

Cuerpo real - cuerpo ficcional: los hilos de una ideología en *Arde brillante en los bosques de la noche* de Mariano Pensotti.

Denise Cobello (IIT UNA-Sorbonne Nouvelle)

Desde hace más de una década, Mariano Pensotti, autor y director formado en cine, artes visuales y teatro, produce un tipo de teatralidad particular que lo coloca entre los artistas escénicos argentinos más significativos de los últimos años. Sus propuestas se caracterizan por contar con dispositivos escénicos particulares desde donde se articulan discursos plurales, polifónicos, terrenos de cruce y experimentación de formas. Pensotti explora recurrentemente temas como el paso del tiempo, la figura del doble, lo real y la ficción y las nociones de presencia y ausencia. El presente trabajo está centrado en el análisis de *Arde brillante en los bosques de la noche*, última obra de Mariano Pensotti estrenada en el Kunsten Festival de Bruselas y presentada desde el pasado septiembre en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, en el marco del Festival Internacional de Teatro FIBA. Abordaremos este estudio a partir de una mirada estética performativa que permita pensar la obra primeramente como un fenómeno intermedial y, en segundo lugar, como un acontecimiento en el que los cuerpos se vuelven pura presencia, *embodied mind* en palabras de Fischer-Lichte, cuerpos en proceso de transformación.

Para hablar de intermedialidad, debemos detenernos primero en una breve definición de esta noción. La intermedialidad implica por un lado la existencia de un espacio intermedio, un “inter”. Por otro lado, la idea de “media” hace referencia a un sistema o código sígnico que se emplea para transmitir información y que crea una representación de la realidad. Ahora bien, en los últimos años, con el uso de las nuevas tecnologías, los medios tradicionales se cruzan con medios digitales. Es por eso que acordando con los últimos estudios realizados sobre el tema, como dice Ruth Cubillo Paniagua “la intermedialidad se asocia con la difuminación de las tradicionales fronteras formales y de géneros propiciada por la incorporación de los medios digitales a las prácticas culturales.” La intermedialidad es entonces la combinación de estos diversos elementos que contribuyen recíprocamente a constituir y a significar un nuevo objeto. En este sentido, *Arde brillante en los bosques de la noche* combina prácticas tradicionales como el teatro de títeres, el teatro realista y el teatro musical, que dialogan con prácticas multimediales como el cine. Cada uno de estos lenguajes aporta su propia materialidad provocando una verdadera polifonía mediante un dispositivo escénico de cajas encastrables. Como las conocidas muñecas rusas, *mamushkas*, una caja contiene otra que a su vez contiene una tercera y así sucesivamente se van desplegando escenarios.

En segundo lugar, pensaremos la presencia de los cuerpos en el acontecimiento como mentes corporizadas en permanente devenir, en constante proceso de transformación. Observaremos la producción performativa de la materialidad de la obra que, como dice Fischer-Lische “aspira a provocar la transformación de los participantes en la realización escénica” (Fischer-Lische, 200, p.388). Hablaremos entonces de un “estado umbral” por el que transitan los participantes de las realizaciones escénicas performativas. Pensotti nos va a presentar, como ya lo ha hecho en otras ocasiones, un actor que transita por este umbral, que se encuentra en constante transformación, en una oscilación que va del orden de la presentación al orden de la representación y viceversa. En el análisis de *Arde brillante...* observaremos cómo el actor transita diferentes roles y al mismo tiempo oficia de técnico entrando y saliendo del relato para manipular y transportar objetos, crear efectos, meter o sacar escenografía, etc. Estas acciones están evidenciadas y articuladas entre sí. El cuerpo real del actor dialoga con el cuerpo ficcional. La construcción del espectáculo está a la vista. El tiempo presente del acontecimiento convive con las micro-ficciones, generando un tejido de tiempos en el que los cuerpos adquieren una singularidad particular. La obra de Pensotti apela a un trabajo sobre lo material y la presencia que habilita en este caso y como veremos a continuación, posibles proyecciones en el plano social y político desde un cruce ideológico donde confluyen factores de clase y de género.

