



124: Entre la artificialidad y la tentación del sentido.

Silvina Flores

(Universidad de Buenos Aires)

124, estrenada en 2008 y repuesta en 2009 y 2010, cuenta con autoría, actuación y dirección de Cecilia Blanco, Javier Drolas, Agustín Repetto y Fernando Tur¹. Se trata de un trabajo artístico donde cada uno de los integrantes se hace presente con fuerza, rompiendo así con la concepción de la dirección y la autoría como procesos individuales. Esta ruptura avanza también hasta el espacio escénico, tomando los cuerpos de los actores, que dejan de ser cuerpos cerrados e indefectiblemente individuales para mostrar abiertamente sus pliegues, artificialidades, aperturas y concatenaciones con otros cuerpos. La imagen del acto de amor nos recuerda con mayor facilidad la apertura originaria: el espectáculo esboza un cuerpo que podríamos describir como en *estado amoroso*, es decir, de apertura.

124 moviliza al espectador, sobre todo por estar inserta en un contexto social donde cada día se suceden grandes y pequeñas catástrofes. Ante ellas, el ser humano opta por reducir la sensorialidad al mínimo para evitar sentirse afectado. Muchas veces, en el plano de las expresiones artísticas, se recurre al buen gusto y a los cánones de la literalidad realista como modos de reducir las potencialidades expresivas de la escena. En estas circunstancias, el riesgo que asume *124* es el de reivindicar la riqueza sinestésica y la plurisensorialidad, dos rasgos que pone de manifiesto Marco De Marinis como modos de entender las experiencias y teorizaciones teatrales del siglo XX.

En la experimentación artística contemporánea, se verifica la tendencia por rescatar los sentidos bajos, "una revaloración análoga de dimensiones perceptivas como el tacto, el gusto y también el olfato"². Tal es la función del artista, como lo declara Artaud: "El deber del escritor, del poeta, no es ir a encerrarse

¹ Véase de Sol Salinas "124 y la puesta en escena del proceso. Entrevista a Cecilia Blanco, Javier Drolas, Agustín Repetto y Fernando Tur.", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, Nº 12, diciembre de 2010, (www.telondefondo.org)

² De Marinis, Marco, "El actor y la acción física". En: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna, 2005. Pág. 60



cobardemente a un texto, un libro, una revista de los que ya nunca más saldrá, sino al contrario salir afuera, para sacudir, para atacar a la conciencia pública”³.

En este sentido, *12 4* plantea una sucesión de escenas las cuales despliegan un mundo poético que deja ver tanto su construcción como cada uno de sus matices, mediante un lenguaje específico de la escena⁴. Este mundo poético que propone el espectáculo se enlaza por momentos con el tema del amor o con el tema de la imposibilidad del amor en su faceta más material. El amor en tanto construcción, como armado o rearmado de una relación que se tensa, que se quiebra constantemente.

Un cuerpo, dos cuerpos, cuatro cuerpos.

Un cuerpo en escena, un cuerpo reconocible como hombre/mujer, un cuerpo entrelazado con otro cuerpo, luego un cuerpo que encuentra apoyo y se vuelve dependiente de otro cuerpo: en *12 4* estas relaciones podrían seguir siendo descritas largamente, porque las alternativas de cruce son variadas y novedosas. Sin embargo, lo importante de esta breve caracterización radica en poner de manifiesto que el trabajo corporal es el eje del espectáculo.

El cuerpo del actor es de una importancia fundamental en el arte teatral, pero, además, tal como lo explica Óscar Cornago Bernal⁵, el trabajo corporal es uno de los medios disponibles para acentuar el carácter performativo y procesual de una obra. La ejecución de una acción, un movimiento, un sonido o la pronunciación de un texto suceden, en el aquí y ahora de la escena, en un lapso temporal determinado. Se puede pensar que el accionar de los actores en espectáculos en los que se le otorga una importancia fundamental al texto tiene la misma naturaleza; indvertidas. Vemos la duración de la acción, pero, no se trata aquí del acompañamiento de un texto o de una acción relacionada con un parlamento. Percibimos, por ejemplo, la elevación simultánea de las piernas y el torso de un actor que fluye en consonancia con una melodía ejecutada por otro actor. También somos testigos del armado de un instrumento musical por parte de un actor que

³ Antonin Artaud, *Carta a los poderes*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2003; p. 1.

