

Ficcionalizar la ficción: virtualidad y reconstrucción en dos obras actuales.

Fernando Gabriel Pagnoni Berns
(Universidad de Buenos Aires)

En la actualidad, Argentina vive momentos de gran complejidad política que se corresponden a posiciones encontradas acerca de temas coyunturales; entre ellos, el rol de los medios y su acción tanto en la agenda política como su desempeño a la hora de formar opiniones en la ciudadanía. Muchos medios, especialmente los masivos (televisión y diarios) son acusados en forma permanente de tergiversar la realidad, de ocultar información, de desvirtuar las noticias o directamente de inventarlas. Todo lo anterior se encuadra en un debate que lleva ya largo tiempo acerca de la posibilidad o imposibilidad de transmitir la *verdad* sin que haya intermediación entre acontecimiento y su posterior comentario.

Por supuesto, sabemos que desde la misma elección del o de los temas a tratar, qué presentar como noticia, qué poner en portada y qué en el interior del diario, o desde la misma idea de musicalización televisiva de las notas y reportajes en los noticieros, sin siquiera entrar en la problemática de la edición televisiva, la cultura actual pasa por un momento histórico cuya complejidad exige "definir marcos más precisos de análisis, sobretodo si consideramos que la comunicación configura una realidad multifacética en la que se entrelazan factores de orden económico, social, cultural, ideológico, así como aspectos del orden técnico y creativo".¹

Parte de esa nueva conceptualización exige ver a los medios como productores ellos mismos de noticias en vez de simple emisores/transmisores y, lo que es más importante, entender a los medios como empresas capitalistas cuyo objetivo es el de *vender* noticias, hacerlas atractivas para un público consumidor, lograr la mayor circulación de ellas no con el fin de informar, sino con el fin último de producir ganancia. "A partir del neoliberalismo, los medios masivos de comunicación han experimentado cambios que, poco a poco, fueron definiéndoles

¹ Delia Covi Drueta, "La televisión, escaparate del poder", en Ruy Mauro Marini y Mária Millán (ed), *La teoría social latinoamericana. Cuestiones contemporáneas*. Tomo IV; México, Ediciones El Caballito S.A, 1996; p. 217.



como empresas productoras de bienes materiales, relegando su misión cultural². Con respecto a este último punto, dice Eliseo Verón que la televisión proporcionaría las imágenes que permanecerán en la memoria y asegurararía, de este modo, la homogeneización de la imaginería social³. “Los media tienden a dramatizar los conflictos (...), centrándose en las diferencias irreconciliables entre las partes, las posiciones extremas, las declaraciones virulentas y los actos violentos o amenazantes, olvidándose de las soluciones, de las salidas y del propio papel de los media (...)”⁴. La responsabilidad de la televisión y de los medios en general para con sus receptores es puesta en discusión en la actualidad por primera vez en la Argentina.

Podemos entender por todo lo dicho hasta ahora el interés que este polémico tema ha despertado, lo que explicaría el hecho de que dos obras teatrales de autores argentinos hayan decidido tomar como eje estructurante de su trabajo no solo las nociones de la televisión, como presencia ineludible a la hora de construir imaginarios sociales, sino -y por sobre todo- la noción de *reconstrucción* que este medio trae aparejado.

Las obras con cuyas puestas en escena que trabajaremos son *La persuasión* de Erika Halvorsen, con dirección de Luciano Cáceres en el Teatro Nacional Cervantes durante la temporada 2010⁵, y *Reconstrucción frente al mar* de Adriana Tursi, en el Teatro del Pueblo, en la temporada 2011, con dirección de Edgardo Dib⁶.

Intentaremos, en el presente trabajo, encontrar, en primer lugar, las coincidencias entre ambas producciones artísticas, para ver si en ellas se puede encontrar una concepción en común sobre la imagen que de los medios y de la televisión se tenga actualmente en nuestra cultura. Buscaremos qué concepciones de ficcionalización mediática trabajan para poder perfilar qué tipo de crítica se le está realizando, en nuestra sociedad, a la influencia de la televisión como medio omnipresente. Finalmente, tomaremos ambas producciones e intentaremos mostrar

² Ídem; p. 218.

³ Eliseo Verón, *Construir el acontecimiento*; Buenos Aires, Gedisa, 1983.

⁴ Vicenc Fisas, *Cultura de paz y gestión de conflictos*; Barcelona, Icaria Editorial S.A, 2006; p. 68.

⁵ Al momento de escribir este ensayo la obra se halla en gira por el Plan Federal que lleva adelante este mismo teatro.

