



Ilusión y teatralización en *Diciembre* de Guillermo Calderón y *Lote 77* de Marcelo Mininno.

Sofía Castaño

(Universidad de Buenos Aires)

“Llegó un momento en que dije,
este soy yo. Y me resigné.”¹

Marta Lamas ha señalado que nuestra manera de entender el mundo es construida a partir de representaciones, *redes de imágenes y nociones*, fundadas principalmente en preconceptos culturales, ideologías (en tanto discursos sociales), y experiencia personal.² *Lote 77* de Marcelo Mininno (que se exhibe en Teatro del Abasto desde 2008) y *Diciembre* de Guillermo Calderón (presentada en el Festival Internacional de Buenos Aires/FIBA en 2009) son obras disímiles que, sin embargo, tienen en común el cuestionamiento de ciertos discursos que construyen maneras de entender la identidad: en el primer caso, de género; en el segundo, nacional.

En este trabajo veremos que este cuestionamiento se produce a través de la manipulación de lo que Marco De Marinis ha llamado *presupuesto teatral básico*. El autor explica que este presupuesto permite

distinguir el mundo real del mundo posible de la escena y activar el doble régimen de ficción del espectáculo, relacionando la realidad material de la performance con los diversos niveles de representaciones y de significaciones que el espectáculo edifica sobre su base³

Esta distinción implica también seleccionar las “acciones representativas, que remiten a algo diferente de sí mismas, y por lo tanto ficticias.” Al reconocer algo como ficticio, se pone en juego la denegación, que para mayor claridad en este

¹ Guillermo Calderón, *Diciembre. Clase*, Bilbao, Artezblai, 2008; p. 72.

² Marta Lamas, “Cuerpo: diferencia sexual y género”. en *Debate Feminista*, año 5, vol. 10, septiembre 1994.

³ Marco De Marinis *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva tetralogía*, Buenos Aires, Galerna, 1997; p. 30.



caso podemos definir como "suspensión voluntaria de la incredulidad"⁴, definición de Coleridge, tomada por De Marinis. Para entender la manipulación de este presupuesto y de sus derivaciones, observaremos la tensión teatralización-ilusión en ambos espectáculos, entendiendo *teatralización* como el poner en evidencia la teatralidad en tanto tal, e *ilusión* como el sostenimiento de un mundo ficcional con su propia coherencia interna (diégesis).

Diciembre

En *Diciembre* se presenta la historia de tres hermanos chilenos involucrados con una guerra en 2014, que nuevamente opone a Chile con Bolivia y Perú. El hermano varón, Jorge, es soldado y ha regresado de la guerra por Nochebuena, para festejar con sus hermanas. Una de ellas, Trinidad, intenta convencerlo de desertar a espaldas de la otra, Paula, que podría denunciarlos. Si bien esta línea argumental se mantiene creando un mundo supuesto coherente, se pone en juego la teatralización a través del uso del vestuario y del lenguaje.



Diciembre - Foto 1

⁴ Marco De Marinis, ob. cit.; idem.



1. Vestuario

Los dos personajes femeninos se presentan como mellizas y se insiste en que son iguales con la diferencia de que una tiene la piel más oscura que la otra. En este punto se contradicen los signos voluntarios e involuntarios⁵ de las actrices: no son físicamente parecidas (signo involuntario), pero llevan pelucas iguales (signo voluntario a través del vestuario) que significan este parecido, que funciona así como sinécdoque. Sin embargo, a lo largo del espectáculo, las hermanas se quitarán las pelucas sin "salir del personaje", con lo cual esta ficción (exigencia de credulidad hacia el espectador) continuará basada en dos designaciones de las hermanas como similares: a. la de un signo visual que ya no existe y que el espectador debe recordar; b. el lenguaje que continúa describiéndolas de la misma manera. El esfuerzo exigido al espectador así como la contradicción entre signos lingüísticos y visuales son marcas de teatralidad.

