



Lisboa, el viaje étílico: continuación de una tradición de límites difusos

Martina Estelí García

(Universidad de Buenos Aires)

El presente trabajo tiene por objetivo analizar determinados elementos centrales de *Lisboa el viaje étílico* (2011), escrita y dirigida por Mariela Asensio. La intención es desentrañar de qué manera, a partir del juego escénico, se propone una concepción del teatro que difiere de la puesta en escena tradicional y hace hincapié en los aspectos performativos del teatro, generando o inscribiéndose en una tradición que amplía la concepción clásica del teatro.

De personajes y arquetipos.

Nuestro primer contacto con el mundo de *Lisboa...* se da a partir de una voz melancólica que canta aún antes de que se enciendan las luces de la representación. Esa voz es la del personaje de "la Guía"¹. Desde el momento en que ingresamos a la sala, antes de que comience la representación en sí, podemos percibir la intención de subrayar lo difuso del límite entre el tiempo-espacio de la representación y el de la vida real. Esto está hablando de un pacto entre texto espectáculo y espectador que difiere del que propone la puesta en escena tradicional. Este pacto es sostenido y reforzado durante toda la obra por la relación que proponen los personajes con el espectador.

Los personajes de *Lisboa...* no tienen nombres. "La guía", la "Fanática del regaetton", "Mujer abandonada", surgen del programa de mano y refieren a los rasgos más característicos de estos personajes. Sin embargo, los personajes no necesitan un nombre. Cada uno presenta y cuenta su propia historia. Lo que tienen en común y lo que comparten es el espacio que los contiene y la tristeza de la soledad.

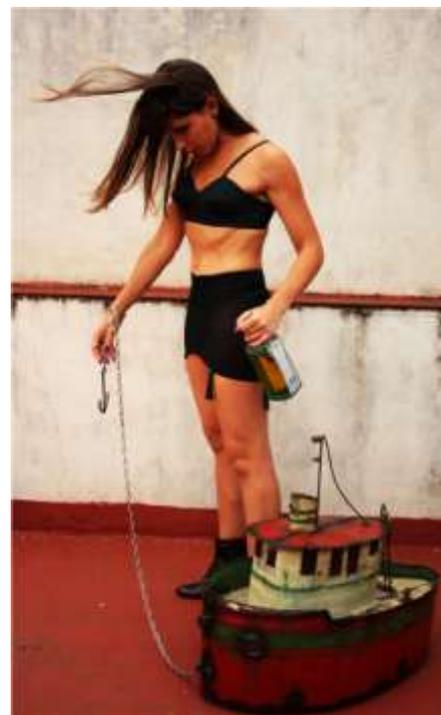
¹ Los motes de los personajes han sido extraído del programa de mano correspondiente a la presentación de la obra en el Teatro del Pueblo, año 2012.



Más que por diálogos, la obra está compuesta por monólogos; o, para decirlo más adecuadamente, la mayor parte de los diálogos, más que establecerse entre los personajes, se establece entre cada personaje y el público.

Los diálogos entre los personajes (breves, desarticulados, inconexos) se dan principalmente entre la pareja compuesta por el "Hombre étílico" y la "Mujer abandonada" quienes se necesitan uno al otro para narrar sus historias íntimamente entrelazadas; y también, entre "La guía" y algunos de los otros personajes. Por otra parte, el diálogo que cada personaje establece con el público tiene por objetivo dar a conocer su propia historia a partir de sus parlamentos y su corporalidad. La única excepción la constituye "La guía", quien en lugar de contar su propia historia cuenta la de la ciudad, esa Lisboa conformada por los demás, a modo de narradora que organiza y facilita la comunicación con el público.

Los cuerpos de los actores son consumidos por la historia de los personajes que encarnan y expone su verdad en escena. Pero, a la vez, esos cuerpos y esos personajes funcionan como arquetipos. Su historia no es la historia única y personal de una entidad definida física y psicológicamente, circunscripta a un tiempo, un espacio, un cuerpo. Por el contrario, cada voz y cada cuerpo cuentan una historia que puede ser la de cualquiera. De esta forma, ellos y esta Lisboa, "ciudad nostálgica por excelencia"², se transforman en arquetipos de la decadencia y la tristeza. Lo llamativo es que, a través del fino trabajo con la expresividad de los cuerpos, en particular en los casos de la "Fanática del regaetton" y la "Mujer abandonada", estos arquetípicos logran escapar del esquematismo, de su propia condición de estereotipos, hasta acariciar cierta universalidad.



