



**Se alquila con una condición: la emoción desde un rompecabezas interdisciplinario.**

**Jazmin Cañete Palacios y María Ayelén Decuzzi**

**(Universidad de Buenos Aires)**

Pensar la escena teatral contemporánea y sus problemáticas implica adentrarse en un mundo de deconstrucción, disoluciones, provocación y puesta en crisis de la representación. Una y otra vez, intenta evidenciarse, en contraposición a lo que podría considerarse una línea clásico-mimético-naturalista, el artificio de la construcción: *cómo* ha sido elaborado el hecho teatral con materiales y procedimientos de diversa índole.

Si existe un marco en el cual pueda pensarse hoy esta escena, sería el de una hibridación: uno en el que diversas disciplinas artísticas de ayer y hoy se aglutinaran para generar sentido. El teatro posmoderno no es un teatro que niega la praxis teatral histórica, no destruye, sino que coproduce: "*los diversos sistemas sígnicos son desarticulados, desarrollados, sumados, montados*"<sup>1</sup> por teatristas que ya no provienen exclusivamente del teatro y que se valen de la técnica *match cut* para sus creaciones. Gracias a ello, se genera un nuevo concepto de obra, de personaje, de teatralidad y de espectador.

Diego Casado Rubio, cineasta, diseñador gráfico, web y audiovisual, también se desempeña como autor y director teatral. Durante los meses de junio a septiembre de 2011, se pudo ver *Se alquila con una condición* en el teatro La Carbonera de San Telmo de la ciudad de Buenos Aires, obra que creemos interesante analizar como un híbrido de la escena teatral contemporánea. Proponemos tomar la terminología propuesta por el semiólogo teatral Patrice Pavis<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Helga Finter, "La cámara-ojo del teatro posmoderno", en *Revista Criterios*, Nro. 31 (Enero-Junio), 1994.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", en *telondefondo. Revista de Teoría y crítica teatral*, Universidad de Buenos Aires, año IV, N° 7 (Julio), 2008, ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))



para pensar la obra de Casado Rubio como una *performise* o *mise en perf*: una herramienta teórica, un punto intermedio y flexible entre las nociones de *puesta en escena* y *performance*.

En *Se alquila con una condición*, tres seres solitarios y misteriosos se reúnen para compartir juntos sus vidas "como si" fueran una familia. Ramona (Chela Cardalda), una mujer sobre el final de su vida, alquila habitaciones de su casa a Lucía (Estela Garelli) y Amador (Emiliano Dionisi), en carácter de hija y nieto, aunque sin pedirles dinero a cambio, sino juego y representación. Una voz en off, El Relator (Rodolfo Valss), se hará cargo de la narración de esta historia e interactuará con actores y público.

A partir de la fusión de diferentes disciplinas artísticas -procedimientos teatrales, cine, danza e, incluso, pintura y fotografía, ya que es constante la elaboración de imágenes estetizadas mediante el trabajo con la luz, el color, las texturas y los distintos planos del espacio- se construye "un viaje sensorial, cinematográfico y teatral por las perversiones cotidianas de una familia"<sup>3</sup>. Estos elementos heterogéneos se organizan en un relato fragmentario y no lineal, a modo de *puzzle* con elipsis temporales, exigiendo la mirada de un espectador activo que ordene y reordene los fragmentos expuestos ante él, sin por ello perder su conexión emocional y sensible con la propuesta.

Desde el principio del espectáculo, se evidencia el artificio: lo que vamos a ver es una representación. La primera escena a la que asistimos es la del juego-representación de la muerte de la anciana, tirada sobre una mesa con Lucía y Amador sollozando a su lado. La acción de los actores se interrumpe por la voz de El Relator pidiendo "no, no, esperen que les pongo música". Cuando esta suena, ellos vuelven a actuar -esta vez con más exageración- la tristeza y el dolor ante la muerte. Mientras tanto, El Relator solicita al público que apague sus teléfonos celulares e inaugura el relato haciéndose responsable de la narración: "esta historia

---

<sup>3</sup> En la página web del espectáculo, el mismo Diego Casado Rubio se refiere a su obra como "teatro cinematográfico para los sentidos". De hecho, podemos apreciar esta influencia ya en el banner promocional - desde la gráfica de los volantes de mano hasta el trailer oficial, disponible tanto en la página web como en la cadena You Tube-. Disponible en <http://www.sealquila.com.es> (último acceso: 14 de septiembre de 2011).



ya la he contado tantas veces, pero nunca de la misma manera; las historias a veces merece la pena contarlas”.

