

Cuando vuelva a casa voy a ser otro.
La mediatización como estrategia
productiva.



Manuela Méndez

manoletamendez@gmail.com
Maestría en Teatro y Artes Performáticas
Universidad Nacional de las Artes
(UNA)

Resumen

El siguiente trabajo se propone analizar la obra *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* del director argentino Mariano Pensotti, desde sus procedimientos performáticos, tomando como eje central los recursos de mediatización.

El escrito se pregunta cómo se plantea la relación entre performatividad y mediatización a partir de la observación de los modos y efectos de ésta en los cuerpos y el espacio: se analizará en qué consiste y cómo se vinculan el cuerpo del intérprete con su mediatización, para indagar cuáles son las funciones que ésta tiene en la obra y qué sentidos emergen del cuerpo en su mediatización.

Abstract

The following work will analyze the argentinian director Mariano Pensotti's play *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*, focusing on his performatic procedures. We will take as a central axis the resources of mediatization.

The paper asks how the relationship between performativity and mediatization arises from the observation of the modes and effects of this in bodies and space: what will it be analyzed, how is it addressed, from what technical resources, and how the body of the interpreter is linked to its mediatization in order to investigate what are the functions of this mediatization in the play. Finally, it analyzes which other senses emerge from the body in its mediatization in function of the artistic piece.

Resumo

O seguinte trabalho propõe-se analisar a obra *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* do diretor argentino Mariano Pensotti, a partir de seus procedimentos performáticos, tomando como eixo central os recursos de mediatização.

O artigo questiona como a relação entre performatividade e mediatização surge a partir da observação dos modos e efeitos desta nos corpos e no espaço: será analisado no que consiste e como o corpo do intérprete está ligado à sua mediatização, para investigar quais são as funções que este tem no trabalho e quais sentidos emergem do corpo mediatizado.

¡CUERPO, MÁQUINA, ACCIÓN!

Introducción

El siguiente trabajo se propone analizar la obra *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* del director argentino Mariano Pensotti, desde sus procedimientos performativos, tomando como eje central los recursos de mediatización.

El escrito se pregunta cómo se plantea la relación entre performatividad y mediatización a partir de la observación de los modos y efectos de ésta en los cuerpos y el espacio: se analizará en qué consiste, cómo está abordada, a partir de qué recursos técnicos, y cómo se vinculan el cuerpo del intérprete con su mediatización, para indagar cuáles son las funciones de dicha mediatización en la obra.

Se toman como ejes de análisis los tópicos pasado/presente, biográfico/ficcional (tópicos que atraviesan la obra), y se estudiará en qué medida operan los procedimientos de mediatización en el vínculo entre dichas dicotomías.

Finalmente se analiza que otros sentidos estallan del cuerpo en su mediatización en función del hecho escénico.

Hacia una definición de mediatización

Nos interesa pensar la mediatización en función de la práctica específica que analiza este trabajo, es decir, inserta en un dispositivo escénico teatral. Con lo cual, más que su alcance conceptual proveniente de las teorías de mass media, nos centraremos en sus posibilidades en tanto procedimiento escénico, o, en palabras de Zuzulich, como estrategia productiva.

Patrice Pavis propone pensar la mediatización como "uno de los componentes de las mediaciones entre texto y seres humanos" (Pavis, 2001), a partir de lo cual podemos inferir que se trata de una relación de produc-

ción de sentidos entre sujeto, medios y expresión.

Si el autor piensa dicho proceso en función de un texto, es porque está haciendo foco específicamente en la dramaturgia. En el artículo *Escrituras Dramáticas Contemporáneas*, plantea que la escritura dramática ha debido renovarse (fundamentalmente desde la década de los 90) tanto sea como una reacción a los medios y máquinas de comunicación, o bien, en su voluntad de integrarlos.

Dirá así que "la dificultad en la teoría de la intermedialidad reside en localizar el origen de la influencia de los medios de comunicación, en particular audiovisuales, en la escritura dramática." (Pavis, 2001)

Pero, así como Pavis, otros autores han estudiado los alcances de la tecnología en la escena, para pensar formas de teatro donde la dramaturgia no opera como organizador central de la obra. Hans-Thies Lehmann (2013), por ejemplo, en su libro *Teatro Posdramático* establece que "la propagación y la omnipresencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana desde 1970 trajeron consigo una nueva forma de discurso teatral" (p. 38) y que este discurso responde a las lógicas de un teatro posdramático.

