

Yo en el futuro: mamuschka de tiempo

Fernanda Descamps
(Universidad de Buenos Aires)

La poética de Federico León implica pensar en la escena y en la pantalla contemporáneas. El binomio teatro-cine/cine-teatro es sello de su obra al considerar tanto los films *Estrellas* (2007), codirigido con Marcos Martínez, *Todos juntos* (2002) y *Entrenamiento elemental para actores* (2009), codirigido con Martín Rejtman, como también su última obra teatral, *Yo en el futuro* (2009). Ya sea filmando el proyecto de actuación del grupo de arte de la Villa 21 de Barracas, la separación interminable de una pareja y el método particular de enseñanza de un profesor de teatro o bien poniendo en escena una proyección en pantalla gigante contemplada por nueve actores, respectivamente, invita a que arte cinematográfico y arte teatral cohabiten el mismo ámbito, aunque sin fundirse, sino más bien mirándose enfrentados. Por otro lado, su poética implica pensar en un trabajo grupal que reflexiona sobre su objeto de estudio, ya sea desde la autoría -texto dramático o guión-, desde la dirección/actuación o desde la circulación, en la medida en su obra no se restringe al circuito nacional -oficial y alternativo-, sino que se expande al circuito internacional, a través de festivales y otros eventos similares.¹

La producción artística que nos interesa pensar en términos crítico-analíticos es *Yo en el futuro*, tarea que no resulta sencilla debido a la complejidad de la dinámica de funcionamiento del dispositivo que León y su grupo ponen en escena. En consecuencia, sería interesante un desarrollo del análisis a partir de la focalización en tres vectores determinados (la relación actor-personaje y las concepciones de puesta en escena y de *performance*); líneas éstas de reflexión que

¹ Por ejemplo, *Yo en el futuro* se estrenó en el *Kunsten Festival des Arts* en Bruselas en Mayo de 2009. Ese año se presentó en la sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral General San Martín de la ciudad de Buenos Aires y participó en varios festivales internacionales más. En 2010 se trasladó al Camarín de las Musas donde se presenta actualmente los sábados a las 20.30hs hasta Diciembre del corriente.



no pueden desligarse del complicado mecanismo de la temporalidad, ya que éste subyuga al resto de los elementos que conviven en dicho acontecimiento teatral.²

Yo en el futuro pone en escena la reunión de tres ancianos -Oscar, Elizabeth y ¿Dina?- ante una gran pantalla en la que proyectan las cintas filmadas durante su niñez y adolescencia. Lo curioso es que los tres adultos invitan a tres niños -Federico, Belén e ¿Isabella?- y a tres jóvenes - ¿Esteban, Jimena y Marianela?-³ con el objetivo de que observen lo filmado y reproduzcan algunos segmentos durante la reunión. Así, involucra cuestiones como la construcción de la identidad a partir del relato narrativo, de la enunciación del *yo* y de la fórmula mirada-imagen mediática; la incidencia del tiempo pasado en el presente con consecuencias futuras; las relaciones intergeneracionales; la vulnerabilidad de las barreras que separan ficción de realidad o reproducción imitativa de ejecución real; la permeabilidad existente entre arte y vida; la disociación actor-personaje; la problematización de la instancia de recepción en tanto hecho-fuente que impulsa acción y reflexión posteriores; la confrontación de dos manifestaciones artísticas: cine-teatro; entre otras. Dichas cuestiones generan una suerte de *shock reflexivo* en el espectador, quien las recibe en términos cuantitativos y cualitativos durante los breves 45 minutos de duración de la obra, pero quien además las piensa *a posteriori*, sin salir del túnel del tiempo en el que fue introducido. Éste es el marco necesario e imprescindible que requiere la reflexión de esta obra teatral. Es la compleja construcción temporal la que resignifica al resto de los elementos que quedan bajo su dominación y, por lo tanto, se construyen a partir de ella.

En Tiempo y narración, Paul Ricoeur sostiene que la reflexión pura sobre el tiempo es, por definición, aporética y que el tiempo humano se caracteriza por una deficiencia ontológica: "el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que

² Con el término "conviven" me refiero a la total coexistencia y cohabitación de los elementos que ocupan el escenario, así como también de los espectadores allí reunidos.

