



Cancionero Rojo: un viaje a partir del cuerpo.

Florencia Irina Lamas

(Universidad de Buenos Aires)

Maite Escudero

(Universidad de Buenos Aires)

Cancionero Rojo (un espectáculo zurdo y absurdo), dirigido por Lorena Vega e interpretado por los *clowns* Lila Monti y Darío Levin¹, se estrenó en mayo de 2007, en el Teatro Absurdo Palermo, de la Ciudad de Buenos Aires. Se presentó al año siguiente en el Teatro del Viejo Palermo; y en el 2009 en el Centro Cultural Eugenio Flavio Virla y en el Centro Cultural Konex. Participó en distintos festivales internacionales, obteniendo en el "IX Encuentro Internacional de Teatro Otoño Azul" los premios al mejor espectáculo, mejor director, mejor actriz, mejor actor. En el 2009, en la "5° edición del festival internacional de Pallasses d' Andorra" fueron premiados con el "2do premio FIPA". Durante 2010, se concretó la 4ta. temporada en Noavestruz, una sala situada en el barrio de Palermo. La obra forma parte de una trilogía, la primera de la serie fue *Cancionero Negro*, que con formato de recital, presentaba canciones de amor y sonetos de William Shakespeare. *Cancionero rojo* fue pensada en su origen como netamente política, tomando el color rojo como símbolo de la revolución. La próxima producción de la trilogía, *Cancionero incoloro*, aún no estrenada, tratará el tema de la existencia.

Tomando como base las canciones revolucionarias del mundo, Monti y Levin desarrollaron un trabajo de improvisación. En el recorrido por los ensayos, las formas fueron mutando y, finalmente se puso el acento en el vínculo entre ambos payasos: Una y Neto. La propuesta comenzó a ahondar en la relación que ellos tienen entre sí y su búsqueda incesante a través del tiempo y del espacio de un momento histórico en el que haya paz y se pueda finalmente descansar. Partiendo

¹ Véase de Mora Lucía Coraggio y Alejandra Gore "Entre el actor y el personaje: el clown. Entrevista a Darío Levin y Lila Monti", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, N° 12, diciembre de 2010, (www.telondefondo.org)

de este trabajo convocaron a la directora Lorena Vega, quien dio la mirada escénica final.



Clown-personaje-performer

El actor trabaja con su ser en la inmediatez, con su construcción constante en el aquí y ahora de la representación. Es por esto que “el personaje está ya encarnado (o indicado, citado, simbolizado, etc.) por el actor que le confiere todos sus rasgos, aún cuando, en el fondo, el significante del personaje (su materialidad escénica), no sea perceptible más que por fragmentos...”² Asimismo, la presencia física del actor sugiere que esos personajes-*clowns* sean percibidos por el

² Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, *Teatro XXI*, Universidad de Buenos Aires, N° 11, primavera 2000; p. 3-10. La cita es de p. 4.



espectador como un ser íntegro. Una vez dada la convención de la máscara se entra en el juego determinando por ciertas reglas que confieren el propio verosímil de la representación.

Cancionero Rojo es abordada desde la técnica del *clown*; por lo tanto, el espectáculo presenta características propias de este género. En relación a la actuación, como sostiene Lecoq, hay que tener en cuenta que "El clown no existe por separado del actor que lo interpreta. A diferencia de la comedia del arte el actor no tiene que entrar en un personaje preestablecido (Arlequín, Pantalón,...), sino que debe descubrir en sí mismo la parte clownesca que lo habita"³. Por ello, el clown es un tipo de construcción personal que el actor va a trabajar a lo largo de toda su vida artística. Es decir que, los personajes Una y Neto trascienden la obra; son búsquedas que Lila Monti y Darío Levin desarrollaron a lo largo del tiempo.

Si la particularidad del género es el hecho de que lo biográfico se vuelve material de trabajo, estamos ante un *actor-personaje*, al decir de De Marinis, "resultante final de la fusión de elementos del actor y de elementos del personaje, cuyas líneas de acción respectivas dejan de existir sólo e independientemente distinguidas para convertirse en la línea de tendencia del actor personaje."⁴