Dividiremos el análisis de esta obra en tres momentos directamente ligados a los tiempos y espacios propuestos por la configuración escénica:

PRIMERA CAJA

La primera caja es la del teatro de marionetas. Pequeños cuerpos realizados como réplica de los actores que los manipulan. El cuerpo real del actor-marionetista convive con su réplica creando un diálogo corporal que presenta al personaje desdoblado. En algunos casos vemos un marionetista que sobrepasa el cuerpo de la marioneta y se coloca en un primer plano, haciendo que ésta -la marioneta- quede por momentos en un rol pasivo, de espectadora de la acción de su doble. Por momentos estos actores offician también de marionetistas ocultos o técnicos manipulando otras marionetas y no sólo a sus dobles. La manipulación efectuada en todos los casos no permite que el espectador entre por completo en una ilusión ligada al cuerpo de la marioneta. El cuerpo del manipulador no llega a estar nunca completamente ausente, oscila entre una presencia-ausente y una presencia-presente, manejando los hilos y en interacción directa con el objeto manipulado. En esta caja del dispositivo, la presencia de los cuerpos aparece distanciada. El espacio escénico es abierto y los cuerpos de las marionetas se ven pequeños en la amplitud del espacio. Este juego trae consigo la figura del doble a la que Pensotti recurre a menudo y que ha podido verse en obras como *El pasado es un animal grotesco* o *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*.

El relato en esta caja es guiado por Estela, una profesora de literatura rusa de la Universidad de Buenos Aires, que intenta conservar y poner en práctica ideales marxistas en los que cree pero termina siendo humillada tanto por su entorno familiar como profesional. En crisis con su pareja y sin poder resolver las diferencias con su hija, la profesora se encuentra en un boliche con Rucho, el portero de la facultad que la invita a bailar cumbia y a tomar un trago. La profesora acepta, asumiendo que su vida es mucho más convencional y burguesa de lo que creía. La ideología marxista se presenta de alguna manera anquilosada, atrapada en estructuras viejas que no se condicionan con la realidad. La realidad toma por asalto los cuerpos, como el de la profesora, modificándolos y a veces corrompiéndolos. Esto mismo sucede con su hija que decide trabajar como bailarina mostrando su trasero en un programa de televisión que apela a cualquier recurso para tener más rating. El disciplinamiento de los cuerpos en función del sistema hegemónico puede darse debido a otros fenómenos a los que hace alusión la obra como la precarización laboral, las crisis económicas, los despidos. Los cuerpos son conducidos, a pesar de la conciencia de clase y los ideales marxistas, a un territorio aparentemente inmanejable. Esto también se ve reflejado a través de la lengua. La especialista de literatura rusa no entiende el ruso. Es invitada a un congreso en Moscú que supuestamente conmemora los cien años de la revolución rusa, pero una vez allí se da cuenta, con ayuda de un traductor, de que todo es una trampa y que en realidad es un encuentro de detractores de la revolución. La lengua, es presentada también como un territorio de donde emergen y se configuran los conflictos. Y retomando la célebre frase de Voloshinov podemos decir que el signo es entonces “la arena de la lucha de clases”, a lo que Drucaroff agregará: “lucha de clases y de géneros” (Drucaroff, 2015, p. 76).

Luego de que la profesora intenta suicidarse al volver del Uritorco, los amigos y su hija deciden llevarla al teatro para despejarse. Aparece así algo que va a repetirse luego en la segunda caja, que es la idea del teatro o el cine como espectáculo de entretenimiento. “No quiero ver actores que se ponen en bolas y lloran”, “lo malo del cine es que los cuerpos desaparecen, lo bueno es que por un rato los problemas son de los demás” son algunas de las frases que ilustran esta idea. La obra pone en cuestión al teatro y al cine concebidos como un mero entretenimiento, buscando la empatía del espectador a través de la reproducción de discursos hegemónicos y ofreciendo así un lugar de confort mentiroso, de aceptación pasiva, de sumisión. Esta enajenación conduce a anular toda reflexión sobre el pasado para quedar anclados en un presente complejo, con la posibilidad de alcanzar un futuro venturoso sólo si somos capaces de pervivir. Esta forma de entender el mundo es característica de un discurso *New Age*: vivir el presente sin juicios, aceptando la realidad tal como es, sin pensar en el pasado ni poner demasiadas expectativas en el futuro. Un presente quieto, dormido.

