



Nuevas configuraciones de la relación actor-personaje en el teatro posdramático de *Cada una de las cosas iguales* de Alberto Ajaka

Luciana Caresani
(Universidad de Buenos Aires)

Introducción

Dentro del marco del teatro posrepresentacional –siguiendo la terminología de Patrice Pavis–, nuestro análisis se centrará en el estudio de la *puesta en perf o perfopuesta*¹ de *Cada una de las cosas iguales* (2010), escrita y dirigida por Alberto Ajaka.

La obra se divide en dos partes. En la primera, somos testigos de una pluralidad discursiva que configura un todo heterogéneo: presenciamos monólogos de individuos cuyo único elemento en común es un interrogante abierto sobre la política en sus vidas. La elección de la edad de los personajes no es azarosa, ya que se criaron y crecieron a la par del retorno democrático. Una vez que entramos en código con estos discursos, los actores abruptamente abandonan la sala dejando al público en penumbras. En la segunda parte, la acción se traslada a Albania y nos hallamos frente a personajes extraños: son políticos cuyas cabezas tienen forma de cajas de cartón. Como los políticos reales, dan discursos para el pueblo, marchan y finalmente bailan e interpretan una canción cuando culmina la obra. Cada uno de los planos o distintos niveles simultáneos no puede existir sin el otro y viceversa: el sueño es el lugar del pensamiento donde se gestan desde el inconsciente las ideas para la configuración de una utopía colectiva. Pero, ¿qué sucede cuando ya no hay utopías, sino meros deseos individuales? Existen monumentos al colchón, que permiten la hegemonía de pequeños grupos conservadores en la vida política. Existen aquí, en Argentina, como en Albania. Porque en tanto los jóvenes sigan actuando desde el colchón, los políticos-bufones seguirán gobernando.

¹ Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?"; *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, www.telondefondo.org, Año 4, Nº 7, 2008; p. 16.



Siguiendo nuestra hipótesis central, esta *perfopuesta* elabora una nueva configuración de la relación actor-personaje. Esto se explica gracias a que bajo el efecto de deconstrucción del personaje y su progresiva pérdida de individuación (que hacia el final de la obra se torna anti-naturalista y anti-ilusionista respecto de la vida real), los *actores-performers* ponen en evidencia el estado de alienación y cosificación del sujeto contemporáneo.

Los sueños del pueblo desde el colchón

Nueve colchones colocados en forma vertical sobre una pared comienzan a caminar lentamente hacia el público en la pequeña Sala Escalada. Se aproximan a los espectadores hasta casi tocarlos. La gente ríe, en parte por la sorpresa y, en parte, por el extrañamiento que produce que un objeto inanimado, manejado detrás como una marioneta por los actores, pase a ser animado. Rápidamente, los colchones se vuelven *saltando* hacia atrás hasta permanecer quietos. Luego, el cuerpo-cosa del colchón se funde en una misma imagen con el cuerpo humano de los actores, que caen sobre sus fundas uno a uno, como sonámbulos, como cuerpos-objeto. Mientras los cuerpos dormidos se sumergen por la noche en los mares del inconsciente, son susceptibles de ser manejados por otros.

Las luces se apagan y al encenderse vemos, en penumbras, que sobre los colchones duermen hombres y mujeres treintañeros que sueñan con políticos y, dormidos, les hablan en un tono familiar: los desean, los insultan, les temen. Mientras tanto, entretienen un discurso polifónico donde la política estetizada y basada en el personalismo se torna pulsión. Los políticos soñados se transforman en objetos fetiches para los soñadores. Una joven se excita con ministros de economía como si fueran *sex-symbols*; otro se regodea con la gordura y el discurso de carácter mesiánico de Elisa Carrió. Su compañero insulta y se burla de la ridícula imagen de María Julia Alsogaray posando desnuda con pieles de zorro en la tapa de la *Revista Caras*, como la prostituta de Carlos Menem. Como todo es posible en los sueños, los padres de la Patria también son des-sacralizados, desde Moreno y Alberti hasta Julio Argentino Roca. En este gesto político, lejos de cristalizar la historia, *Cada una de las cosas iguales* responde a la perspectiva performativa



donde, tal como sostiene Óscar Cornago Bernal: "La cultura se piensa como un espacio de actuación donde una colectividad reafirma sus lazos de identidad, proceso continuo de destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos"². Al situar la obra en el aquí y ahora de nuestra historia política, en primer lugar, el contexto se convierte en una parte fundamental del texto y, en segundo lugar, la *perfopuesta* no se cierra en un sentido, sino que abre interrogantes en el espectador potencialmente activo a modo de obra abierta.