Sobre la relación entre el actor y el clown, Monti afirma que: "Si trabajas conectado con vos, es imposible que tu clown no mute. Hay algo de la vida que traspasa al payaso. (...) Son etapas. El trabajo se va profundizando con el tiempo y la vida."⁵ Así, *Una*, el clown de Lila Monti, es la síntesis de dos clowns que la actriz fue construyendo: *Berta* y *Ute*. La última es más grande y ha pasado por el sexo. *Berta*, en cambio, tiene ingenuidad y moral de niña. Una se conformará así como una niña salvaje y crecida. Por su parte, el clown de Darío Monti, *Neto*, está más conectado con el romanticismo. "Es medio existencialista profundo. Trata temas sobre la vida y la muerte. Le gusta jugar para poder reírse de eso."⁶

Si la esencia del clown es la ruptura, un quiebre con el orden establecido, este género se convierte en una herramienta sumamente eficaz para el teatro

³ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba, 1997; p. 210

⁴ Marco De Marinis. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 25

⁵ Lila Monti en "Cancionero Rojo", entrevista de Sonia Jaroslavsky en *alternativateatral.com*, 31-10-2009, Pág. 1.

⁶ <http://www.alternativateatral.com/nota421-cancionero-rojo>



político. Hoy, Una y Neto se expresan y nos hacen reír y pensar sobre situaciones que, en nuestra cotidianeidad, no se presentan de manera cómica. Remiten tal vez a la antigua tradición de los bufones de la corte, a los que les estaba reservado el lugar de ser los únicos que podían decirle al rey lo que pensaban y las verdades que otros callaban. Cuando Neto y Una tienen un hijo, Una, con optimismo, canta lo que sueña que va a hacer cuando sea grande. Lo primero que desea es que sea un gran médico y cure a todos. Neto, más escéptico, le retruca que en los hospitales no va a tener materiales para trabajar. Entonces mejor no. Una desea que sea político. Pero Neto le vaticina un futuro de robo y muerte cuando llegue a detentar el poder. Es mejor que sea maestro y nos enseñe, dice finalmente la madre. Pero en las escuelas tampoco va a tener los materiales necesarios para enseñar, "y encima va a venir un policía y lo va a matar." No sólo se está poniendo en evidencia la grave situación económica que están atravesando los sectores de la educación y la salud en nuestro país, sino que además se menciona el asesinato del maestro Carlos Fuentealba, ocurrido en la provincia de Neuquén en el año 2007. Una vez más, el público ríe ante una situación que no resulta divertida en el ámbito ordinario.

La nariz roja es la máscara mínima del *clown* y le otorga identidad. Es llamativo que los personajes se presenten con narices negras. Lo negro de sus máscaras funciona como metáfora de la ausencia de paz en todos los momentos por los que van transitando. De ese modo, viajan por distintos tiempos oscuros y trágicos de la historia como, por ejemplo, el encuentro entre Jesús y María Magdalena, el descubrimiento de América, el *ku klux klan*, el nazismo, llegando finalmente a la actualidad, al señalar la fecha del día de la función. Hay una mirada que atraviesa la obra, un punto de vista que estructura el relato que se puede relacionar con el lugar activo de cada sujeto en la historia. Así, los espectadores que intervienen y forman parte de la representación, se encuentran frente a la elección entre cantar o no "La internacional", ver la dificultad que le causa a Una eliminar a su enano fascista, entre otras cosas. De este modo, se puede establecer un puente entre la intervención y participación en el hecho teatral y en la historia.

En el momento del saludo final, Una y Neto se sacan la nariz negra dejando al descubierto la nariz roja que tienen debajo. Este acto no produce un corte en cuanto a la actuación sino que da por terminada la ficción que constituye a la obra en sí. Es decir, son ellos quienes dan el saludo final, realizando acciones teatrales sin abandonar su condición de clowns.



Los objetos del clown

Una valija, algunas tizas y un borrador son los objetos con los cuales los personajes construyen en el juego escénico. En la superficie de las valijas, a modo de pizarrones, van trazando-construyendo distintos objetos: una silla, un banquito, un tambor, un paraguas, una botella, un pene, la hoz y el martillo, un signo de



preguntas, el rostro de Hitler, entre otros. La utilización de las valijas es un recurso típico del género *clownesco*, pero, en este caso, están lejos de extraer objetos desde adentro, oficiando de caja de sorpresas. Lo sorprendente radica aquí en la construcción en el momento de la representación: como espectadores vemos esbozarse líneas trazadas con las tizas sobre las valijas y adivinamos la construcción de cada nuevo objeto. De este modo, se pone en escena un proceso de construcción que va cambiando en cada representación, según una dimensión procesual e inestable del acontecimiento teatral. Como dice Cornago Bernal, la "dimensión procesual irrumpe en la obra imponiendo una inesperada marca de inestabilidad, apertura, inmediatez o instantaneidad"⁷. En este sentido, el tiempo está condicionado por la acción como tarea. También se dibujan sobre el vestuario la lluvia, un bebé dentro del vientre de Una, una bikini, la estrella de David en el momento en el que transitan por el fascismo, etc. Es llamativo que el único objeto que hay dentro de la valija sea una manzana, símbolo que remite al origen de la historia desde la perspectiva cristiana, trasladándonos así al conflicto primordial que atraviesa la historia de la humanidad.