Otro uso del vestuario que nos interesa es que los tres actores representan cada uno dos personajes: Paula/María, Trinidad/Tía Yuli, Jorge/Tío León. El segundo personaje de cada par es llevado a escena una sola vez, y si bien el cambio de vestuario se realiza fuera de escena, dicho cambio es por demás evidente, es decir que se apela a la teatralización. Es también evidente que son postizos los vientres de embarazadas que llevan las dos hermanas.

En todos los casos, podemos hablar de una suspensión voluntaria de la incredulidad basada en un código: estos elementos del vestuario significan ficciones que el espectador debe creer, a pesar de remitir claramente a la teatralidad. Por otro lado, esa significación está sostenida principalmente por los diálogos. En primer lugar, se habla de todos los personajes que aparecen en escena, dándoles una existencia en este mundo ficcional, así como del embarazo de las hermanas y del parecido entre ellas. En segundo lugar, el discurso de cada personaje es diferente del de los demás: en tanto, *configuración espacio-temporal de sentido*⁶ expresa cada uno una serie específica de contenidos ideológicos, al mismo tiempo

⁵ Patrice Pavis, *El teatro y su recepción semiológica. Cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1994.

⁶ Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1993.



que el *estilo* lo diferencia principalmente del discurso del otro personaje, a cargo del mismo actor. Por ejemplo, Tía Yuli, a diferencia de Trinidad, muestra un uso de recurrente de las palabras *conchetumadre* y *huevoón*.

2. Lenguaje

Si bien los diálogos, como dijimos, sostienen la diégesis, podemos observar una *opacidad* en el lenguaje que hace una continua autorreferencia de diferentes formas. Una de ellas es la constante repetición de palabras sin sentido como "claro", o la discusión sobre la forma en que se dicen o se escriben palabras:

Paula: No sé, pero era un Arieles.

Jorge: Paula, un Ariel es un Ariel. Dos o más se dice Arieles. Plural. ¿Con cuántos la viste?

Paula: Con un Arieles.

Jorge: No Paula, está mal. Con un Ariel.

Paula: Arieles.

Jorge: Ariel.

Paula: Arieles.

Jorge: Ariel.

Paula: Bueno, yo les digo un Arieles.

Jorge: ¿Cómo sabes que era un Ariel?⁷

El uso del lenguaje también se teatraliza al utilizar la forma específicamente teatral del parlamento cercano al monólogo, cuya extensión se destaca entre intercambios breves como el ejemplo recién expuesto. Es justamente en estos parlamentos que se incluye mayor cantidad información referencial, la cual puede referirse a datos de la vida pasada o presente de los personajes, o bien a la posición ideológica de cada personaje. Así, observamos los parlamentos de Paula sobre Chile y su vida durante la guerra, y sobre los peruanos y los bolivianos; de Trinidad sobre los bolivianos y los chilenos, y de cada una de las hermanas sobre las vidas pasadas y presentes de los tres. Por último, el parlamento de Jorge sobre la guerra al incluir información inesperada, funciona como golpe de teatro, como veremos más adelante. Si en teatro el personaje puede presentarse como "una totalidad, un ser semejante a los de la realidad, mientras que, de hecho, está

⁷ Guillermo Calderón, ob cit.; p.27.



compuesto solamente de escasos indicios”⁸, esta condensación referencial tiene dos efectos simultáneos y paradójicos. Por un lado, se presentan los personajes, con sus circunstancias presentes y pasadas, con sus posiciones ideológicas, como seres complejos y completos: en esa condensación, los *escasos indicios* parecen una biografía. Pero, por otro lado, se ha recurrido a la forma del diálogo teatral menos verosímil, y por lo tanto que teatraliza la ficción que construye.