En este tipo de teatro, géneros diversos se combinan en una misma realización escénica en la que diferentes lenguajes son empleados equitativamente (desjerarquizando a la dramaturgia), y dentro de ellos, la mediatización opera como una mediación entre sujetos, medios y expresión, en la que *expresión* no implica ya texto dramático, sino texto performático o performance text.

A través de él (del performance text) el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información (Lehman, 2013, p. 149)

Así, podremos pensar la mediatización (a los fines del análisis que nos convoca) como una estrategia productiva de la que se sirve el teatro, que consiste en la materialización de un texto (performance text) gracias a la traducción que los dispositivos tecnológicos pueden generar de un cuerpo para la producción de sentidos a partir de las potencialidades de expansión corporal que brinda dicha traducción a través de la técnica (Zuzulich, 2010), produciendo un acontecimiento.

Mediatización y performatividad

Como plantea Pavis (1984), con la utilización de la tecnología,

"la práctica teatral penetra alegremente en otros territorios (...) cuando utiliza el video, la televisión o la banda sonora en el montaje escénico (...). Los procesos de intercambio son tan frecuentes y tan diversos que, forzosamente debemos considerar la red de influencias y de interferencias que uno y otro acaban tejiendo"(p. 284)

De este modo queda bien planteada la cuestión de la performatividad en el teatro. El punto central radica en lo que el director de teatro argentino José Luis Arce denomina en su libro *La Máquina Border* (2009) *la pérdida de la unidad*, que dialoga con la comparación que Lehmann (2013) realiza de los discursos escénicos con una estructura onírica, por la ausencia de jerarquía entre imágenes, movimiento y palabras, donde el proceso se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicos estructurados. Según la docente e investigadora Julia Elena Sagasetta (2012):

"La palabra es un hecho literario que se entrama con los otros lenguajes de la escena. No hay, entonces, ningún verticalismo dominante, ningún

¡CUERPO, MÁQUINA, ACCIÓN!

plano lingüístico que sea la única vía a través de la cual se transmita un relato.” (p. 40)

Y justamente, y como lo propone Pavis (2001), la tecnología y el pensamiento tecnocrático cuestionan sin cesar la noción de autor y de autoridad de la puesta en escena.

En palabras de Lehmann (2013), la realización escénica es un tejido de hilos donde la significación de cada uno de los elementos depende de la visión de conjunto asumiendo que la realidad consiste más en sistemas inestables que en circuitos cerrados y que el teatro responde a ello con una dramaturgia que forja más estructuras parciales que patrones totales.

Si la mimesis aristotélica apunta al reconocimiento y, al mismo tiempo, llega siempre a un resultado, aquí los datos de los sentidos permanecen constantemente referidos a respuestas pendientes.

Si efectivamente se produce una desjerarquización de los lenguajes, dirá Lehmann (2013) que la percepción se verá obligada a mantenerse abierta a las conexiones, correspondencias y pistas en los momentos más inesperados. Así, el significado queda en principio postergado.

En este sentido, el autor establece que

“(el teatro) se convierte en el denominador de una práctica artística deconstructiva multi- o inter-medial del acontecimiento instantáneo, pues la tecnología y la desintegración o división de los sentidos en los medios de comunicación son las que dirigieron la atención por primera vez hacia el potencial artístico de la descomposición de la percepción, hacia –en palabras de Deleuze– las líneas de fuga de las partículas moleculares frente a la estructura molar totalizadora.” (p. 145)

Cuando vuelva a casa voy a ser otro

La obra del director de teatro argentino Mariano Pensotti *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* condensa sobre sí este entramado entre la construcción performática y la mediatización.

Toma un suceso real de la biografía del autor: a fines de los años 70, su padre, un militante revolucionario, decide esconder una serie de objetos comprometedores que tiene, por si los militares allanan la casa donde vive, y los entierra en el jardín de la casa de sus padres. Cuando termina la dictadura, intenta recuperarlos, pero no lo consigue porque no recuerda dónde los enterró. En el 2015, recibe un llamado a través del cual se entera de que los nuevos dueños de la casa, mientras estaban excavando para hacer una piscina, encuentran las bolsas con sus objetos. De esta forma, casi 40 años después, se reencuentra con sus cosas, rastros de alguien que fue y ya no es más. De todos esos objetos, uno le resulta irreconocible: un cassette grabado, en el que una voz que nadie reconoce como propia, canta una canción.

La búsqueda del origen de ese objeto ajeno es el hilo conductor a lo largo de una serie de historias divididas en capítulos, estrategia narrativa que fragmenta la obra, así como se organiza la memoria: por partes, quebrada, sin contigüidad ni continuidad.

Si bien la obra toca tópicos como la militancia o la memoria, no está declaradamente inscripta en una temática pos dictadura, sino más bien, en lo complejo de la construcción de identidad.