⁶ Intérpretes: Alejandra Colunga, Cristián Cardoner, Roberto Ponce, Daniel Alvaredo. Fotografía (prensa y gráfica): Juan Marcelo Baiardi. Diseño gráfico: René Sagastume Lozano.



cómo el uso de la virtualidad espacial en uno y el concepto de reconstrucción en otro forman conjuntamente una crítica posmoderna al concepto de verdad unívoca en la actualidad argentina, al mismo tiempo que los límites entre conceptos epistemológicamente problemáticos como *realidad* o *ficción* se difuminan y se confunden. Para este último punto, argumentaremos, ambas obras trabajan el artificio teatral como metáfora del artificio de la realidad toda.

La persuasión y el uso de la espacialidad virtual

En primer lugar, consideramos necesario hacer unas breves menciones sobre otros trabajos del joven director argentino Luciano Cáceres para un acercamiento a su idea de virtualidad en la puesta en escena. Para ello utilizaremos como ejemplo dos de sus puestas: *Criaturas de aire* y *Agua (1/407)*.

La primera, cuya autoría corre a cargo de Lucía Laragione, se pudo presenciar en el Teatro Anfitrión durante la temporada 2004. Lo interesante de esta puesta es que Cáceres la adapta al espacio estructural y edilicio de ese mismo teatro⁷. El espacio de las butacas para el público estaba ubicado en la que, dentro del espacio escénico, conformaría la habitación de Rüdín, mientras que, por una ventana y por la puerta de la habitación, se podía observar parte de la acción que ocurría en el pasillo lateral que daba a la entrada a esa misma habitación y en una serie de cuartos pertenecientes al edificio al otro lado del mencionado pasillo, apenas visibles para el público, pero de gran significación por lo que allí acontecía. Entonces, el público se hallaba *dentro* de la habitación de Rüdín, observando todo lo que allí acontecía al mismo tiempo que debía estar siempre atento a los acontecimientos que provenían de ese espacio de extraescena, pero que conformaba el espacio escénico transformado por los actores en su circulación por el mismo. En otras palabras, Cáceres toma un espacio virtual (entendiéndolo como espacio que no aparece en escena) y lo resignifica, no solo como paso de los actores de un estado de expectación a *entrar en escena*, sino como un espacio *otro* al cual el público apenas puede atisbar (todo lo que permita ver el marco de la

⁷ La edición publicada en Buenos Aires en el año 2004 de esa obra en la colección Teatro Vivo corresponde a su puesta en escena.



ventana y la puerta en ubicación lateral), pero del cual debe estar atento para poder armar la narrativa de la pieza. Lluvia, peleas, sonidos, encuentros entre personajes ocurren en ese espacio exterior que solo se puede atisbar de manera oblicua e incompleta. Podemos notar en esta obra un interés por parte del director en el espacio virtual y el "converted space"⁸.

Esta idea se exagera en *Agua (1/407)*, que formó parte del proyecto "Inversión de la carga de prueba" en el Centro Cultural Rojas, proyecto que consistía en otorgarles a tres directores y dramaturgos un espacio con una escenografía ya determinada y a partir de la misma, desarrollar la dramaturgia y la acción. Dicha escenografía consistía en un par de mesas con objetos diversos; sobre ellas, un equipo de radio (el más llamativo), una pizarra y una pantalla. Lo que nos interesa es especialmente esta última. La acción estaba dada por dos personajes masculinos, mientras una mujer se comunica con ellos a través de imágenes proyectadas sobre dicha pantalla. Antes de finalizar la obra, una puerta se abre y la mujer sale al encuentro de los dos hombres. Las imágenes proyectadas en la pantalla no fueron grabadas previamente, sino que eran retransmitidas por la filmación que se daba sobre las acciones de la actriz dentro del cuarto oculto; es decir, su actuación se daba sincrónicamente en el mismo momento en que las acciones visibles de los dos hombres sucedían. Lo que Cáceres destacó en este trabajo fue su uso del espacio *virtual*, entendiéndolo como un espacio que se encuentra por fuera del mundo visible de la puesta en escena, pero que es referido constantemente por ella. Cualquier espacio referido mediante el diálogo o el accionar de los actores es un espacio virtual. Cuando un personaje entra en escena y comenta que llega de X lugar, éste es entendido como un espacio virtual, no presente, pero sí existente en el mundo ficcional de la obra. Cáceres trae ese mismo mundo referido habitado por una mujer que se comunica desde una supuesta lejanía a escena por medio de una *segunda virtualidad*, la de la imagen capturada por las nuevas tecnologías y, de esta manera, pone en escena la

⁸ Definimos al "found space" como "any existing place that is taken over and used for a performance event without alteration" y al "converted space" como "found spaces that are transformed by adding designated seating and/or architectural or scenic pieces that help locate the action of the performance". Jon Whitmore, *Directing postmodern theater. Shaping signification in performance*; USA, University of Michigan Press, 1994; p. 117.

virtualidad del espacio, aunque sea desde la fragmentación que permita la pantalla y el encuadre, casi siempre en primer plano, de la actriz/personaje.