Foto, gentileza
Debora Lachter comunicación y prensa

² Cita tomada del programa de mano.



En la entrevista realizada por Julia Panigazzi y Rodolfo Weisskirch, la directora, Mariela Asensio explica su forma de trabajar con los actores:

Me gusta más pensar en energías que en personajes. No me gusta trabajar una idea de composición. Más bien le pido a los actores que pongan en juego su propia energía en relación a lo que hay para hacer.³

Sobre la base de esta concepción del trabajo actoral se pone en tensión la idea de personaje y se prioriza el trabajo con el propio cuerpo y la propia energía del actor. Es lo singular del trabajo del actor con su cuerpo lo que hace estallar los límites del personaje individual.

Este cuerpo-arquetipo que, a partir de sus parlamentos, apela directamente al público, encuentra su función en la exhibición, en la espectacularización de su decadencia. De esta manera, el lugar central del espectador en la comunicación teatral se hace patente. La escena propone reconocer desde el primer momento el espacio-tiempo compartido por la representación y por el público. Aún cuando el espacio-tiempo representado y el espacio-tiempo de la representación no coinciden por completo, tampoco podemos asegurar que sean espacios enteramente diversos. Si la ciudad que contiene y une a los personajes es una ciudad arquetipo y si los personajes son ellos mismo arquetípicos, no corresponden a un tiempo-espacio determinado, sino que existen, son, mientras exista la representación y, por lo tanto, mientras estén ante el público. En este sentido, la obra se devela como proceso, subraya su devenir ante la mirada del espectador.

En palabras de Cornago Bernal podemos decir que la propuesta debe entenderse como la intensificación de la condición espectacular del teatro, intensificación que se da a lo largo del siglo XX y que se relaciona con la comprensión del teatro como "espacio performativo por excelencia"⁴. En este sentido, Cornago Bernal dirá que la escena: "ha ido acentuando el aquí y ahora de

³ Entrevista disponible en:

<http://www.asalallenaonline.com.ar/teatro/114-entrevistas/2710-entrevista-a-mariela-asensio-dramaturga-y-directora-de-lisboa-el-viaje-etilico.html>

⁴ Oscar Cornago Bernal "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso". Revista Gestos, Año 39, N° 38. Noviembre, 2004; p. 19.

la representación teatral, construyéndose desde la mirada, hecha cada vez más presente, del público”⁵.

Podemos decir entonces que la construcción de los personajes, el trabajo corporal de los actores, las relaciones entre los personajes y con el público, como así también los parlamentos de los personajes son elementos que acentúan el aspecto performativo del teatro.



Fotos, gentileza Debora Lachter comunicación y prensa.

La organización del tiempo y el espacio lisboetas.

En este punto nos gustaría centrar la atención en la organización del tiempo y el espacio propuesta por *Lisboa...*, ya que desde esta perspectiva se verifica también la intensificación de la performatividad de la escena. Los personajes y sus historias conviven en un mismo espacio indiferenciado. El tiempo y el espacio de cada historia son siempre compartidos. Una vez realizada la entrada de los personajes, ya ninguno se retira, permanecen en escena hasta el final de la obra. Así cada uno es también testigo de la historia del otro. Uno a uno van tomando la palabra, ocupando el centro de atención; mientras tanto, todos los otros siguen en escena, viviendo sus propias tristezas, esperando su oportunidad para volver a

⁵ *Ibíd.*



hablar. Son testigos pasivos de las historias de los otros; sus interacciones son aleatorias, mínimas, ineficaces. Se producen porque comparten un mismo espacio, pero, a la vez, siguen estando solos, cada uno en su relato. Inclusive, cuando se generan situaciones grupales (cuando beben juntos, cuando "El turista" participa en el casamiento sacando fotos de la pareja), sus interacciones no son reales, son sólo parte del espectáculo. Ninguno es modificado por el otro; no hay acciones ni conflicto como los entenderíamos en el contexto de una puesta en escena tradicional. Los personajes se unen para exhibir algo ante el público, pero cada uno sigue irremediablemente solo.

La temporalidad no es cronológica, el espacio no es el espacio fragmentado de nuestra experiencia cotidiana. La escena repone una dimensión extracotidiana, virtual, en que tiempo y espacio son elásticos, indivisos, inmateriales.

