



Hacia una actualización del concepto de mimesis: análisis de la propuesta neobarroca en *12 4*

Guadalupe Baliño

(Universidad de Buenos Aires)

Ellos: tres hombres y una mujer. El espacio: 7x 4, tres puertas, un sillón, una mesa, una silla, una TV y un ¿frigoriferador? El devenir: secuencias de acciones, recortes sonoros, imágenes y movimientos que se combinan, alteran y superponen. El final: una realidad singular, precaria y temporaria que se desactiva.

12 4: Un mundo que acontece en el momento que se presenta.

No hay anécdota. La propuesta de 12 4 es inefable; no es posible traducirla en palabras o, lo que es lo mismo, no tiene ningún sentido hacerlo. Lo que sucede allí en el escenario simplemente sucede, está allí para ser percibido, no para ser traducido por un lenguaje. Nada es lo que parece, ni los objetos, ni las personas, ni las situaciones: todo muta, se transforma y se repite. La obra, tan dinámica como inasible, fluye y nos atrapa desde el primer minuto para no soltarnos más hasta el final. Con un intenso despliegue físico, 12 4 se asoma como una obra de vanguardia en un lenguaje que fusiona con precisión la actuación, el movimiento y lo sonoro.¹

De la construcción y destrucción de representaciones, de los cuerpos atravesados por discursos, parece hablar *12 4*² (2008). Y elijo el término *parecer* sobre la obra porque los mismos autores *parecen* pedir a gritos, desde cuanto paratexto se encuentre, que se la vea con la mayor cuota de relatividad y subjetividad posible.

Javier Drolas, actor, autor y director de *12 4* (junto con Cecilia Blanco, Agustín Repetto y Fernando Tur, también actores, autores y directores) refuerza esta idea cuando afirma que

El texto fue una de las últimas cosas en aparecer y fue, como casi toda la obra, emergiendo del caos (...) Tratamos de evitar siempre la representación de un tema, aunque al final siempre se tiende a eso, y el resto lo pone el público. Trabajamos con la forma adelante. Es decir, nos importa mucho más el ritmo, lo sonoro, lo visual, que lo que se dice. (...) Al ser actores y al habernos propuesto hacer una obra de carácter

¹ Paratexto que acompaña la propuesta en su publicidad en gráficas y sitios web

² Este espectáculo formó parte de: Fiesta del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires 2009; Festival El Cruce 2009; Fiesta del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires 2009. Además fue destacada por los Premios Teatro del Mundo 2009 en los siguientes rubros: Dirección, Coreografía y Dirección Coreográfica, Escenografía, Vestuario, Diseño de Objetos, Iluminación, Música, Fotografía.



formal, luchamos constantemente durante el proceso contra la representación de situaciones sin palabra.³



Asimismo, el paratexto, que presenta y publicita la obra en más de un sitio web, indica una cierta *clave de lectura*. Analicemos qué es lo que se nos propone desde el lugar de la enunciación como elementos a tener en cuenta, es decir, a ser *vistos*⁴.

Sin ánimo de darle a esta afirmación un tono de denuncia, percibimos una pequeña contradicción en el interior de esa declaración de intenciones. Allí, los realizadores señalan la inoperatividad de la traducción de la obra –ésta última seguramente requerida por todos y cada uno de los espectadores posibles-. Pero luego concluyen que “12 4 se asoma como una obra de vanguardia en un lenguaje que fusiona con precisión la actuación, el movimiento y lo sonoro”. Y si se afirma entonces que la obra se expresa en un *lenguaje*, no puede dejar de considerarse que todo lenguaje es posible y factible de ser traducido (y que es previsible que así ocurra). Ya que, si nos mantenemos dentro de un paradigma que configura la realidad en términos de lenguaje, allí donde no hay posibilidad de configuración en

³ Entrevista realizada via e-mail a Javier Drolas el 29 de junio de 2010. Para ampliar más la mirada de los creadores de 12 4 sobre su obra véase de Sol Salinas “12 4 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, N° 12, diciembre de 2010, (www.telondefondo.org)

⁴ Véase también de Silvina Flores “124: Entre la artificialidad y la tentación del sentido” en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, N° 12, diciembre de 2010, (www.telondefondo.org)



palabras, entonces no hay nada. Y también se debe tener en cuenta algo más, algo fundamental: no hay visión que no sea interpretativa. No hay imagen que pueda devolverse al mundo sin ser codificada o *entramada*. Para eso y por eso, existe el lenguaje. Entonces, partiendo de la premisa de que *12 4* es factible de ser analizada, intentaremos a continuación la caracterización de la obra bajo ciertos parámetros ligados a lo que llamaremos "*la estética de la aproximación y el fragmento*", tomando en cuenta los siguientes ejes principales: a) caracterización de la obra y la puesta como *performance posmoderna neobarroca*; b) caracterización del actor como elemento posmoderno. Relación Actor-personaje como de *aproximación* a lo encarnado.

