

Una bandera de colores y poesía en defensa de lxs otrxs

Intertextualidades y cuerpo en *El mecanismo de Alaska*

Szwarcman, Julieta | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | szwarcman38@gmail.com

Y cuando aprenda a cantar. Y cuando tenga una casa. Y cuando encuentre a alguien. Voy a rezar en la lengua que me sea asignada. Y en ese rezo va a estar este sol lindo en la forma en la que lo recuerde. De la sensación de algo distinto. De germen de revolución. En la permanencia pulida. En la que se transformó este suelo, de teatro de la historia.

Federico Lehmann

› Introducción

Pareciera ser que no logramos imaginarnos una realidad humana en la que la crisis no opere como un eje organizador. Aquellos momentos de intensidad y mutación nos persiguen en lo colectivo tanto como en los espacios personales más íntimos. Las artes también necesitan de la crisis para subsistir; es el puntapié de muchas historias, y en ocasiones, es la razón por la que nos conmueven tanto. El teatro busca ser en muchas ocasiones no solamente un reflejo de la crisis sino también un refugio para aquellos que la padecen.

El Mecanismo de Alaska es un gran objeto de estudio para investigar cómo en la escena teatral actual bonaerense se manifiestan estos tópicos, cómo se inventan desde la subjetividad nuevas puertas hacia un espectro de sensibilidades y de historias alternativas a lo normativo. Realizada por Los Pipis Teatro, la obra cuenta con la dramaturgia de Federico Lehmann, quien también actúa junto a Matias Milanese y Camila Marino Alfonsín. Navega la historia pasional de dos chicos que se conocen en su juventud de artistas y estudiantes universitarios, en la cual conviven la memoria personal y la colectiva de las disidencias en contextos sociales que se asemejan a escenarios distópicos atemporales, y son ellos quienes encuentran el amor y la poesía como arma para resistir.

El espectáculo se lleva a cabo desde el 2022 en la sala México del teatro Timbre 4 en la Ciudad de Buenos Aires tras ser la ganadora del premio del Complejo Teatral de Buenos Aires y el Banco Ciudad 2021. En el 2023 la compañía teatral ha realizado una gira con *El Mecanismo...* por España en las ciudades de Madrid y Barcelona, y en el presente 2024 extiende su propuesta hacia Mendoza con la intención de federalizar esta puesta en escena por Argentina. A principios de 2024 se ha realizado también una función gratuita en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad de Buenos Aires.

La experiencia receptiva de la función en el teatro Timbre 4 empieza desde el minuto cero en el que el espectador entra a la sala y debe atravesar el espacio escénico para ubicarse en los asientos de la grada de la pared de enfrente. Desde un primer momento los actores están presentes bailando enérgicamente para darle la bienvenida al público, en algunos casos interactúan con ellos haciéndolos bailar y desinhibirse. Suena música pop a través de los parlantes, se observa cierta complicidad entre actores y equipo técnico en la elección de canciones, dejando en evidencia una suerte de espontaneidad e improvisación. Se inicia algo parecido a una fiesta previa a la función, con ánimos de preparar al espectador para sumergirse en un mundo ficticio donde la sensibilidad se activa para afirmar cuáles son aquellas grandes preguntas que nos hacemos ante nuestros miedos, ante la persona que amamos, preguntas sobre quiénes somos y cuál es el motor que nos incita a intentar hacer arte a pesar de las ambigüedades.

› La construcción de un espacio seguro

En búsqueda de interpretar en términos amplios la puesta en escena de *El mecanismo de Alaska* para luego adentrarnos en un análisis profundo de ciertos aspectos, tomaré los elementos de análisis introducidos por Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima en el libro *Lenguajes escénicos*, donde se contempla un marco teórico-metodológico de semiótica teatral propuesto por las autoras¹. La palabra es uno de los ejes que estructuran el sentido de la obra; a través de la narración, los personajes cuentan relatos de sus antepasados familiares, sus vivencias en la adolescencia, cómo se conocieron en la universidad, lo acontecido en el presente y los sucesos futuros. La preponderancia de la palabra es notable, gesticulada y muy expresiva. Sin encasillarse en ser teatro de presentación, *El mecanismo...* entremezcla la figura del narrador, las personalidades escénicas ficticias y la identidad del intérprete, incluyendo elementos autorreferenciales en la narración oral escénica (Trastoy; Zayas de Lima, 2006: 31-32). Sin embargo, la veracidad no es una cuestión que inquiete al espectador siendo ésta una historia que puede ser representativa para muchxs.