Foto *La persuasión*, gentileza agencia DucheZarate y Teatro Cervantes - Foto: Gustavo Gorrini.

¿Por qué este rodeo para hablar de *La persuasión*? Creemos que es importante notar en estos ejemplos cómo el trabajo del director se fue decantando de manera natural por diferentes maneras de entender la virtualidad, primero en *Criaturas de aire*, en donde no empleaba tecnología sino hacía uso del espacio novedoso en el cual la acción de la obra se amoldaba a lo edilicio, dejando gran parte de las acciones visualmente obturadas, para luego pasar al uso de la tecnología como medio de presentación (de espacios que, de otra manera, estarían invisibilizados) y de representación (como ficción), que no constituye uno de los temas omnipresentes en su última puesta.

Esta decantación no solo habla de una visión estética a la hora de poner en escena determinada dramaturgia por parte del director, sino también hace mención a una forma de entender una parte importante del teatro *off* actual. El uso de las tecnologías como parte de la *performance* en escena se ha convertido en una decisión viable para los jóvenes directores y creemos que en ello no solo hay un



interés por los medios tecnológicos como modernización, sino también un llamado de atención sobre su uso en la vida cotidiana.

Many of the most interesting contemporary theatre artists seek to find ways to incorporate technology as a essential response to what is happening around them. New technologies offer creative possibilities, which extend the boundaries of the art form whilst also providing the potential to fascinate modern audiences with a new kind of theatrical spectacle that brings together the worlds of art and science in the entertainment arena as they have developed in the domestic environment.⁹

En *La persuasión*, ambos Cáceres y Halvorsen proyectan como objetivo no solo el uso de la tecnología y de la espacialidad virtual como formas estéticas y dramáticas, sino además hacen un análisis de cómo estas mismas tecnologías de la imagen mediatizan la realidad, y cómo esta mediación está siempre determinada ideológicamente.

La trama es sencilla: una mujer, Clara (Susana Cart) denuncia la desaparición de su marido, Armando, a quien cree secuestrado por un grupo terrorista. Mientras espera un llamado con las condiciones para su liberación, la hermana de Clara, Bety (Cristina Fridman) la convence de participar en un circo mediático en el cual la desaparición del hombre y el dolor de Clara quedan sepultados en una cruzada por ganar popularidad y fama por parte de las dos mujeres. El tercer personaje, bajo el genérico nombre de "relator" (Ignacio Rodríguez de Anca), sintetiza en su rol todas las acciones manipuladoras que crearían muchas personas que trabajan en los medios para convertir una tragedia en una "comedia"¹⁰.

La escenografía, que se encuentra sobre una tarima, remite icónicamente a la idea de un *living room*: sillones, mesita con teléfono. Este conjunto solo ocupa la parte derecha del escenario. Sobre la izquierda, una pantalla funciona como ventana a mundos virtuales, cuya función es extender formalmente las

⁹ Scott Palmer, "Experimentation and Interactions. Between Technology and Performance", en Alison Oddey y Christine White (ed) *The Potential of Spaces. The theory and practice of scenography and performance*; USA, Intellect Books, 2006.

¹⁰ Así lo define Luciano Cáceres en el programa de mano: "Un capricho desata la tragedia. Esta tragedia es una comedia".

posibilidades del mismo escenario, al mismo tiempo que denuncia la artificialidad del evento. Al lado de la pantalla, el locutor, con un equipo de sonido, va entrometiéndose en la acción, tanto desde su posición extradiegética como entrando en el espacio de la derecha, el de Clara y Bety. Por último, una mujer que maneja el equipo de sonido, sin formar parte de la acción ficcional dramática, es vista en el extremo izquierdo del escenario.

En la pantalla las imágenes se suceden. Muestran los rostros de las dos mujeres deformados por el *zoom* mientras son entrevistadas; se exhibe manuscrita la palabra *persuasión* mientras el locutor va desgranando diferentes acepciones de la palabra según los diccionarios. Asimismo, muy significativamente, se muestra a las actrices en la extraescena, cuando salen del escenario, lo rodean y se cambian de vestuario en la parte de atrás, la que siempre se ha mantenido *oculta* en el teatro con el fin de mantener la ilusión.

Entendemos cómo esta acción se articula en los temas de la obra. Por un lado, la virtualidad de los medios que todo lo ven, una suerte de *Gran Hermano*, cuyo ojo mecánico no descansa y quiere descubrirlo todo, hasta las miserias. En nuestra sociedad tecnócrata, ya no quedan espacios para la subjetividad y la soledad más que en nuestro propio interior. Aún en la privacidad de nuestros propios hogares somos constantemente invadidos: celulares que nos mantienen conectados aunque no lo queramos, redes sociales que reclaman nuestra presencia, contestadores automáticos que responden por nosotros y se disculpan de nuestra ausencia o imposibilidad de atender, como si este hecho fuese un delito, algo que haya que exculpar. Por otro lado, revela al teatro como teatro, como artificio: son actrices cambiando su vestuario. También explica esta decisión la presencia tan visible -sobre el escenario mismo- de los equipos tecnológicos como parte de la performance y, además, la presencia física y visible de la operadora de sonidos. La decisión de mostrar el artificio está fundamentada en una crítica a la invasión de las tecnologías que exhiben impudicamente la virtualidad espacial que debería mantenerse oculta para sostener la ficción, que esa misma tecnologías que, al mismo tiempo, tergiversan y deforman absolutamente todo lo que su dispositivo capta.



