

Érase y la puesta en tensión del relato

González, Camila | Universidad de Buenos Aires | camilags200@gmail.com

› Una puesta en cuestión

Es interesante reflexionar acerca de las conjunciones que se dan entre categorías del teatro posdramático y el teatro contemporáneo. Destacamos la ambivalencia que comparten ambos y nos servimos de las características de los signos teatrales para el tratamiento de la puesta en escena de *Érase* dirigida por Gustavo Tarrío. En base a la parataxis, simultaneidad, sobreabundancia y vacío, musicalización, el teatro concreto y la irrupción con lo real,¹ analizaremos la manera en la que los signos teatrales se disponen en función de una desarticulación o cuestionamiento del relato.

La obra funciona como una presentación subversiva de discursos arbitrarios históricos que conceptualizan y teorizan acerca del origen de la humanidad. Mediante las apropiaciones, los materiales de archivo personal y público/nacional, las danzas narradas, las canciones y las reflexiones metatextuales, los seis intérpretes² (Mónica Cabrera, Marcos Krivocapich, Nico Levin, Carolina Saade, Donna Tefa Sanguinetti, Milva Leonardi) se despliegan en un espacio cambiante y se sirven de recursos que acentúan la autorreferencialidad del teatro mientras la escenografía se va cargando progresivamente de materialidad. *Érase* se divide en ocho partes, cada una de ellas reconfigurando dos elementos intertextuales, la revista/cómic *Erase una vez... el hombre* y la serie televisiva homónimas; las mismas fueron emitidas en Argentina durante la última dictadura cívico eclesialístico militar (1976-1983).

Sin despojarse totalmente de elementos formales o plantear un resquebrajamiento absoluto, la obra se resiste a categorizaciones taxativas que abarquen su totalidad. Sin embargo, comparte con el teatro posdramático una serie de cuestiones en su estructura. En primer lugar, plantea un uso de los signos no jerárquico en una parataxis (Lehmann, 2013: 150); en efecto, hay un proceso de desdramatización planteado desde el primer momento en la utilización de la superposición lingüística: los cinco intérpretes se reapropian de teóricos citándolos y autodenominándose en un desplazamiento semántico constante, están dispuestos en fila frente al público y en igualdad de condiciones. La acción es impredecible por lo cual no es posible distinguir lo principal y lo secundario.

¹ Aclaremos, nuevamente, que nuestra intención no se orienta a limitar o etiquetar al caso seleccionado, sino a poder distinguir las formas en las que operan las conceptualizaciones de Lehmann a favor nuestra hipótesis. Es por esta razón y las limitaciones formales de esta crítica, que proponemos este recorte.

² Proponemos en este caso la denominación "intérpretes" o "artistas" debido a que *performers* y "actores" en su ambivalencia limitan la acción sobre el escenario. En ocasiones realizan *performances*, en ocasiones actúan. Sin embargo, problematizan lo real al "interpretar (se)" como artistas.

En segundo lugar y de manera casi indisociable, el teatro posdramático presenta una simultaneidad de signos que provocan un efecto que atenta contra la comprensión y atención del espectador. Al ejecutarse los acontecimientos al mismo tiempo, es imposible focalizar o jerarquizar unos sobre otros por lo cual destaca el carácter fragmentario de la percepción (Lehmann, 2013:153). Ahora bien, podríamos argumentar que en diversas ocasiones, distintos sistemas expresivos son utilizados para enfatizar tal o cual “episodio”. Sin embargo, la autorreferencialidad, rasgo también característico del teatro posdramático, plantea la constante amenaza de la modificación de la materialidad escénica o narrativa. Es decir que al establecer vínculos con lo real y al proponer una autoconciencia de la puesta en escena, la manipulación de la misma por parte de los artistas es casi inevitable. Tal es así que en la segunda parte (que se coloca como irrupción de la primera) se sucede una doble ruptura metatextual: mientras Mónica Seles realiza su monólogo del tipo *stand-up*, otra artista atraviesa el escenario y la asusta mientras organiza la escena. Esta artista al ser una de las dramaturgas, se compone en su otredad en el momento de la irrupción. El contraste con los cinco artistas es interesante en su dimensión semántica, pero en nuestra consideración, no se compone jerárquicamente como estructuradora de la obra ni como personaje protagónico debido a lo señalado sobre las transformaciones del teatro contemporáneo en vínculo con el posdramático. Si bien el espectador puede establecer algún tipo de jerarquía de acuerdo a cierto hilo narrativo proporcionado por el *stand-up* y su efecto cómico, otro signo siempre está amenazando con presentarse en simultaneidad con la escena espectacularizada,³ este rasgo también es analizado más adelante bajo los conceptos de imprevisibilidad e “indecibilidad”.