Puesta en escena de la estética del neobarroco

En su texto *La era neobarroca*⁵, Omar Calabrese defiende la idea (extendida y compartida por otros autores canónicos de la llamada *posmodernidad*) de que muchos fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una forma interna específica que puede evocar el estilo barroco. La era neobarroca está tan enlazada entonces con las características de la posmodernidad que una y la otra se pertenecen íntimamente y comparten los siguientes caracteres: a) el gusto por el ritmo y la repetición, b) la excentricidad (es decir, tender a salirse de la especificidad), c) el gusto por el detalle y el fragmento (también encarnado en la figura de la sinécdoque), d) la aparición de la inestabilidad y la metamorfosis en las formas. Hay movimiento y ya nada puede *encasillarse*, e) desorden y caos, f) la aparición de las figuras del nudo y el laberinto, lo *rizomático*, g) la aproximación y la imprecisión como efecto estético.

Puede afirmarse que *12 4* cumple con todas y cada una de estas características, desde, por ejemplo, el trabajo de la puesta en escena, lo *performático*, el trabajo actoral y físico en general.

Las características de ritmo y repetición pueden observarse en la partitura coreográfica, la *forma* que defienden los autores y a partir de la cual parece girar y nacer todo el *excedente* de significado. La excentricidad radica en lo inefable de su

⁵ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.



clasificación (¿qué es la obra?; ¿de qué se trata? ¿qué géneros teatrales atraviesa?). Detalle, fragmento y sinécdoque se encarnan constantemente en el trabajo corporal, rítmico y sonoro. En los cuerpos puede observarse también la inestabilidad, la metamorfosis y el movimiento: cuatro cuerpos que son simultáneamente cuatro, uno, dos, tres y todos cuantos sean necesarios. Dos cuerpos que forman uno; tres cuerpos que forman dos; aglutinaciones que se asemejan en su forma a una operación del inconsciente, aquella que remite a la condensación onírica; cada cuerpo, expuesto en la imposibilidad física de su diacronía simultánea, es abierto e inacabado; múltiple y mutable, inclasificable y colectivo. Laberíntico, rizoma. Lo caótico no sucede únicamente arriba de las tablas. Como afirma Drolas, lo caótico es interpelado desde el momento mismo del origen de la idea de la obra.

La escena consiste de un decorado fijo (una pared roja con tres puertas) y varios objetos que se van moviendo y modificando parcialmente siguiendo el ritmo y las necesidades escenográficas de la -pretendida- *no-trama*; hay un piano, un sillón, una maleta, un frigobar, una silla y una tv. El tratamiento de los objetos en *12 4* responde al ideal de Artaud sobre el teatro surrealista, ya que la música juega un papel determinante en la obra. El piano es ejecutado en escena, y el frigobar se convierte en instrumento musical, con el cual los intérpretes tocan una melodía de jazz en un momento determinado. Dice Artaud que "los sonidos deben ser siempre tratados como personajes activos y los instrumentos, siempre que sea posible, ocupar un lugar concreto, como objetos, en el dispositivo escénico"⁶. Por otro lado, y con respecto al carácter performativo de la obra, Cornago Bernal afirma que: "La interpretación musical en directo acentúa la condición performativa de la obra (...) enfatiza *el carácter procesual* de todo lo que está teniendo lugar sobre la escena, de ese aquí y ahora concretos e inmediatos en que se desarrolla la obra"⁷.

Imposible no pensar en términos témporo-espaciales: el lugar de la acción es también un *no-lugar*, característico de la posmodernidad, adjudicable a todos y a

⁶ En Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicación de la ADE. 1994; p.346.

⁷ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", *Gestos*, año 19, Nº 38, noviembre, California, US, 2004; 13-34. La cita es de p. 22.



ninguno de los personajes. Ellos están ahí, operando sobre los objetos, pero toda su operatividad tiene el carácter de lo transitorio y lo relativo. Las transformaciones que operan sobre esos objetos son también sobre ellos mismos, ya que sus cuerpos guardan el mismo estatuto que los objetos que los rodean, y esto queda claro desde el principio de la obra, cuando el cuerpo de un *intérprete*, parece ser accionado por el ritmo de las teclas del piano que otro toca. El cuerpo que se mueve es títere de otro cuerpo, ¿o es que el mensaje radica, como predica Drolas, en la pura forma? ¿Deberá interpretarse ese cuerpo no como títere, sino como un cuerpo simple y poéticamente atravesado por la música? *Léase como se pueda*. En todo caso, se trata finalmente de un cuerpo atravesado por otra cosa.