³ Los nombres entre signos de interrogación son aquellos que no fueron enunciados en escena, sino que fueron recuperados de la ficha artística de la obra- impresa en la postal que entregaban al ingresar a la sala-.



describe los rasgos de la experiencia temporal"⁴. En una suerte de concreción de su tesis, *Yo en el futuro* despliega un mecanismo de narración que difiere de los modos tradicionales de la oralidad o la escritura; y aunque llegan a ser nueve los actores en proscenio, el trabajo de la narración queda delegado al dispositivo cinematográfico. Así, el telón se abre y descubre una pantalla gigante con una imagen en pausa, congelada. Entonces ¿Dina?, la única en proscenio, llama a Oscar, quien entra en escena con Federico, y, a modo de indicación imperativa, le dice: "el control Oscar".⁵ Él pulsa *play* y la imagen comienza a moverse: niños jugando a la guerra de almohadones. "Ese soy yo" dice Oscar, quien está parado de espaldas al público, enfrentado a la imagen, señalándola. Federico mira la pantalla, lo mira a Oscar, y piensa en silencio: ¿lo reconoce?, ¿se reconoce?

Si bien los tres ancianos se reúnen a ver las filmaciones que habían tomado de pequeños y adolescentes; nada es tan sencillo como aparenta. De repente, los niños aparecen reencuadrados y observados por unos adolescentes que son ellos mismos años después, ellos mismos registrando el acto de mirar sus filmaciones de pequeños. Luego el tiempo vuelve a desdoblarse y el encuadre se abre, tomando a los ancianos y sus invitados sobre el proscenio con el público de *Yo en el futuro* en sus butacas. Es que también quisieron registrar ese momento de mirarse y ser mirados. Lo cierto es que este encuadre se erige como inclusor de tiempos - y personas-, ya que contiene en un plano más cercano a los jóvenes y, en un segundo reencuadre, a los niños. Pasado lejano (niños), pasado próximo (jóvenes) y pasado reciente (actores y público) conviven en la pantalla.

Los distintos niveles de pasado se unifican por la misma pieza musical de piano, el único elemento capaz de trascender las fronteras irreversibles del tiempo. Por el contrario, los actores intentan reproducir aquello que alguna vez hicieron sobre el escenario y registraron cinematográficamente, pero las acciones quedan

⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*; Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995; p. 39-43.

⁵ Las intervenciones orales de los actores comparten, en su mayoría, un tono imperativo- símil indicación escénica- que robotiza y desnaturaliza al actor en tanto ser humano corriente y ordinario. Lo mismo ocurre con la ausencia de movimientos y desplazamientos sobre el escenario- a excepción de cortas y lentas caminatas o suaves giros-; conducta de inmovilidad que evidencia al cuerpo como "masa paralizada"- quizás frente a la incidencia de la mega- imagen-. Otro rasgo que acrecienta la apariencia despersonalizada- y hasta deshumanizada- de los actores es la vestimenta: reproducida cual reflejo especular, las tres generaciones obedecen a un rigor de vestuario que, a su vez, se condice con el de los personajes de la cinta fílmica.



desfasadas. Finalmente, en el último desdoblamiento se observa que la pantalla gigante se convierte en un televisor de living, porque los ancianos se reunieron nuevamente para ver todo lo registrado, aunque sin dejar de registrarse: niños-adolescentes mirándose de niños- ancianos mirándose de adolescentes y niños, con adolescentes y niños invitados y público voluntario- ancianos, finalizando así la suerte de proyecto artístico que comenzaron de pequeños. Con el último *zoom out* que expande el campo y adiciona este último nivel del tiempo -que es pasado, aunque el más cercano-, todo el que habita la sala queda literalmente inmerso en una suerte de *mamuschka* temporal -túnel, caja china o pastiche del tiempo-; que encierra, bloquea, confunde y abruma en términos tanto perceptuales como conceptuales. Este estado que envuelve y paraliza al espectador ejemplifica aquello que De Marinis denomina "efecto cinestésico" como resultado de la acción y el signo eficaz propios del "nuevo teatro del siglo XX", cuya meta es activar psicofísicamente al receptor: "la *sinestesia de la cinestesia*, es decir, los efectos sinestésicos, de plurisensorialidad, que provoca en el espectador la percepción de los movimientos escénicos; sean éstos orgánicos o expresivos".⁶



