



Hombre rebobinado de Margarita Bali: performance, juego corporal y marcos desbordados

Daniel Tonelli

(Universidad de Buenos Aires)

Límite, ventana y más allá.

Obsesión por los marcos. Marcos rectangulares, cuadrados, redondos y ovalados; marcos negros, dorados o multicolores; marcos antiguos y modernos, marcos lisos, con moldura o con *passe-partout*. Pero, inevitablemente, marcos vacíos...

Necesidad de enmarcar, de delimitar, de contener. El personaje virtual que proyecta la pantalla adquiere, una y otra vez, marcos de diversos tipos; los colecciona, dispone de ellos, juega con sus formas. Simultáneamente, se duplica en un actor que interactúa con las imágenes desplegando su corporalidad en el espacio real, en el tiempo presente. Y hasta los personajes virtuales estiran sus brazos intentado traspasar los límites que les impone el cuadro; los marcos ya no contienen, se ven excedidos, se desbordan.

Una obra teatral en un departamento en el primer piso de un edificio en el barrio de Palermo; un espacio rectangular preparado para albergar a no más de treinta personas que se ubican en banquetas, sillas y almohadones frente a una pared que presenta objetos sobre los que se proyectan distintas imágenes; un actor-*performer* que se mueve de un lado a otro frente a nosotros sin emitir palabra alguna... ¿una obra teatral?

Límite y a la vez ventana, en la posmodernidad el marco puede ser excedido, desbordado.

Si, como dijo T. Adorno hace algunas décadas: "El arte todo se ha hecho posible, ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello"¹, ¿tiene sentido intentar enmarcar un hecho artístico de estas características?, ¿tiene, hoy, acaso algún sentido formular este propósito?

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1984; p. 9.



Y sin embargo, ¿podemos distinguir ficción de realidad si no realizamos una actividad intelectual de *enmarcamiento*, si no definimos un contexto y las circunstancias de enunciación?

El presente trabajo indaga sobre la obra "*Hombre rebobinado*" de Margarita Bali. A partir de la reflexión sobre los binomios *actor/personaje*, *puesta en escena/performance*, y *creación /recepción*, intentaremos problematizar de qué manera podemos entender el hecho de hacer teatro en las primeras décadas del siglo XXI.

Performatividad y marcos expandidos

Para Marco De Marinis, la relación teatral actor-personaje ha sido desde su nacimiento (que ubica a mediados del siglo XIX), una relación difícil, problemática, expuesta a desequilibrios y rupturas debido a la acción de dos fuerzas contrarias: una de ellas, centrípeta, predomina en la primera mitad de siglo y tiende a la estabilización en busca de la coherencia de la puesta en escena sobre las bases del texto y del personaje; la otra, centrífuga, predomina en la segunda mitad de siglo y tiende a desestabilizar, llevando a primer plano el rol del actor creador hasta rebasar los límites del teatro de dirección y de la propia puesta en escena.²

Un primer acercamiento a *Hombre rebobinado* nos permite identificar dos modelos en donde la relación actor-personaje se corresponde con la caracterización anterior: por un lado, el núcleo principal de la ficción, proyectada sobre un sillón blanco de dos cuerpos que ocupa el lugar central del espacio escénico, presenta a dos personajes, un hombre y una mujer, que dialogan, hacen comentarios triviales y discuten. La forma plana de la imagen proyectada y su delimitación por un cuadro son características materiales de las que se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica por la cual reaccionamos ante esta imagen plana, como si viéramos una porción de espacio en tres dimensiones, análoga al espacio real en el que vivimos. La ilusión del movimiento y la ilusión de profundidad son

² Marco De Marinis "El actor y la acción física", En: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna, 2005.



manifestaciones de esta analogía viva que conlleva una impresión de realidad específica del cine.³

Gracias a esta ilusión referencial, los personajes que vemos en el sillón despliegan una representación mimética, cuya sensación de realidad se ve potenciada por el hecho mismo de que las imágenes se proyectan sobre un objeto tridimensional que se ajusta a las dimensiones reales y reproduce el contexto físico que contenía a los actores participantes en el momento de efectuar la toma: un sillón. Como en un sutil juego irónico (más adelante veremos que no será la única ironía en esta obra), este modo de representación mimético, esta forma de abordar al personaje desde una coherencia que ha sido puesta en cuestión desde hace varias décadas por los renovadores del teatro, se reproduce a partir de imágenes *pasadas*, es decir, que *ya han tenido lugar* en el momento de realización del audiovisual y que insisten en aparecer cada vez que son proyectadas frente a los espectadores.

