



La palabra como experiencia sensorial. Una puesta en cuerpo del género poético en *Rosa Brillando* de Juan Parodi.

Victoria Ledesma

(Universidad de Buenos Aires)

La circulación que ha venido cosechando la poesía en la escena teatral porteña de los últimos años parecería ser un signo más de que el debate entre los acérrimos defensores del texto dramático y los detractores de la literaturización del teatro ha quedado atrás. Quizás, en el agotamiento de esa disputa, algún laurel deba llevarse la opción de la dramaturgia contemporánea por el género poético, ya que éste ha permitido repensar la escena como sitio posible para la *teatralización de la palabra*¹. Sin embargo, con el retorno de este punto de vista literario al teatro, el problema de las relaciones entre texto y escena no se agota, sino más bien se multiplica, si tenemos en cuenta que el texto poético plantea otro tipo de recepción, no más ni menos sofisticado, sino diferente. Demanda al espectador otro sentido de la percepción, otra consideración sobre el detalle y sobre el juego de las palabras. ¿Qué es lo que la poesía ofrece hoy al teatro? ¿Qué lo que el espectador encuentra en las performance de estos textos más allá del texto poético en sí mismo? Intentaremos observar parte de esos efectos a través del análisis de *Rosa Brillando, una invocación a la poética de Marosa Di Gorgio*, de Juan Parodi.

Cuerpo, enunciación y poesía en la figura de la *recitatriz*

Al ingresar a la sala, cada espectador se encuentra con una flor en su butaca, unida a un pequeño cartel con la leyenda: "Esta flor deberá ser arrojada a la *recitatriz* cuando ella lo solicite". Más allá de interpelar a la acción del público para que tal suceso efectivamente se produzca durante el espectáculo, el pedido revela no ingenuamente un dato fundamental: el carácter indeterminado de la

¹ Óscar 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. En este trabajo el autor se refiere a la teatralización de la palabra como aquella que, desde el proceso de escritura, va "en busca de su exterioridad material", convirtiendo al cuerpo en "el lugar donde la palabra viene a morir" (p. 188).



recitatriz. Mitad actriz, mitad recitante, su figura parece recostarse en alguna criatura del universo poético y mitológico de Marosa Di Gorgio, en donde los cuerpos son mitad humano y mitad flor o insecto.² En este caso, es el teatro y la poesía los que conviven en el mismo cuerpo, que entra en un juego performativo con todos los lenguajes artísticos desplegados en escena.

Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la *recitatriz*? ¿Al personaje del mundo ficcional que construye la obra? ¿A una categoría performativa referida al trabajo de la actriz? ¿A ambos? Vanesa Maja, quien le presta su cuerpo y su voz en la escena, admite que el término fue tomado de la propia obra de Di Gorgio y celebra esa indeterminación ya que, según ella, designa "una mezcla de recitadora, declamadora y actriz"³. Podríamos decir que la compleja relación entre actor, personaje y performer sostiene gran parte de la pregunta sobre la identidad que atraviesa a la obra. En nuestro caso, proponemos pensar el rol de la *recitatriz* desde el trinomio cuerpo/enunciación/discurso -propuesto por Patrice Pavis para entender el personaje del teatro postrepresentacional⁴-, a fin de ofrecer algunas otras precisiones sobre éste y su relación con la actriz-performer.

En *Rosa Brillando*, la relación cuerpo-enunciación-discurso está signada por la naturaleza poética del discurso en cuestión, dado que los poemas de Marosa Di Gorgio se constituyen en el texto fundamental de la obra. Cuerpo y poesía están íntimamente imbricados en el trabajo de la *recitatriz*, que se va transformando en flor, fruta, insecto, niña o novia según cada poema lo proponga, disponiendo toda su corporalidad al servicio de esas transformaciones humanas, pero también de las de un mundo animal y vegetal, encarnado en un cuerpo que parece ofrecerse al animismo. En consonancia con el discurso poético, hay un trabajo de simbolización permanente de la corporalidad a través de las proyecciones visuales que se imprimen en el cuerpo de la *recitatriz* o de su representación a partir de las flores y las frutas. Quizás, el ejemplo más significativo al respecto sea la escena en la que, ante los ojos del espectador y en una misma secuencia, ésta devora una fruta tras

² Viviana Del Villar, "La poesía del cuerpo: Marosa Di Gorgio y la furia de la libertad" , en *La Ventana, Portal de La Casa de las Américas*, 2009.