Foto 1: *Yo en el futuro* – Gentileza Complejo Teatral de Buenos Aires

⁶ Marco De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 70



Reflexionar sobre el primer vector de análisis convoca a Robert Abirached⁷, quien focaliza su estudio de la historia del teatro a partir de las consecutivas transformaciones del personaje: representación de un *yo* que, dependiendo de la poética en la que esté inmerso, expone un tipo específico de relación entre el hombre y el mundo, entre el *yo universal* y la realidad contextual. De este modo, el historiador libanés sentencia el estado de disponibilidad potencial del actor y el carácter de construcción ficcional del personaje. Y así, *Yo en el futuro* pone en escena el acto del intento de construcción de nueve *yoes*, algunos más protagónicos que otros, que desde el presente (y con proyecciones futuras) buscan adquirir identidad a partir de la visualización de las imágenes del pasado. Dado que sólo se es en el tiempo resulta imprescindible la memoria, en tanto condición de posibilidad del ser: aquello que fue registrado y queda almacenado en el aparato cinematográfico para ser proyectado en próximas reuniones *ad infinitum*. Así es como al final de la representación la pantalla muestra a los ancianos que apagan el televisor y se sientan a descansar, relajados en un patio con verde y aire fresco; es que ellos ya vieron, por un lado, su proyecto de vida, equivalente a un proyecto artístico completo y asegurado en la filmación para la posteridad. En efecto, Al finalizar la obra vemos que las vidas de los ancianos son porque fueron registradas, seguramente una meta que se propusieron desde niños. Un proyecto artístico que es así un proyecto de vida. Arte y vida se funden y es esta fundición la que garantiza dichas identidades. Por otro lado, el acto de iniciación que concretaron en los niños respecto de la inauguración del proceso de construcción de sus identidades; construcción que continuará con la influencia de diversos fenómenos, entre ellos la cotidiana de los *mass media*.

Por su parte, en su trabajo comparativo respecto del estatus ontológico del personaje "en la novela, en el texto dramático y la representación teatral y en el cine y el video", Patrice Pavis asegura: "contrariamente a lo que podría parecer una evidencia, no se tiene un acceso directo al personaje, cualquiera que sean los soportes en los que se manifiesta [más bien] el personaje aparecerá, de manera diferenciada, como una construcción propuesta por cada uno de los géneros y

⁷ Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*; Madrid, ADE, 1994; caps. III y V.



ultimada por el receptor.”⁸ Lo cierto es que este carácter constructivo, de montaje del personaje, es el que evidencia *Yo en el futuro*, porque los actores se paran frente a los personajes efímeros y fantasmagóricos que habitan la pantalla para intentar edificarse ellos mismos en tanto personajes⁹. El actor frente a su personaje: es esto lo que ocurre con los nueve actores teatrales que consideran como personaje-referencia a las nueve “entidades fragmentadas” cinematográficas, a partir de las cuales ejercitan la construcción del personaje que es ese *yo en el futuro*, significante vacante y potencial; un *yo en el futuro* que es Oscar como completud de Oscarcito y como referente de Federico, tal como lo enunció el niño que al afeitarse a su abuelo declaró que era él en el futuro, tal como lo imitó Oscarcito al afeitarse él también frente a los invitados en la reunión familiar registrada.



Foto 2: Federico León – Gentileza Complejo Teatral de Buenos Aires

Yo en el futuro somos todos enunciándonos desde hoy para el futuro, somos construcciones desde un presente que es atención e intención, pero también recuerdo (del pasado que fue) y espera (del futuro que vendrá). Construcciones de ser que para edificarse necesitan de la narración, del relato organizador - cinematográfico en este caso-, y, en consecuencia, de la experimentación de la temporalidad: del ser humano en el tiempo.¹⁰

Quizás debido a la complejidad que implica la representación de esta *mamuschka* del tiempo ideada por Federico León, la puesta en escena, despojada de elementos, presenta un piano con partituras y un banquito, una lámpara y un cenicero, todos ubicados sobre el

⁸ Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, p. 3-10; Buenos Aires, *Teatro XXI*, GETEA, FFyL, UBA, Nº 11, primavera 2000; p. 3

⁹ Sobre este particular véase de Viviana Vallejos “*Yo en el futuro*. Una teatralidad abierta a la operatoria deconstructiva del personaje hacia lo performativo.”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, Nº 12, diciembre de 2010, www.telondefondo.org