El vestuario parece remitir a un uniforme de batalla. La textura de las telas y los colores evocan esta idea. El diseño, inclusive, posee un dispositivo ubicado al costado de los bolsillos donde se colocan las tizas, de manera que parecen municiones. Los objetos están plenamente integrados en la escena. Las tizas, los portafolios y el borrador son tratados de forma activa, "integrándose de un modo global en el desarrollo del espectáculo."⁸ A tal punto que en el final, se los eleva con el fin de recibir el aplauso del público. Los protagonistas sólo cuentan con esos objetos. La transformación de los mismos va acompañando la soledad del sujeto que con su accionar construye los tiempos, los espacios, las condiciones meteorológicas, las herramientas, las relaciones. El devenir en la historia depende de su acción y, en este sentido, ya sea apoyando, ignorando, padeciendo, interviniendo o compartiendo, los espectadores acompañan las decisiones de los personajes, cuya condición de sujetos los hace tener un rol activo en la

⁷ Óscar Cornago Bernal. "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", p. 13-34, en *Revista Gestos* [Universidad de Irving, California] año 19, Nº 38, noviembre de 2004. La cita es de p. 19.

⁸ Robert Abirached., *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicación de la ADE, 1994. p. 346



construcción de la historia. Tanto a lo largo de la función y como cuando ésta termina algo sucede en el espectador que lo involucra, que los hace partícipe de la obra de arte. Las imágenes disparadas por el accionar de los personajes nos acompañan y recuerdan el rol social del hombre a lo largo de la historia. Difícil no reflexionar, difícil permanecer en la anestesia social de la que formamos parte en la cotidianeidad. En los 90 minutos del espectáculo somos trasladados a través de distintos momentos de la historia, que observamos desde nuestro ser sujeto-espectador histórico, cuya actividad contemplativa y reflexiva acompaña el hacer de los payasos que intentan en vano escapar de la guerra.

Espacio-tiempo

La obra tiene una estructura marcada por las acciones de los personajes, los cambios de luces, la música y la división entre el espacio escénico y el espacio de los espectadores (esta barrera se cruza a partir del accionar de los personajes). Es así como,

escogiendo una representación del cuerpo antes que otra, el actor inscribe en una tipología de puestas en escena pero siempre queda como maestro de la interpretación (y de su personaje puesto que orientará por el uso diferenciado de su cuerpo, la puesta en escena en el sentido y estilo que él desee.⁹

Ellos cambian los espacios, los tiempos, los estados de ánimo, la relación y sus relaciones. Por ejemplo, Neto cambia las coordenadas témporo-espaciales a través de una cuenta de años que realiza con su voz (cual máquina del tiempo) modificando la escena. Una, a través del chasquido de sus dedos detiene los movimientos del cuerpo de Neto. Lo mismo sucede en la relación con los espectadores: durante toda la función, los personajes toman cada intervención de éstos, así como también los estimulan a accionar, a participar. En la construcción del espacio es clave la ruptura de la cuarta pared, propia del teatro convencional. Para el clown ésta no existe, dado que vive en un mundo real que comparte con todos. Claret Clown sostiene que "La cuarta pared en el payaso está detrás del

⁹ Óscar Cornago Bernal, ob. cit., p. 6



público”¹⁰. El clown mira y ve al público. Comparte con él todo lo que hace, todo lo que le ocurre, todo lo que se le ocurre. Escucha la risa o su ausencia. Cuando ambos clowns entonan “La Internacional (socialista)”, invitan al público a cantar con ellos, es una actitud que provoca risa. Pero Neto especificará que no. Que se levanten todos y canten. Los espectadores quedan así, una vez más, incluidos en la escena.