⁴ Véase de Guadalupe Baliño “Hacia una actualización del concepto de mimesis: análisis de la propuesta neobarroca en *12 4*”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, Nº 12, diciembre de 2010, (www.telondefondo.org)

⁵ Óscar Cornago Bernal, “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, *Gestos*, California, USA, año 19, Nº 38, noviembre, 2004.



sigue órdenes precisas; construye un instrumento de cuerdas tomando como objeto de base lo que antes era un (o tenía forma de) frigobar. En otro momento, los actores componen una canción en escena, como si improvisaran en una sesión de jazz que no tiene intenciones de terminar hasta que, finalmente, una voz interrumpe la acción repentinamente. Asistimos a una yuxtaposición de momentos donde se hace perceptible lo procesual como un aspecto fundamental de la obra.

Las relaciones no sólo se dan entre los cuerpos, sino que también hay reacciones ante otros estímulos. Los sonidos ponen en marcha un movimiento corporal, una reacción instantánea como si ese sonido (por ejemplo un golpe contra la puerta) formara parte de un lenguaje que desconocemos, un "lenguaje específico"⁶ de la escena. Estas relaciones que la obra propone configuran justamente un lenguaje autónomo, que en principio creemos desconocer, pero, pasado un tiempo, nos damos cuenta de que este lenguaje no apunta a un desciframiento puramente intelectual, sino que invita a poner en funcionamiento todas nuestras percepciones, a vivir una experiencia plurisensorial a partir de elementos esenciales de la escena teatral como el actor, la palabra, el movimiento y el espacio.

Actor creador: la forma artificial

La combinación de un trabajo actoral no referencial y las situaciones de parejas pertenecientes a un mundo referencial presentes en textos y movimientos generan un espacio extraño a partir del cual somos capaces de reflexionar, gracias al efecto de realidad que adquiere lo que sucede en la escena. A la vez extraño y cercano, como la conocida frase "cada pareja es un mundo" (entendiéndose aquí como "cada pareja es un mundo desconocido"), se revelan en escena esos mundos por medio de un lenguaje auténticamente teatral.

Esta operación puede compararse con la "máquina de dislocar las apariencias"⁷ como procedimiento del teatro de Alfred Jarry que señalará que el objetivo del teatro es "crear la vida por abstracción y síntesis, a partir de imágenes

⁶ Cornago Bernal, ob. cit.; p. 28

⁷ Robert Abirached, "Hacia otro escenario: la disolución del personaje", en su *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE, 1994; p. 185



impersonales”⁸. Plantea la posibilidad del personaje como una “abstracción andante” que debe figurar y no encarnar y que remodelará su cuerpo, su voz y sus gestos para insertarse en un tipo de teatro que “no puede pretender, por toda la imitación, más que juzgar con la anarquía y la sinrazón del mundo”⁹: se altera la forma teatral y la imagen del mundo, los lenguajes de la escena y los lenguajes sociales.

La ficha técnica no incluye la categoría: “personajes”. Durante el espectáculo, los actores tampoco se nombran de ninguna manera especial (su íntima relación no opera verbalmente) ni presentan biografías o características psicológicas. Esta concepción del personaje se ha desestructurado y, tal como lo explica De Marinis, el personaje: “va más allá del papel del texto y resalta las contradicciones, las posibilidades alternativas, los aspectos inusuales, con resultados anti-naturalistas y anti-ilusionistas”¹⁰.

En 12 4, cada actor desarrolla su “partitura expresiva”¹¹ y será capaz de poner en funcionamiento sus posibilidades vocales, gestuales y corporales. Es en este sentido que la concepción de personaje se ha desestructurado, ya que no se puede entender como “la representación mimética del papel por parte del actor”¹². Patrice Pavis también propone que existe una elección por parte del actor de determinado tipo de interpretación, que conduce a diferentes maneras de representar el cuerpo. Una de esas maneras puede ser “Abstrayéndolo, estilizándolo y desmaterializándolo”¹³. Ésta última parece ser la elección corporal por parte de los actores del espectáculo que nos ocupa y lo demuestran en sus movimientos, en la palabra y en sus interrelaciones.