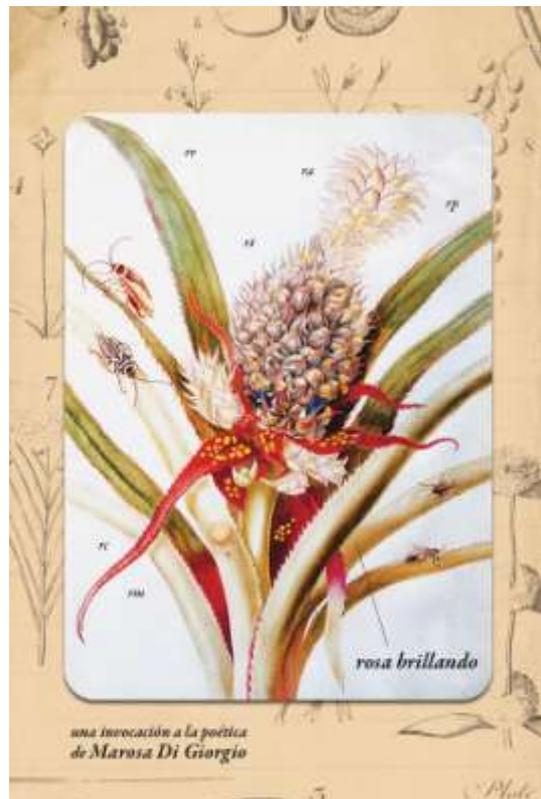
Disponible en <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5033>

³ Roxana Sandá; "Diez preguntas a Vanesa Maja. Honor a la recitatriz" , en *Página/12, Suplemento Las 12*. Buenos Aires, 10 de junio de 2011.

⁴ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico" en *Teatro XXI* , Nº 11. Primavera, 2000; p.7.



otra, en un ritual erotizante en el que el apetito físico se homologa con el sexual ya que, antes del festín, la *recitatriz* identifica las formas de cada fruto con una parte de su cuerpo. Así, un níspero-pezón o una calabaza-vagina devienen frutos de un cuerpo femenino que a los ojos del espectador aparece simbólicamente devorado. Estamos ante un cuerpo vital, que además de comer en escena, danza, llora, canta, huele, se excita y, en ese recorrido sensorial, extiende sus experiencias al cuerpo del espectador que comparte el mismo espacio. Se trata de una *puesta en cuerpo* propia del trabajo performativo⁵, en el sentido de que distintas formas de la experiencia son puestas en el cuerpo de la *recitatriz*. Lo performativo no sólo viene dado por la dimensión temporal duracional del juego erótico con las frutas, sino porque éste dilata las fronteras del cuerpo que se ven simbólicamente extendidas a partir de las nuevas imágenes corporales que la *recitatriz* proyecta sobre él. En esa relación cuerpo-fruta, hay un límite borroso en el que la fruta es el cuerpo y el cuerpo es la fruta; como diría Pavis hay “una frontera frágil entre el sujeto y el mundo”⁶.