El único tiempo que podemos asir como espectadores es el tiempo del espectáculo, la sucesión de imágenes, de movimientos. Estos son los dos elementos que organizan "Lisboa...". Tenemos, por un lado, la proliferación de imágenes correspondientes a los distintos personajes, las que pueden aparecer simultánea o sucesivamente. La simultaneidad está siempre en juego por la convivencia de todos los personajes en el espacio escénico. Mientras centramos nuestra atención en un personaje, generalmente en quien toma la palabra, nos perdemos inevitablemente pequeños gestos que tienen lugar en los otros cuerpos. La imposibilidad del espectador de aprehender todo lo que sucede en escena, subrayada por la simultaneidad de acciones corporales, es reforzada por el dispositivo espacial de la obra, que se basa en una escena a tres frentes, es decir, un espacio rodeado casi por completo por el público. De esta manera, el espectador es forzado a atender a ciertas situaciones en detrimento de otras. La voz, la música, la luz, guían la atención del espectador. Pero, aún así, se deja abierta la posibilidad de que el espectador realice su propio recorrido por la escena. Por lo tanto, los recortes que cada espectador realice necesariamente diferirán entre sí. Aunque más no sea por la distribución del público alrededor de la escena que implica diferentes puntos de vista. Entonces, al organizar su propio recorrido por la escena es el espectador quien organiza el tiempo del relato. En este sentido, el espectáculo se cierra, toma su forma definitiva, en el espectador. Su percepción da forma a esa pluralidad de



estímulos e historias y, así, la mirada del receptor se transforma en una mirada sumamente activa aunque nunca llegue a aprehender la totalidad de la escena. Como observa la directora en relación con la escena a tres frentes: "Lo bueno es que mires de donde mires siempre ves algo y lo malo es que mires de donde mires siempre te perdés algo. Es una paradoja."⁶ Esta paradoja, que como hemos visto no se limita solamente al espacio, es la que identifica a "Lisboa...", la que la acerca a la tradición performativa del teatro.

Por otro lado, el movimiento de los personajes por ese espacio particular funciona también como un organizador. Los personajes cambian de posición dentro de la escena una y otra vez, pero, a la vez, cambian la disposición misma de la escena con sus movimientos en el espacio. En ocasiones junto con sus traslaciones modifican la escenografía. El banco, por ejemplo, ocupa diversos lugares a lo largo de la obra y, junto con sus cambios de lugar, se modifica la organización espacial. Sin embargo, lo central para la organización espacial es el movimiento de los personajes a través del espacio. Como decíamos anteriormente, el espacio no imita ni representa la experiencia espacial que conocemos en la vida cotidiana. El espacio que cada personaje ocupa es transitorio, puede ser ese como cualquier otro y, de hecho, cambia de un momento a otro. Son los personajes, los cuerpos, los que determinan el espacio. El espacio es sólo un receptáculo, móvil, elástico, para unir a esos cuerpos. Es un espacio entregado al juego de los cuerpos en escena. El movimiento permanente de los cuerpos por todo el espacio escénico y la relación de los cuerpos con el mismo destruyen la idea de un espacio constrictor, determinante, para dejar lugar a la idea de un espacio maleable que se encuentra a disposición de los cuerpos.

Al organizar el espacio a través de los movimientos también se organiza, en parte, la experiencia temporal. Los cambios de disposición de los personajes y los elementos en el espacio suelen coincidir con los cambios en el foco de atención. El movimiento permite realizar un corte, una mínima pausa, y pasar a otras situaciones; da la oportunidad a que otra voz tome la palabra. Así se va organizando la sucesión compleja de situaciones e imágenes.

⁶ Cita extraída de la entrevista citada anteriormente.



De la misma forma, la música y la luz también acompañan las situaciones y sus cambios. La luz ayuda a organizar la dimensión visual de la obra. Guía nuestra atención, acompaña las situaciones acentuando determinadas atmósferas y, de esta manera, nos ayuda a seguir la sucesión de situaciones cargadas de imágenes simultáneas.

La música y la dimensión sonora en general, por su parte, tienen mucho protagonismo. La música no sólo ayuda a organizar las situaciones, a permitir el pasaje de una a otra, a intensificar las características específicas de determinados momentos, sino que también forma parte de los personajes. Se adhiere a su corporalidad, a su historia. Las voces de los actores, por su parte, funcionan desde la corporalidad. Así, cuentan su propia historia, no sólo desde esa pura corporalidad, sino también a partir de los semantismos que de los propios parlamentos. Estas son voces, vibrantes, voces que cantan, gritan, lloran, desesperan y, de esta forma, su sonoridad de por sí cuenta su historia.

