

Entre el actor y el personaje: un acercamiento a *Mundomudo*.

Victoria Clara Entel

(Universidad de Buenos Aires)

"Las investigaciones sobre la interpretación del actor de cine han sido frenadas por el poder del discurso y de la cámara que, a menudo, están en posición de controlar, dominar, incluso esclavizar la presencia de los cuerpos".¹ Pero, ¿qué es lo que sucede cuando un actor de cine es *devuelto a la vida* arriba de un escenario? ¿Qué pasa cuando su vida, su obra y su cuerpo son re-presentados por otro actor a casi un siglo de su muerte?

Mundomudo de Carlos Belloso, con dirección de Ricardo Arauz², ofrece no sólo una mirada sobre la vida de Lon Chaney, "el hombre de las mil caras", uno de los actores más prolíficos del cine hollywoodense de los primeros tiempos del cine, quien, a la fecha de su muerte, en agosto de 1930, contaba con 160 películas en su haber, sino también un rico y plural cuestionamiento acerca del arte y de sus diferentes lenguajes. Podríamos ir más allá y sostener que la vida de Lon Chaney funciona aquí solamente como un puntapié inicial, como un pretexto para introducir una reflexión acerca del actor y su oficio. Belloso, en efecto, no sólo personifica a Chaney, sino que además representa a los personajes de algunos de sus films más celebrados: *El sin piernas*, de 1920; *El jorobado de Notre Dame*, de 1923 y *El fantasma de la ópera*, de 1925. Por otra parte, a lo largo de todo el espectáculo, vemos a Belloso interpretándose a sí mismo y mezclando episodios de la vida de Chaney con escenas de sus películas, que a su vez se mezclan y contaminan unas a otras en las sombras que se visualizan en la pantalla ubicada sobre el escenario.

1 Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, nº 11, 2000, p. 6

2 El espectáculo se presentó en el Teatro Gargantúa, una antigua casona ubicada en el barrio de Chacarita, fundada por el mismo Arauz, en 1999. Carlos Belloso, autor y protagonista, ya había trabajado con el director en *Varieté Gargantúa*, en 2006.

Belloso se distancia explícitamente de Chaney, explicando a los espectadores -e insiste sobre esto con tono jocosos, en reiteradas ocasiones-, cómo se lo debe diferenciar del actor estadounidense: según emplee o no un simple par de anteojos.

El problema (aunque quizás no se trate de un problema, sino de una posibilidad) de representar la vida de un actor a través del trabajo de otro actor es planteado ya desde un comienzo por "el comenzador" (uno de los varios personajes interpretados por Belloso), quien a modo de un presentador de circo o de feria, invita al espectador a sumergirse en la obra emulando el ámbito circense en el que Lon Chaney comenzó su carrera artística. Ya desde su aparición, es él quien plantea el problema del actor, interrogándose sobre cómo presentar un espectáculo donde "un actor va a hacer de otro actor".

Esta cuestión se pone en evidencia durante toda la obra gracias a los monólogos que Belloso realiza desde su propia persona; así, Belloso *siendo* Belloso reflexiona sobre los distintos métodos y maestros actorales: menciona a Jerzy Grotowski y a Constantin Stanislavski (y a Rodolfo Ranni, en una clara ironía); reflexiona sobre el tiempo teatral (el *aquí y ahora* de la representación); sobre la concepción del actor como un monstruo, escondido detrás de máscaras. Sus consideraciones se mezclan con monólogos humorísticos a la manera de la *stand-up comedy* estadounidense. Esta combinación de reflexiones y humor supone una complicidad con el público, ya que el actor enumera sus trabajos en televisión y cine e inventa también títulos de películas y programas de televisión ficticios.

Es importante remarcar el papel de la improvisación en el trabajo actoral. Después de haber visto la obra tres veces, notamos que, en estos monólogos, Belloso cuenta con un texto base que, sin embargo, no funciona como algo cristalizado e inmutable a la manera del teatro clásico, sino que es modificado semana a semana. El actor comenta acerca de temas actuales (como la gripe porcina y el fútbol). Es él mismo quien sostiene, con un guiño al público, que "Esto es para que no digan que este espectáculo no tiene actualidad". Se pone en funcionamiento una clara interacción con los espectadores: de hecho, en una de las funciones, fuimos los destinatarios de

sus comentarios, ya que, al vernos con un cuaderno se dirigió a nosotros al grito de "¡Anotá, anotá!".