Frente a este modelo centrípeto y estabilizador, la obra opone una fuerza centrífuga y desestabilizadora: interactuando con el contexto y generando oposiciones y contrastes a partir de sus movimientos, gestos y posturas, surge la figura del actor físico que despliega su arte en presente, en el aquí y ahora, acentuando la condición procesual y transformando la representación en una verdadera *presentación*. Una actuación que a través del despliegue corporal busca encontrar lo *primario* y *esencial* en el teatro para que la escena sea *real* y así poder acercarla a la vida.⁴

En esta práctica teatral *posdramática*, los lenguajes escénicos no tienen función representacional en base a un texto anterior, sino que se construyen sobre un sistema de relaciones que opone movimiento e inmovilidad; texto y silencio; proyección y trabajo corporal del actor; lo material y lo inasible; narración y performance. La premisa de la que se parte conduce a una profunda reflexión sobre lo teatral, sobre los límites de las relaciones entre realidad y representación.⁵ En

³ J. Aumont; A. Bergala; M. Marie; M. Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica S.A., 1993.

⁴ Marco De Marinis, ob. cit.

⁵ Oscar Cornago Bernal, "Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático", En *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005.



Hombre rebobinado esta reflexión alcanza incluso al diálogo de los personajes de la proyección; luego de contestar un llamado telefónico, el hombre del sillón intenta explicar a su mujer la naturaleza del ofrecimiento de trabajo que acaba recibir:

-Hombre: Es una performance en el Centro Cultural Recoleta... un trabajo artístico, comunicativo, sobre tecnología, arte visual, multimedia... comunicaciones atípicas... no sé cómo explicarlo... es algo concreto, algo de mi va a estar ahí...

-Mujer: (irónicamente) "Está bien que lo tomes como un trabajo pero vas, mirás, charlás, caminás... Eso no es un trabajo; trabajo es lo que hago yo."

-Hombre: ¿Vos querés que yo opine sobre lo que vos hacés?

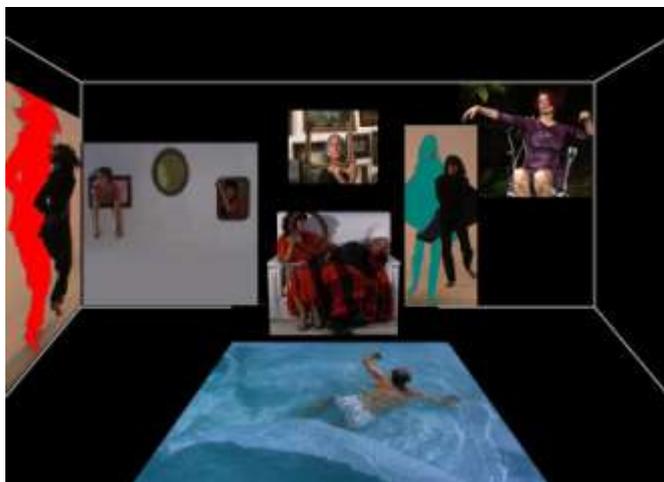
-Mujer: ¿Va mucha gente?... Si te pagaran mucha plata, todavía, porque uno dice, bueno..."

-Hombre: (se inclina para recibir un consejo del actor-performer a su oído y luego responde) "Bueno, no sólo de pan vive el hombre..."

Más adelante cuando el personaje del sillón entabla diálogo con una segunda mujer, recurre a las imágenes documentadas de obras performáticas y de danza-teatro en las que ha participado desde la década del ochenta para explicar de qué se trata su trabajo: "*Danza Judith*", "*Ráfagas*", "*Circe*", "*Drácula*", "*Medea*", "*Grave Edad*".