En tercer lugar, se produce en este tipo de teatro una sobreabundancia o reducción de signos, una suerte de juego de densidad de los mismos bajo una intención estética de crear abundancia y vacío en el espacio en una relación mediática (Lehmann, 2013: 154). *Érase* responde a estas características por medio de los objetos en escena y los demás sistemas expresivos: en el tercer episodio, Mónica Seles interpreta una canción como punto de partida de una nueva organización escénica. A partir de este momento, la acumulación de signos en escena va a ir incrementando, con pequeñas intermitencias: se suceden dos interpretaciones sobre la historia de la humanidad, una actuación narrada en diálogo con las prácticas documentales alternadas con irrupciones musicales y alusiones a otras prácticas extra-artísticas (como el deporte), un retorno a las apropiaciones discursivas teóricas presentadas en la primera parte irrupidas por monólogos y, finalmente, otra presentación e inscripción metatextual histórica dentro de los discursos nacionales sobre el origen y la historia de la humanidad.

La musicalización como cuarta característica de los signos teatrales posdramáticos sufre modificaciones análogas a la acción. Distorsiones, un tratamiento no lineal, superposiciones simultáneas, etc. (Lehmann, 2013:158-160). La puesta en escena de *Érase* se compone de varios momentos musicales que oscilan entre la danza clásica y contemporánea propulsada por musicalización distorsionada y, en ocasiones, intervenida por la voz de un narrador omnisciente que, a su vez, también dialoga con los artistas. El *lip-sync*, el canto, el baile, las voces en off de narradores y personas reales, los sonidos de animales y de ambiente funcionando en simultáneo, se componen como acciones performáticas que se resemantizan en su condición fragmentaria.

³ La espectacularización es entendida en este caso como acentuación de la puesta en escena y está dada a partir de los sistemas expresivos de la luz (foco sobre el personaje) y el vestuario (“túnica” con ligamentos brillantes de plástico).

En una consideración formal del teatro posdramático, Lehmann propone la categoría de teatro concreto, como una elaboración del despacio, tiempo, corporalidad, color, sonido y movimiento. Plantea que cierta especificidad de la dramaturgia visual deviene en una concretización de estructuras formalmente visuales de la escena, lo cual condiciona indefectiblemente a la percepción. De esta manera, el teatro posdramático elabora una propia fenomenología de la percepción superadora de los principios de mimesis y ficción en la acentuación de lo incompleto o incompletable. Tal es así que la actuación ya no puede apoyarse en un orden solo representativo. (Lehmann, 2013: 169).

Si bien *Érase* no es susceptible de despojarse absolutamente de sus rasgos referenciales y de la mimesis, cuanto mucho los pone en tensión en tanto trabaja con mediaciones tecnológicas que enfatizan y problematizan la ficción como tal. Lo incompleto, en este caso, recae en el origen anunciado de la obra ("*Érase* se iba a estrenar en el 2020") lo que hace alusión a una imposibilidad de realización completa, lo cual supone una percepción fragmentaria, una propia fenomenología de la percepción. Lo hace en el momento en el que utiliza la repetición de las palabras como cuestionamiento semántico, lo hace cuando mediatiza en escena diferentes voces testimoniales y narrativas en un conglomerado sígnico, también lo hace en la puesta en cuestión del personaje dramático. Su desarrollo se orienta a una creciente autorreferencialidad que deriva en cierto sentido narrativo (pequeños relatos insertados en un relato mayor contenedor), pero no por ello deja de cuestionarse.

Retomando la puesta en tensión del personaje, Mónica Seles comparte con Mónica Cabrera una vida en el *stand-up* biográfico, se reconoce como actriz del teatro independiente, pero interpreta autoscintamente a "lo real". De esta manera, "Si la realidad son los otros, lo real es la relación misma" postula Sánchez en la consideración de la otredad dentro del realismo escénico. Por lo tanto, la irreductibilidad de lo real, (entendido como lo concreto que pone en crisis la representación) la forma no anula la posibilidad de conocer la realidad (como la construcción de los modos de pensar) e intervenir en ella, (Sánchez, 2007:13). Es así que *Érase* se posiciona dentro de lo real a la vez que lo cuestiona, desarticula y se lo apropia.

Esta cuestión nos lleva al último elemento que Lehmann analiza en el teatro posdramático: La irrupción de lo real. Aquí se produce una de las diferencias con las concepciones del teatro tradicional entendido como "cosmos ficticio cerrado", "universo diegético". De esta manera, es susceptible de distinguir el objeto intencional de la puesta en escena y la representación escénica, empíricamente casual.