En una entrevista realizada para el diario La Nación, el autor plantea:

Creo que uno se va volviendo un doble de sí mismo; uno es un actor que hace, a lo largo de la vida, varias versiones de sí mismo. (...) Todos nos armamos

ficciones de nosotros mismos. Y a mí me llama la atención esta idea de cómo hacemos un trabajo para construirnos nuestra propia identidad y a la vez, nos invade el deseo (y la imposibilidad) de ser otros. (Commisso, 2015)

Mediatización en la obra

La obra utiliza recursos técnicos/tecnológicos de carácter tanto digital como analógico, y entendemos que esto tiene un pensamiento estético bien fundado: por un lado da cuenta de las posibilidades de desdoblamiento que permiten los dispositivos tecnológicos, y por el otro, no resigna la idea fundante de la obra, anclada en los años 70, en la necesidad de dar cuenta de un pasado, como si fuera allí que aloja esa multiplicación de identidad: en los que fueron o pudieron ser.

Lo principal será la utilización de dos cintas transportadoras, música en vivo amplificada, audio de voz, video proyectado en escena a través de un televisor, fotografías en cartón a modo de siluetas en tamaño real, y proyección de textos que hace las veces de carteles luminosos.

1. Cintas transportadoras

Diremos, para una organización del análisis, que las cintas transportadoras son, dentro de esa enumeración de recursos, un dispositivo fundamental. Se trata de dos cintas dispuestas sobre el escenario, en paralelo al público, con poca separación entre ellas, que van de punta a punta del escenario, y es el espacio por el que entran y salen tanto actores como objetos, y prácticamente no se detienen en ningún momento de la obra.

¿Qué es lo que vienen a mediatizar? El recurso trabaja sobre tres ejes: funcionalidad, tiempo y espacio. Por un lado determina lo que dura la micro escena, marca el tiempo de la porción de vida que veremos de los personajes, pero también permite simultaneidad de tiempos, gracias a los planos que proponen las dos cintas.

Al desarrollar simultaneidades se generan interferencias de distintos ritmos temporales que hacen “entrar en competición el tiempo corporal y el tiempo tecnológico” (Lehmann, 2013, p. 332) produciendo un nivel de presente de enorme singularidad, ya que no sucede por un continuo temporal, sino, justamente, por su constante rompimiento.

Por otro lado establece una funcionalidad extrañada: se ocupa del traslado de los personajes, supliendo la función de las piernas, otorgando a los movimientos de los personajes la misma cadencia, invisibilizando el cuerpo en esa repetición.

cuerpofuncionalizado, racionalizado, recortado según una ideología de las necesidades que lo separa en pedazos y lo priva de la dimensión simbólica que lo envuelve” (Le Breton, 2002, p. 108)

Se enuncia en la obra la idea de cintas que trasladan cosas a modo de museo, con lo cual, en términos de funcionalidad también produce una operación metafórica solo posible por esa mediatización que otorga a los cuerpos entidad de objeto. De objeto de museo.

La lucha contra el cuerpo despliega su estructura oculta, lo reprimido que la sostenía: el temor a la muerte, hacer de él una mecánica, asociarlo con la idea de la máquina es escapar de este plazo, borrar la insoportable levedad del ser (M. Kundera). El cuerpo, lugar de la muerte del hombre. (Le Breton, 2002, p. 81)

2. Amplificación de la voz

Otro recurso fundamental es la voz grabada. Al comienzo de la obra, vemos aparecer por la cinta a dos personajes enfrentados. Hacen mímica de diálogo, mientras por altoparlantes se oyen los textos que los personajes supuestamente están diciendo.

La voz que escuchamos es la del padre del personaje/director narrando lo que encontró. En simultáneo vemos dos actores siendo transportados por la cinta en una supuesta entrevista. Uno sostiene una cámara de video; otro realiza la mímica del habla.

El sonido opera como mediatización a dos niveles: primero le otorga al cuerpo que vemos una voz que no le es propia, le adjudica una identidad, en tanto nos permite asumir que es la voz del padre del director.

Por otro lado, traslada un rasgo del cuerpo (la voz) a un soporte otro que, por sus características técnicas permite unas posibilidades específicas: la amplificación de la voz enfatiza la presencia auténtica del actor y su infiltración tecnológica, poniendo en cuestión la noción de presentación. ¿Qué es lo verdadero? ¿Aquello que se oye o aquello que se ve?