Foto *La persuasión*, gentileza agencia DucheZarate y Teatro Cervantes - Foto: Gustavo Gorrini.

Cuando Clara y Bety notan que su popularidad está desvaneciéndose y que ya no son *noticia*, hacen cualquier cosa para recuperar su status mediático, incluyendo intentar convertirse en la voz de todas las causas en el mundo, encontrar relaciones ridículas e imposibles entre sucesos dispersos en el mundo con el grupo terrorista supuestamente responsable de la desaparición de Armando, hasta planear, ellas mismas, una explosión en una manifestación, cuya convocatoria corre por cuenta de las mismas interesadas, con el objetivo de volver la atención pública nuevamente sobre sus personas. Cuando la bomba cobra vidas (hecho que no estaba previsto), el mundo de las dos hermanas empezará a resquebrajarse. Clara y Bety se construyeron como figuras públicas mediáticas y, por lo tanto, ya no pueden vivir sin ellas, no pueden manejarse si no aparecen en los medios, no se encuentran si no es a través de la imagen distorsionante de la cámara, la cual se revela como falseadora, como cómplice de los subterfugios de las dos hermanas y del locutor, en tanto voz colectora de ese plano de falsificación de hechos.

La virtualidad como lo otro, lo escindido, lo que no está en escena, pero es traído a la misma para mostrar que es su reverso, hace una última aparición para cerrar la obra. Armando aparece, no vivo ni secuestrado, sino muerto, despedazado y oculto debajo de las tablas del escenario. Ningún grupo de terroristas lo mató, sino su propia mujer. Armando siempre estuvo en escena, pero escondido de la



vista del público, hasta que es exhibido y, cuando esto ocurre, dado que su desaparición era necesaria para la acción dramática, ésta se clausura.

Reconstrucción y ficción

Carlo Ginzburg habla de paradigma indiciario que se remonta al pasado de cazador del hombre. A partir del rastro dejado por la presa, el cazador puede armar una historia "puesto que es el único capaz de leer en los rastros mudos o, por lo menos, imperceptibles dejados por su presa, una serie coherente de acontecimientos".¹¹ Así, la reconstrucción de un relato es el mismo relato.

En tiempos modernos, reconstruir una realidad o verdad posible se hará tomando lo que los medios dan para elaborar, sobre esto, una suerte de palimpsesto, un escrito sobre los rastros de un escrito anterior, una nueva narración más acorde con nuestra ideología y que, por ende, inevitablemente crearemos más acorde con la realidad.

Reconstrucción frente al mar es eso: una reconstrucción. Aquí también hay un hombre perdido y una mujer que lo busca, su pareja (no su esposa, ya que no están casados, como le recalcan en cierto momento), y, una vez más, está presente la sospecha de que ésta sea la causante de su muerte y que el cadáver esté oculto. Un inspector decidirá reconstruir las últimas horas del hombre desaparecido para intentar encontrar en ellas las pistas necesarias que le permita armar una narración coherente de lo acontecido que, a su vez, lo pueda conducir al encuentro, vivo o muerto, de ese hombre que es una persona muy influyente en los medios de comunicación de la costa.

Pero lo que el inspector intenta muestra una básica ingenuidad. Lo que la policía quiere es el *mayor realismo posible* y sabemos que cuando más realismo se busca, mayor artificiosidad. Para lograr esta ingenua idea de naturalismo, el inspector llega al extremo de *alquilar* a un actor para que personifique al hombre desaparecido, así se le podrá imprimir más verosimilitud al recuento de la mujer de sus últimas horas con su pareja.

¹¹ Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*; Barcelona, Gedisa, 1989; p. 144.

La primera reacción de ella es burlarse del aspecto físico del actor al encontrar que no se parece en nada a su pareja. Con el correr de los episodios de la reconstrucción, encontrará en ese hombre muchos más parecidos que los percibidos a simple vista, hasta que, promediando la obra, ese actor cumple un verdadero rol de apasionado consorte masculino.