Por otra parte, la música, ya sea la que es producida por los actores en el escenario o la que llega desde afuera de la escena, la música extradiegética, forma parte de la dimensión espectacular de la obra. Trabaja con la percepción del espectador, destruyendo la hegemonía del sentido de la vista.



Foto, gentileza
Debora Lachter comunicación y prensa



En consonancia con la sugerencia realizada por Pavis que consiste en: "superar las separaciones improductivas como performatividad versus mimesis"⁷ nos gustaría aclarar que no es nuestra intención realizar un enfrentamiento esquemático entre lo que podría considerarse la tradición de la puesta en escena clásica y la tradición de la performance. Sino que intentamos reflexionar sobre cómo se integran en "Lisboa..." elementos que provienen de una y otra tradición.

Al volver sobre nuestro análisis encontramos que tanto el trabajo actoral, la corporalidad, la configuración de los personajes, como así también el trabajo con el espacio, el tiempo y la música intensifican la dimensión performativa de la escena. Estos elementos se insertan dentro de un conjunto armónico que configura un mundo ficticio, el mundo de esa Lisboa.

Es clara la búsqueda de multiplicidad y apertura por parte de la puesta en escena, como ya hemos visto al analizar la organización del tiempo y el espacio escénico. Pero aún así no se puede negar la construcción de un mundo de sentido, cuya dimensión referencial es claramente reconocible para el espectador. Aún cuando la búsqueda no esté relacionada con una concepción, en palabras de De Marinis, "mimético-representativa"⁸ del teatro, la propuesta se mantiene dentro de los límites de la representación. Simultáneamente, "Lisboa..." se hace eco de aquellas búsquedas iniciadas por -lo que De Marinis llama- el "nuevo teatro", transformándose en un claro ejemplo de una concepción teatral: "de contornos más amplios y difusos, de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por lo menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto)"⁹. Sin embargo, como señalamos antes, no abandona por completo la representación y, por eso, logra alcanzar una universalidad con la que el espectador se puede identificar. Insiste en la construcción de un mundo ficcional, insiste en la construcción de personajes, aunque con las particularidades que hemos analizado. Es decir, que su apuesta fuerte no pasa por romper con una tradición representacional del teatro, sino que la misma está hecha en la ampliación de la experiencia escénica que propone al espectador a partir de la inclusión de elementos espectacularizados

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

⁸ Marco De Marinis. "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", en *Comprender el teatro lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997; p. 179.

⁹ *Ibíd.*



(especialmente la música, las canciones cantadas por los personajes). La elasticidad e indeterminación del tiempo y el espacio también invitan al espectador a conocer una nueva experiencia radicalmente distinta de la cotidiana llevándolo a ampliar sus posibilidades de percepción activa, a partir de la multiplicidad, de la apertura y la libertad de elección de recorridos que le ofrece.

El espectador siempre aparece como el elemento en torno al cual se construye la escena y cuya percepción se busca estimular y apelar. La diferencia entre la puesta en escena tradicional y una propuesta como la de "Lisboa..." es el pasaje que se verifica de un texto cerrado que se presenta al espectador como un mensaje a decodificar a un texto abierto que se le ofrece en toda su complejidad.

En este caso, a la par de la complejidad del texto se le ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con los personajes y las historias. Es por este doble juego que "Lisboa..." puede alcanzar tal grado de intimidad y emotividad a la vez que se presenta como una fiesta para los sentidos.

Ficha Técnica:

Dramaturgia y Dirección: Mariela Asensio

Actores: Raquel Ameri, Maida Andrenacci, Facundo Cardosi, Víctor Labra, Marina Lovece, Lautaro Matute, Dolores Ocampo, Ariel Perez De Maria

Vestuario: Vessna Bebek

Escenografía: Nicolás Botte

Diseño de luces: Ricardo Sica

Realización de vestuario: Nancy Murena

Musicalización: Hernán Crespo

Fotografía: Juan Borraspardo

Asistencia de dirección: Anahi Ribeiro

Prensa: Debora Lachter

Producción ejecutiva: Antonella Schiavoni

Duración: 60 minutos

martina.garcia1@gmail.com

Palabras clave: Asensio, *Lisboa el viaje etílico*, puesta en escena, performance, personaje

Keywords: Asensio, *Lisboa el viaje etílico*, staging, performance, character