La acción en escena se revela como eficaz, creíble y sincera; sin embargo, las acciones no presentan un correlato directo con la vida cotidiana. Si existe alguna acción cotidiana, tal como leer el diario en el sillón, esta acción es deformada por la alteración de las posiciones corporales con las que juegan los actores: detrás del diario asoman formas imposibles, cuerpos que los actores construyen (ver imagen 1). De Marinis indagará en esta cualidad de la acción física

⁸ Ibid., p. 181

⁹ Ibid., p. 183

¹⁰ Marco De Marinis, ob. cit. 35.

¹¹ Ibid., p. 37

¹² Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2007; p. 334

¹³ Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, en *Teatro XXI*, universidad de Buenos Aires, Nº 11, primavera 2000; p. 6.



de la siguiente manera: "sólo convirtiéndose en forma artificial, partitura fundada sobre las constricciones de principios rígidos, la acción física puede convertirse en acción real en la escena, despojándose de todo aquello que contenga estereotipos, automatismos, confusión inorgánica; en síntesis: falsa espontaneidad."¹⁴



A su vez, no podemos dejar de mencionar que hay muchos lugares comunes en la obra, imágenes aparentemente reconocibles que, sin embargo, son derribadas mediante artificios corporales y estrategias que están intencionalmente a la vista del espectador. Estas formas artificiales se apoderan de cada situación desautomatizando la mirada del espectador e invitando a una participación reflexiva por parte de éste último.

A modo de ejemplo del desarrollo anterior sobre la acción en escena, describiremos dos momentos de la obra donde la "gramática corporal artificial"¹⁵ se conjuga con textos cotidianos. Una de las escenas donde se puede ver claramente esta doble vertiente del trabajo se desarrolla en el encuentro de una pareja. Algunas réplicas, quejas y observaciones se suceden hasta llegar a un clima de tensión y violencia verbal y sonora insostenible. Este intercambio se produce entre dos personajes que tienen unas dimensiones inusuales. El artificio está a la vista: un actor montado sobre otro y con un vestuario suficientemente largo que cubre la

¹⁴ Marco De Marinis, ob. cit.; p. 48.

¹⁵ Idem; p. 51.



intersección de los cuerpos dejando a la vista cabeza y brazos de uno y piernas del otro. El énfasis en la construcción de la escena -mostrar y hasta parodiar este tipo de diálogos de falsa espontaneidad- se hace visible en la exageración de movimientos y gestualidades típicamente naturales o cotidianos: mover los brazos explicativamente, comerse las uñas, movimiento de piernas que denota ansiedad, enojo que sobrepasa y se traslada a un movimiento violento de los brazos y las piernas, etc. Tenemos entonces, por un lado, la imposibilidad del diálogo que se convierte rápidamente en un soliloquio a dos voces y, por otro lado, la artificialidad de los cuerpos que sobre el final de la escena se desarman, volviendo a ser un cuerpo. Este proceso desarmado del artificio no se oculta ni se ignora, sino que se pone de manifiesto verbalmente y mediante la mirada atenta de los implicados en la escena. De repente, vemos a un hombre (el que sostenía el cuerpo femenino) llevando unas medias de nylon sensuales: todo el artificio es mostrado.

Sobre el final del espectáculo, se construye ante nuestros ojos una nueva escena donde la artificialidad de la situación de intercambio se enlaza con un diálogo que tampoco se logra. Desde adentro del frigobar, una voz femenina grita "Living" y, a partir de ese momento, los otros actores dejan la acción que realizaban y disponen los objetos todos juntos y muy cerca del borde del escenario: un frigobar, un sillón, una mesita y sobre ella un televisor pequeño. Sobre el sillón se sientan los tres personajes masculinos, uno encima del otro; luego, se comienza a oír la voz femenina que desde adentro del frigobar expone sus más íntimas problemáticas y cuando necesita oír un retorno dice "¿Usted qué opina?". Esta pregunta opera como la señal "Cambio y fuera"; es decir, le doy la palabra al otro, es su turno, se trata de un código, nunca una pregunta genuina. Los cuerpos masculinos sentados sobre el sillón responden y vuelven a pasar la palabra: "¿Usted que opina?".