Lo que se pone en escena son dos concepciones epistemológicas sobre el papel del teatro como mimesis de la realidad empírica. Para los personajes de la ficción, solo una gran cuota de realismo puede *decir* algo sobre la cotidianidad, explicarla, permitir aprehenderla. No hay lugar para experimentaciones ni desviaciones en esta concepción/reconstrucción. Tanto Dib como Tursi desmienten esta noción y crean una realidad más real cuando más se aleja la *pareja protagonista* de los acontecimientos ocurridos esa noche.



Reconstrucción frente al mar. Foto: Juan Marcelo Baiardi



Los personajes no tienen nombres propios, solo genéricos como *ella*, el *inspector*, el doble *y*, además, un cuarto personaje, el otro. En primera instancia, y si bien es un personaje dentro de la diégesis, el custodio del edificio donde vive *ella* funciona como *corrector de poética* cuando los personajes se desvían de lo que se supone creíble sobre los acontecimientos reconstruidos. Interrumpe la acción cuando ésta se aparta de lo que él considera una puesta realista mientras, paradójicamente, estas acciones solo forman parte de una reconstrucción de eventos ya perdidos en el tiempo.

La reconstrucción, denuncia director y autora por igual, está completamente mediatizada por la ideología de los participantes; es tan (poco) creíble como las noticias televisivas a las cuales la obra hace constante referencia. Las primeras palabras de *ella* son. "es una ciudad en la que todo sucede frente a las cámaras. También los asesinatos. Lo que no ocurre frente a una cámara, no ocurre". Debemos tener cuidado, mucho cuidado, con lo que se nos cuenta, parecen decirnos, sobre todo con lo narrado por los medios, cuya mirada intenta emular lo real con una minuciosidad que recuerda a la del inspector, pero que solo puede, por su carácter de dispositivo, mostrar artificio.

Ambas obras exhiben un placer obsceno en mostrar y exhibir lo que es *virtual*, lo que no está porque ya ocurrió (*Reconstrucción frente al mar*) o bien nunca pasó (*La persuasión*), y construyen con esta virtualidad, con este revés de la trama, *toda la narrativa*, denunciándose como ficción, como teatro. Fuera del teatro, fuera de este edificio, la realidad mostrada es también virtual, mediatizada por los diferentes discursos que la construyen cotidianamente y que tenemos que leer entrelíneas para sacar nuestras conclusiones, que pueden ser opuestas a las esgrimidas. Afuera del teatro, todo es teatro. El mundo como escenario. "La historia virtual está en el lugar de la historia real; la información-réplica representa, sustituye, la ausencia definitiva de la historia real"¹²

Aquí encontramos la gran diferencia con respecto a la primera obra mencionada de Luciano Cáceres, *Criaturas de aire*. En ella, la virtualidad espacial funcionaba en la búsqueda de un realismo mayor. Se intentaba que el público se sintiera dentro de ese cuarto que tanto disgustaba a Rüdín y que desde ese lugar,

¹² Jean Baudrillard *La Ilusión Vital*; Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002; p. 44.



desde la única ventana alta y la puerta abierta, encontrarse retazos, indicios de eventos que ocurrirían en el exterior. Realismo exacerbado por esa lluvia que el director hacía caer y que se colaba sonoramente por la puerta y la ventana.

En las obras analizadas, virtualidad deviene lo que no se ve, pero sostiene la trama y que, una vez, que aparece, revela la falsedad de la misma. Para ello, Adriana Tursi y Edgardo Dib construyen una narración que es pura metaficción, que se muestra todo el tiempo no como teatro, sino, lo que es más importante, como ensayo. De hecho, los ensayos son interrumpidos frecuentemente por el *otro* y recomienzan desde un punto cero de la narración. Inclusive los actores entran tarde a *escena* en la cual solo el *Otro* espera desde hace largos minutos.

En el capítulo 3 del libro *La Metaficción Virtual*, Liduvina Carrera explica brillantemente el porqué de la utilización de estos recursos en la postmodernidad:

La postmodernidad ha redescubierto la metaficción como prueba de una época en la que se han perdido los asideros del referente (...). Con la alternativa de la conciencia narrativa y las distintas formas de interpretar la realidad, la metaficción (...) pareciera dar una respuesta al distingo de lo real, del sujeto en tanto fundamento del mundo. Su auge actual pareciera expresar todo el desencanto existente en las formas culturales de la postmodernidad, donde existe un cuestionamiento crítico y deconstructivo de la legitimidad discursiva, que el ser humano había erigido para aprehender el mundo.¹³

Luciano Cáceres, por su parte, utiliza el recurso de la pantalla y la cámara, la cual, en cierto momento, toma al público sentado en las butacas y proyecta ese espacio que sostiene la trama a la pantalla. Decimos que *sostiene la trama* ya que es por el público que el espectáculo se hace y es recepcionado; sin él presente, no habría función, no habría poiesis.¹⁴ Es la mirada del público quien sostiene el acontecimiento y es para éste la producción poética que acontece. En el momento en que el público se ve a sí mismo dentro de la historia y su espacio sagrado

¹³ Liduvina Carrera, *La Metaficción Virtual*; Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001; p 32.

