

Los difusos límites de la diégesis. *Comunidad* de Carolina Adamovsky

Sofía Castaño

(Universidad de Buenos Aires)

Comunidad es un espectáculo dirigido Carolina Adamovsky, que se presenta desde 2006 en el espacio Beckett Teatro de Buenos Aires, y que, en su programa de mano, declara como punto de partida que está "inspirado en" el texto homónimo de Franz Kafka. Nos interesa detenernos a considerar cómo operan en el espectáculo dos categorías que consideramos íntimamente relacionadas entre sí: *personajes* y performatividad (partiendo del concepto de performance, en tanto género artístico). Consideraremos estos dos aspectos del espectáculo para argumentar nuestra hipótesis de que *Comunidad* es la *representación* de una serie de actos comunitarios performativos, remitiéndonos al sentido social que implica la definición de Richard Schechner de *performance*: "un tipo de conducta comunicativa que forma de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres."¹

Personaje

Según Patrice Pavis, el personaje del teatro *dramático* "se asocia a la representación mimética de un ser humano"², definición que no se opone a la más explícita de Marco De Marinis de personaje propiamente dicho, en tanto "entidades biográficas ficticias (...) pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de vida pasada y presente, y de características físicas y psicológicas

¹Richard Schechner, "¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos" en *Performance, teoría y prácticas interculturales*; Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000; p. 14

² Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico.", *Teatro XXI*, Buenos Aires, Filosofía y Letras, UBA, nº 11, primavera 2000; p. 4.

bien precisas”³. Los seis actores que participan de *Comunidad* (que permanecen en escena a lo largo de todo el espectáculo) no explicitan su relación con los personajes que encarnan; por otro lado, esos personajes muestran en un principio características reconocibles por el espectador como propias de hombres (todos los actores son hombres y están caracterizados como tales) de su propia época y sociedad: alineados a lo largo del escenario, de frente a la platea, visten trajes similares a los encontrados fuera de la *diégesis* (categoría que, como veremos, puede aplicarse sólo muy débilmente a este espectáculo).



Comunidad - Foto 1

La primera acción genera comicidad justamente por lo reconocible de la misma: luego de una larga pausa en que las expresiones denotan duda, todos comienzan a hablar al mismo tiempo. Sin embargo, a medida que avanza la obra, los personajes se distancian cada vez más de una mimesis del ser humano: la alternancia entre silencio y murmullo se repite haciendo cada vez más difícil la

³ Marco De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 18

comprensión de lo que se dice, inclusive cuando el volumen de las voces llega al grito, haciendo evidente el artificio. Cada uno de los personajes permanece en la misma ubicación que al principio y cuando uno es obligado a moverse, nunca deja de enfrentar al público. Por último, toman actitudes que no son propias de adultos, como observar con gran atención burbujas en el aire o iniciar un juego con los pies. Sin profundizar en cuestiones relativas a la verosimilitud, podemos concluir que estos personajes dejan de ser en muchos aspectos "semejantes a personas de nuestra realidad"⁴ sin dejar en claro a qué otro "mundo posible de la fábula dramática"⁵ pertenecen.

La organización del espacio refuerza esta diferencia: no hay ningún otro elemento en el escenario que pueda verse detrás de los actores en toda su extensión. Ellos mismo están ubicados siguiendo la forma del escenario, inclusive antes del ingreso de los espectadores; es decir, el espacio reenvía sólo a ese mismo escenario. Sin embargo, no podemos afirmar que se remita a la figura del actor: en ningún momento se hace contacto visual con el espectador (lo que daría por sentada la mirada del mismo) ni los actores hablan en primera persona ni alternan en diferentes personajes (lo cual explicitaría diferentes niveles de ficción). Es decir, se remite al escenario en tanto tal, pero no en cambio al actor.