Esta será la primera, pero no la última, vez que se apele al espectador, que se le recuerde que está en un teatro y en presencia de un drama que es una construcción, una ficción distinta de la realidad. Asimismo, construcción de unos personajes que simplemente son, como caracteriza Pavis<sup>4</sup>, “marcas materiales, indicios dispersos” encarnados por los actores que no poseen libre albedrío, sino que se encuentran sometidos a una voluntad omnipotente: en este caso, la de El Relator, titiritero de los cuerpos en escena, quien les dice lo que tienen que hacer, adelanta y completa sus parlamentos e inclusive discute con ellos.

Si bien El Relator se hace cargo de la narración y de la toma de decisiones, debemos distinguirlo del verdadero enunciador del discurso, Diego Casado Rubio: el encargado de disponer las piezas de este rompecabezas para que el espectador (re)construya el sentido. Inclusive, notemos que al final de la obra, en el televisor que acaba de mostrarle(nos) la película a Ramona, se lee “A mi lala” como firma y mensaje del propio autor/director, aunque no explicita su nombre.

Pasemos, entonces, a revisar estas piezas del rompecabezas: los diversos elementos y lenguajes que con los que se constituye esta historia.

La resolución escenografía de Ariel Vaccaro propone, en primer lugar, tres espacios –la cocina, el baño y la habitación de Amador– de modo muy austero: a partir de un panel como única división y algunos objetos como una cama, una bañera, una mesa y sillas. A lo largo del relato, gracias a la iluminación, este espacio mutará en otros variados: un tablao, una estación de tren, el espacio interior de los personajes, el pasado e incluso servirá como soporte de algunas proyecciones.

En cuanto a los audiovisuales proyectados sobre la cortina de baño, estos cumplen distintas funciones en el entramado de la obra: la de proporcionar información sobre un tema, como así también la de actualizar aquella ya presentada, o bien, la de ayudar a la construcción de los personajes. Un ejemplo del primer caso es el *tape* en que Ramona publica el aviso: allí se proporciona

---

<sup>4</sup> Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, en *Teatro XXI*, Nº 11 (Primavera), 2001.



información clave para la comprensión de la historia y, a su vez, ayuda a la construcción de su personaje. Este procedimiento con esta última función de construcción de personajes se da más recurrentemente en el caso de Amador. Por ejemplo, durante su primera secuencia de baile, se proyectan imágenes de corridas de toros y fragmentos de un toro en plano detalle, como parte de la acumulación de signos -el flamenco como música y danza, su vestuario, los colores rojos- que ayudarán a construir su pasado (o futuro) de bailar-torero.



*Se alquila con una condición* – Foto 1. Autor: Juan Borraspardo

Otro ejemplo de proyección interesante para analizar es aquella que muestra lo que hacen Ramona y Lucía en la cocina, en una prolongación del espacio escénico: ellas pasan de uno al otro en un continuum sonoro-espacial. El director realiza un recorte, configura un plano, oculta y deja ver la información: aquello que sucede en el *fuera de campo* de la escena –y que estaría oculto a la mirada del



espectador- nos es mostrado en la pantalla que, a su vez, funciona como el *zoom* imposible en el teatro. Mediante la escenografía, la iluminación y los audiovisuales, la propuesta constantemente juega con lo que se muestra y lo que se esconde, forzando a la mirada del espectador a entrometerse por las cerraduras abiertas.



*Se alquila con una condición* – Foto 2. Autor: Juan Borraspardo

Como mencionamos, la iluminación de Leandro Fretes y Jimmy James es parte constituyente de este espectáculo teatral *cinematográfico*. Este aspecto se hace evidente a la hora de las escenas a través del uso de colores y texturas, sobreimpresiones o proyecciones sobre los cuerpos, marcadas luces y sombras. Será una función muy interesante y recurrente de la iluminación la de la sugerencia –y consecuente sensualidad, desde una perspectiva baudrillardiana– mediante la



develación/ocultamiento de lo íntimo: escenas de desnudos, sexo y masturbación. A su vez, la redirección de la luz hacia los personajes evidencia una conciencia de la enunciación lumínica que presta atención a lo que considera importante destacar y guía el ojo del espectador. Por último, incluso en la gráfica del programa de mano podemos ver la importancia que tienen los colores –cada personaje se encuentra asociado a uno en particular– y hasta Casado Rubio enuncia allí: "el rojo (Amador) es la esperanza, el azul (Lucía) un recuerdo partido y tu foto sin colores (Ramona) es la imagen misma de la poca importancia del tiempo".