En imagen, gráfica de Bárbara Delfino para *Rosa Brillando*

⁵ Pavis, Patrice; “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 4, Nº 7, julio -2008; p.16. Disponible en: www.telondefondo.org

⁶ *Ibidem*; p. 8



En la obra de Parodi, esta relación entre cuerpo y discurso poético configura diferentes instancias de enunciación. Éstas vienen dadas por el cuerpo en la situación de acción que propone la escena, evidenciando lo que el teórico de la performance, Richard Schechner, describe como identidad dúplice, es decir, que los actores se muestren “como ellos mismos y como los personajes que representan”⁷ Esta enunciación desdoblada podría pensarse en la tensión permanente e irresuelta entre la actriz y la recitante que sintetiza la *recitatriz*, término además fuertemente performativo en su afán por reunir ambas instancias de enunciación en una sola⁸.

Sobre la figura del recitante Patrice Pavis refiere a una instancia enunciativa que puede asumir tanto un punto de vista musical como teatral. En el primer caso, consigna que el recitante es aquel que “explica un relato bajo un modo medio cantado, medio hablado”⁹, mientras que, en el teatro, se trata del narrador de un comentario o una acción anterior, que suele manifestarse bajo una voz en off, “adoptando la figura invisible de un personaje más o menos al margen de la acción”¹⁰. Podríamos decir que la *recitatriz* de *Rosa Brillando*, pieza tan musical como teatral, encarna esa función narrativa, en donde la acción queda suspendida para dar lugar al comentario. Es el caso de los pasajes musicales en los que canta los temas “Angelitos negros” de Antonio Machin y “Soy pecadora” de Ana Prada. Especialmente en este último, donde la canción funciona como un comentario metateatral de la escena anterior, en la que viene de describir en primera persona una relación misteriosa con un hombre. No obstante, la voz-recitante no cabe únicamente en el comentario musical: es claro que su fuerza radica aquí principalmente en la instancia expresiva o performativa sobre los textos poéticos de Marosa Di Gorgio. A su vez, en el montaje de la puesta en escena, también asume una función narrativa, si pensamos que la secuencia de poemas va configurando una trayectoria posible sobre el itinerario de Marosa Di Gorgio, desde el imaginario de su niñez y adolescencia, hasta la madurez poética y la pregunta sobre la propia identidad subjetiva y de género.

⁷Richard Schechner; “Hacia una poética de la performance”, en *Performance, Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000; p.94.

⁸ La acción performativa estaría en este caso operando sobre el lenguaje, en el neologismo que se produce con la fusión de la palabra *recita*-nte y la palabra *ac*-triz.

⁹ Patrice, Pavis; *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2003; p.386.

¹⁰ *Ibidem*.



En definitiva, a la duplicidad de las instancias enunciativa del actor y del personaje descripta por Schechner, se sumaría en este caso un tercer nivel de enunciación que es el del comentario metateatral, al que no podríamos subsumir bajo ninguno de los dos primeros y que referiría a una dimensión exterior a la escena. Si bien es cierto que no hemos encontrado aquí la configuración de un personaje delimitado y preciso, es posible distinguir en la figura de la *recitatriz* una instancia de enunciación propia de la actriz-performer que se muestra como tal, recibiendo y dirigiéndose al espectador y operando ella misma el proyector del material visual y, por otro lado, dos instancias enunciativas que se acoplan bajo la voz-recitante: la de la performance poética de los textos de Marosa Di Gorgio, donde encontraríamos restos de la propia voz de la poetiza, y la de la performance musical, con las canciones que pausan la acción y hacen las veces de comentario sobre el hecho teatral. De este modo, en la figura de la *recitariz*, los límites fronteras entre narrador, personaje y palabras dichas se disuelven y se confunden¹¹. Al multiplicar su lugar de enunciación, su figura produce ese efecto de deconstrucción de la representación, poniendo en cuestión la univocidad del personaje clásico y la identificación entre el personaje y el texto.