La voz grabada y amplificada singulariza a la voz hablada al punto de convertirla en una rareza. En el efecto del *playback*, en la cual el cuerpo se ajusta por mimetismo a la voz, se produce, dirá Lehmann (2013), un espacio sonoro en el que el cuerpo y la voz se escinden, para ganar similar jerarquía escénica.

A lo largo de la obra, se repetirá el recurso de la amplificación de la voz, pero esta vez para escuchar la canción del cassette encontrado. Se plantea en esta situación un tratamiento más tradicional de la mediatización: la voz que escuchamos cantando la canción da cuenta de un cuerpo ausente, y es, en ese sentido, personaje. “El fragmento corporal asegura, simbólica-

mente, una influencia sobre la existencia de la víctima”. (Le Breton, 2002, p. 87)

Finalmente, el recurso vuelve a aparecer cuando una de las protagonistas canta en vivo la misma canción, utilizando un micrófono. No hay en este caso un sentido de traducción, como sí puede advertirse cuando una voz suple la voz del protagonista (como en el primer ejemplo) o en la utilización de una voz que da cuenta de un cuerpo que no está en escena (ejemplo dos).

Podría establecerse que el uso de tecnologías se instala sobre nociones de representación, como propone Jorge Zuzulich (2010):

En cierto sentido, podemos inducir que la aparición de procedimientos tecnológicos en el campo de la performance tiende a tensionar el propio concepto de lo performático, en la medida en que el aquí y ahora de la potencia de los cuerpos aparece mediatizada, reinstalada en el campo de lo representacional. (p. 2)

Sin embargo, aquí la mediatización está puesta al servicio casi exclusivo del sentido performático de la obra: romper con la cuarta pared, ubicarnos en situación de espectacularidad, de show y de presentación. No hace *como que* canta. No hacen *como si* fuera una banda. Opera como amplificación de las posibilidades fenoménicas del actor, y en ese sentido, se inscribe en la lógica de la presentación, sin contar con que, lejos de disimular sus dispositivos, los evidencia.

Pero, en esa amplificación, opera un juego que vuelve exterior la voz de la propia hablante. Esa voz ya no es más de sí misma, acto interior de su cuerpo, sino exterioridad, como parte de un cuerpo ajeno.

¡CUERPO, MÁQUINA, ACCIÓN!

3. Imagen desdoblada

En una escena, cuatro personajes ensayan una obra de teatro que ya hicieron. Para poder repetirla utilizan un video de la obra grabada, y lo ven (vemos) en un televisor.

El video, opera como un desdoblamiento, que permite explicitar tiempos distintos a la misma vez. No es un registro en simultáneo, sino, los mismos actores realizando las mismas acciones en el presente de la obra, y en el pasado del video.

Mientras que en tiempos anteriores las imágenes filmicas documentaban la realidad, la imagen de video en el teatro posdramático no remite en primer lugar al exterior de sí mismo, sino a su interior. (Lehmann, 2013, p. 403)

La obra se organiza conceptualmente sobre esta noción de desdoblamiento: cada actor realiza varios personajes, y es en esa lógica que podemos ver un personaje en dos tiempos distintos en simultáneo gracias al recurso del video en el televisor.

En la misma línea de desdoblamiento, la obra finaliza con unas fotografías de los actores en cartón a modo de siluetas en tamaño real trasladadas por las cintas: registro de alguien vivo no presente, o cuerpo vuelto objeto, capaz de ser una multiplicidad de personajes a la vez.

En *Estética de lo Performativo*, Erika Fischer Lichte propone que para que suceda un acontecimiento es necesaria la presencia del cuerpo del artista, y opone al concepto de presencia el de efectos de presencia, que es el que realizan los medios técnicos y electrónicos. "Hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, aparezcan realmente como actuales". (p. 206)

En este sentido la obra se posiciona en un límite en

el que el cuerpo de los actores está presente, pero se encuentra intervenido maquínicamente, ya que, para empezar, los actores se desplazan por las cintas, que le otorgan una calidad de movimiento singular. No hay reemplazo de unos por otros, y en presencia de ambos, lo más interesante es la vuelta al cuerpo que esa lógica produce.

La fragmentación y el desdoblamiento, por un lado, aluden al comportamiento de la memoria que opera por selección y, por otro, a un tipo de subjetividad propia de nuestros tiempos, escindida y en conflicto que busca su identidad en la historia que, a su vez, también se presenta como sucesión de rupturas, ausencias y construcciones difusas.

La imposibilidad de definición es la que hace que el futuro sea algo a construir; permite que la identidad sea un continuo *en creación*.