Es evidente que en un espectáculo en el que todas las acciones (con llamativas excepciones) son llevadas a cabo en grupo, iniciándolas y terminándolas todos al mismo tiempo, se podría recurrir a la noción de personaje colectivo como negación de la individualidad⁶. Como ya dijimos, antes de comenzar a hablar, los personajes muestran duda y se miran entre sí varias veces para luego hablar todos al mismo tiempo, en lo que aparentemente es un acuerdo sobre cierto contenido que resulta ininteligible al espectador. Se manifiestan ahora sí características humanas en los personajes: el deseo (en este caso de estar de acuerdo), el temor inicial de que ese deseo no se materialice, la satisfacción (también manifestada claramente en las expresiones) cuando de hecho sí ocurre. El temor, que en principio parece pueril, se ve justificado cuando uno de los personajes (a quien

⁴ Patrice Pavis, "El personaje novelesco..." Ob. cit; 3

⁵ Marco De Marinis, *En busca del actor...* Ob. cit; 18

⁶ José Antonio Sánchez, "El personaje colectivo, el personaje ausente, el personaje despersonalizado" en *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*; J. A. Hormigón (ed.), Madrid, A.D.E, 2008; p.431.

llamaremos Sexto, guiándonos por el programa) se destaca en una de esas acciones (reír) prolongándola por más tiempo que los demás. Es entonces cuando Sexto es expulsado del grupo. Es interesante observar las modificaciones a nivel sintáctico⁷ a partir de este momento: en principio, Sexto es sujeto de la acción *reinsertarse en el grupo*, con el grupo como sujeto colectivo de la acción contraria. Posteriormente, el grupo ignorará sus acciones (es decir, no accionará en respuesta) haciendo fútiles dichas acciones y, por lo tanto, disolviendo el carácter de sujeto de Sexto. Por el contrario, el grupo lo convierte en objeto de sus acciones como golpear, amenazar y ridiculizar. Por ello, podemos concluir afirmando que la individualidad (Sexto es el único personaje al que somos capaces de nombrar, de distinguir entre todos) no es presentada como deseable en este contexto.



Comunidad - Foto 2

⁷ Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*; Madrid, Cátedra - Universidad de Murcia, 1998; p. 93-94

Performance y performatividad

De los párrafos precedentes podemos sintetizar que, en *Comunidad*, se presentan personajes sin nombre, sin “los accidentes de la realidad”⁸ que los individualizan, tales como datos biográficos o inclusive un contexto físico de pertenencia fuera del propio escenario. Sin embargo, el resultado está muy lejos del personaje *desencarnado* ambicionado por los simbolistas⁹: estos seres no pueden estar nunca “tejidos de palabras”¹⁰, ya que las mismas son prácticamente inexistentes o, en todo caso, lo es su contenido. Sin características biográficas y sin palabras, lo que queda es el cuerpo, primer elemento que nos remite al género artístico *performance*, y a la *performatividad* en general¹¹. El cuerpo es capaz de mostrar la acción en el aquí y ahora de la comunicación escénica¹². Sin detenernos en nociones de excesiva complejidad para nuestros objetivos (como *lo real* o *realidad*¹³), diremos que las acciones físicas (con la excepción del asesinato y el suicidio, que por otro lado involucran un objeto) son percibidas como reales¹⁴ en *Comunidad*: ejemplos de ello son el golpe que uno de los integrantes del grupo da a Sexto¹⁵; la expulsión física de la *línea de pertenencia* del grupo o bien la contención física de otro de los integrantes que intenta golpear a Sexto.

El acento sobre la mirada del espectador también es una característica del “teatro de la performance”¹⁶, si la diferenciamos de *espectáculo* como aquello que “ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar”¹⁷. En *Comunidad*, la uniformidad de la luz, la falta de individuación de los personajes y la simultaneidad de movimientos, gestos y acciones, además de la ausencia casi total de texto (con

⁸ Rober Arbirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*; Madrid, ADE, 1994; p. 175

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Óscar Cornago Bernal, “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso” en *Revista Gestos*, año 19, Nº 38 (noviembre); California, 2004; p. 15

¹² *Ibidem*, p. 19

¹³ No sabemos si las supuestas luchas de fuerza física en escena son coreografiadas sin involucrar la capacidad de cada uno de los cuerpos.

¹⁴ En el sentido de pertenencias al aquí y ahora, no representativas.

¹⁵ El sonido provoca incluso la efusiva reacción del público.

¹⁶ Patrice Pavis, “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, www.telondefondo.org, año 4 Nº 7, julio 2008, y Óscar Cornago Bernal, *ob. cit.*; p. 27

¹⁷ Diana Taylor; “Hacia una definición de performance” en *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano*; La Habana, Casa de Las Américas, Nº 128 (abril-junio), 2002; p. 5

la sola excepción de una disculpa de Sexto), evitan que la mirada sea guiada hacia uno u otro sector de la escena, personaje o acción. Sin esa guía, el espectador debe tomar decisiones con respecto a la dirección de su mirada, y esta postura activa señala la mirada misma. Esta diversidad de mirada es posible gracias a un planteo total de la puesta en escena, que tiene en cuenta el espacio escénico en todos sus elementos, así como la actuación.