Este intercambio no tiene ninguna lógica racional. Nuevamente, el discurso presenta una apariencia, un formato basado en el diálogo (podemos pensarlo como una sesión de psicoanálisis), pero, esta vez, la voz femenina expondrá un soliloquio y los cuerpos masculinos lo reforzarán con pequeñas intervenciones que no son nunca una respuesta, sino un conjunto de palabras que tienen una relación con las pronunciadas anteriormente por la voz femenina. Ésta mantiene su efusividad con respecto a las problemáticas que plantea: "¿Cómo hago para mantenerme en el entusiasmo?". Los cuerpos masculinos, sin embargo, van cayendo uno a uno; dos



de ellos son absorbidos por el sillón (desaparecen hacia adentro del sillón) y el último va retrocediendo, mientras una luz tenue recorta su figura y se va apagando progresivamente. No hay respuestas; nadie opina realmente; las problemáticas se suman una a otra hacia el infinito; el diálogo es una ilusión más.

La tentación del sentido

No se trata del desarrollo de una intriga, *no hay anécdota*, sino que se trata del acontecer, pero también de un retrato estructural y no psicológico sobre el amor. Quizás porque es difícil decir algo sobre el amor, se presentan estas acciones que giran en torno de una reconstrucción: del cuerpo, de una relación, de la herida amorosa. Es cierto que la obra *12 4* responde a una sucesión de escenas sin aparente continuidad lógica ni intriga. Al parecer opera por acumulación, pero cabe preguntarse acumulación de qué.

Una respuesta podría ser que se trata de una acumulación de fragmentos: movimientos, música en vivo, diálogos inconclusos, frases inaudibles, escenas y contraescenas. En el texto donde se sintetiza la propuesta por parte del grupo de creadores leemos: "Un mundo que acontece en el momento que se presenta. No hay anécdota." Se nos presenta un universo ficcional sin intriga ni personajes definidos. Cualquier mínima tentación de otorgar sentido a este acontecimiento parece ser en vano, pues la obra apunta a la percepción de una totalidad. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, existe en este desarrollo una acumulación de situaciones, movimientos y fragmentos que nos llevan a reflexionar sobre la problemática de las relaciones de pareja o, más sintéticamente, sobre el amor. No se presenta una historia de amor, sino un grupo aleatorio de situaciones que dan a ver el lugar de la herida que provoca el amor, es decir, lo abierto de una relación y sus posibilidades o no de reconstrucción. Las superficies están abiertas: no sólo los cuerpos, sino también los objetos y el espacio dejan al descubierto su oquedad.

En escena, prevalece el color rojo intenso. En principio vemos una estructura que forma una pared con tres puertas y tres pequeñas luces. Desde estas puertas entran y salen del espacio los cuerpos. A su vez, los cuerpos se entrelazan con facilidad, resultan extrañamente adaptables a otro cuerpo: lo integran, lo reciben y lo acogen con naturalidad. Un sillón que se abre al exterior y deja salir y entrar a



estos cuerpos, como el frigobar donde también entran y salen y solamente una vez, alguien saca de allí una botella de bebida.

Resulta interesante recordar una de las tantas descripciones de Roland Barthes en relación al discurso amoroso:

El discurso amoroso, por lo general, es una envoltura lisa que se ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado. Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje¹⁶.

Esa *envoltura lisa* de las imágenes se podría pensar en relación a imágenes de lo cotidiano que se nos presentan a menudo como una capa compacta y previsible. En *12 4*, esa mismas imágenes se dan a ver desgarradas y es en esta interacción donde se suceden las diferentes situaciones, se subvierten las imágenes cotidianas en extrañas yuxtaposiciones. "Nada es lo que parece", reza el pequeño texto que acompaña a la propuesta artística en los medios de difusión.