SEGUNDA CAJA

En la segunda caja aparece el teatro de estilo realista que cita asimismo al teatro musical. El espacio escénico se reduce a una pequeña plataforma con pared de fondo que hace las veces de escenario, de caja teatral a la italiana. Las marionetas se ubican sentadas en una hilera de butacas situadas al frente de este escenario para observar la “obra”. La relación del espectador con los cuerpos presentados en escena es directa, no hay intermediario, no hay manipulador. El relato que se presenta no sigue una fábula o unidad de acción al estilo aristotélico. Los personajes son más bien roles que presentan estados asociados a las situaciones representadas.

Lo que vemos es una obra de teatro alemana que viene en el marco de un festival y habla de una joven berlinesa que se fue a pelear a la guerrilla colombiana y vuelve a su casa después de unos años a encontrarse con su familia. Aparece la idea de reagrupamiento femenino, de mujer empoderada que toma las armas y se va a combatir contra el capitalismo al tercer mundo. Los conflictos de clase se cruzan con los conflictos de género y como alternativa al *status quo* la obra muestra la posibilidad de la lucha colectiva femenina. De esta manera, nos lleva a pensar el cuerpo femenino como campo revolucionario. Un cuerpo que se encuentra controlado por el poder pero que tiene las herramientas para producir pensamiento crítico y volverse cuerpo social, cuerpo libre y capaz de generar una verdadera transformación. Nelly Richard, propone al respecto:

La elección de la corporalidad como material de trabajo en el arte de la performance (...), habla(n) de reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianeidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión. (Richard, 1987, p.5)

Las referencias al cuerpo femenino como campo de batalla, como territorio creador de un pensamiento crítico y herramienta fundamental de transformación, son directas. La revolucionaria llega además hablando de una mujer muerta en un basural dando lugar al tema del femicidio, tema de actualidad que nos permite reflexionar sobre la importante respuesta social que se sigue dando a través de a los diferentes movimientos y reivindicaciones femeninas en Argentina y el mundo. Un momento importante dentro de esta caja es la escena del monólogo de la revolucionaria en la bolsa de dormir que parece parte de una pesadilla o de un episodio de sonambulismo. En esta escena, una de las más particulares de la obra, la actriz aparece desnuda (solo su cara y torso están cubiertos por la bolsa de dormir) exponiendo su sexo rasurado y una cicatriz o deformidad en una de sus piernas. Su cuerpo real que rompe con el modelo de belleza actual nos presenta un modelo de cuerpo femenino diferente. Esta escena hace surgir el acontecimiento, algo que está por fuera de toda representación, ilusión o ficción escénica. De esta forma, el contrato tácito entre artista y espectador se rompe y el público se ve confrontado a un real, a una carga de presencia que parece desbordar del marco escénico. Lefebvre sostenía que la presencia “siempre se da en una forma, y sin embargo la forma, tomada separadamente, es hueca, por lo tanto ausencia” (Lefebvre, 1983, p. 255). Afirmaba que las representaciones llenan el vacío y disimulan tanto la presencia como la ausencia. Es por eso que pensando la noción de presencia desde la estética de lo performativo, podemos hablar de un constante anclaje al presente, a lo real como fenomenológico y no como realidad, es decir, como lo percibido a partir de cierta construcción.

Llegando al final del relato, dos personas aparecen en la casa encapuchados para pedirle a la ex guerrillera que les enseñe técnicas de insurgencia. Finalmente se revela que son dos directivos de la empresa Apple. Ella ofendida decide salir a dar una vuelta por la ciudad. “Todo cambió mucho en la ciudad”, señala, “donde vendían hamburguesa ahora venden panchos macrobióticos, donde había un Mc Donalds ahora hay una librería de arte.” Este cambio parecería dar cuenta de una sociedad diferente, que ha logrado romper con los valores del capitalismo. Sin embargo las estrategias que este sistema -representado por los gerentes de Apple- despliega, pareciera no decirnos lo mismo. Los personajes de la obra alemana deciden entrar al cine a ver una película latinoamericana que los distienda. Una vez más vemos la referencia a la lengua como espacio de configuración de discursos que atraviesa realidades y estructura órdenes.