La danza y la música son otros lenguajes que entran en juego de modo protagónico: se alude al tango y se lo baila en escena –Ramona le insiste a Amador que baile con ella antes de la cena–, se alude al flamenco y también se lo baila. Pero este último no sólo sirve para las secuencias bailadas de Amador: aparece desde el inicio del espectáculo como signo referente a la nacionalidad española de Ramona. En su caso particular, su identidad está asociada constantemente con la música: tomemos el ejemplo de la anécdota de su nombre. La canción de la película homónima, que la anciana nunca pudo ver, suena diegéticamente durante la proyección de la película en el televisor y, luego, versionada en rumba como música funcional de sala. Además del tango y del flamenco, se emiten otros sonidos y ruidos desde cabina en función de la ficción, como voces en off, trenes, puertas, susurros, la banda sonora de los audiovisuales.

Ya mencionamos que todos los casos de introducción de danza se vinculan a la construcción del personaje de Amador, como acumulación de signos sobre su identidad e interioridad o reflejo de su sufrimiento. En una primera secuencia, realiza movimientos ordinarios, pero estilizados; en una segunda, ya baila danza contemporánea fusionada con movimientos de flamenco y de torero. Su caso es emblemático porque, al danzar semi-desnudo, subraya la importancia del cuerpo y su relación con el mundo. Su personaje se conecta con la fuerza pasional de los orígenes: sus pasos rozan el piso y la energía en sus movimientos y gestos pueden asociarse al espíritu de la danza andaluza.



*Se alquila con una condición* – Foto 3. Autor: Juan Borraspardo

Estas secuencias implican la irrupción de otro tiempo y espacio, oníricos tal vez, pero claramente relacionados con España. Se trata de un lenguaje con lógica propia, autosuficiente, que apela directamente a la sensorialidad y emoción del espectador. Lo dicho hasta aquí, no significa que se deba englobar el espectáculo bajo la categoría *danza-teatro*: debemos entenderla como una representación que recurre a la fusión de disciplinas para hablar de melancolía, soledad y raíces.

El manejo del vestuario en escena es otro de los elementos que juegan un rol importante. Los actores se visten y desvisten, una y otra vez, construyendo sus personajes a partir de sus atuendos: la bata y el *jogging* marrón de Lucía, el pijama y la ropa interior de Amador y los vestidos de Ramona, inclusive su gusto por el tejido. Cada cambio de vestuario implicará una modificación en la identidad de



estos seres: Lucía se pone un vestido rojo para señalar un cambio temporo-espacial y anímico con respecto al atuendo abandonado de color marrón que usaba anteriormente; Amador, se pone un traje celeste, camisa y zapatos con taco para transformarse, de joven en *jean* y zapatillas, en un sensual bailarín-torero.

Vemos constantemente tres tipos de cuerpos en escena, en función del trabajo sobre la intimidad y el consecuente lugar del espectador como voyeur:

El espectador ve ante sus ojos un cuerpo verdaderamente de carne y hueso; surgen de este modo un erotismo "inevitable" y, a la vez, una incomodidad mayor, un placer por el miedo de ser sorprendido en flagrante delito de voyeurismo.<sup>5</sup>

Con lo señalado hasta aquí, pasemos a aplicar las categorías propuestas por Patrice Pavis. Por un lado, la presentación de la representación, la mostración de los hilos de las diversas materias constituyentes del espectáculo, se relaciona con la concepción de *performance*. Asimismo, el entendimiento de la obra como experiencia sensorial que manipula distintos lenguajes para provocar emoción y apelar a todos los sentidos del espectador, también es otra característica de la *performance*: intenta recuperar los lazos con la realidad –con el aquí y ahora de la situación comunicativa– y, por lo tanto, busca una interacción directa con el espectador, entendido como otro sujeto creador del sentido. Pero, por otro lado, como advierte Óscar Cornago Bernal<sup>6</sup>, si bien la irrupción de momentos performáticos interrumpe la ilusión de realidad –la representación como una continuidad del mundo–, esto no implica una ruptura definitiva con la ficción. Es cierto que el espectador debe escindir su atención entre la fábula –característica de la *puesta en escena*– y las *performances* bailadas y audiovisuales, pero éstas siguen estando a disposición de la primera: de contar esta historia.