El grado de performatividad de la obra radica en el acento (tácito) sobre un caos que es en realidad, puesta en vista de un proceso cuidadosamente pautado. Esta paradójica puesta –metódica, prolija y rigurosamente ordenada- *en proceso* requiere ser vista como puesta que *presenta* hechos, pero no *re-presenta* nada en particular. Presenta un proceso, una forma, un mecanismo que es leído como una manera –autorreflexiva- de ponerse en escena a sí misma.⁸

Acerca de este carácter de presentación, dice Pavis:

Las relaciones entre los seres están expresadas por el movimiento, la voz, la coreografía y, particularmente, las actitudes: y esos elementos formales no comprometen ningún sub-texto, ninguna profundidad, pero “tejen” un conjunto de relaciones que se tornan “en bloque” la imagen de nuestro mundo en red.⁹

Es valioso detenerse aquí en la reflexión acerca de que lo que se teje, es la imagen del mundo. Retomaremos esta idea más adelante.

⁸ Como dice Cornago Bernal, ob. cit.; p. 15: “Los medios y sus procesos de funcionamiento pasan a ocupar el centro de la nueva “escena” de la realidad. A ello viene unido el “giro pragmático” experimentado por toda la cultura occidental durante el siglo XX, pensar en los marcos (“frames”), los contextos, las situaciones de enunciación, los elementos de la representación, que en el performance adquieren prioridad hasta convertirse en una suerte de presentación de la representación, hacer visible los telares de la representación, la relevancia de la “materia prima” sobre la que se construye.”

⁹ Patrice Pavis, “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Universidad de Buenos Aires, año 4, Nº 7, julio 2008(www.telondefondo.org)



El *cuerpo-pastiche* neobarroco: territorio complejo de totalidad y fragmentación

En *12 4*, la noción de *personaje* se complejiza. De los cuatro cuerpos en escena no tenemos, como espectadores, un solo dato. Pasado, presente, características psicológicas, incluso el nombre. Nada otorga el performer a la escena, excepto su propia y física materialidad. Dice a este respecto José Antonio Sanchez:

Actores que no interpretan papeles, sino que ejecutan acciones, muchas de ellas relacionadas con el transformismo, la prestidigitación, y en cualquier caso con una fuerte dimensión plástica, que se pone de manifiesto en su atención a los colores y a los recursos físicos y mecánicos de la escena¹⁰

Tomamos de este mismo autor la noción de *personaje expandido*, ya que este concepto se hace carne especialmente en *12 4* en el uso del cuerpo como objeto lleno de significado, cuerpo contenedor de fragmentos de cuerpos. Cuerpo múltiple que es uno y muchos al mismo tiempo, este *personaje expandido* "acoge en sí mismo algo más que una colectividad."¹¹ Es decir que lo que el *personaje* comprende en *12 4* no son sólo otros cuerpos, sino también, como decíamos más arriba, los discursos –reconocibles al nivel del imaginario social, colectivo- que se tejen en torno a las relaciones interpersonales, de carácter romántico o amoroso. Los pocos "diálogos" que pueden apreciarse en la obra (las comillas que acompañan a éste último término buscan destacar el carácter poco *comunicativo* de los mismos), parecen girar en torno de esta problemática de las relaciones. Y en este sentido, leemos la secuencia final del discurso psicoanalítico, con el personaje femenino, exponiendo su drama personal desde adentro del frigobar y un cuerpo/personaje jugando un rol de terapeuta, que comienza siendo conformado por tres cuerpos, los cuales son paulatinamente *desaparecidos*, uno a uno, fagocitados por un sillón. En este sentido, recordamos la teoría de Jerzy

¹⁰ José Antonio Sánchez, "El personaje colectivo, el personaje ausente, el personaje despersonalizado", en Juan A. Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, ADE, 2008; p. 428

¹¹ Idem; p. 431.



Grotowsky¹² cuando describe lo que él llama el “Yo-Yo”, para poner en el tapete el tema de la mirada como productora de representación y auto-representación. Es en el cuerpo del *performer* donde se encarnan las miradas. El cuerpo representa el cuerpo (social) y el cuerpo que como *títere* responde para la conformidad de esas miradas que lo moldean.