¹⁴ Según la definición lógico-genética de Jorge Dubatti, poiesis es uno de los tres sub-acontecimientos que permiten, solo en su unión, el acontecimiento teatral, junto con el convivio y la expectación. El término involucra tanto la acción de crear (el trabajo del actor en determinado momento y espacio) como el objeto creado (un nuevo ente diferente al de la realidad empírica de la cual se diferencia por su carácter poético). Cfr. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, especialmente capítulos I y II y *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007 especialmente el capítulo III, ambos libros de Jorge Dubatti.



violado, ya no queda lugar para la pasividad. La obra se devela puro artificio y el público se ve obligado a reflexionar sobre lo que en escena acontece y sobre el rol de la ciudadanía con respecto a la manipulación de los medios y la relación de los mismos con respecto a una idea de verdad única e inequívoca. ¿Cuán involucrados estamos como sostén de las ficciones mediáticas?

Creemos que se puede clarificar nuestro análisis si nos detenemos en las coincidencias entre las dos obras.

Ambas comienzan con los actores ya en escena, aún mientras el público ingresa a la sala y se acomoda en las butacas. En *La persuasión*, son los tres actores del elenco y en *Reconstrucción frente al mar*, el personaje del Otro. En la primera de las obras, los actores se encuentran caracterizados como sus personajes en su vestuario, mientras charlan en voz baja lo que aparentemente son asuntos de los actores. Solo comienzan a *accionar* como personajes cuando el público está ya instalado y las luces se bajan en intensidad. Podemos preguntarnos, ¿hay obra como acontecimiento poético al ingresar a la sala, si los actores ya están en escena y caracterizados, aunque no estén actuando aún? ¿La acción realmente comienza cuando se dan las reglas convencionales de inicio (luz, un telón que se abre, etc.)? ¿La obra ya está irremediabilmente empezada cuando entramos? ¿Estamos viendo un hecho teatral en ese instante en que nos acomodamos?

Creemos que cada obra (y cada vez es más habitual encontrar a los actores en escena antes de comenzar la obra en la actualidad) proveerá sus propias respuestas, según las intenciones estéticas o ideológicas de los autores. En las puestas analizadas, creemos que la respuesta es la misma en ambas: ya hay acontecimiento teatral aún cuando la acción propiamente dicha no ha comenzado. La presentación de los actores en medio de una charla cotidiana entre ellos mientras esperan confluye con el resto de la puesta y su necesidad de mostrar ese espacio *otro* que es el acontecimiento teatral como ficción, como engaño, como artificio. En *Reconstrucción frente al mar* se podría argumentar que el actor en escena está solo y ya en personaje. Un custodio del edificio donde sucede la acción come un sándwich y barre lacónicamente el piso mientras espera la llegada del inspector y de la mujer. Sin embargo, cuando llegan el inspector y el doble, el primero deja traslucir su apuro y sus quejas, porque debe empezar la



reconstrucción y la mujer llega tarde (cual diva). Lo que se da inicio es a la reconstrucción, pero también a la obra propiamente dicha. Todo lo anterior son preparativos en escena, que fuera del mundo ficticio también es puesta en escena. Así ambos mundos, el del público que espera y el de la ficción se entrelazan de manera indisoluble.

Esta unión entre los dos espacios y tiempos se vuelve a dar al finalizar la obra. La encargada de correr las cortinas para que el público pueda salir se detiene unos segundos en terminar de comer el sándwich que el primer personaje había empezado a comer en escena al comienzo de la obra. Finalmente, la encargada es *retada* por otro ayudante del teatro; deja, entonces, de comer y abre las cortinas al público. Ambos son parte de los trabajadores del teatro, por lo cual esta pequeña ficción funciona una vez más y de forma análoga y complementaria a la primera. Ni la obra comienza cuando se supone que comienza, ni termina cuando se supone que termina, con los actores recibiendo los aplausos del público. Queda planteada de esta manera, la imposibilidad de un corte tajante entre el mundo teatral, comprendido por un espacio y tiempo propios, y el mundo cotidiano, en el cual lo performativo está integrado a las conductas diarias. Esto último se maximiza cuando es visto a través de una pantalla de televisión, en la cual todos *actúan* un papel, lo deseen o no, desde el mismo momento en que una madre desgarrada por el dolor de la pérdida de, por ejemplo, un hijo, es musicalizada en un noticiero en una forma estetizante hasta el punto de acercarla, formalmente, a una ficción televisiva. En *Reconstrucción frente al mar*, los supuestos momentos de inicio y cierre quedan desdibujados y funcionan más como exhibición de una serie de reglas convencionales para su examen, que como puntos de apertura y cierre.