El discurso poético se inscribe en el cuerpo de la *recitatriz* como así también los distintos lenguajes artísticos que articula la obra. Si la música y el movimiento lo hacen a través del canto y de la danza y las artes visuales, a través de formas y colores que se proyectan sobre el cuerpo de Vanesa Maja como si se tratara de un lienzo en blanco –de hecho, ése es el color de su vestuario-, la poesía de Marosa Di Gorgio también imprime su ritmo y sus imágenes en la corporalidad de la *recitatriz*. Así, el cuerpo se constituye en un sitio, un puerto a donde viene a recalar el universo poético de la autora uruguaya. Si bien la figura performática de la *recitatriz* podría interpretarse como una tensión entre la actriz y la figura de Marosa Di Gorgio, no sólo por la impronta autobiográfica de sus poemas en primera persona, sino por el imaginario de las performances poéticas que hiciera la propia Marosa a fines de los 80¹², por las relaciones entre cuerpo, enunciación y discurso

¹¹ Patrice Pavis, ob. cit. sup. 2000; p. 7.

¹² Inés Garbatzky; "Un cuerpo poético para Marosa Di Gorgio", en *Revista Orbis Tertius*, 13 (14) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2008. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf



que propone la obra, es claro que ésta no aspira a ofrecer una personificación de la poetiza. Por el contrario, la voz de Marosa Di Gorgio es una imagen más que se entremezcla, se superpone, se imprime en el cuerpo de la *recitatriz* y que pone en escena "el conflicto permanente entre un cuerpo que necesita un lenguaje para expresarse y existir y un lenguaje que tiende a encarnarse en un cuerpo"¹³.



Rosa Brillando en el Festival de Rafaela 2011, Quinta Islas Malvinas, antigua cremería de la ciudad. Fuente: <http://www.rosabrillando.blogspot.com.ar/>

¹³ Patrice Pavis, ob. cit. *sup.* 2000; p.7



Poesía y performance: una palabra sensorial y espacializada

Si como dice Glusberg, en la performance se pierde el espesor significativo del signo y se conserva el significante¹⁴, esto resulta doblemente cierto en espectáculos que, como *Rosa Brillando*, basan su propuesta teatral en el género poético. Al trabajar sobre la materialidad de la lengua, la poesía es la forma significativa del lenguaje por excelencia. Aunque no llegó a hablar en términos de significante, Tinianov sostenía que la lengua poética contiene varias capas de significado a las que llamó indicios de significado.¹⁵ Entre ellos, además del indicio primario -ligado al contexto original del significado de la palabra-, definió el *indicio fluctuante* de significado, caracterizado por la inestabilidad de sentidos que una misma palabra puede adquirir de acuerdo al contexto, que en Tinianov debe entenderse como el contexto del poema. Es decir que el significado de la palabra poética es inestable y varía según aparezca fuera de su contexto original de significado y emerja en un nuevo contexto a partir del cual es leída. Según el autor, esto produce una *semántica imaginaria* en el lector/espectador que lee esos significados de acuerdo con el contexto del poema, pero también de acuerdo con su perspectiva subjetiva y emocional. En la puesta de Parodi, es posible observar cómo se hace un aprovechamiento de los textos de Marosa Di Gorgio en este sentido, en tanto el contexto del poema ya no es sólo la estructura diacrónica de los versos, sino también la sincronía multidimensional de los lenguajes visuales, sonoros y del movimiento de la escena, que conforman una *experiencia física plurisensorial*, junto al estímulo de lo que De Marinis llama los sentidos bajos: el olfato, el gusto y el tacto.¹⁶ Esa percepción global del espectáculo es el nuevo contexto del poema que le permite al espectador elaborar su propia semántica imaginaria.

Esto es posible porque el lenguaje musical, visual y corporal en *Rosa Brillando* converge en una misma dimensión significativa con el texto poético de Marosa Di Gorgio, lo que no hace más que enfatizar el carácter material y sensorial

¹⁴ Jorge Glusberg, *El arte de la performance*. Editorial de Arte Gaglianone, 1986

¹⁵ Iuri Tinianov, "El sentido de la palabra poética" en *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI ([1970]).

