer al público y sobre su comportamiento, lo cual era



La rascada, foto de Gastón Ferrera.

algo propio del género popular, en el que era decisiva “la necesidad de atraer un público muchas veces difícil y hostil” (De Marinis; 1988). Asimismo, hacia el final de la obra en esa gran mesa cuya disposición y ubicación de los actores parece la de la pintura *La última cena* de Leonardo Da Vinci, en donde los personajes creen que el teatro ha muerto y, en consecuencia, exponen las razones por las que consideran que el público ya no asiste: dinero, frío, distancia, fútbol, etc. Motivos y reflexión que sin dudas pueden trasladarse al teatro y al espectador actuales.

Lo metateatral está presente no solo en su estructura dual y su *mini-teatro*, sino también en estos intérpretes que juegan a ser actores, en las reflexiones sobre la muerte del teatro y sobre una tradición frente a una innovación teatral, en las recién mencionadas reflexiones acerca del comportamiento del público y en las constantes referencias a los teatros emblemáticos porteños como el Maipo, El Nacional y el

Politeama. En consecuencia, se presentan varias dicotomías: el centro y la periferia; el éxito y el fracaso, la tradición y lo nuevo, etc. Estos aspectos se ven acentuados no sólo por el período y temática de representación, sino también debido a las relaciones intertextuales de la puesta en escena. Se dice “el periférico de los sujetos” evidenciando que en ese teatro de las orillas están al margen, pero a su vez alude al grupo “El Periférico de Objetos”, el cual realizaba teatro experimental en los ‘90, es decir que representa la innovación. También desde el nombre del personaje de Muñeca se alude al texto dramático homónimo de Discépolo (1924), donde justamente la mujer era tratada como un objeto, al igual que el personaje de la obra en cuestión. Al hablar de Rosita que es una joven actriz que va a debutar se dice “El debut de la piba”, en alusión a otro célebre texto dramático del teatro argentino, Roberto Cayol (1916), el cual pertenece al género del sainete criollo. Por último, hacia el final de la obra la canción “Pibe cantina”, pertenece al género musical de la cumbia actual, pero en *La Rascada...* es cantado en otro registro. En consecuencia, marca un contraste entre lo que era popular antes (el tango) y lo que es popular ahora (la cumbia), evidenciando, a su vez, que ambas cosas son o fueron en su comienzo marginales, para luego volverse auténticamente populares.

A través de la metateatralidad, la mirada que se tiene de los actores es la de meros trabajadores. Su figura no está idealizada ni homologada a la del genio, sino más bien el actor es un trabajador como cualquier otro. En conclusión, todos los sistemas expresivos funcionan y se refuerzan mutuamente, inclusive los paratextos empleados en las redes sociales para promocionar el espectáculo, cuya iconografía responde a los posters de época. El hecho de que un espectador especializado pueda enlazar una compleja red de relaciones intertextuales que subyace en *La Rascada...* no impide que el espectáculo logre un alto grado de emotividad y proponga una profunda reflexión sobre la historia de nuestro teatro al alcance de todos los públicos.

Ficha Técnica

Dramaturgia y dirección	Andrés Binetti
Intérpretes	Verónica Alegre, Fabio Camino, Esteban Ciulla, Laura Domínguez Lase, Juan Ignacio Flores, Ana Carolina García, Santiago García Ibáñez, Vivian Luz, Juan Francisco Reato, Roco Sáenz, Joaquín Saldaña, Selene Scarpiello, Victoria Zaccari, Fernanda Zappulla.
Vestuario	Lara Sol Gaudini.
Iluminación	Moshe Maya Duarte, Francisco Varela.
Asistencia de dirección	Mercedes Ferrería.
Lugar y fecha de estreno	Sala El teatrino de la Sede French de Artes Dramáticas de la UNA, 3 de julio de 2016.

Bibliografía

- » Alzugaray, M. (2017, 25 de Mayo). “En los márgenes” en *Intercambio interdepartamental entre Crítica de Artes y Actuación: un diálogo entre la producción de obra y la producción crítica*. Consultado el 4 de Junio de 2017 en www.dramaticas.una.edu.ar
- » Binetti, A. (2016). *La Rascada, un teatrillo de las orillas*.
- » Trastoy, B. y Zayas Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Otros materiales de consulta

- » Biografía Andres Binetti [en línea]. Consultado el 5 de Junio de 2017 en <http://www.alternivateatral.com/persona5971-andres-binetti>
- » Ficha técnica de La Rascada, un teatrillo de las orillas [en línea]. Consultado el 18 de Mayo de 2017 en <http://www.alternivateatral.com/obra42182-la-rascada-un-teatrillo-de-las-orillas>
- » Red social de promoción de La Rascada, un teatrillo de las orillas [en línea]. Consultado el 18 de Mayo de 2017 en <https://www.facebook.com/larascada>
- » Pellettieri (1988). “Armando Discépolo: Entre el grotresco italiano y el grotresco criollo” en *Latin American Theatre Review*. ISSN 0023-8813, Universidad de Kansas.