Vemos, entonces, que predomina una concepción de *puesta en escena* –en el sentido en que hay un director ordenando los distintos sistemas significantes de una obra acabada y altamente calculada– pero con algunas características de

<sup>5</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2003, p. 124.

<sup>6</sup> Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", en *Revista Gestos*. Año 19, Nº 38 (Noviembre), 2004.



performance –no aquellas referidas a lo efímero e inacabado–. Quizás podamos problematizar la primera noción en el aspecto del lugar del texto dramático: mientras que la *puesta en escena* se considera texto puesto en el espacio, en este caso –si bien existe un texto dramático y todos los elementos están pensados y organizados de antemano– al haber una hibridación de lenguajes junto a la palabra, se hace difícil pensar en la relación texto-escena como un simple pasaje del primero al segundo. En una entrevista realizada por Osvaldo Quiroga para el programa *El refugio de la cultura* emitido por la TV pública<sup>7</sup>, los actores y el director comentaban sus dificultades a la hora de ensayar una obra fragmentaria, en la que no se trataba sólo de estudiar parlamentos y otorgarles acciones, sino de construir un relato desordenado con elementos que se iban incorporando y encastrando a posteriori.



*Se alquila con una condición* – Foto 4. Autor: Juan Borraspardo

<sup>7</sup> Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=mC6ZW72kwmY> (último acceso: 20 de septiembre de 2011)



En conclusión, *Se alquila con una condición* nos propone hilvanar situaciones, nos reclama una actitud activa para que, desde la heterogeneidad y la fragmentación, construyamos sentido al atravesar el umbral de la sala. Un interesante caso en la escena teatral posmoderna: una obra abierta, inmediata y, al mismo tiempo, nada improvisada ni azarosa. Una propuesta que llama a los diversos lenguajes artísticos a trabajar en conjunto para crear el ambiente justo e ideal en que nuestra percepción se enriquezca y nos adentre en un mundo donde los seres solitarios logran encontrar su lugar, su identidad y compañía, mediante un simple aviso en el diario.



*Se alquila con una condición* – Foto 5. Autor: Juan Borraspardo



## FICHA TÉCNICA

Autor y director: Diego Casado Rubio  
Actuación: Chela Cardalda (Ramona), Estela Garelli (Lucía), Emiliano Dionisi (Amador)  
Voz en off: Rodolfo Valss (El Relator)  
Asistente de dirección: Juan Borraspardo  
Creación audiovisual: Diego Casado Rubio  
Escenografía: Ariel Vaccaro  
Vestuario: Vessna Bebek  
Realización de vestuario: Nancy Murena  
Iluminación: Leandro Fretes y Jimmy James  
Coreografía: Pouso  
Música original y postproducción sonora: Diego Menge  
Composición e interpretación tema final: Miguel Magdalena García "Peri"  
Diseño y realización bañadera: Nicolás Botte  
Asistente general: Marina Rosetti  
Fotografía: Juan Borraspardo  
Diseño de gráfica y web: Diego Casado Rubio  
Producción ejecutiva: Juan Borraspardo  
Prensa: Carolina Alfonso  
Cuenta con el apoyo de: El Principito producciones, CCEBA, PROTEATRO, INT y Ministerio de Cultura – Presidencia de la Nación  
Presentada en: Teatro La Carbonera – Balcarce 998, CABA  
Ciclo: Marzo- Septiembre 2011

[jazmincanete@gmail.com](mailto:jazmincanete@gmail.com)

[ayelendecuzzi@hotmail.com](mailto:ayelendecuzzi@hotmail.com)

**Palabras clave:** *Se alquila con una condición*, Casado Rubio, performance, puesta en escena, posmodernidad, interdisciplina, rompecabezas.

**Key words:** *Se alquila con una condición*, Casado Rubio, performance, staging, postmodernism, interdiscipline, puzzle.