Cancionero Rojo posee dentro de su estructura un intervalo en el que no se realiza un corte en la representación. Por el contrario, los clowns aprovechan para acercarse más a los espectadores e integrarlos, deviniendo las gradas en espacio

¹⁰ Alex Navarro “¿Qué es un clown?” en <http://www.clownplanet.com>



escénico. Así, lejos de "dar a los espectadores la oportunidad de verse"¹¹, funciona como un espacio más dentro de la obra, pero, esta vez, el espacio escénico es la platea. La aparición del intervalo está subrayada, escrita en las valijas negras. Pautado, con un tiempo y un parlamento de base marcado, los actores se presentan lo suficientemente permeables como para tomar lo que el espectador proponga. Una y Neto caminan hacia el público. Se sientan en el medio de los espectadores, dan la mano, toman agua y ofrecen. El espacio se hace uno. Se restablece así "(...) una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador"¹². Es un tiempo en el que no se cuenta la historia como parte integral de la performance. Es un tiempo separado del drama. "La historia de los intervalos en el teatro occidental es un ejemplo interesante que muestra la importancia de entender que ese conjunto de actos sociales subyacentes constituyen el espacio contenedor del acontecimiento teatral."¹³ Presente en eventos sociales, no hace más que confirmar la existencia de la reunión, de ese grupo formado específicamente para asistir a esa particular performance teatral. Un espacio más del que serán expulsados estos clonws que deben volver a escena. Una forma también de dar cuenta de la ruptura con el teatro oficial "Si en el Teatro San Martín hay intervalos, acá también", dice Una, al mismo tiempo que se señala su inutilidad. En Cancionero Rojo, la actriz invita a mirar a quien tenemos al lado. "Nunca se sabe. Puede ser el amor de tu vida, aunque también existe el riesgo de que sea un asesino serial y te clave un cuchillo por la espalda." El público se muestra desconcentrado. Las luces de la sala se encendieron, ya no se posee la impunidad de la oscuridad que nos permite reírnos de todo. Una sentencia: "la vanguardia es así, te puede salir muy bien o te puede salir muy mal." Regresan al espacio delimitado como escenario. Las luces se apagan y comienza la segunda parte.

El Intervalo presenta un alto grado de estilización, pese a que el efecto es esa suerte de realidad. El resultado "es una puesta en escena conciente y explícita

¹¹ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 93.

¹² Robert Abirached. ob. cit. Pág. 341-342

¹³ Richard Schechner. ob. cit. Pág. 93



de su artificio”¹⁴. En este sentido, además del intervalo, encontramos en *Cancionero Rojo* una referencia directa al hecho teatral y su construcción. En relación al entrenamiento del actor, Neto comienza a elongar y Una, no pudiendo realizar esa acción afirma que el cuerpo se “lo pide”. Lo cómico aparece en el contraste entre la acción física realizada y la palabra que acompaña. En otro momento, Neto decide evadir la desnudez de Una y comienza a dibujar la lluvia sobre su traje, Una enojada le reprocha que lo decidió *dramáticamente*. Así, una nueva referencia a la creación artística y sus recursos.

¿Puesta en escena o performance?

Las luces y los sonidos que entran a escena en momentos establecidos dan cuenta de una puesta en escena a la cual el espectador puede otorgarle completud y coherencia. La sala se oscurece, para luego iluminarse solo la escena. Aparecen Una y Neto. En el final saludan, se retiran, y se da por concluido el espectáculo.¹⁵ Pero “una puesta en escena puede estar perfectamente organizada de manera rigurosa, ‘a la antigua’, y, al mismo tiempo, abrirse a un discurso no autoritario, favorable a la alteridad”¹⁶. Se debe tener en cuenta, por lo tanto, que la construcción del espectáculo se dio a partir de las improvisaciones y que esta espontaneidad perdurará en las sucesivas representaciones. Esa fisura que permite el juego en cada función, otorga un carácter performativo al acontecimiento. Las canciones y los dibujo, por ejemplo, privilegian el aquí y ahora; son irrepetibles. En la función del día 26 de junio de 2010, Una dibuja a su niño y dice: “*salió un poco cabezón éste.*” En la función del 3 de julio de 2010, en cambio, considera que “*es la cara de la madre*”. “La intensificación del plano preformativo devuelve la obra teatral a su condición de acontecimiento, un algo que ocurre – o mejor dicho: está

¹⁴ Óscar Cornago Bernal, ob. cit.; p. 31

¹⁵ En las funciones que se toman para el análisis del presente trabajo, luego de retirarse de la sala Lila Monti gritaba desde otro espacio, no a la vista del público, que todos fuéramos el día 26 a la marcha por la igualdad. No lo tomo como parte del espectáculo. El mismo se entiende y conserva completud y coherencia independientemente de lo sucedido luego del abandono de la sala por parte de los actores. Esta invitación corresponde más a una ideología personal de la actriz. La invitación a la Marcha figura también en su página personal de facebook.