Esta operación de desdoblamiento y fragmento sobre la que trabaja la obra, mezcla de presencia en vivo y grabaciones (tanto sonoras como visuales), produce, en el desdoblamiento del cuerpo de los actores, o su multiplicación por la presencia de fotografías y grabaciones televisadas, una red de espacios y de tiempo heterogéneos. Y por eso podría enmarcarse en una estética de videoclip, trabajando directamente sobre las lógicas que habilitan la tecnología.

4. La cuestión del registro

La obra trabaja todo el tiempo sobre la cuestión de los restos como archivo: los objetos como restos del pasado. Dentro de éstos, una voz desconocida grabada en un cassette, único resto material de la ausencia de un hombre, que será reproducida, por un cuerpo presente que vuelve a cantar la canción. La noción de registro del comienzo de la obra, dada por un hombre filmando a otro hombre mientras narra lo que encontró. Un video que es registro de una obra que fue, y que permite

su repetición a los actores. Unas fotos que son lo último que queda de los personajes que acabamos de ver.

Las distintas posibilidades de la mediatización contribuyen (en tanto tecnología asociada a cuerpo) a una complejización del teatro, una performatización dada por el hecho de que el sentido se produce solo en la realización de las acciones, y no podría pensarse fuera de esas condiciones de producción.

Los recursos aquí expuestos (cintas, amplificación de la voz y desdoblamiento de personajes) contribuyen a la formación de un tiempo heterogéneo, con saltos, sin solución de continuidad, donde la actuación queda por fuera de lógicas psicologistas.

Reflexiones finales

Podríamos establecer que es la utilización de estos recursos de mediatización lo que permite analizar la obra desde una óptica de la performatividad en la escena: el dispositivo ocupa un lugar jerárquico similar al texto, y por sus posibilidades técnicas permite relaciones de simultaneidad escénica, donde más de una cosa sucede a la vez.

Al correrse de un posicionamiento logocéntrico, puede incluso otorgarle un rol dominante al dispositivo escénico, o dramaturgia visual, como la llama Lehmann (2013), y como efectivamente sucede en la obra. Nada de lo que pasa sería posible si no existiera el dispositivo que lo activa.

La obra, a partir de dichos recursos, opera también en función de producir tiempos que son propios del teatro performático, por su despliegue. Por un lado, ya se han mencionado los modos de hacer presente la propia biografía del autor, lo cual determina un tiempo de la realidad, que organiza un pasado histórico común a los asistentes, y el presente del artista.

¡CUERPO, MÁQUINA, ACCIÓN!

A su vez, se suman los tiempos desplegados en la obra, que suceden en simultáneo por el dispositivo escénico, que le permiten al espectador presenciar un pasado de los personajes a través de la expectación del video y los diversos presentes que suceden en cada cinta transportadora. De este modo se advierte un tratamiento de collage, que obtura las posibilidades no solo de un tiempo sino también de un espacio homogéneo.

Finalmente, no es menor que la anécdota germen de la obra sea un hecho de la biografía del autor. El teatro performático 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 ficción.

Desde esta perspectiva, es un elemento fundamental la voz amplificadora de quien se asume como el padre del director contando la anécdota, no porque sea realmente el padre (ni se presente como tal) sino porque en el juego de prestar voz a un cuerpo presente, en ese espacio que se enuncia anteriormente entre el cuerpo y la voz del playback, aparece la posibilidad de la incertidumbre.

Bibliografía

A.A.V.V. (2013). *Teatralidad Expandida. El Teatro Performático*. (J. E. Sagasetta, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.

Agamben, G. (2015). *Qué es un dispositivo?* Barcelona, España: Anagrama.

Alonso, R. (s.f.). *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*. Obtenido de Rodrigo Alonso: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php

Arce, J. L. (2010). *La Máquina Border (cuadernos de de-colonización)*. Bilbao, España: Artezblai.

Badiou, A. (2005). *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Commisso, S. (12 de 9 de 2015). "Cuando vuelva a casa voy a ser otro", de Mariano Pensotti: Todos somos un rompecabezas. *Clarín*.

Cotamich, V. (s.f.). *El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político*. Obtenido de Liminar: <http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf>

Del Val, J. (2012). *MetaformanceMetamedia*. En A. Cerriani (Ed.), *Arte del Cuerpo Digital*. La Plata, Argentina: Edulp.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia, España: Paso de Gato.

Pavis, P. (2001). *Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías*. Obtenido de Revista Conjunto: www.casa.cult.cu

Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. España: Paidós Ibérica.

Peña, G. G. (2011). En defensa del arte de la performance. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 489-520). México: Fondo de Cultura Económica.

Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 91-122). México: Fondo de Cultura Económica.

Pinta, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.