¹⁰ Paul Ricoeur, ob. cit., “El círculo entre narración y temporalidad”.



lateral derecho del espectador en un proscenio acotado, se resuelve de un modo particular: híbrido de teatro y cine, el espacio se configura como las antiguas salas cinematográficas en las que antes de la proyección del film se presentaba un pequeño número de varieté. De este modo, la puesta en escena se organiza a partir de una *estructura en abismo*¹¹ que denuncia el carácter de montaje artificial del arte teatral y del cinematográfico, delatando a su vez el estatuto constructivo ficcional de todo relato; un relato que, a través de su narración, garantiza la vivencia del ser del tiempo en el tiempo, pero que al evidenciarse como constructo descubre ese carácter de artificio del yo. Precisamente, elementos que ejemplifican la *estructura en abismo* del teatro son las indicaciones que ¿Dina? da a Elizabeth al comenzar la obra ("podés ir a cambiarte, Elizabeth"), la explicitación del estatuto del beso ("a mí no me molesta, es un beso de ficción") y la imitación de las acciones registradas que quieren representar: el beso, el acto de fumar un cigarrillo o de tocar el piano, entre otros. A su vez, los que la ejemplifican respecto del cine son la aparición en campo de la cámara filmadora, el registro del acto de filmar, los cortes abruptos que cohesionan sin continuidad diferentes tiempos de los personajes y del cine (blanco y negro, color, sonido) y la suerte de homenaje que se rinde a las antiguas salas cinematográficas con proscenio: ejemplo especial que fusiona cine dentro del cine y teatro dentro del teatro es el de la señora termina de tocar el piano, se levanta el telón y se ve la presentación del film de la Warner.

En términos de Pierre Bourdieu, "el desmontaje impío de la ficción, en cuanto a la toma de conciencia de la lógica del juego como tal"¹², mecanismo perverso que desnuda el carácter ficcional de toda entidad que se considera *verdadera*; desde una obra de teatro y un *western* hasta la propia subjetividad. De cierto modo, si se quiere, ya contábamos con las declaraciones preventivas de Ricoeur respecto de que la construcción de la trama del relato soluciona el problema de las aporías del tiempo, aunque exclusivamente en un plano poético.¹³

¹¹. Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al teatro contemporáneo*; Buenos Aires, Atuel, 2008; p. 81

¹² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*; Barcelona, Anagrama, 1997; p. 406

¹³ Paul Ricoeur, Ob. cit.



Dadas las características mencionadas, resulta pertinente aplicar en este segundo vector de análisis el término de *perforpuesta* de Pavis, apoyando así la hipótesis del autor: "una convergencia epistemológica de la puesta en escena y de la *performance*", confluencia excluyentemente necesaria para la escena contemporánea que involucra análisis estructural semiológico y análisis subjetivo - perceptivo fenomenológico con el fin de garantizar un punto de llegada aclarativo a la "destinerrancia" (ausencia de sentido obvio) que asegura instalar el teatro pos-representacional¹⁴ y performativo actual¹⁵. No en vano, Óscar Cornago Bernal anuncia el giro pragmático operado a mediados del siglo XX con el advenimiento de la "mirada performativa", una perspectiva teórica que ejercita un análisis de los fenómenos artísticos- y culturales en general- focalizando en su aspecto procesual y material, es decir en tanto mecanismos de producción de sentido. De este modo, el enfoque performativo inaugura la consideración de la lógica del devenir, del constante trabajo de reescritura, de la fórmula construcción -destrucción- nueva construcción. El teórico español reconoce a la *performance* como género artístico, un género que subraya la cualidad procesual de la obra, que destaca el aquí y ahora de la representación, organizando un lenguaje mediador entre el arte y la vida, que protagoniza el cuerpo del actor y la mirada del espectador, que expone en primer plano el carácter durativo y efímero del acontecimiento: un acontecimiento que es necesario saber cómo funciona y no qué significa.¹⁶

Esta lógica del devenir, de la experimentación de la temporalidad en tanto duración se realiza en *Yo en el futuro: performance* que se sirve del dispositivo cinematográfico y de una utilización desarticulada de su lenguaje para narrar un relato densamente temporal, que concientiza acerca del paso del tiempo y la fugacidad del momento. Sin solución de continuidad, los cortes abruptos yuxtaponen primeros planos, desenfoces, primerísimos primeros planos y planos secuencia con diversas angulaciones y movimientos de una cámara en mano que,

¹⁴ En "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", Pavis define al teatro pos-representacional como aquel que culmina con la disolución del personaje respecto de la fórmula tripartita clásica: cuerpo-enunciado- discurso. De hecho, este tipo de teatro adopta la fórmula: cuerpo- tema- discurso sin dotarlo de unidad, y por lo tanto, sin dotar al personaje de identidad particular.