Otro elemento común a ambas puestas es el uso del kitsch como revelación de lo artificial en la supuesta naturalidad. La escenografía de *Reconstrucción frente al mar* está compuesta por sillas y mesitas plegables de madera pintadas de colores chillones: rojos, verdes, amarillos y violeta, éste último para una pequeña plataforma en la cual se sienta el inspector para observar la reconstrucción u obra que ante sus ojos se monta. La ropa de la única mujer en escena es un cliché de la feminidad: un vestido verde a lunares grandes blancos y pañoleta envolviéndole la cabeza para remarcar su rostro: el aspecto clásico de la mujer clásica de la década



de los 50, imagen que ha quedado en el imaginario cultural como icono de la femineidad en el hogar. "El kitsch es el equivalente del cliché en el discurso"¹⁵ y, como tal, revela su estructura convencional artificial.



Reconstrucción frente al mar. Foto: Juan Marcelo Baiardi

En la puesta de Luciano Cáceres, los colores fuertes también abundan, pero no en la escenografía, sino en el vestuario de las actrices. Clara viste de rosa y Bety de verde, ambas de manera monocroma y en telas brillantes. Sus pelucas no pretenden en ningún momento pasar por cabello natural. Son pesadas y espesas y sus formas recuerdan una vez más, al ideal de la femineidad en décadas ya pasadas. El punto de esta estilización en ambas obras sería "dethrone the serious, to make artifice and theatricality an ideal".¹⁶

¹⁵ Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*; Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009; p 127.

¹⁶ Manny Farber y Patricia Patterson, "Fassbinder", en *Film Comment* 11.6 (Nov/Dec. 1975); p. 5.



El kitsch funciona en ambas obras como parodiando las imágenes ya cristalizadas, proyectadas por los *mass media* en todo el mundo, imágenes que funcionan como significantes cuyos significados se han disuelto en la forma del cliché y han perdido parte de su valor.

Promediando la obra de Dib, el ritmo de la reconstrucción se interrumpe y el inspector exige de la mujer un número musical, el cual funciona como gesto englobador de toda la estética de la reconstrucción y, por ende, de la obra, ya que una y otra son la misma cosa indiferenciada. La mujer se enfunda en un traje de noche aparatoso (nuevamente, un diseño que se adecua mejor a décadas pasadas) y comienza a hacer un *playback* del icono kitsch por excelencia de la canción: Raffaella Carrá.

Mientras suena "Yo no sé vivir sin ti" y la mujer se adentra en una interpretación dentro de una interpretación, tanto el inspector como el doble la acompañan en una coreografía caduca, sin pretensiones, ambos con la cintura rodeada con cinturones de lentejuelas. La utilización de Raffaella Carrá no es inocente. Ella es símbolo y, al mismo tiempo, un icono de toda una década cuyas imágenes, basadas en colores chillones, ha quedado en el imaginario cultural como una de las representaciones más indelebles de lo artificioso. "Todos éramos kitsch, no nos percatamos de que Raffaella Carrá fuera kitsch, y que fue un kitsch compartido, ella y nosotros".¹⁷

En determinado momento, ella no puede continuar la representación musical y se quiebra. Los dos hombres, paralizados al principio, continúan su rutina de manera dubitativa hasta el final del tema musical. En este mundo de representación, el show debe continuar y no puede interrumpirse. No es un asunto oficial, es parte de la lógica del espectáculo. A esa altura de la representación, las realidades están ya lo suficientemente trastocadas y la línea divisoria entre la reconstrucción de un homicidio, su guión, los actores, y las líneas argumentales de *Reconstrucción frente al mar* han pasado a ser una sola, indisoluble. El espacio virtual, si lo entendemos en esta ocasión como *revés de la trama* es imposible. No hay revés, porque ya no hay espacios rígidamente fijados. Por ejemplo, ya cerca

¹⁷ Salvatore Bartolotta, "Raffaella Carrá: la donna, l'artista, l'icona", en Mercedes González de Sande (ed), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*; Sevilla, ArCiBel Editores, S.L, 2010; p. 515.



del final, uno de los personajes derriba uno de los pocos índices que diferenciaban el espacio teatral del espacio del público. Ambos estaban delimitados por una serie de sillas plegables de madera en fila, unidas unas a otras por una cinta plástica típica de las escenas de crímenes. Como dijimos, las sillas son derribadas y este sencillo gesto, en el final, termina de unir ambos espacios como representacionales *los dos*, problematizando la norma que dice que "el teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (el público) y el objeto mirado (el escenario)".¹⁸ Solo al final, cuando la mujer y el otro quedan a solas, este recompone ligeramente la escena. Como están dispuestos a empezar una historia de amor, ficticia e imposible por las circunstancias, necesitan recomponer el espacio para comenzar una nueva ficción que se recorte de lo sucedido hasta ese momento.