¹⁶ Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009. Pág. 44



Sobre la posibilidad de una conclusión

Las frases mencionadas con las cuales se presenta la obra en los medios "Nada es lo que parece" y "Un mundo que acontece en el momento que se presenta", describen muy bien dos aspectos principales a tener en cuenta de esta propuesta. Por un lado, la alteración de las apariencias, un mundo artificial, construido, donde se mezclan tanto las disciplinas -danza, teatro, música- como las percepciones ordinarias con las que operamos en la vida cotidiana. A propósito de los estudios sobre performance, Richard Schechner dirá: "La realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión, desde sus muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades"¹⁷ y también explicará que este profundo relativismo puede llegar a perturbar a muchas personas que desean un apoyo más firme y más establecido de valores.

En 12 4 se trabaja justamente desarmando cualquier posibilidad de apoyo firme, de seguridad frente a la inmovilidad de las cosas y rompiendo con la predilección a percibir la realidad con anestesia. Proponer que nada es lo que parece y, a su vez, plantear que se abrirá un mundo en la escena (mundo que será autónomo) son dos maneras de cuestionar el teatro y su concepción literaria. Tal como lo describe Pavis, la performance se vuelve una herramienta para entender; es "la abertura del teatro al mundo, el espacio vacío, el principio de incertidumbre, el juego del teatro, la flexibilidad de sus mecanismos"¹⁸.

Quizás las posibilidades de arribar a una conclusión única sean muy pocas o muy forzadas, ya que el espectáculo mismo permanece abierto. La obra nos invita a plantear una serie de aspectos a tener en cuenta, aspectos que conviven, se fusionan y se separan con una gran naturalidad. Si bien no hay un centro o un elemento particular a tener en cuenta, una vez vivida la experiencia, nos queda una sensación especial que podría describirse apelando a uno de los últimos capítulos de *Fragmentos de un discurso amoroso*:

¹⁷ Schechner, Richard, *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000. p. 19

¹⁸ Pavis, Patrice, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" (University of Kent). Traducción de Silvina Vila. En: *telondefondo*. Revista de teoría y crítica teatral, publicación semestral año 4, Nº 7, Julio de 2008 (www.telondefondo.org). Pág. 7



Busco signos, pero ¿de qué? ¿Cuál es el objeto de mi lectura? ¿Es: soy amado (no lo soy ya, lo soy todavía)? (...) ¿No es más bien en resumidas cuentas, que quedo suspendido en esta pregunta, de la que pido al rostro del otro, incansablemente, la respuesta: *cuánto valgo?*¹⁹

Lo que nos queda del espectáculo son varias preguntas entre las cuales elegimos éstas que se hace Barthes con respecto al discurso amoroso. La obra y el espectador plantean situaciones, preguntan, (se) preguntan y las posibilidades de aventurar respuestas son pocas. Existe un diálogo frustrado en busca de respuestas que se le pide a un otro, la no certidumbre sobre los cuerpos estalla en cada rincón del espacio y el tiempo: "quedo suspendido en esta pregunta: la que pido al rostro del otro".

Ficha técnica

Autoría: Cecilia Blanco, Javier Drolas, Agustín Repetto, Fernando Tur

Actúan: Cecilia Blanco, Javier Drolas, Agustín Repetto, Fernando Tur

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Iluminación: Marcelo Álvarez

Maquillaje: Lorena Urcelay

Diseño de objetos: Javier Drolas, Gabriel Reyes

Música: Fernando Tur

Diseño gráfico: Lucila Domínguez

Asistencia de vestuario: Alejandro Baamonde

Asistencia técnica: Gabriel Beltrame

Prensa: María Sureda

Colaboración artística: Susana Tambutti

Dirección: Cecilia Blanco, Javier Drolas, Agustín Repetto, Fernando Tur

sil_bernabe@hotmail.com

Palabras clave: Drolas-Tur- Blanco- Repetto- plurisensorialidad - cuerpo - forma artificial - 12 4 - performance

Keywords: Drolas-Tur- Blanco-Repetto sensory plurality - body - artificial shape - 12 4 - performance

¹⁹ Barthes, Roland, *op. cit.* p. 255