TERCERA CAJA

En la tercera caja, el espacio pasa de tres a dos dimensiones. Una pantalla de cine cubre por completo la boca del escenario y los personajes de la obra de teatro se ubican en una primera fila de butacas a la altura del público. La sala se transforma simultáneamente en un cine para los personajes de la obra y a su vez, sin moverse de la butaca, para el público de Pensotti. Gracias al dispositivo de esta tercera caja, la relación con los cuerpos aparece ahora aumentada. Los planos cortos y el acceso al detalle provocan una sensación de inmersión directa. El cuerpo del actor está en este caso ausente del hecho vivo, por lo tanto no puede reaccionar frente a la experiencia del espectador, en el presente de la representación, como lo hace en el teatro.

El personaje principal del relato es la periodista. Una mujer humillada y sometida que termina pagando por tener sexo y que asciende a una posición laboral mejor que la que tenía solo gracias a su cara bonita pero sin tener la posibilidad de decir lo que verdaderamente piensa. El noticiero televisivo para el que trabaja, *Polifonía*, es conducido por tres periodistas mujeres. La emisión del día presenta además a dos invitadas: Alejandra Varel y Elsa Drucaroff, dos referentes reales del mundo de la cultura argentina actual. Lo real y la ficción se cruzan provocando un movimiento temporal. Las invitadas fueron convocadas para hablar de los cien años de la revolución rusa y para analizar los ecos de este gran suceso histórico desde una perspectiva feminista.

Luego del programa, la periodista discute en el camarín con un colega que entró a trabajar hace sólo unos meses al canal. Descubre que revisó su correo electrónico y envió información personal y comprometida ideológicamente a los directivos del canal. Lo predecible hubiese sido que en la escena siguiente los directivos despidieran a la periodista, dando por hecho que el hombre va a conseguir lo que la mujer merece, pero por el contrario, ella recibe un ascenso. La escena entre ella y la directora del canal resume lo que Elsa Drucaroff ha expresado claramente con la figura de la madre como “símbolo metonímico”. La directora ejerce poder y no autoridad con sus empleados. Un poder que es usado de manera despótica y hasta violentamente y donde vemos a la mujer caer en la trampa de la cultura fallo-logocéntrica, en un discurso sexista que desvaloriza y oculta por temor a aquella “falta inherente a la especie humana” (Drucaroff, 2015, p.222). No la despierta sino que le otorga un ascenso. Esto no se debe a sus capacidades profesionales sino al hecho de haber aceptado las condiciones de moderar sus opiniones políticas y a su apariencia física que es funcional a los cánones de belleza de la cultura hegemónica. La escena termina con la frase: “Con esa carita de nena la vas a romper.” El género se presenta como una identidad constituida por una repetición de actos a los que Judith Butler llama “actos performativos”.

Este abordaje de la noción de identidad nos sirve para pensar también personajes que parecieran repetirse a lo largo de la obra pero con ciertas deformidades. Pensotti utiliza un grupo reducido de actores para desplegar a través de ellos diferentes personajes o variaciones del mismo. Así juega con la idea de una identidad móvil que se desdobra, deforma, transforma.

Aparece además la idea del cuerpo del capitalismo, hombres de clase baja de la provincia de Misiones que trabajan de strippers y se prostituyen ofreciendo sus cuerpos como mercancía. Drucaroff sostiene que el discurso fallo-logocéntrico es “un modo de producción de significaciones y cuerpos” (Drucaroff, 2015, p. 151), lo que nos permite pensar la corporalidad propia del capitalismo, un cuerpo que se exhibe como objeto de deseo, como mercancía, un cuerpo “porno”.