¹⁶ Marco De Marinis, "El actor y la acción física", en *En busca del actor y del espectador. Comprender del teatro II*. Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 59.



de la obra.¹⁷ Así como la proyección de colores y geometrías propone al espectador formas puras de estímulo visual y cromático o la interpretación de la música en vivo hace lo propio en el plano auditivo, el texto de la *recitatriz* también trabaja sobre la materialidad sonora de la palabra poética, que bajo la voz hablada se convierte en "palabra sensorial, proyectada hacia su exterioridad física, rítmica y erótica – *espacializada-*, más allá de su rentabilidad semiótica".¹⁸ En ese marco, la palabra poética se torna una propuesta visual y sonora que arrastra el lenguaje hacia la pintura y la música y sobre la cual es el espectador quien produce sentido, alejándose de la función meramente comunicativa de la lengua. Su proyección física, rítmica y espacializada es también la de cada uno de los lenguajes artísticos que intervienen en la escena, disponiendo una presentación de los materiales significantes, de manera tal que el espectador sea quien anude las relaciones y construya significado.

Este énfasis en el carácter material se conjuga con una dimensión procesual de la escena, que señala lo performativo de toda acción artística en tiempo presente. La ejecución de la música en vivo con el guitarrista en escena, pasando por la interpretación de las canciones y el carácter duracional de la secuencia en que la *recitatriz* come las frutas, están implicados en esa dimensión que Cornago Bernal liga al carácter procesual y performativo del arte, "su estar-creándose en el aquí y ahora inmediatos de la construcción/comunicación escénica".¹⁹ Según Tinianov, el tiempo del poema es también el presente, a diferencia del de la narración que refiere siempre a un pasado y como tal, produce un texto acabado. En cambio, esa condición performativa de la poesía viene aparejada por su estructura rítmica y la dinamización semántica de la palabra poética. Al respecto puede resultar elocuente la performance sobre el poema en que la *recitatriz* recita en orden alfabético un catálogo interminable de nombres propios de mujer, mientras se pregunta insistentemente "¿Quién soy?". La enumeración rítmica de nombres como Amelia, Amalia, Rita o Santa Teresita, se vuelve un canto en la voz de la actriz, y el proceso de repetición sistemática de esos nombres termina

¹⁷ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", en *Revista Gestos*. 2004. Año 19, Nº 38 (noviembre); p. 13-14.

¹⁸ Óscar Cornago Bernal, ob. cit.; p. 202.

¹⁹ *Ibidem*; p.177.



llamándonos la atención hacia la materialidad fónica de la palabra. A medida que la *recitatriz* avanza en el poema buscando ese nombre que encaje en su ser, se produce el efecto contrario: se derrumba la ilusión de correspondencia natural entre nombre e identidad –es decir, entre palabra y sujeto– y sólo perdura el resto material y sonoro de la palabra, que luego del proceso de recitación queda vaciada de sentido. He aquí parte del valor procesual y duracional de la poesía, acontecida en tiempo presente. Nótese, por otro lado, la marca de ese tiempo presente en el nombre del espectáculo, *Rosa brillando*, como un suceso sin fin que parece estar ocurriendo permanentemente.