Por último, quisiéramos detenernos brevemente en la relación entre la televisión y *Reconstrucción frente al mar*. El programa de mano hace una fuerte alusión a cómo los medios masivos, especialmente la televisión, tergiversan los acontecimientos hasta convertirlos en poco más que ficción. No importa, al fin y al cabo, cuán real sea el acontecimiento si este será desarmado y vuelto a armar en una búsqueda consciente del impacto mediático que funcione comercialmente. Finalmente, ese evento se torna pura ficción. Este parece ser el hilo conductor de las dos obras analizadas. "¿Dónde está la realidad? ¿Dónde está la ficción? Estos interrogantes antagónicos son los que se plantean en nuestra vida cotidiana como consecuencia de la manipulación de información que realizan los medios de comunicación", encontramos en el programa de mano. En la portada del mismo se puede ver a los cuatro personajes encerrados dentro de un televisor, mientras pugnan por salir. Sin embargo, la presencia de la televisión no tiene el impacto que sí posee en *La persuasión* (del hecho, el título de la obra remite a las cualidades persuasivas que este medio tiene para convencer al público de que lo que está viendo es *verdad* sin manipulación alguna, de que la verdad existe como ente ajeno a quien la lea). Entonces, ¿porqué otorgarle ese papel tan importante en los paratextos si en la puesta su presencia no es sobresaliente?

¹⁸ Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro*; Barcelona, Paidós, 1998; p. 171.



Creemos que la obra habla de la televisión de manera indirecta, cuando, por un lado, ataca, la manipulación en la figura autoritaria y, a la vez, autorizada del inspector el cual intenta reconstruir los acontecimientos de una manera que le permita una lectura sencilla y clara la cual llevaría a solucionar el caso. No olvidemos que el mismo tiene a la reconstrucción guionada y pide de sus actores un seguimiento de ese mismo guión. "Ante la ausencia de un hombre público –"La Voz" de la tv- es la policía quien debe reconstruir las circunstancias que llevaron a esta desaparición".¹⁹

Por otro lado, se trabaja y expone la disolución entre realidad y ficción típica de los medios contemporáneos, sobre todo en los noticieros televisivos. Podemos observar fácilmente esta idea en el hecho de que la obra que, como público, vamos a experimentar es la reconstrucción misma. La historia que se nos cuenta, la fábula, no es tal, es pura reconstrucción de hechos que quizá ni siquiera ocurrieron de la manera relatada. De hecho, constantemente, *el otro* penaliza a los actores con interrupciones, si se apartan de lo creíble. El programa lo explicita: "*Reconstrucción frente al mar* propone un paralelismo entre la búsqueda policíaca de la verdad y la creación del hecho teatral".

En conclusiones, podemos observar que ambas obras responden a un momento de la Argentina en que las discusiones sobre la manipulación de los datos *de la realidad* son constantes, con posiciones muy encontradas. La dicotomía ya no es si la realidad es una sola o si es maleable, pasible de múltiples lecturas, cada una de ellas dependientes de la subjetividad de los receptores. En la actualidad, esta discusión ha quedado relegada por otras en las cuales diferentes sectores que, de acuerdo con su lugar en la sociedad actual, intentan presentar una visión que contenga menos *ficción* y que se imponga hegemónicamente, mientras acusa a los sectores contrarios de mayor manipulación.

¹⁹ Programa de mano.



Hemos trabajado la idea de virtualidad desde dos acepciones: como construcción imagética tecnológica y como espacio que está en la obra, pero no se ve, aún cuando es el sostén de la misma trama. Desde el uso virtual del espacio en *Criaturas de aire* en búsqueda de mayor realismo, hasta llegar a la explicitación de los mecanismos de la virtualidad tecnológica como forma de discurso que presenta los espacios vedados en escena, al mismo tiempo que se denuncia constantemente como ficción, hemos llegado a un momento en la cartelera teatral de Buenos Aires en que ciertos espectáculos no se presentan solo como ficción, sino como continuación de la ficción externa al teatro, solo que con una poética diferente.

citeron05@yahoo.com

Abstract:

At present, discussions about the role of the media as opinion makers play an important part on the social agenda. Two current Argentine plays put this issue on stage. Both *La persuasión* and *Reconstrucción frente al mar* work with the revelation of the artifice as aesthetic and ideological principle, while criticizing at the same time the manipulation of events made by the media. In addition, both plays denounce, by using virtual reality and reconstruction, that stage fiction is just an extension of the fiction imposed on the daily lives of their audience.

Palabras clave: virtualidad-ficción-realismo- reconstrucción-mass media-kitsch- *La persuasión* -*Reconstrucción frente al mar* – Cáceres- Halvorsen – Tursi- Dib.

Keywords: virtuality- fiction- realism- reconstruction- mass media-kitsch- *La persuasión* -*Reconstrucción frente al mar* – Cáceres- Halvorsen – Tursi- Dib.