El teatro posdramático convierte el nivel fáctico de lo real en un co-actor. Es decir que la irrupción de lo real es objeto de reflexión y elemento de la configuración teatral. Destaca aquí la estética de la imprevisibilidad (Lehmann, 2013:171-173), de la cual habíamos hablado anteriormente cuando nos referíamos a la des-jerarquización. Recordemos el momento de la doble irrupción (Mónica Seles es interrumpida en su monólogo por otra intérprete que cruza el escenario), lo que nos sugiere es esta imprevisibilidad autorreferencial ("Yo tengo que seguir con esto", "es la primera función en la que digo que jueguen al 88") es un cuestionamiento de la actividad escénica: ¿Está ensayada?, ¿Es improvisación? ¿Se somete al texto o se orienta a las posibilidades de la puesta en un momento y lugar determinados?

Nuevamente Lehmann responde a estos interrogantes:

[...] el teatro posdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo, sino en la incertidumbre que plantea la indecibilidad sobre si se trata de realidad o de ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia (Lehmann, 2013: 171).

Articulando lo propuesto por Sánchez, es en esa ambigüedad donde *Érase* opera sobre la conciencia: al desarticular el relato compuesto por premisas universales en las apropiaciones o alusiones directas a él, al cuestionarlo en su epistemología, o bien desde la construcción de la propia puesta. De hecho, Hay un momento en el cual se parafrasea a un pensador oriental sobre la historia de la humanidad y se elabora un lenguaje que mantiene la fonética, pero no la semántica. Por lo cual, la intérprete alude a su propia traducción, que admite como falsa y errónea debido a la imposibilidad de entender el lenguaje y la desvalorización de estos discursos bajo el efecto cómico. (“Dice que el mundo sale de una pasa de uva, lo cual es una estupidez que acabo de inventar”). Una suerte de propuesta nihilista.

› Érase presenta...

Hemos nombrado reiteradas veces a la puesta en escena y la *performance*. Nos interesa aquí tomar de Pavis las consideraciones sobre la convergencia epistemológica de las mismas, concebidas desde un análisis del estado actual.

En la última década del siglo XX, se produce un acercamiento de la puesta en escena y la *performance*. Esta última se concibe como “una formación ontológico-histórica de poder y de conocimiento”, como nuevo paradigma universal. (Pavis, 2014:13) Así, en su estudio acerca de las formas de abordar la contaminación de una sobre la otra, nos exige reflexionar acerca de su hibridación en los casos concretos y en la manera en la que la dirección de actores en conjunto con la *performance* se coloca en el centro de la puesta en escena. Como hemos mencionado anteriormente, *Érase* presenta diversos relatos en una fusión incompleta de materiales englobados bajo el postulado de dar cuenta acerca de la construcción de una historia de la humanidad. Sin embargo, esta totalidad no se corresponde con una puesta en escena “cerrada”, no está contenida en sí misma, en un universo diegético como consideraba Lehmann a la estética del teatro dramático. Lo que ocurre es una heterogeneidad de elementos que, unidos por una red de motivos y cierta coherencia, generan una presentación y representación de relatos “performáticos”: la exposición de “citas” reiteradas, diferentes formas espectaculares sucedidas en episodios (*stand-up*, *lip sync*, danzas narradas, números musicales, testimonios como material de archivo espectacularizados por la mediación y el sonido, proyecciones, entre otros.) en la puesta en escena literalmente (en ningún momento existe un ocultamiento de la escenografía y el espacio teatral. Los intérpretes acomodan los elementos y los utilizan en escena) por los propios intérpretes, nos orientan a una lectura más cercana a lo que Pavis propone como una *perforpuesta* o puesta en *perf*.

Ahora bien, ¿De qué manera podemos afirmar que en la puesta se cuestiona epistemológicamente al relato?

Barthes desde un análisis estructural sostiene que el relato es una forma que trasciende los géneros discursivos, que se encuentra presente en todos los tiempos, lugares y sociedades. En este sentido, el relato comienza con la historia misma de la humanidad (Barthes, 1966: 2-3). Asimismo, podemos deducir que es una forma de conocimiento, adquiere una dimensión epistemológica. No es casual, por lo tanto, que sea la forma elegida por *Érase* que ya desde su título plantea una construcción, un acto. Si tomamos en cuenta el arte del narrador, es decir, el poder de crear relatos a partir de la estructura y la evidencia externa de la competencia lingüística, estamos indudablemente suponiendo una comunicación que pone en juego los signos de narratividad en articulación con el “dador” y el destinatario. (Barthes, 1966: 4).