Acerca de cómo se construye el espacio de lo performativo a partir del trabajo con los cuerpos, Pavis señala que

el espacio está considerado como “bodied” (corporal) o “embodied” (encarnado), es decir, constituido por cuerpos atravesados por contradicciones sociales (repertoriadas en el *gestus*) (...) El cuerpo es sentido por el actor y el espectador en sus cualidades de totalidad o de fragmentación: es un cuerpo entero o fragmentado, un cuerpo en pedazos.¹³

Y, en este sentido de lo posmoderno de la representación, agrega también que:

La elección de un tipo de interpretación y, por lo tanto, de puesta en escena, procede de y conduce a diferentes maneras de representar el cuerpo, por ejemplo:(...) desconectándolo, reconstruyéndolo y convirtiéndolo en un pastiche por medio del modernismo.¹⁴



¹² Jerzy Grotowsky, “El Performer”, *Máscara* [México, Publicación trimestral de teatro, Escenología], año 3, Nº 11-12, enero 1993; p. 76-79.

¹³ Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”, *Teatro XXI*, Universidad de Buenos Aires, Nº11, 2000; p. 3-10. La cita es de p. 6.

¹⁴ *Ibidem*



En *12 4*, el cuerpo-pastiche puede ser leído también como deudor de un acercamiento a la estética cinematográfica.¹⁵ En primer lugar, y en una lectura más *macro*, pueden homologarse las formas teatrales de la posmodernidad, a las formas y recursos cinematográficos, especialmente en lo que a efectos del recurso formal del *montaje* se refiere. En *12 4*, el montaje se aplica en un doble sentido: en principio, a la unión entre secuencias (dignas de una estética de *montaje transparente* donde todo parece un discurrir en continuum y sin efecto de cortes abruptos); en segundo lugar, los cuerpos fragmentados y aglutinados se corresponden también con la figura cinematográfica del montaje.

Como bien explica Helga Finter se pueden homologar estas formas actuales de teatro al cine, ya que en ambos funciona la *teatralización*, mediante la cual las causas de gestos y acciones son rasgos semiótico y no motivaciones psicológicas,; son efectos de sistemas sígnicos visuales y sonoros, efectos de lenguajes¹⁶.

Por otro lado, el estatuto ontológico del performer en *12 4* puede empezar a pensarse desde el análisis de sus características físicas, su presentación, movimiento y dinamismo, como así también de la relación de su cuerpo con los otros cuerpos con los que en escena se fragmenta y se construye, tal como el personaje cinematográfico, el que a raíz del *simulacro de la representación*, está apoyado sobre "los fragmentos discontinuos y limitados que nosotros recortamos y reconstituimos según un efecto de persona humana."¹⁷ Pavis reconoce, además, que en el personaje cinematográfico hay *vectores* fotográficos y de montaje atravesando los cuerpos¹⁸

Siguiendo esta lógica de análisis, en *12 4*, los vectores de ruptura abundan y se puede decir inclusive que, a partir no sólo de la fragmentación operada en los

¹⁵ Recordemos en este sentido la influencia que sobre el teatro aportan ya desde hace décadas las "tecnologías de la comunicación". Como bien explica José Sanchez: "*La incidencia de las tecnologías de la comunicación en el espacio de ocio asociado a la teatralidad (cine, radio, televisión, Internet) no ha provocado la extensión del medio escénico, más bien ha multiplicado sus formatos.*"

¹⁶ Helga Finter, "La Cámara-ojo del teatro postmoderno". *Criterios*, nº 31, enero-junio 1994, p. 25-47.

¹⁷ Patrice Pavis, *ob. cit.*; p. 5.

¹⁸ Patrice Pavis, (*ob. cit.*) considera que la vectorización se define como la organización secuencial de los significantes y significados del personaje. La tipología y disposición de los vectores se caracteriza en: *acumuladores, conectores, de ruptura o encadenadores.*



cuerpos sino también, en el nivel del enunciado, los *personajes* estarían contruidos exclusivamente según este tipo de vectores. Dice Pavis al respecto:

El personaje se disuelve, pero el lector o el observador vuelve a pegar siempre in extremis los trozos y se resiste a los efectos de la deconstrucción. Reconstrucción/provocación sería, tal vez, la marca de lo postmoderno y de sus efectos de re-presentación, de vuelta a lo figurativo y de rehabilitación de los antiguos procesos.¹⁹