A propósito de la performance, Patrice Pavis señala que ya "no se encuentra ningún metatexto *ready made*, armado, fijo como una estatua de mármol o una película de celuloide."³ Creemos que, desde esta perspectiva, *Mundomudo* se encontraría a mitad de camino entre la puesta en escena y la performance, ya que si bien existe un texto, éste pierde su lugar central como autoridad indiscutible e inmodificable. Resulta interesante que se utilice el ejemplo de la película de celuloide como sinónimo de permanencia cuando, por el contrario, la obra logra, de alguna manera, modificar y reelaborar las historias de las películas de Lon Chaney (y, desde allí, la historia de su vida). La propuesta de Richard Schechner también puede aplicarse en este sentido, ya que para él, en teoría, la performance se basa en la repetición y la restauración, pero la repetición nunca puede ser exacta. En esta obra, obviamente, la repetición no es exacta ni busca serlo. Pero sería ingenuo pensar que las improvisaciones de Belloso quedan libradas a la espontaneidad.

El tono circense del espectáculo, sin embargo, no se encuentra únicamente en el papel del presentador. Como señala José Sánchez: "La escena cultural contemporánea se parece más a un circo que a un teatro" y agrega: "El auge cultural del circo y sus derivados: la magia, las acrobacias, la exhibición de talentos singulares... responde a un nuevo entendimiento de la cultura que asume los nuevos horizontes ideológicos abiertos a finales del siglo XX."⁴ Por cierto, lo circense de *Mundomudo* se vislumbra claramente en la utilización de la música, del vestuario, de las acrobacias, del maquillaje, de las máscaras para el personaje del jorobado, el del fantasma y los padres de Chaney. Cabría afirmar, sin embargo, que, tanto las gafas como la pintura del hombre lobo y la nariz postiza cumplen la misma función que una máscara.

3 Patrice Pavis, "Puesta en escena, "performance": ¿Cuál es la diferencia?", en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (www.telondefondo.org) nº 7, julio 2008, p. 14.

4 José Antonio Sánchez, "La escena futura", en *Archivo visual de las artes escénicas ARTEA* (<http://artescenicass.uclm.es>), Universidad de Castilla-La Mancha, España, p. 8.

Esta propuesta multidisciplinaria muestra, además, una notable hipertextualidad con el cine, “una galería de personajes fantásticos”⁵ o “la verdadera materia con la que están hechas las pesadillas”. Afirma Sánchez: “Durante las primeras décadas del siglo (XX), el cine arrebató al teatro la hegemonía de la puesta en escena de dramas”. En la obra, ambos lenguajes interactúan de tal forma que resultan impensables si se los separa. Los carteles que se encuentran en el lateral izquierdo del escenario funcionan como intertítulos del cine mudo, lo cual nos lleva a otro de los puntos principales de nuestro análisis: ¿cuál es el lugar de la voz en un mundo mudo?



Mundomudo - Foto 1

5 José Antonio Sánchez, ob. cit.; p. 1.

Los personajes de Chaney y de su primera mujer, Cleve Creighton, utilizan lo verbal en algunas ocasiones: generalmente, sus palabras se oyen a través de voces en off; los actores gesticulan sin intentar hacer *playback*, sin intentar que su gesticulación coincida con lo que se está diciendo. Por otro lado, los otros tres actores casi no hablan: el hijo/hombre lobo (el personaje más reconocido en la carrera de Chaney hijo) sólo lo hace al final, y los dos personajes que acompañan a Belloso utilizan principalmente sus cuerpos, ya que casi no se valen de la palabra. El hombre lo hace cuando representa al *representante* (valga la redundancia) y, desde su lugar de actor, fuera de personaje, en un *gag* con Belloso (donde justamente se queja de que no habla en toda la obra).

El espacio está considerado como *bodied* (corporal) o *embodied* (encarnado), es decir, constituido por cuerpos atravesados por contradicciones sociales (repertoriadas en el *gestus*), densidades diferentes (los cuerpos son más o menos densos, o sea, presentes según su utilización en tal o cual momento). El cuerpo es sentido por el actor y el espectador en sus cualidades de totalidad o fragmentación⁶

Este concepto, formulado por Kristen Halstrup y retomado por Pavis, nos permite pensar en las distintas e intensas utilidades del cuerpo. Parecería que cuando Belloso es Belloso, su cuerpo y su gestualidad se relajan; su postura es otra; inclusive, gesticula de otra manera y el tono de su voz también cambia. Así, somos testigos de distintas corporalidades en un mismo actor, de una suerte de metamorfosis antes vedada a los ojos del espectador. El cuerpo es, entonces, central en la puesta en escena: todos los intérpretes muestran un notable manejo de su corporalidad, bailando, moviéndose en cámara lenta, realizando acrobacias.