3. Golpe de teatro

El primer incidente que “cambia súbitamente el estado de los personajes”⁹ ocurre cuando Jorge declara que no quiere regresar al frente para pelear, sino para estar con sus compañeros soldados. Esto cambia los objetivos de las hermanas a sus opuestos: Trinidad quiere que su hermano vuelva al frente y Paula, que deserte. Pero existe un segundo golpe de teatro que cambia las relaciones no entre los personajes, sino entre el espectador y la escena. Como dijimos, las hermanas llevan vientres que son claramente falsos. Al final de la obra, ellas le dicen a Jorge que no están embarazadas sino que, como una broma para alegrarlo, se han puesto “reellenos de teatro”. Esta revelación no es de la misma naturaleza de la que hizo Jorge: en este caso, se trata de algo que el espectador reconoció como falso y que, basado en el *Presupuesto teatral básico*, decidió creer. En este punto, la escena revela un abuso de la credulidad exigida.

Como vimos, a lo largo de la obra la teatralidad se ha hecho evidente, con el consecuente distanciamiento y posibilidad de crítica, y este golpe es la culminación de esa teatralización al incluir al espectador. Si bien durante todo el espectáculo los actores han evitado dar la espalda al público, en la convención teatral y cinematográfica típica, es significativo que esta es la única situación en que los actores se distribuyen en el espacio escénico de manera claramente coreografiada. Con la traición de la escena a su credulidad, es lógico presuponer desconfianza en el espectador: el “Contrato basado en la confianza” de que habla Marco de Marinis

⁸ Patrice Pavis, ob cit.; p. 151

⁹ Patrice Pavis *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1998; p. 226



ya no tiene base y la escena se revela como una construcción, justamente como esos discursos sociales que se han reproducido en boca de los actores.

Lote 77

Ezequiel Lozano ya ha descrito las maneras en que la escenografía y los recursos formales de este espectáculo, "que dejan ingresar al espectador por diferentes entradas a lo que viven o vivenciaron estos personajes"¹⁰, señalan la teatralidad del mismo. En este caso nos interesa explorar el par teatralización/ilusión a través de los dos distintos niveles ficcionales que se presentan. El primer nivel podría referirse a tres hombres en un corral, sin embargo, esta suposición es excesiva: el corral significado por la escenografía no es sostenido como tal por la actuación ni el lenguaje, por lo que deberíamos decir: el primer nivel ficcional se refiere a tres hombres en un espacio escénico decorado como un corral. De hecho, el espectáculo se inicia con la mirada directa al público e información otorgada verbalmente sobre la compra *real* y venta de ganado, lo cual resulta más verosímil en un teatro que en una venta *real* de ganado. Sin embargo, no debemos olvidar que, incluso refiriéndose a la escena teatral, se trata de una ficción: los actores no hablan en su nombre, sino en el de sus personajes, y la relación entre ellos es la de los personajes.

A partir de aquí se construye un segundo nivel ficcional, que podríamos decir que se refiere a esos mismos tres hombres en un baño: ellos simulan, para ellos y para el público, estar en un baño a veces uno por uno, otras veces todos juntos. Si la escenografía *corral* se evidencia como tal, la escenografía *baño* se construye en escena: se trata de lo que Pavis ha llamado "decorado verbal"¹¹: los actores la describen cada vez que se repite la escena del baño. Dijimos que a partir del *Presupuesto teatral básico* el espectador distingue lo metateatral de lo ficcional. Dijimos también que *los tres hombres en un espacio escénico* forman parte de un universo ficcional. Sin embargo, al momento de describir la escenografía del segundo nivel ficcional *baño*, esos hombres realizan una acción real: la construcción

¹⁰ Ezequiel Lozano, "Discursos que construyen cuerpos: una mirada sobre *Lote 77*" en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org), año 4, N° 8, diciembre 2008: 3.

¹¹ Patrice Pavis, ob. cit., 1998; p. 118.



verbal de ese espacio. Sabemos que uno de los referentes del objeto de la representación es el objeto mismo¹². Al tratarse de una acción, nos acercamos a la dimensión performativa, como también ha señalado Lozano. Sin embargo, disentimos con este autor en que los personajes *narren* sus acciones¹³. Por el contrario, consideramos que la función es imperativa, a pesar de que el modo sea narrativo: la supuesta descripción de las acciones en muchos casos es anterior a la ejecución de las mismas, además de que los personajes se dan órdenes en modo imperativo como “chiflá” o “mirate”. Si consideramos que la otra situación en la que el modo narrativo tiene una función conativa es el texto dramático¹⁴ podemos concluir que la acción que están llevando a cabo los hombres del primer nivel ficcional es construir una obra de teatro.