Estos fragmentos de imágenes de video abren, de alguna manera, un breve homenaje a esta práctica y, en particular, al trabajo del actor-*performer* que protagoniza esta obra y las anteriormente mencionadas: Sandro Nunziata. Su *escritura* con el cuerpo y el movimiento crea una situación real y concreta de comunicación con el espectador, fuera del sentido lógico, acentuando la teatralidad y abriendo nuevas instancias para la percepción. Y cuando este actor físico toma un control remoto para adelantar las imágenes de los personajes proyectados en el sillón a mayor velocidad, demuestra en forma tan irónica como contundente el poder de su juego frente a los modos concebidos de representación.

Pero incurriríamos en un reduccionismo y en un claro error si nos limitáramos a caracterizar como *representacional* y *mimética* a la actuación de los personajes de las proyecciones, oponiéndola al trabajo del actor físico, de carácter *performático* y *presentacional*.



Hombre rebobinado

Gentileza Simkin & Franco

Si bien en el sillón blanco del centro se proyectan situaciones que en su mayoría desarrollan un eje narrativo, por arriba y por debajo, y a ambos costados del mismo, se suceden simultáneamente distintas proyecciones de imágenes que actúan, a veces como complemento, a veces de manera más independiente. Una cortina abierta en el ángulo izquierdo, un espacio en donde cuelgan tres marcos vacíos, un marco rectangular en la parte superior del sillón y una alfombra blanca de igual forma a sus pies, un espacio alargado sobre el que se proyecta la imagen de una puerta antigua y una mesa de bar que parece surgir desde el extremo derecho con una extraña inclinación, son otros espacios sobre los que se proyectan distintas imágenes y situaciones.

Estas imágenes, que en su mayoría han sido realizadas en planos fijos (dejando de lado el uso de paneos, *travelings* y barridos) determinan que la mirada del espectador: "el goce del punto de vista", según P. Bonitzer,⁶ se regodee en la búsqueda a través de las diversas opciones que brindan las proyecciones en su amplio espectro y, lógicamente, a partir del juego performático del actor. El espectador de la obra asume así un rol participativo y creativo que se sustenta en el recorte y en la elección de imágenes y situaciones hacia donde dirige su atención.

Estas proyecciones simultáneas presentan a veces cierta unidad temática. Cuando el personaje del sillón le manifiesta a la mujer su preocupación por la salud de su hermano, todos los espacios restantes muestran imágenes relacionadas con

⁶ Pascal Bonitzer, *Desencuadros: Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, p. 86.



este tema: planos detalles de radiografías, un médico atendiendo, un paciente con torso desnudo. A un costado, el actor-*performer* se encorva mientras tapa su rostro con sus manos.

Otras veces, las imágenes parecen desarrollar su juego con mayor libertad: en un extremo de la pared el hombre sentado a una mesa tridimensional de un bar se desespera para apagar el fuego que sale de su plato, a un lado distintos personajes atraviesan una puerta; en el otro extremo, un grupo de mujeres danzan mientras en el sillón la pareja se abraza y en la alfombra el hombre y la mujer juegan con marcos vacíos. La puesta en escena se ha desprendido de los lazos que la ligaban al texto para adquirir un carácter performático global. Como señala Patrice Pavis, las fronteras entre conceptos originariamente opuestos, como *puesta en escena* y *performance*, se derrumban al hacerse más difusas y la representación se ofrece desde un ángulo operacional aportando una visión más dinámica, una condición procesual y material que entiende los fenómenos culturales con una lógica del devenir.⁷

En nuestro mundo actual, teatralizado y performativo, todo se construye, todo es juego. Las culturas se chocan, se influyen, se interfieren y se hibridizan. La performance implica un alcance de amplio espectro, un campo sin límites fijos:

Una performance es una dialéctica de flujo, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y reflexividad, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en acción, mientras dan forma y explican la conducta.⁸

En la era de las tecnologías se abren nuevas formas de representación; experimentamos la fragmentación, la inmediatez, lo efímero, una esencia transitoria. Estas diversas tensiones permiten que irrumpa el acontecimiento, un suceso que tiene lugar en ese instante; el texto se hace presente como proceso de creación y recepción.