La estética neobarroca y una propuesta de revisión del concepto de *mímesis*

Si estamos de acuerdo en que las representaciones culturales son deudoras de la conformación epistemológica y paradigmática de cada contexto espacio-temporal, podemos afirmar, del mismo modo, que la práctica teatral, cualquiera sea su forma o expresión, mantendrá sin dudas *algún tipo* de enlace mimético para con la visión de mundo con la cual se mantenga *entramada*. El revés discursivo que queda siempre por resolver es entonces deducir cuán lejos queda la noción de *mímesis*, en el caso en que la ilusión teatral se presente en su estilo más postmoderno como pastiche, como fragmento, como laberinto. Es decir, si el lazo teatro-mundo existe (y esto es indudable puesto que no puede discutirse que, al menos, el teatro *está en* el mundo); si, al mismo tiempo, puede afirmarse que ese lazo es *mimético*, al menos en el sentido que el teatro *re-produce* mundo; si puede concluirse luego que ese lazo responde a un ordenamiento que está configurando una visión del mundo determinada en la cual el Hombre se encuentra encarnado, la pregunta incómoda que flota ya desde hace unas décadas de pensamiento humano es de carácter ontológico.

Si la práctica teatral posmoderna (o pos-posmoderna, según con qué lente se la mire) nos devuelve una imagen de mundo pastiche, fragmentado, impreciso y laberíntico, qué puede decirse del Hombre, que individualmente y en el empirismo de su existencia, es sólo un cuerpo, pero no puede contra los discursos que

¹⁹ Patrice Pavis, ob. cit.; p. 9.



configuran el mundo y le aseguran que él no es sólo un cuerpo, ni es un cuerpo entero, ni es claro, ni transparente, ni fácil de conocer, y, por favor, que no tenga la ilusión de que es siquiera único y original.

Afortunadamente, ante tanto nudo y laberinto de espejos, ante tanta incertidumbre existencial y complejidad epistemológica, el hombre tiene arte. Y no es poco.

El arte devuelve el hombre al mundo y devuelve mundo al hombre, para que entre los dos exista algo que no tenga que ser *necesariamente* explicado con palabras. Asimismo, el arte permite al hombre espiar dentro de sí mismo para recoger esas visiones especulares (y espectaculares, en el sentido *representacional* del término) que lo configuran como un punto más en el espacio del mundo.

Esas visiones son los discursos que atraviesan al hombre en su cotidianidad y lo hacen pertenecer al mundo, entramándolo a partir de cada milésima de segundo de su ser. ¿Cómo conforman hombres esos discursos? ¿Cómo atraviesan cuerpos?

Nos preguntamos entonces, a esta altura del análisis, dónde queda lo mimético en una representación cultural que denuncia una visión de mundo como fragmento, como pastiche, como caos y laberinto.

A este respecto se puede empezar por acordar con José Sanchez que "Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre lo textual y lo performativo." Esta afirmación, le lleva al autor a concluir que "la representación del 'Mundo como Texto', durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del "Mundo como Actuación (Performance)".²⁰

Esto podría indicar que hay una transformación en lo que la escena transmite al mundo como re-presentación. La idea de la representación del *mundo como performance* puede parecer, en principio, algo apocalíptica (dependiendo de cuán trágica sea la mirada que construye significado), pero al contrario, puede verse que radica en ella algo así como una *dialéctica de liberación*. Es decir, si lo que intranquiliza es una escena que traduzca una representación de mundo-

²⁰ José Antonio Sánchez, ob. cit. ; p. 428



pastiche y fragmentado, lo que tranquiliza de la afirmación de Sánchez es que la representación del mundo como performance libera a la escena de una pretensión de **verdad** sobre la representación del mundo.

Si el carácter performativo está en juego en esta visión de la realidad es porque la episteme actual goza del deslinde de la pretensión de *verdad* sobre los discursos y pone *en escena* los procesos de construcción de los mismos. No estamos de acuerdo entonces con Pavis cuando afirma que en la escena actual: "el aspecto performativo es capital, mientras que la exigencia mimética, política, etnológica, geográfica, es casi inexistente." En el texto no se dan "marcadores culturales específicos"²¹, ya que por el contrario, puede decirse que la mimesis sí se produce, pero ya no en relación directa con el mundo, sino en relación y como producto de los discursos que ordenan ese mundo y que atraviesan los cuerpos que lo habitan.

Ficha técnica

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

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

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Iluminación: Marcelo Alvarez

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, Agustin Repetto, Fernando Tur

quadaba@gmail.com

PALABRAS CLAVE: 12 4 - Drolas - neobarroco - pastiche - mimesis - performance- Blanco - Repetto - Tur

Keywords: 12 4 - Drolas - neobarroque - pastiche - mimesis - performance- Blanco - Repetto - Tur

²¹ Patrice Pavis, ob. cit.