Esta palabra sensorial, tal como la hemos definido en términos de Cornago Bernal, no tiene otro propósito que el de toda la propuesta gastronómica de la obra: activar los sentidos del espectador y despertar su percepción sensorial del mundo. Parodi pareciera querer ablandar esa sensibilidad dormida de la experiencia cotidiana a través del contacto con los sabores, los olores, las texturas del alimento, que ligan al sujeto con el aquí y ahora en una de sus necesidades más vitales. Allí está la propuesta del té de frutas con el budín inglés que se sirve a los espectadores antes del espectáculo –y que se vuelve parte de él– pero también el aroma y la textura de la flor que el espectador sostiene en su mano durante casi todo el espectáculo, hasta el momento en que debe arrojarla a la escena. La multiplicidad de lenguajes artísticos –música, danza, artes visuales, poesía– conjugados en esta misma dirección configuran un ambiente escénico²⁰ propicio para envolver al espectador en la experiencia performativa, haciéndolo partícipe de ella como de un acontecimiento más del mundo que ya no es re-presentado, sino que simplemente se presenta en su materialidad. Ante dicha presencia material le toca al espectador tejer la trama de sus propias representaciones mentales, intelectuales y emotivas.²¹ En *Rosa Brillando*, la dimensión material y significativa se conjuga en esta ambientación escénica, montada en función de una puesta que diversifica las relaciones entre enunciación y discurso e indaga en el vínculo performativo entre la palabra poética y la escena.

²⁰ Richard Schechner, ob. cit.

²¹ Patrice Pavis; ob. cit., 2003; p.383.



Algunas ideas finales sobre el tratamiento de la palabra poética en escena

En *Rosa Brillando*, el énfasis puesto en el montaje material de la puesta activa una percepción estética distinta en el espectador que, por el carácter vivo, sensorial y procesual de la performance, establece una comunicación directa con los objetos de la escena: el cuerpo-objeto, la música-objeto, la palabra-objeto. Y si tenemos en cuenta que la performance propone una débil frontera con el mundo, podríamos decir que esa percepción estética –viva, sensorial, material- afecta en buena medida a su percepción del mundo. En *Rosa Brillando*, tanto las artes visuales, la música y la danza como la poesía apelan a suspender el avasallamiento de la razón como el modo de comprender los fenómenos y vuelven a dirigir la atención sobre esa experiencia vital y material del sujeto, que es la que lo configura como ser-en-el-mundo.²² Por eso, el efecto de deconstrucción que produce la puesta no recalca sólo en la reflexión del espectador sobre los componentes de lo teatral, sino también en el carácter material, procesual y vivencial de su propia experiencia como sujeto. He aquí que este tipo de performance demande una fenomenología del espectador, en tanto cada uno de los lenguajes artísticos llama a este último a reconectarse con su percepción sensorial del mundo. Y, en esto, la palabra poética juega un papel fundamental, dado que su *puesta en cuerpo* desplaza por un momento la dimensión racional y comunicativa de la lengua cotidiana para volverla emotiva y sensorial.

Mientras el mundo es el que se ha transformado en “un ambiente teatralizado y performativo” donde “todo es juego de superficies y efectos”²³, el teatro postrepresentacional ofrecería un espacio posible para esta experiencia vital, que se reifica frente a la virtualidad de la vida contemporánea, fuertemente mediatizada. El sujeto, pasivo espectador de ese espectáculo cotidiano, es sacudido en cambio por un acontecimiento teatral que lo involucra sensorialmente y lo convoca a una experiencia viva y participativa.

²² Maurice Merleau Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires. FCE, 2002.

²³ 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.11.



Ficha técnico-artística

Sobre textos de Marosa di Giorgio

Intérpretes: Vanesa Maja

Música original y músico en escena: Gonzalo Gamallo

Canciones: Angelitos negros (Antonio Machin). Soy pecadora (Ana Prada)

Voz en off: Marosa Di Giorgio

Diseño gráfico: Bárbara Delfino

Producción: Ximena Hoffmann

Dramaturgia: Vanesa Maja, Juan Parodi

Dirección general: Juan Parodi

"Rosa brillando es una ceremonia teatral inspirada en el voluptuoso y transgresor universo poético de Marosa Di Giorgio, una de las más notables autoras latinoamericanas, acontecida en una antigua casona cercana a Parque Lezama."

victorica4@yahoo.com.ar

Palabras clave: Puesta en cuerpo, Poesía, Material significativa, Plurisensorialidad, Fenomenología

Key words: embodiment, Poetry, significant Material, Plurisensorialidad, Fenomenología