REPLEGUE Y CODA

Al finalizar la película los actores de la obra alemana de la segunda caja vuelven al escenario y dan fin a su representación. Esto lleva a su vez a las marionetas a salir de sus butacas, del teatro. Como en una especie de desfile final, la profesora de literatura rusa va viendo pasar al resto de los personajes. El tiempo pasó y todos sufrieron modificaciones que parecieran conducir a la resolución de los conflictos planteados por la obra. Sin embargo, el carácter heterodoxo de los de signos presentados propone un permanente desmontaje de sentido que no permite aferrarse a ninguna idea. “Todo es ficción” dicen en varias oportunidades los personajes de *Arde brillante en los bosques de la noche*. Si todo es ficción, si la revolución es ficción, como los ovnis del cerro Uritorco, entonces no hay transformación real posible o al menos entra en el terreno de la duda. La obra nos invita a pensar necesidades sociales reales que nunca llegan a saciarse. La materialidad, lo real, dice Drucaroff, se combina con lo simbólico produciendo un pensamiento metonímico donde la metáfora ya no anula o esconde ese resto inservible, sino que lo vuelve parte fundamental porque resuelve materialmente la problemática pero, a su vez, habilita un terreno simbólico nuevo, de reconocimiento y reivindicación social, dando lugar así a otro tipo de discurso. Como la figura de la madre, no solo reconforta desde lo material sino también desde lo simbólico. Sobre las nociones de metáfora y metonimia, Jakobson afirma que “dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro, a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad” (Jakobson, 1980, p.133). La primera de las formas está asociada a un discurso metafórico y la segunda a un discurso metonímico. Analizando desde esta óptica la obra de Pensotti, podemos decir que el discurso que se desprende tiene que ver con una búsqueda metonímica que no logra resolver ni la necesidad material ni la necesidad simbólica. Presenta una verdad oculta al fondo de un sin fin de mamushkas que se emparenta más con el discurso metafórico que con el metonímico. Para poder llegar a ella es necesario desplegar todas las muñecas, llegar hasta el fondo. Como en los cuentos populares rusos en los que el personaje del rey malvado parecía ser inmortal y para acabar con él y liberar a la princesa era necesario “romper una aguja mágica que está encerrada en

un huevo que, a su vez, se encuentra en el interior de un pato que vive dentro de una liebre; la liebre está metida en un cofre de piedra y el cofre se halla sobre la copa de un roble”^[1]. Pensotti propone con esta obra un sinfín de capas, de contradicciones sin salida, como la cinta que no frena de “Cuando vuelva a casa voy a ser otro”. Una revolución con cuerpo, con deseo, con potencia de mujer pero que queda, tal vez, reducida al terreno de la utopía.

CONCLUSION

Podemos concluir el trabajo afirmando que las constantes pujas ideológicas que la obra presenta en el seno de un dispositivo escénico de cajas que se despliegan y repliegan ofrece al espectador un sinfín de posibilidades entrecruzadas en las que el rol de la mujer juega un papel esencial. Eso que *Arde brillante en los bosques de la noche*, eso que se esconde en las sombras, es la mujer que participa sin que nadie se entere de la construcción de discursos.

El mensaje en ruso de Alexandra Kollontai es finalmente comprendido por la profesora: “Es posible vivir de otra manera”, dice. La lucha que se daba entonces en el seno del coro “ser cuerpo/ser palabra” intenta resolverse. La solución es la unión, la conformación de un cuerpo colectivo femenino que, siguiendo el ejemplo por excelencia de las Abuelas o Madres de Plaza de Mayo, luche por dar una importante batalla social y cultural. Pero Alexandra Kollontai y el extraño perro con cara de foco de linterna vuelven a aparecer, esta vez juntos, como símbolos de un sueño, de algo irreal. Nuevamente la contradicción que no permite dar el paso, avanzar, resolver el conflicto. La obra cierra con la frase de la profesora: “Tenemos que ser libres, tenemos que ser libres” mientras que en la última escena de la película vemos a la mujer relegada a confeccionar mamushkas en talleres clandestinos.

BIBLIOGRAFÍA

Drucaroff Elsa (2015). *Otro Logos, signos, política, discursos*, Buenos Aires: Edhasa.

Fischer-Lichte E. (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid: ABADA Editores.

Jakobson Roman (1980). *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ed Ayuso y Ed Pluma.

Lefebvre Henri (1983). La presencia y la ausencia. Contribuciones a la Teoría de las representaciones. Fondo de Cultura Económica: México.

Richard Nelly (1987). “Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973.” *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, Contribuciones Programa Flaco: Santiago de Chile, N° 46, enero 1987.

NOTAS

^[1]Los personajes de los cuentos populares rusos se repiten y aparecen con frecuencia en diferentes relatos. A través de ellos se entremezclan motivos legendarios, anécdotas ingeniosas y personajes fantásticos. Véase como referencia el artículo digital de Danara Ismetova y Inna Leonova “Érase una vez... doce personajes de los cuentos rusos.” En *Russia Beyond the Headlines (RBTH)*, Mayo 2013. En línea: https://es.rbth.com/cultura/2013/05/19/ erase_una_vez_doce_personajes_de_los_cuentos_rusos_27987