¹⁵ Patrice Pavis, "Puesta en escena, *performance*: ¿cuál es la diferencia?" (University of Kent), trad. Silvina Vila; *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, año 4, N° 7, julio 2008.

¹⁶ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso"; *Revista Gestos*, año 19, N° 38, Noviembre 2004, California, EEUU; p. 13- 34



se filma a sí misma a la vez que registra la evolución de sus recursos técnicos- blanco y negro, color, sonido. La imagen en movimiento condensa tiempos, además de expresar su duración exhibitiva; una duración que el espectador piensa y experimenta en y con su cuerpo. Termina la cinta y termina la obra, pero queda registrada -en términos poéticos-. Otra vez el tiempo y el ser, la necesidad del ser del tiempo para lograr ser en el tiempo.

Desde una mirada antropológica, Richard Schechner declara que dado que en el mundo actual todo se construye, el mismo se encuentra en estado de performatividad, por lo que cualquier acontecimiento puede ser estudiado como *performance*¹⁷. Aún así, sostiene que un acontecimiento es performativo si obedece a los códigos que por convención lo definen. En el marco de codificación occidental es lícito declarar que *Yo en el futuro es performance*, ya que no sólo se cimienta como *vidriera* de conductas restauradas, de repeticiones con ausencia de espontaneidad y originalidad, en tanto la paradoja inherente de todo evento preformativo; sino que es ella misma una conducta restaurada, una receta repetida sábado tras sábado que, aunque reiterada, nunca es réplica idéntica. La repetición - o ceremonia ritual como la de reunirse, besarse, fumar- y el intento de restaurar de modo exacto conductas del pasado, es lo que caracteriza a la obra de León: una propuesta que también acoge lo preformativo como categoría lingüística (Austin)¹⁸: *Yo en el futuro* es un enunciado que se concreta en el mismo acto de enunciación, es una declaración de búsqueda de la construcción identitaria de aquel sujeto que la enuncia. Un sujeto en formación que intenta sostenerse a partir de un relato que le garantice la seguridad de supervivencia en el confuso túnel temporal; un relato que, por lo tanto, logre su articulación sin perder la conciencia respecto de la dinámica de funcionamiento de esta *mamuschka* de tiempo: caja china perversa y peligrosa empeñada en confundir y enclaustrar.

¹⁷ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*; Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000; p. 11- 20 y p. 71- 106

¹⁸ "El performativo de Austin es una categoría del lenguaje que realmente 'hace' algo", en Oscar Cornago Bernal, ob. cit; p.13



FICHA TÉCNICA

Título de la obra: *Yo en el futuro*

Autor(es): Federico León, Marianela Portillo, Julián Tello, Jimena Anganuzzi, Esteban Lamothe

Director: Federico León

Actores: Jimena Anganuzzi, Elisabeth Bagnes, Oscar Mariano Grilli, Esteban Lamothe, Isabella Ghiara Longhitano, Dina Minster, Marianela Portillo, Belén Abril Pulvirenti, Federico Rosenzvaig

Iluminación: Alejandro Le Roux - Guillermo Nieto

Producción: Nadia Jacky

Vestuario: Valentina Bari

Asistencia de dirección: Adrián Lakerman

Dramaturgia y dirección: Federico León

Duración: 50 minutos

fernandadescamps@yahoo.com

ferniargentina@hotmail.com

PALABRAS CLAVE: Mecanismo narrativo - Construcción temporal - Vínculo actor-personaje - Puesta en escena - *Performance- Yo en el futuro-* León - Portillo - Tello - Anganuzzi - Lamothe

KEY WORDS: Narrative mechanism - Temporal construction - Actor- character bond - Staging - *Performance- Yo en el futuro-* León - Portillo - Tello - Anganuzzi - Lamothe