En escena se presentan tres corporalidades actorales y un pianista que musicaliza la puesta, considerado por Los Pipis como el cuarto intérprete. Se le da un rol de acompañamiento a los lenguajes sonoros; la música en vivo compuesta e interpretada por Stevie Marinaro, desde el piano en una esquina al fondo del escenario, enfatiza la narración verbal, sumándose en algunas escenas Marino Alfonsín con la guitarra eléctrica y la voz, encarnando algunx de sus personajes que mutan de identidades a lo largo de la obra. La iluminación no cumple otro rol más que el de delimitar espacios, guiar la visión del espectador a un lugar específico del escenario para acentuar a un personaje u objeto. La escenografía minimalista funciona para crear un espacio imaginativo donde se ambientan diferentes relatos y escenas no correlativas en temporalidad y lugar.

Hay un componente lúdico en la elección de los objetos utilizados para la puesta en escena de *El mecanismo de Alaska* que tiene correlación al modo de ejecución de los demás lenguajes escénicos mencionados. En palabras de Los Pipis para la plataforma web *Télam digital*, su búsqueda estética en

¹ Los aspectos generales a ser descriptos y analizados corresponden a lo considerado en el libro mencionado (2006) a lenguajes verbales y no verbales, protagonistas del proceso de comunicación escénica que tiene lugar en el texto espectacular, y pueden llegar a adquirir autonomía significativa.

la realización teatral tiene “una fuerte influencia estética pop y de los consumos culturales de las generaciones nacidas en los 90” además de pretender como compañía “una estética gay, marica y juvenil”. Reivindicar políticamente el orgullo y el amor (entre ellxs, por el teatro, hacia lxs iconos que hicieron un camino en la cultura transitable para todxs) es también parte de la intención estética y se nota en los pequeños detalles de la puesta espectacular. La utilización de brillo para simular la nieve que cae en el cuerpo de Alaska una noche de frío, la incorporación de burbujas que el personaje de Federico dispara desde el balcón escénico de la sala mientras escribe y recita una carta llena de nostalgia e incertidumbre apocalíptica, son algunos ejemplos de cómo se utilizan objetos para la ambientación de situaciones apelando a una tonalidad sentimental y fantástica.

Siguiendo esta indagación por la estética de la puesta y los recursos utilizados para portar un mensaje de resistencia y orgullo, la intención de este artículo es hacer una lectura más detallada de la intertextualidad que hace la obra con la cultura pop y cómo se articula el lenguaje corporal, de qué manera estos dos ejes resultan centrales para comprender el mensaje que engloba y busca trascender la obra en términos socio-históricos y políticos, pensarlos como herramientas para transgredir la crisis (identitaria, disciplinar, existencial, política) a partir de la reivindicación de la ternura y los afectos.

› Un cuerpo que muta es un cuerpo que desafía lo establecido

El mecanismo de Alaska resalta la versatilidad manejada por los actores al momento de no solamente interpretarse a sí mismos ficcionalizados (la pareja, Fede y Mati, que portan incluso sus nombres reales), sino también encarnar aquellos personajes secundarios que forman parte de la antología de relatos. Tres actores son los encargados de dar vida a diversas personalidades desde sus cuerpos materiales. Tanto como la palabra que emiten en escena, la gestualidad, la expresión facial, la danza y sus movimientos físicos son sustanciales para el sentido total de la obra.

Las autoras Trastoy y Zayas de Lima (2006) ahondan sobre el cuerpo como uno de los lenguajes escénicos analizables para la semiótica teatral. Se lo considera vehículo de la comunicación, del intercambio pautado entre culturas y de la interrelación personal. Dos disciplinas que influyen en lo referido al cuerpo para las artes escénicas son la kinésica y la proxémica, que nos sirven para entender cómo se ejecuta este lenguaje no verbal en la puesta de *Los Pipis*, íntimamente vinculado al lenguaje verbal proferido. Las investigaciones kinésicas descubrieron una relación análoga entre los sistemas de movimiento corporal y los ritmos lingüísticos, “la estructura corporal se lexicaliza en metáforas” (2006: 44) tanto para el hablante como para el oyente-interlocutor. Durante toda la obra se coreografían diálogos y monólogos, la escena que mejor ilustra lo kinésico en *El mecanismo...* ocurre cuando el hijo futurista de Federico y Matías comienza a hacerse las primeras preguntas existenciales que acontecen la niñez en una noche que no le deja dormir, preguntas y reclamos hacia sus padres sobre el mundo que le rodea, su procedencia, y sobre su dinámica familiar que se sale de la heteronormatividad y binarismos identitarios. Durante esta secuencia de preguntas, preocupaciones e intentos resolutivos de saciar la curiosidad del niño, los tres actores se mimetizan corporalmente en una coreografía que se moviliza al ritmo de los diálogos.