La escena siguiente está marcada por los monólogos de cada *actor-performer* que se entrecruzan entre sí. Son argentinos o extranjeros que reflexionan acerca de la política a partir de sus propias impresiones, gustos o pasiones. La discusión se halla banalizada en ciertos casos por la falta de fundamentos, por el vaciamiento de las ideologías. O bien la ideología neoliberal está encubierta de un supuesto "sentido común" o "des-politización" del discurso cotidiano. Ejemplos de esto son los monólogos que caen en maniqueísmos: una joven estadounidense que vive en Argentina cataloga a los políticos en *buenos* o *malos*, y en forma despreocupada reconoce no saber ni interesarse en política. Eso se contrasta con el discurso chauvinista del joven que agrade sexualmente a la "yanqui imperialista que viene a saquear el país". El antiguo discurso de la izquierda también se halla resquebrajado: una muchacha, si bien reconoce que "el socialismo está bueno", sostiene que sólo se logra si todos somos socialistas. Y reconoce su contradicción: más allá de que *Nike* explote niños en sus fábricas, las remeras *dry-feet* son de excelente calidad. Dice ser *hippie* por cómo se viste, pero necesita legitimarse como actriz y guionista en los Estados Unidos. También hay lugar para posturas enfrentadas y enérgicamente defendidas: dos actores debaten casi a los gritos por la supremacía del Estado sobre la República y viceversa.

En el medio del escenario, irrumpe el monólogo de un personaje que comienza a fisurar esa secuencia de discursos: se trata de una mujer de rasgos algo asexuados con reminiscencias al personaje de Hamlet de William Shakespeare que, en medio de una crisis de identidad, carga con la sombra de su padre y debe

² Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso"; *Gestos*, Año 19, Nº 38, 2004; p. 14.



debatirse entre el peso de la tradición y su elección personal. La actriz concluye la primera parte de la obra de Ajaka con la frase "Que muera la Patria, viva el hijo, viva la filatria". Esta afirmación es el puente de unión con la segunda parte que abandona el realismo de los personajes para ingresar en el plano de su progresiva cosificación.

Todos los personajes cuentan con una particularidad: ninguno de ellos se pone de pie en los monólogos en los que se dirigen al público. El no levantarse, el dormir para priorizar el beneficio individual se condensa en la alegoría del colchón. Con esta interesante imagen, Alberto Ajaka parece explicitar la comodidad de una búsqueda de cambio político que se limita al plano discursivo. En este caso, la palabra se torna inacción sobre la realidad. Y esta dialéctica entre teoría y praxis política es el eje que divide en dos la obra: por una parte, el plano de los sueños y la búsqueda de ideales de los jóvenes ciudadanos en democracia. Por otro, la praxis política parodiada por gobernantes que fisuran la relación actor-personaje evidenciando un proceso de deshumanización del sujeto contemporáneo.



Cada una de las cosas iguales – Foto: Nadia Mastromauro



Políticos bufones que alienan al pueblo

Pensemos en el título de la obra: si cada individuo pasa a ser una cosa, es decir, un cuerpo dormido que se funde en un ciudadano-colchón en un proceso de reificación, entonces *Cada una de las cosas iguales* somos cada uno de nosotros (o cosas), que a pesar de nuestras diferencias, a pesar de que los poderes hegemónicos pretendan cosificarnos, seguimos buscando salir de nuestro estado alienado, de la funda. Lo que todos tenemos en común es la búsqueda de un ideal, una utopía que lleve hacia adelante el sueño de un país con un futuro mejor. Esto explicaría en buena parte que en el teatro posrepresentacional, el efecto de deconstrucción pone en cuestión la unión natural entre actor y personaje o entre personaje y texto. Al quebrar el trinomio clásico teatral actor/personaje/diálogos pasamos a una nueva combinatoria que asocia corporalidad, enunciación y discurso³.

En el caso de *Cada una de las cosas iguales*, no hay un protagonista entre los actores, sino que todos giran en torno al colchón: la presencia de este objeto reproducible, material e inanimado explicita nuestra hipótesis de que los actores-personajes dan cuenta de la progresiva cosificación de los ciudadanos. El colchón es el espacio de transición que al inicio de la obra se personifica; luego es el sostén de los cuerpos donde tienen lugar los sueños y declaraciones del inconsciente y, hacia el final, es el monumento sobre el que los políticos organizan la ceremonia. El colchón es a su vez el elemento que genera una continuidad entre la primera y segunda parte de la obra. De esta manera, el personaje de los ciudadanos es deconstruido y descentrado para ser recompuesto por los actores. El cuerpo, el tema y el discurso no constituyen una identidad propia. El cuerpo humano que se fusiona en la representación con el colchón no define límites precisos; tampoco se reduce a un solo personaje, sino que el conjunto de *actores-performers* se amalgaman en un único cuerpo: el cuerpo ciudadano o el cuerpo político. Estamos entonces ante la disolución tanto del personaje, del actor-enunciador, como así también del texto dramático. Aun así, a pesar de esta disolución, coincidimos con

³ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico"; *Teatro XXI*. Nº 11, 2000; p. 3-10.