Llegados a este punto debemos tener en cuenta las consecuencias ideológicas que Anne Ubersfeld ha señalado para *el teatro en el teatro*: para la autora, ese segundo nivel ficcional dice “lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea.”¹⁵ Sin embargo, *Lote 77* no permite una diferenciación tan clara. En primer lugar, porque no vemos sólo una escena *en* la escena (por momentos alguno de los actores permanece como espectador), sino que vemos, como dijimos, la construcción de la misma a través de las mencionadas órdenes verbales. En segundo lugar, el nivel ficcional *baño* tampoco se sostiene como una diégesis constante, no sólo por las descripciones/imperativos extradiegéticos, sino porque es constantemente interrumpida por narraciones que construyen otros niveles ficcionales, además de ser sometida a la repetición de las mismas acciones. Este *teatro en el teatro* más que erigirse en tanto verdad denuncia la construcción de esa supuesta verdad. Es parte de esta denuncia la utilización de un lenguaje aparentemente narrativo, y por lo tanto imparcial, en una función imperativa.

¹² Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998; p. 27.

¹³ Ezequiel Lozano, ob. cit.

¹⁴ Anne Ubersfeld, ob. cit.; p. 180.

¹⁵ Anne Ubersfeld, ob. cit.; p. 37.



Lote 77

Conclusiones

Patrice Pavis ha señalado sobre el texto dramático que "sólo halla su sentido en esa enunciación escénica que es la *mise en scène*. De esta forma, la *mise en scène* es una apropiación de textos por parte de la escena, textos que (re)pone en una situación y, por lo tanto, que (re)constituye".¹⁶ En este caso haremos una analogía con los discursos: deliberadamente hemos omitido el contenido ideológico de los discursos cuestionados, porque creemos que es a través de la puesta en escena que estas obras son capaces de ponerlos en cuestión y, por lo tanto, el contenido ideológico de las mismas está en esa puesta en escena y no en tales discursos. Anne Ubersfeld explica que el espectador del *teatro de ilusión* es pasivo ante una realidad escénica y extra escénica.¹⁷ Los discursos de los personajes estudiados son heterogéneos, rescatan deliberadamente lugares comunes del discurso social extra teatral junto con posiciones políticas y sucesos ficcionales: realidad escénica y extra escénica se muestran ante el espectador. Pero estas obras

¹⁶ Patrice Pavis "¿Hacia una semiología de la mise en scene?" en *Conjunto*, nº 72, abril-julio 1987; p. 112.

¹⁷ Anne Ubersfeld, ob. cit.; p. 35.



tienen en común contextos escénicos que impiden la pasividad de ese espectador, justamente porque el Presupuesto teatral en ninguno de los dos casos propone una relación clara y estática con la escena, sino que la misma debe ser construida a lo largo de todo el espectáculo.

Fichas técnicas

Diciembre

Autor: Guillermo Calderón

Actores: Jorge Becker, Trinidad González, Paula Zúñiga

Operación técnica: Tomás González

Producción: Lorena Ojeda Sepúlveda

Dirección: Guillermo Calderón

Lote 77

Autor: Marcelo Mininno

Actores: Andrés D'Adamo, Lautaro Delgado, Rodrigo González Garillo

Diseño de vestuario: Carolina Mas

Diseño de escenografía: Marcelo Mininno

Diseño de luces: Eli Sirlin

Asistencia de dirección: Silvia Oleksikiw

Prensa: Luciana Zylberberg

Producción ejecutiva: Pablo Morgavi

Dirección: Marcelo Mininno

sofia.castano@gmail.com

Palabras clave: discurso- denegación- ficción- *Lote 77 -Diciembre- Calderón- Mininno*

Key words: discourse, denegation, fiction, *Lote 77 - Diciembre - Calderón- Mininno*