Asimismo, la proxémica como disciplina antropológica adaptada al hecho teatral analiza el vínculo y las distancias entre cuerpo y espacio, cuerpo e interlocutores, y el fenómeno de territorialidad como interacción social o conflicto. Esto puede aplicarse al movimiento de los cuerpos actuando de punta a punta en el espacio escénico, sin parar desde comienzo a fin del espectáculo, casi como una militancia política de expresión y de resistencia. Al ser ésta una obra de representación lgbt que se cuestiona el dejar trascendencia, el rendir homenaje al teatro y a sus iconos disidentes, visibilizar la lucha y la resiliencia, la presencia frenética de cuerpos que ya no se esconden ni se humillan es necesaria y reafirma el sentido de *El mecanismo de Alaska*. Además, la cuestión de la invasión territorial propone un efecto en el espectador de alerta y reflexión; en uno de los últimos actos ambientado en el futuro apocalíptico, nos enfrenta un hijo ya más adulto interpelado por las ruinas de la posguerra distópica, quién envuelto por la bandera como capa con las palabras que alguna vez unió a sus padres enamorados, comienza lentamente a la par de su monólogo a subir la escalera que divide en dos a las tribunas del público, atravesándolo con su proximidad, y habitando un espacio que se excede del escénico pactado tácitamente en un primer momento.

Pensar en el trabajo de Vsevolod Emilievitch Meyerhold también resulta conveniente, ya que el director, actor y teórico ruso fue quien desarrolló la idea de la biomecánica en el teatro. Como un obrero que realiza tareas sistemáticas en una fábrica, el actor debe realizar la representación como “un juego altamente preciso que integra una secuencia —en tiempo y espacio— que no puede ser alterada” (Javier, 2009: 7). La mecanización del cuerpo, o mejor dicho, la consciencia y la dominación de los mecanismos del propio cuerpo actor es el objetivo para este teórico. Con esta intención, dejando de lado la posibilidad de una motivación psicológica, se centra en la preparación que el actor debe tener a la hora de ejercer la actuación, poseer la mayor cantidad de conocimientos acrobáticos y artísticos de todo tipo (canto, baile, agilidad) que logren estar al servicio de las preferencias del director. En *El mecanismo de Alaska*, al ser citado en su título, podría interpretarse una intención de querer referir a estos conceptos teóricos sobre el teatro y la actuación. Al fin y al cabo, los protagonistas de esta historia son dos jóvenes estudiantes de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. El dramaturgo de la obra, Federico Lehmann comenta para la Revista *Funámbulos*:

A mi me gusta teorizar mucho sobre las cosas, buscar textos, saber sobre las cosas, buscar información, referencias, Mati [co-protagonista y co-fundador de la compañía de Los Pipis] es mucho más pragmático en relación al cuerpo. Y en esa puja, que a priori van por lados diferentes, al encontrarse en escena creo que se genera esa tensión, y por eso muchas veces la estética que va son textos muy avasallantes con un cuerpo que está muy arraigado (2022:22).

Aquel cuerpo arraigado del que habla Lehmann, es firme y difícil de extirpar de escena. El cuerpo como máquina vital operada por el intérprete, es una idea que parte de la concepción de la biomecánica meyerholdiana. Importante no confundirlo y caer en el juicio de un actor mecanizado antiesquemático y rígido, sino entenderlo como uno riguroso que trabaja en la producción artística como máquina social (Scheinin, 2009: 50).

Al hablar de mecanismos en lo que refiere al cuerpo, *El mecanismo de Alaska* también hace alusión al funcionamiento interno del mismo. Un quiebre en la historia ocurre cuando a Alaska, la gata adoptada por la pareja a fines de consolidar su amor y unión convivencial, una noche su mecanismo deja

de funcionar y se apaga completamente. Este suceso supone para Federico y Matías un duelo que se arrastra de incógnitas sobre cómo seguir con sus vidas y con la pareja, y si están preparados para algo que implique una mayor responsabilidad.

Ocurre ahí otro recurso interesante de la puesta; la personificación de Alaska muta hacia la del hijo futurista en el mismo cuerpo de la intérprete Camila Marino Alfonsín. Como había ocurrido previamente al inicio de conserje del teatro a gato cuando les explica a los otros dos personajes —podría decirse de manera metateatral y metatextual— por qué no se usan animales para la representación escénica ofreciéndose él mismo actuar de la mascota, cómo así resulta sucediendo en la obra.

En los momentos de mutación de personajes, el cuerpo de la actriz se convierte en un signo ambiguo; aparece la posibilidad de que varios significados se acumulen en un mismo significante. Es decir, se produce una ambigüedad en la comunicación, que muchas veces la termina obstruyendo. El recurso de hacer del cuerpo actor de Marino Alfonsín portador de tres personajes *móviles*,² implica cierta ambigüedad. Por más bien llevado a cabo que se realice, en algunas escenas resulta confuso o indeterminable para el espectador delimitar desde que personalidad o momento temporal se está manifestando el hablante, qué cambios involucran a la historia original el paso de un personaje a otro, y cuándo termina la metateatralidad indicada en un comienzo, si es que no se va disolviendo ininteligiblemente en el proceso.

› Miradas al pasado de la cultura argentina en vías de un presente habitable para todxs

El concepto de intertextualidad aplicado en el marco de la semiótica teatral entiende al texto espectacular en diálogo con otros textos de materialidades múltiples. En la obra de Los Pipis, la intertextualidad se manifiesta constantemente como un collage de referencias a la cultura, y como una persistente convergencia entre el teatro y otras disciplinas artísticas. La intertextualidad como referencia voluntaria explícita no es casual ni inconsciente, en *El mecanismo de Alaska* funciona como parte fundamental para reafirmar la estética pop que pretende portar.

El acto en el que los padres le cuentan al niño una historia para intentar hacerle dormir una noche de insomnio, en el que terminan montando una gran secuencia actuada y narrada de hitos en la cultura argentina de momentos de visibilidad y representación lgbt en la industria del entretenimiento, es un gran surtido de intertextualidades. El primer ejemplo que propongo para el análisis es el de la paráfrasis a un comentario controvertido emitido por Mirtha Legrand en televisión nacional: “¿Y por ser homosexuales no se podría producir una, violación?” (Lehmann, 2022: 91), manifestado en su propio programa en el que se estaba realizando un debate sobre el proyecto de ley de matrimonio igualitario que iba a ser discutido en el Senado de la Nación en Argentina en el año 2010.³ Además de replicar

² La movilidad del signo teatral en el marco de los estudios de la literatura crítica teatral, es una de las características que se pueden dar y remite a la mutación que el mismo puede sufrir. El signo se transforma, y en esa transformación se encuentra la esencia del teatro. Que potencialmente todos los signos puedan devenir en otro, enriquece su sustancialidad y efectividad.

³ El comentario tuvo lugar el 12 de julio de 2010 en el programa *Almorzando con Mirtha Legrand*, y fue una pregunta de la conductora dirigida hacia Fernando Piazza, diseñador de modas invitado a participar de la emisión. El dicho textual de Legrand fue: “Roberto te voy a hacer una pregunta muy delicada: la pareja de homosexuales, suponte que adoptan a un chico, como tienen inclinaciones homosexuales, ¿no podría producirse una violación hacia su hijo?”. La repercusión social

el tipo de comentarios homofóbicos que se emitían en la TV argentina, la inclusión de este momento para la obra tiene alusión a que los personajes son una pareja de dos hombres navegando la paternidad por primera vez, atravesados por los prejuicios y la discriminación que la sociedad pudo tener al respecto. En la misma secuencia escénica, a modo de repudio al comentario anterior aludido, otro de los personajes cita paródicamente la frase: “Y ahora te voy a pegar un tiro”, que el actor Fernando Peña pronuncia apuntándole con un arma a la conductora, escena ocurrida también en el programa *Almorzando con Mirtha Legrand*, en esta ocasión en 2008. En la escena televisiva citada, rápidamente entre risas Peña tranquiliza a Mirtha horrorizada, explicándole que lo hizo por la imagen que trasciende, el hecho teatral que tanto espera la gente del otro lado de la pantalla. De esta manera, las dos frases originarias del mismo programa, por más que no correspondan al mismo contexto, siendo citadas como parte de un mismo diálogo pueden comprenderse como una referencia cultural, una intertextualidad a la figura que representa esta famosa actriz y conductora argentina con sus dichos y modos de pensar pertenecientes a una generación anterior más conservadora, y a la abolición de los mismos.

Otro caso de intertextualidad en *El mecanismo de Alaska* se da por el lado de la inserción de una canción cantada por uno de los personajes en la puesta, en el medio del monólogo de otro de los personajes. La actriz Marino Alfonsín interpreta la canción “Nunca quise” (2005) de Intoxicados, y nosotros no sabemos si lo hace desde la identidad del hijo al portar su vestuario, o desde una figura narrativa omnisciente. La letra de la canción es cantada histriónicamente con un tímido piano de fondo del músico, con una versión más lenta y trágica que se distingue de la original. Durante esta escena, Federico está en la plaza escribiendo una carta, un poco para su pareja y un poco para nosotros. Entre versos de la banda de rock argentina resonando, “para odiar hay que querer, para destruir hay que hacer”, el personaje reflexiona sobre su vida con Matías, lo que sobró y lo que faltó, lo que por siempre recordará junto al anhelo de que las cosas deberían haber sido diferentes, pero sabiendo y aceptando que el factor decisivo externo a ellos es mayor, y que el mundo tiene otras urgencias.

› Conclusiones: ¿Por qué la ternura?

Pensar en la ternura como herramienta de defensa en el arte, el amor como contra-fuerza a la crueldad de una realidad que atenta contra los derechos y la libertad de expresión, es también abrir la posibilidad de interpretar la obra de Los Pipis de manera acrónica al contexto de realización. O incluso, resignificarla en cada uno de los posibles contextos. Desde el análisis más básico y etimológico de la compañía teatral que realiza *El mecanismo de Alaska* no podemos escapar de estas coordenadas; Matías (co-fundador) comenta para la Revistas de Artes Escénicas *Godot* ante la pregunta de por qué los *pipis*: “[...] es divertido porque no tiene un género, es una forma cariñosa de tratarse en un mundo que es bastante hostil, además, desde el principio de nuestra relación que él [Federico] me decía Pipi y a mí me pareció muy tierno” (Cavallo, 2023). La posibilidad de llevar adelante este proyecto nace de aquella unión amorosa, y realizarlo es un gesto de reivindicación. Formar parte de un colectivo de actores y

de este hecho televisivo fue intensificada dado a que el interrogado había expuesto públicamente, meses antes, que había sido víctima de abuso sexual intrafamiliar en su infancia. Las fuentes de la época describen la contestación de Piazza como una respuesta calma con ánimos de hacer frente a la desinformación generalizada en la sociedad y a la homofobia internalizada (La Nación, 2010). Días más tarde del programa en cuestión, Mirtha Legrand pidió disculpas en televisión nacional por su comentario que, descrito con sus palabras, había sido “desafortunado” y “poco feliz”.

disidencias pone en valor la grupalidad del arte escénico y el compromiso con éste -el deseo de que todxs formen parte-. Poner el cuerpo para portar el mensaje y poner la palabra para contar la historia, una que es propia de alguien pero que resuena para quien necesite escucharla. Lo que *El mecanismo...* propone es un teatro que se piensa a sí mismo con sus posibilidades escénicas, como disciplina que persiste en la actualidad contemporánea, un teatro que abraza sus orígenes y se piensa como un arte que le da razón de ser a quienes lo observan, lo practican y lo estudian.

› Bibliografía

- › Archivodichiara (2023, enero 31). *Mirtha Legrand habla de la polémica con Roberto Piazza 2010 DV-19515*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qUBjQrvlOaw>
- › Cavallo, L. (2023, junio 12). La omisión de la familia queer. *Revista de Artes Escénicas Godot*. <https://revistagodot.com/la-omision-de-la-familia-queer/>
- › Javier, F. (2009). Supervivencia de Meyerhold. *Cuadernos de Picadero*, 18, 4-11.
- › Lehmann, F. (2022). *El mecanismo de Alaska (fragmentos)*. *Revista Funámbulos*, 57, 66-97.
- › Scheinin, N. A. (2009). "Meyerhold en el umbral del tiempo". *Cuadernos de Picadero*, 18, 41-52.
- › Todoslosdiashagoeso (2011, mayo 6). *Fernando Peña con Mirtha Legrand*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8QwtTPb99A4>
- › Trastoy, B. y Zayas de Lima P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.