Pavis cuando sostiene que “El lector o el observador vuelve a pegar siempre los trozos y se resiste a los efectos de deconstrucción”⁴.



Cada una de las cosas iguales – Foto: Nadia Mastromauro

Las cajas en las cabezas de los políticos usadas como *máscaras* nos llevan al sentido antiguo de la noción de personaje: en su *Diccionario del teatro*, Pavis sostiene que, en los orígenes, el personaje era una máscara –una persona– que correspondía al papel dramático en el teatro griego. El actor quedaba netamente diferenciado de su personaje, no era más que su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su juego el gesto y la palabra. Esta perspectiva ha sido invertida en la historia del teatro occidental: el personaje se ha identificado cada vez más con el actor que lo encarnaba y se ha transformado en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres⁵. En la puesta de Alberto Ajaka, la máscara no implica necesariamente encubrimiento: por una parte, abandona todo

⁴ Patrice Pavis, *idem*, p. 9.

⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*; Barcelona, Paidós, 2000; p. 334.



efecto de identificación con los actores; por otra, retorna a un sentido originario del personaje en tanto que su *verdad* no está en lo que se oculta, sino en la superficie misma de la máscara, en el rostro acartonado de políticos que son, literalmente, todos iguales entre sí. En la era de la imagen donde el marketing político es tan o más importante los discursos de los gobernantes (en tanto maquinaria de cooptación), el (en)cubrimiento del rostro quita al espectador-ciudadano la posibilidad de identificación con un líder carismático para volver al mero plano de la discursividad y la gestualidad, que Ajaka torna burlesca.

Siguiendo los aportes de Abirached, la mimesis es retocada en la *perfopuesta* de Ajaka refundando la relación del teatro con el mundo a través de la parodia⁶. Nos hallamos ante el personaje como máscara autónoma, desembarazándose de toda pretensión figurativa y exigiendo que su extrañeza radical se preserve en la escena. Los rostros de los políticos son rostros sin expresión, sin gestualidad ni emotividad alguna.

Por otra parte, si los cambios económicos que comenzaron en la década de los años 90 afectan nuestra recepción del arte contemporáneo, coincidimos con el planteo de Claire Bishop⁷ según el cual la performance contemporánea se implica en estrategias mediadoras que incluyen un compromiso con el mercado. En este sentido, si nos detenemos a reflexionar en los circuitos de producción, es interesante destacar que el director decide exhibir su obra en un circuito teatral alternativo como lo es el caso de la Sala Escalada.

Conclusiones

A modo de conclusión podemos establecer que –en el marco del teatro posrepresentacional– el personaje se halla en un momento de crisis. La *perfopuesta* de Alberto Ajaka pone en evidencia la disolución del personaje, que debe ser distinguida de su destrucción absoluta. Esta noción se abre a nuevos sentidos y se resignifica desde el actor para redirigirse hacia el cuerpo colectivo de los

⁶ Robert Abirached, "Una abstracción andante" en *La crisis del personaje en el teatro moderno*; Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994; p. 181-188.

⁷ Claire Bishop, "Performance delegada. Subcontratar la autenticidad"; *Otra Parte*, Año 7, Nº 22, 2010; p. 63-71.



espectadores. Éstos experimentan no sólo la descomposición del personaje antimimético, sino también la descomposición de los personajes realistas que se cosifican, tanto en la relación con otros objetos que los rodean, como con otros personajes.

Ficha técnica:

Dramaturgia: Alberto Ajaka

Actúan: Leonel Elizondo, Sol Fernández López, Luciano Kaczer, Julia Martínez Rubio, Luciana Mastromauro, Andrea Nussembaum, Andrés Rossi, Gabi Saidón, Mariano Sayavedra

Vestuario: Rodrigo González Garillo

Escenografía: Rodrigo González Garillo

Iluminación: Adrian Grimozzi

Fotografía: Nadia Mastromauro

Entrenamiento corporal: Luciana Acuña

Asistencia de dirección: María Lourdes Pingeon

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Colaboración artística: María Villar

Dirección: Alberto Ajaka

luciana.caresani@gmail.com

Abstract

In this article explore the way in which, within the framework of deconstruction drama, Alberto Ajaka's *performise Cada una de las cosas iguales* elaborates a new configuration of the actor-character relation. We will argue that this play shows, on the basis of the progressive loss of individuation and the deconstruction of the characters, the general state of alienation and reification of the contemporary subject. We shall conclude that Ajaka's play exposes not only the dissolution of the notion of *character*, but also the need to reconsider the possible resignification and opening to new meanings of the concept.

Palabras clave: Ajaka, *Cada una de las cosas iguales*, actor, personaje, performance, cosificación, deconstrucción.

Keywords: Ajaka, *Cada una de las cosas iguales*, actor, carácter, performance, reification, deconstruction.