¹⁶ Patrice Pavis. ob. cit.; p. 15



ocurriendo – entre la sala y el público”¹⁷. Todo lo que ocurre -la música, los dibujos, el diálogo con el público- llama la atención sobre sí misma. Se acentúa el carácter autorreferencial del teatro; se focaliza lo que se está haciendo y no se privilegia lo ya hecho.

El teatro ya no se considera un producto acabado antes de su representación, como texto fijo y pasivo. Es un espacio que se construye desde la mirada, cada vez más importante del público: no olvidemos que la performance se define por el efecto producido en el receptor. La puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral, intentando recuperar la vía directa de comunicación con el espectador. Porque si bien hay decisiones tomadas *dramáticamente*, son justamente éstas las que imprimirán cierto carácter autorreferencial, las que harán cumplir la dinámica preformativa. El resultado: la distancia entre los términos puesta en escena y performance, tiende a reducirse. Es un espectáculo cuidadosamente preparado por la puesta en escena en tanto puesta en enunciación de todos esos signos y registros diversos, un sistema de sentido, una voluntad que pauta y organiza. Pero también una dimensión procesual y preformativa en tanto que acontecimiento o suceso.

Tampoco se trabaja con un texto cerrado, sino dinámico, ya que va modificando, en los ensayos y en las presentaciones en el extranjero. Hay sucesos contados mientras viajan en el tiempo, que alguien que habita en Argentina comprende inmediatamente. Los argentinos entendemos a que se refiere Una cuando en 1989 hace un gesto de patillas, o cuando en el año 2001 realiza con sus manos un movimiento que da cuenta de las palas de un helicóptero. Pero al presentarse en Colombia, España o Italia estos gestos, seguramente, no representan lo mismo. El contexto va a ser una parte fundamental del texto, ya que queda transformado desde esta perspectiva en un proceso de creación en su desarrollo temporal. El aquí y ahora son protagonistas y la escena se revela como el espacio preformativo por excelencia. En este sentido, la puesta en escena, a partir de la aparición de este momento y de la intervención de los espectadores en

¹⁷ Idem



la representación se puede definir, al decir de Pavis, como una *performise*¹⁸, ya que presenta características tanto de la performance¹⁹ como de la puesta en escena²⁰. La misma "exige una formación física impecable, pero sin rechazar...la puesta en escena..."²¹. Se considera relevante señalar la importancia del cuerpo del actor, quien traslada y transforma ese espacio vacío de múltiples maneras, viajando a través del tiempo y el espacio. El espectador participa del recorrido, como tripulantes del viaje que propone el juego²², la esencia de lo teatral, a través de la historia.

florencialamas@gmail.com

maite.escudero@gmail.com

FICHA TECNICA:

Intérpretes:Una: Lila Monti **Neto:** Darío Levin.

Música original: Agustín Flores Muñoz

Editor de sonido: Guillermo Rey.

Vestuario: Mariela Berenbaum

Escenografía y objetos: Valeria Álvarez.

Diseño de movimiento: Lucio Baglivo

Diseño de luces: Ricardo Sica.

Diseño gráfico: Petre

Fotografías: Ezequiel Kopel.

Asesoramiento en dramaturgia: Karina Benito.

Producción ejecutiva: Rebeca Checa.

Asistencia de dirección: Mariano Mandetta.

Dirección: Lorena Vega.

Palabras clave: puesta en escena – performance – actor – personaje – clown - Monti- Levin- Vega- *Cancionero rojo*

Key words: staging - performance - actor - character – clown - Monti- Levin- Vega- *Cancionero rojo*

¹⁸ Patrice Pavis. "Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?", (traducción de Silvina Vila), en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 4, Nº 7, julio de 2008 (www.telondefondo.org); p. 18.

¹⁹ Pavis define a la performance como una herramienta para entender la abertura del teatro al mundo, al espacio vacío, para mostrar la flexibilidad de sus mecanismos. *Ibid.*

²⁰ "sistema de sentido, un conjunto coherente, una obra leíble o descriptible por la lingüística, decodificable signo por signo." *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Es importante recordar que, tanto en inglés como en francés, se denomina con el mismo término jugar y actuar (*to play* y *jouer*).