Sin embargo, no nos detendremos en el análisis puramente estructuralista de Barthes y sus complejidades en tanto deberíamos establecer las distancias y limitaciones de los diferentes objetos de estudio. Sin embargo, podemos servirnos de algunas consideraciones formales para señalar la subversión que realiza *Érase* en tanto la puesta en tensión del relato:

Las apropiaciones de los discursos mencionadas anteriormente y entendidas como “citas” proporcionadas por el acto del habla de los intérpretes (“Yo soy Aristóteles”, “Ahora soy Foucault”, “Ahora soy Darwin”) se enmarcan en un tipo de narración contenida dentro de la obra. Los espectadores son capaces de poner en diálogo las “citas” en un espacio y tiempo compartidos. Los intérpretes no solo se apropian de los discursos sino que también cuestionan quiénes pueden decirlos. En la séptima parte, los discursos de teóricas feministas son enunciados por dos personas: una mujer trans (Donna Tefa Sanguinetti) y un hombre cigénero (Nico Levin), ambos son cuestionados por los demás intérpretes.

Es así que por medio de inflexiones de la voz, de la repetición, de la superposición (por no nombrar el problema de la traducción), problematizan el acto pedagógico y ético de narrar, la construcción de discursos a partir de relatos.

Barthes menciona al discurso en situación de relato, sometido a protocolos en los cuales este último es consumido. En efecto, los cambios en la gestualidad, en las palabras y en la oscilación de lenguajes literarios, académicos, científicos, coloquiales, testimoniales, “primitivos” en los distintos episodios de la puesta en escena, en su dimensión performativa, evidencian las distintas formas en las que el relato se vincula con el discurso y viceversa. Evidencia la construcción del mismo como proceso. Lo que intentamos señalar, a su vez, es que en su autorreferencialidad, la puesta también construye un relato crítico de aquellos relatos.

Hacia el final, una de las interpretas cuenta cómo *Érase* (o *Eráse*) toma su nombre de una serie ilustrada de la historia de la humanidad denominada *Érase una vez...el hombre*, la placa ilustrada parece en escena en conjunto con una versión publicada durante la última dictadura militar argentina e intervenida por la iglesia católica. En este sentido, admitimos la posibilidad de un juego lingüístico propuesto en la enunciación oral: el verbo *to erase* en inglés sugiere un borramiento. ¿*Eráse* en oposición con *Érase*, en el acto lingüístico de la aparición del ser?

En forma de denuncia de la censura, la obra decide posicionarse enunciativamente entre la revista y el libro *Sapiens. A brief Story of humankind* de Yuval Noah Harari (aparece en la escena) al cual se han

hecho múltiples alusiones extrayendo y reelaborando fragmentos durante la puesta. Es en esta decisión autorreferencial donde inscribimos a la puesta en escena como relato. Su redundancia asciende hasta el final: se proyecta la palabra ERASE en la pared, un cartel luminoso con la palabra es colocado en el centro de la escena, mientras los intérpretes se alejan y solo queda Mónica Salas sentada a un lateral observando el cartel. Otro cartel luminoso reproduce datos históricos, hasta que las luces se apagan. Sin embargo, el sonido continúa en conjunto con voces testimoniales y narraciones mientras los espectadores abandonan la sala.

› Conclusión

Los signos teatrales empleados en la obra *Érase*, dirigida por Gustavo Tarrío, han demostrado ser de vital importancia en la desconstrucción y cuestionamiento del relato. La utilización de parataxis, simultaneidad, sobreabundancia y vacío, musicalización, teatro concreto e irrupción de lo real ha sido efectiva en la creación de una experiencia teatral que incita a la reflexión y la crítica.

Siguiendo la línea de pensamiento propuesta por Sánchez y parafraseándolo, se puede sugerir que la tensión generada en el relato no se limita simplemente a la forma o a la acción escénica dirigida hacia la solución de un conflicto, situación o deseo específico. En cambio, mediante una intencionalidad política, *Érase* se adentra en la historia (literalmente) de la misma forma en que los grandes relatos han explorado nuestra propia historia.

A través de este análisis, hemos sido capaces de apreciar cómo los signos teatrales en el contexto de la obra desempeñan un papel fundamental en el cuestionamiento y la exploración de las diversas formas de representación en la escena contemporánea. Esto demuestra que el teatro sigue siendo un espacio fértil para la experimentación y la reflexión en torno a la delicada línea que separa las construcciones de la realidad y la ficción.

› Bibliografía

- › Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC/Paso de Gato.
- › Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor.
- › Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 4(7).
- › Barthes, R. ([1966]1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina.