

TRANSITANDO BAJO UN SOL DE SÍLICE, EN BÚSQUEDA DEL LUGAR INHABITABLE. REFLEXIONES ACERCA DEL DIÁLOGO ACTRIZ-TEXTO

María Eugenia Bifaretti – Federico Sagaspe
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

En el presente trabajo se llevará a cabo un abordaje estético de la obra teatral-performática *Bajo un sol de sílice*, de Julián Poncetta¹, estrenada en el año 2016. Si bien ésta presenta una trama de discursos que se entretajan y que friccionan o se complementan entre sí, lo que da lugar a contemplar múltiples aspectos de la obra, el abordaje se limitará, con el objetivo de hacer foco en uno de estos aspectos y poder desarrollarlo en mayor profundidad, al diálogo entre el cuerpo de la actriz-performer y el guion literario, el texto teatral, como manifestación de la búsqueda del lugar incómodo, del correrse de ciertas convenciones sociales que la obra presenta. Para abordar esta tensión generada entre las escrituras que conviven en escena, se tomarán ciertas categorías desarrolladas por J. Derrida en torno al teatro de la crueldad de Artaud, en donde la acción desplaza el dominio de la palabra. Asimismo, respecto a ciertas reflexiones ontológicas que este aspecto de la obra revela, se presentarán algunas nociones desarrolladas por M. Heidegger sobre el modo de ser auténtico e inauténtico en el mundo.

Palabras clave

Actriz performer – Palabra – Fricción – Incomodidad – Inautenticidad Autenticidad

Transitando Bajo un sol de sílice, en búsqueda del lugar inhabitable. Reflexiones acerca del diálogo actriz-texto

“Todo sucede mediante el cuerpo y la presencia.
Imposible corregir las palabras mal dichas, el gesto ambiguo.
Hoy, Aquí. Mañana, es otro día, otra gente.
Otros ojos capturando tus gestos y tus palabras.” César Brie (1995)

Bajo un sol de sílice presenta a una actriz-performer que explora sus potencialidades corporales transitando un espacio desértico al tiempo que interactúa con elementos tangibles e intangibles, estableciendo distintas relaciones entre su cuerpo y éstos. Es una producción teatral-performática en tanto existe en ella una preponderancia del cuerpo actoral, presentando su poética no solo en lo textual sino también en la corporalidad del actor.

La obra pone en juego las relaciones entre las diferentes dimensiones que la constituyen al mismo tiempo que busca el lugar de lo incómodo, adecuándose a las dificultades que devienen del acontecer propio de la acción performática, e incorporándolas a la escena como nuevos elementos. Esta trama de dimensiones que se entretajan en la obra refiere a todos los elementos que en ella se ponen en relación: el guion literario, la construcción

¹ Nacido en La Plata en mayo de 1987. Actor, director. Desde el año 2013 dirige el grupo de investigación y producción Galpón Momo Teatro, que nuclea artes escénicas y plásticas. *Bajo un sol de sílice*, escrita y dirigida por él e interpretada por Rocío Passarelli, se estrena en marzo de 2016 en la ciudad de La Plata.

espacial, lumínica y sonora, el cuerpo de la actriz-performer y su palabra, la utilería, la tecnología y el mundo virtual, el vestuario, la estructura no narrativa, el tiempo de duración, el lugar del espectador. A partir de los diálogos generados entre estos diferentes elementos, fluctuantes ante los devenires del acontecer de la obra, se remueven ciertas ideas, se defienden y se cuestionan otras, presentando una multiplicidad de posibles lecturas y abordajes.

Teniendo en cuenta la complejidad de esta trama, se comprende que abordarla en su totalidad implicaría una extensión y un desarrollo que el presente ensayo no tiene intenciones de abarcar, por lo que se limitará entonces a abordar el diálogo entre el cuerpo de la actriz-performer y el guion literario, es decir el texto teatral. Cuando se habla del cuerpo se entiende por éste a la voz y movimiento de la actriz, lo que constituye su presencia en el espacio escénico, una corporalidad diferente a la cotidiana². En la potencialidad de este diálogo, en cómo y qué presenta, se puede ver la búsqueda de lo incómodo y del correrse de ciertas convenciones teatrales/sociales establecidas, interpelando al espectador. Para poder aproximarse a esta afirmación, se definirán dos categorías de análisis siguiendo las perspectivas conceptuales de Jaques Derrida en *La escritura y la diferencia* (1989) y Martin Heidegger en *Ser y Tiempo* (1986).

Tomando ciertos conceptos desarrollados por Derrida, se puede entrever que la obra presenta una relación de fricción intencionada entre la palabra escrita, establecida en el guion literario, y la palabra en escena, formulada por la actriz, que no se atiene a lo discursivo sino que comprende el gesto, la sonoridad, la entonación, la intensidad, el movimiento, derribando la tiranía del texto. Desde esta fricción, obra remueve algunas ideas sobre lo trillado, las convenciones, los lugares comunes; ideas que podrían aproximarse a lo que Heidegger llama el modo de ser "impersonal" regularmente inauténtico del ser en el mundo, donde la existencia está atravesada por condicionantes externos que responden a un impersonal, volviéndose inauténtica.

Se puede afirmar en principio que la relación friccionada que se da en el diálogo texto-actriz deviene del carácter fluctuante de la obra. Si bien hay un guion literario previo, las palabras que la actriz pone en escena presentan variables según el acontecer de la función, adecuándose a tiempos y espacios determinados. Es decir que ésta no presenta rigurosamente el discurso del texto, sino que, mediante recursos actorales transgrede sus sentidos, le agrega otros, lo vuelve ambiguo, lo derriba. Mediante los gestos, "la intención lógica y discursiva quedará reducida o subordinada" (Derrida, 1989:328), desplazando el poder del texto sobre la acción, poniéndose en escena "la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra [...]" (Derrida, 1989:328).

Siguiendo al autor francés en sus escritos acerca del teatro de la crueldad de Artaud, se puede afirmar que en la obra se produce, al igual que en este tipo de teatro, un espacio "no-teológico" en tanto la palabra y la voluntad de la misma no dominan la escena, ni tampoco aparece el "diseño de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia" (Derrida, 1989:322). De esta manera, se genera un desplazamiento del lugar del autor-creador, quien ya no someterá de manera remota a la obra a que se adecúe a representar el contenido de sus pensamientos intenciones e ideas, sino que, por el contrario, producirá un espacio donde su escritura esté dispuesta a ser afectada, modificada y tergiversada por la actriz-performer y por el devenir de la escena. Asimismo, este tipo de escritura teatral consistirá en un lenguaje diferente, el cual se alimentará de otros elementos:

"[...] ésta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien todo el campo de ese nuevo lenguaje: no sólo escritura fonética y transcripción del habla, sino

² Conceptos de antropología teatral desarrollados en: Barba, Eugenio. (1994) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos, Buenos Aires.

preponderancia de las ideas del autor, se entiende que el hecho de que por momentos la relación actriz-texto sea concordante no quita la posibilidad de que también existan fricciones subyacentes en este diálogo. Es decir, ambas cuestiones conviven generando contrastes que realzan las ideas que la obra sugiere mediante el derribar las convenciones, cuestionarlas, exponerlas o reproducirlas irónicamente.

En la obra se registran ciertos pasajes relacionados a las “habladurías” y la “avidez de novedades”, características del cotidiano inauténtico. Las “habladurías” se construyen por el transmitir y repetir lo que el “uno” oye decir, lo que genera un discurso estereotipado, superficial y vacío, que niega el real acceso al conocimiento pero que simula comprender todo. En este mismo discurso inauténtico se encuentra la “avidez de novedades”, la “[...] tendencia de la cotidianidad a hacer o dejar que el mundo se dé meramente en la percepción, a percibir por percibir [...] caracterizada por el “no demorarse” en lo inmediato [...]” (Heidegger, 1986:52). De esta manera, quien hace uso de ellas se mantiene en lo superficial y llena vacíos con una multiplicidad de sinsentidos:

“Se necesitan, por lo menos, 227 palabras en un mes para sobrevivir. No importa si son dichas dentro de una narración, sueltas, en menos de un minuto o usando los 30-31 días del calendario, no importa si es un chisme, una declaración, una canción.” (Poncetta, 2015)

En este fragmento se puede entrever una denuncia a aquella necesidad del ser inauténtico de enunciar palabras sin sentido sólo con el fin de “sobrevivir”, de poder decir algo para sobrellevar su existencia de manera aliviada, quitando peso y responsabilidad a sus actos. Al asignarle el mismo valor a ciertas expresiones del habla de manera arbitraria (chisme, declaración, canción), se entiende que la intención es mantenerse en lo superficial de cada una, no ahondar en su verdadero sentido.

Desde la primera persona del plural la actriz interpela directamente al espectador, invitándolo a reflexionar, a hacerse cargo y denunciar, junto a ella, aquellas maneras inauténticas de atravesar la existencia:

“Se dice que nos regimos por grandes temas, para ser un clásico hay que tocar uno de esos temas con genialidad. Repasemos, dice Wikipedia: search not found... típico. Conexión de mierda que tengo.

La muerte puede ser uno... el amor... el poder... los bichos bolita... el cardamomo...

Hablemos de cómo muere el amor.

Hablemos de vender las ideas.

Uno dice un pensamiento, luego otro y así.” (Poncetta, 2015)

En la cita a Wikipedia, a través de la ironía, se deja ver un cuestionamiento al uso de este medio que gran parte de la sociedad hace para diversos fines. Al ser utilizado y construido por todos de manera anónima, se constituye como un lenguaje estereotipado, que sostiene estructuras de sentidos ya establecidas y que quienes lo usan sin cuestionarlas o intentar transformarlas, no hacen más que replicarlas. Al mismo tiempo, se nombran ciertos temas que también, a pesar de no tener relación entre sí, son expuestos como si fueran la misma cosa, quitándoles valor (amor, poder, bichos bolita, cardamomo) y criticando el hecho de exponerlos sin consciencia alguna, sólo para “ser un clásico”, para aparentar ser algo, simular saber y entender todo.

De esta manera, en estos pasajes puede verse la denuncia a aquel “ser-ahí” inauténtico que hace uso de las palabras sin ahondar en ellas y se vale de los temas de manera superflua con el fin de construir, a través de las “habladurías” y la “avidez de novedades”, “[...] una pseudo-garantía de que vive con autenticidad y seguridad la plenitud de las posibilidades de la vida, de que vive una vida de verdadera vitalidad, con lo que todo tiene aspecto de auténticamente comprendido, pero en el fondo no lo es [...]” (Heidegger, 1986:52).

En conclusión, si bien las nociones expuestas en cierto punto son paradójicas en tanto una sostiene que el logos no domina la escena y otra analiza ciertos sentidos presentados por la

actriz desde el guion literario, se entiende que en ambos aspectos del diálogo actriz-texto subyace la misma intención: buscar la incomodidad del espectador y el corrimiento del lugar común, a partir de la puesta en crisis de las convenciones establecidas que nos dominan. La búsqueda se hace explícita cuando la relación entra en tensión, rompiendo con la tradicional posición dominante del texto y cuestionando así lo convencional. Al mismo tiempo, persiste la intención de interpelar a los espectadores por distintos medios, generando múltiples sentidos que invitan a la reflexión acerca de los condicionamientos que como seres los atraviesan a diario. *Bajo un sol de sílice* permanece entonces en una constante búsqueda intervenida por el acontecer de lo performático, lo que permite su actualización, corriéndose de lo instituido e invitando al espectador a interrogarse, a dejarse afectar por las múltiples dimensiones que en ella se entretajan; a habitar junto a la actriz aquel espacio desértico y despojado, aquel lugar inhabitable, corrido de la convención, donde lo incómodo sacude todo cimiento.

Finalmente, se deja el panorama abierto a continuar investigando en este tipo de obras de teatro performático contemporáneas donde sucede un interesante entramado de sentidos a través del cruce de lenguajes pertenecientes a distintas disciplinas, lo que permite transitarlas desarrollando diversos abordajes desde categorías conceptuales artísticas y filosóficas.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. (1994) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos, Buenos Aires.
- Brie César (1995) *Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor* en *El tonto del pueblo: Revista de Artes Escénicas*, N°0. Plural Editores, La Paz.
- Derrida, Jaques (1989). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación en *La escritura y la diferencia* (pp. 318-343). Anthropos, Barcelona.
- Heidegger, Martin (1986). *El Ser y el tiempo*. F.C.E., México.
- Poncetta, Julián (2015). *Bajo un sol de sílice. Guion literario*. (Documento inédito). La Plata.