En cuanto a la utilización del espacio, vemos arriba del escenario un llamativo despliegue escenográfico y técnico: importantes telones, una calesita giratoria, un órgano... pero la acción no se limita al escenario. Belloso habla con el público y baja al

⁶ Patrice Pavis, "Puesta en escena, ...ob. cit.; p.16.

escenario o atraviesa la sala *volando* mediante un dispositivo de cuerdas por encima de las mesas (ya que no se trata aquí de una platea convencional, sino que el público está distribuido en mesas como en el *café concert*). Además, otros personajes entran varias veces por la entrada principal de la sala, caminando entre los espectadores. Es interesante tener en cuenta de qué modo la distribución de los espectadores influye en la dinámica entre estos y los actores (especialmente en relación a Belloso y sus monólogos): el público aplaude en cualquier momento del espectáculo (algo impensable en otro tipo de representaciones), ríe a carcajadas e, inclusive, se anima a contestarle.

Consideramos que, volviendo a los planteamientos formulados en *Mundomudo* acerca de la actuación, dos de ellos resultan de particular interés. El primero tiene que ver con el lugar del espectador. Belloso inquiere a su público: "sin nosotros de este lado, ustedes ahí ¿para qué?" invirtiendo los clásicos términos frecuentemente usados en los medios: "sin ustedes ahí, nosotros acá ¿para qué?". Diferencia primordial entre Belloso y Chaney y, más ampliamente, entre el teatro y el cine: el lugar del espectador teatral es siempre, necesariamente, un *aquí y ahora*. El segundo planteamiento se relaciona específicamente con la preocupación sobre el trabajo del actor. Belloso nos cuenta que, mientras el actor se encuentra arriba del escenario representando una tragedia puede, en realidad, estar pensando en cosas completamente banales, ajenas a la representación y propias de la vida cotidiana (tales como a dónde ir a comer al finalizar la función). Esto nos lleva a preguntarnos acerca de la unión/disociación entre el cuerpo y la mente del *performer*.

Es a partir de este tipo de trabajo que se ponen en evidencia los mecanismos de la representación. En palabras de Óscar Cornago Bernal, estamos ante una "presentación de la *representación*, hacer visible los telares de la representación, la relevancia de la 'materia prima' sobre la que se construye."⁷ La representación se muestra como *constructo*, como artificio: al ver a Belloso entrar y salir de personaje

⁷ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso, en *Revista Gestos*, nº 38, noviembre 2004, p.15.

vale preguntarse si ese Belloso es el verdadero o un personaje más (¿será él nuestro propio "hombre de las mil caras"?)

Mundomudo nos entrega así una galería de personajes maravillosos. ¿Acaso no era esto el cine? Las fronteras son cada vez mas difusas, las distancias entre el actor y el personaje... ¿se acortan o se alargan?

En este dialogismo autorreferencial no entran solamente en juego los distintos lenguajes artísticos (circo, danza, teatro, cine), sino también los vínculos y puntos de contacto entre el arte y la vida. Arauz y Belloso nos ofrecen un mundo donde el arte, el oficio actoral, el homenaje, la reflexión y la magia conviven tanto con las aspiraciones políticas de actrices como Nacha Guevara, parodiadas en el nefasto *Gran Cuñado*, como con las tiras costumbristas televisivas. Un mundo que, aunque a veces a sea mudo, tiene mucho para decir.

entelvictoria@gmail.com

FICHA TÉCNICA:

Autor: Carlos Belloso

Intérpretes: Carlos Belloso, Alejandra Sierra, Natalia Addisi, Sherman Torres, Diego Fain

Voces en off: Nancy De Andres // Sami Zarembor

Vestuario: Cristina Trimboli

Maquillaje, prótesis y latex: Caro Fernández

Mascara de "El Jorobado": Maxi Goicochea

Realización escenográfica: Cristina Costanzo

Operación de luces: Lorena Booth / Lisa Benevet

Diseño de escenografía: Carlos Belloso – Ricardo Arauz

Diseño de luces y sonido: Ricardo Arauz

Edición y operación de sonido: Silvia Ribe

Fotografía: Fabiana Kusnitsoff

Asistentes en escena: Laura Biondi – Jorge Arauz – Germán Mandrile

Asistencia general: Alejandra Sierra – Silvia Ribe

Dirección: Ricardo Arauz

Palabras clave: Arauz- Belloso- *Mundomundo*- personaje- cine

Key words: Arauz- Belloso- *Mundomundo*- character- movie