Al comparar distintas expresiones artísticas de la primera vanguardia con el drama posmoderno, Erika Fischer-Lichte encuentra que los rasgos distintivos que

⁷ Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Año 4, Nº 7 (julio, 2008). Disponible en www.telondefondo.org

⁸ Richard Schechner, "¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?", En: *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 16.



caracterizan a una y a otra no difieren en lo esencial. Lo que ha variado significativamente son los modos y las expectativas de recepción: frente a un público signado por los cánones de la burguesía ilustrada que a principios del siglo XX se escandalizaba ante estas manifestaciones artísticas, el espectador de hoy está abierto a la experimentación y encuentra satisfacción en el carácter concreto de los objetos ofrecidos sin necesidad de atribuirles determinados significados.⁹ De Marinis coincide con Bateson al señalar que los marcos físicos son *instrucciones* útiles para el observador, a la vez que señala una relativamente independiente y flexible actividad intelectual de *enmarcamiento* para elegir el marco cognitivo adecuado frente a los indicios que se desprenden de la situación que enfrentamos. La espectacularización de la vida cotidiana, a la que asistimos día a día, hace que la *cooperación receptiva* resulte esencial para que las *intencionalidades productivas* puedan convertirse en un acontecimiento teatral.¹⁰

El cambio decisivo que experimentamos en nuestro tiempo ha modificado sin duda esta capacidad de *enmarcamiento*, extendiendo y ampliando su espectro. Nuestra mirada (la del ser humano) no está exactamente enmarcada y presenta bordes difusos, indistintos y móviles.¹¹ De igual manera, los marcos que guiaban la apreciación artística se han ido expandiendo; ya no contienen y se ven excedidos. Ya no conforman un límite claro, a tal punto que hoy nos permitimos jugar con ellos, del mismo modo en que juegan con ellos el personaje de la pantalla y el actor-performer en *Hombre rebobinado*.

La escena posmoderna; el marco desbordado.

El hombre que proyectan las imágenes de la instalación trabaja como actor físico y realiza performances, utilizando su cuerpo y efectuando movimientos con gran libertad. Sin embargo, vive obsesionado por los marcos; compra uno tras otro, los colecciona y atesora, juega con ellos.

⁹ Erika Fischer-Lichte, "El posmoderno: continuación o fin de lo moderno", *Criterios*, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, p. 49-64.

¹⁰ Marco De Marinis, "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", En: *Lineamientos de una nueva teatrología. Comprender el teatro I*. Buenos Aires: Galerna. 2005.

¹¹ Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1997.



La mujer que lo acompaña, no comprende la naturaleza de su trabajo; intenta ponerle límites, enmarcarlo. Paradójicamente, cuando aparece proyectada dentro de un cuadro como si fuese su propio retrato, estira su brazo hasta traspasar los bordes materiales que la encierran buscando excederlos para liberarse de ese encuadramiento.

Hombre rebobinado nos permite reflexionar sobre la ampliación de las posibilidades de recepción, sobre la necesidad psicológica de *enmarcamiento*, en un tiempo histórico en donde las fronteras estéticas parecen más difusas y la experiencia teatral y artística se ha ensanchado.

Paralelamente, la obra pone en cuestión la relación *actor-personaje* y la oposición *puesta en escena-performance*, a la vez que ironiza sobre el sentido mismo de la práctica performática y se ríe de su propio juego. Pero no sólo los modos establecidos de representación, el cuerpo del actor y la mirada del espectador son desafiados por esta performance; el despliegue de oposiciones y contrastes, que propone la obra, hace que se ponga en cuestión su propio status teatral.

Sobre el final, sin embargo, *Hombre rebobinado* parece querer dejar en claro que el sentido de su práctica interdisciplinaria no obedece a ningún juego: cuando en los últimos minutos, las mujeres de la proyección realizan movimientos coreográficos desde sus sillas sobre una música que crece en intensidad para dar paso luego a unas imágenes de gran belleza en donde el agua inunda la sala de luz y reflejos con su claridad y transparencia, comprenderemos definitivamente que nuestros marcos de percepción se han expandido, que hemos participado, en el sentido cabal del término, de una verdadera experiencia teatral y artística.

danieltonelli7@gmail.com

Palabras claves: *Hombre rebobinado*, Bali, enmarcamiento, teatro virtual, teatro físico

Keywords: *Hombre rebobinado*, Bali, *performance*, *performer*, *framing*, *physical theatre*, *virtual theatre*