Principalmente, lo que distingue a *Comunidad* de la/el performance como género artístico es la ficción que inaugura: los personajes mueren en escena, el actor nunca es puesto en evidencia como tal y el espectador sólo es incluido en la obra en la apelación a una mirada activa.



Comunidad - Foto 3

La diégesis al borde del escenario

La muerte es un acontecimiento definitivo y profundamente significativo que afecta cualquier discurso, espectáculo o manifestación artística que lo incluya. Así, cuando en *Comunidad* se presenta una muerte supuesta de los personajes, se inaugura una vida supuesta: la muerte es el fin de la vida por lo que la primera no puede existir sin la segunda. Esa vida, por las características ya descritas de los

personajes, no será como la del *mundo real* o *mundo del espectador*. Es decir, se inaugura una diégesis (entendida como mundo supuesto) donde estas vidas carentes de los eventos biográficos habituales puedan existir. Sin embargo, dijimos también que la puesta en escena hace explícita la presencia del escenario: esta diégesis, en tanto ajena al espectador, se hace débil, ya que el escenario supone una mirada. Sin embargo, no por ellos es menos definida: incluye a personajes masculinos sin nombre, que desean pertenecer a un grupo, que se mueven en el espacio de un escenario y que *repiten acciones comunitarias que sin embargo nunca son idénticas a sí mismas*. Si confrontamos esto último con las definiciones y caracterizaciones de Richard Schechner, concluiremos que *Comunidad* representa las/los performance (en el sentido que le da el autor) de una sociedad supuesta. Volvemos a utilizar el verbo *representar* con cierto escrúpulo: ¿podemos hablar de *re-presentar* los rituales de una cultura que no existe fuera de la mencionada diégesis? ¿Podemos, por el contrario, hablar de *presentar* cuando la obra da cuenta de una ficción, de una diégesis a la que alude? En un acto de denegación, preferimos utilizar la palabra *representar*, suponiendo la existencia de dicha sociedad.

Puede quedar una duda con respecto a la repetición de las acciones mencionadas: ¿cómo podemos saber que en este mundo supuesto esas acciones se repiten si sólo observamos a la comunidad durante el breve lapso de una hora? En primer lugar, porque las repeticiones se dan en la propia duración del espectáculo y, metonímicamente, hacen alusión a otras repeticiones *ad infinitum*. En segundo lugar, por la reacción casi automática de los personajes a algunos eventos, como si los mismos se hubieran dado con anterioridad y las decisiones sobre la acción siguiente ya hubieran sido tomadas.

Reflexiones finales

Si "las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales"¹⁸, ¿qué expresa esta cultura ficcional de sí misma? La expulsión de lo diferente, la priorización de la pertenencia al grupo por sobre el contenido

¹⁸ Turner citado por Richard Schechner, "¿Qué son los estudios de performance...", ob. cit; p. 16.

(por ejemplo ideológico), la frialdad ante la violencia son algunas características evidentes. Sin duda, la debilidad de la diégesis, la elección del escenario como espacio de esta comunidad, y de características propias de la performatividad no son inocentes: todas apuntan a la inclusión del espectador.

Deberán ser objeto de otros estudios varias inquietudes que surgen de este espectáculo y de este marco teórico. En primer lugar, llama la atención la ausencia de una actriz que, con el mismo vestuario, significaría una problematización del género, otra performance¹⁹ raras veces admitida como tal. Por otro lado, si el personaje colectivo, en la forma de teatro de masas, "es sintomático de una época en que la articulación de lo individual y lo colectivo se están convirtiendo en un problema central para la resolución de la organización social y política"²⁰, nos preguntamos de qué es sintomático este personaje colectivo de *Comunidad*, qué grupos pertenecientes a esta sociedad exigen la expulsión del diferente, desechan contenidos ideológicos ante el beneficio de la inclusión, y promueven la violencia como ritual aceptado y aceptable.

sofia.castano@gmail.com

Ficha técnica

Comunidad

Sobre textos de: Franz Kafka

Dramaturgia: Carolina Adamovsky

Actores: Fabián Bril, Francisco Civit, Darío Levin, Gonzalo Martínez, Javier Rodríguez, Alejandro Zingman

Diseño de vestuario: Cecilia Zuvialde

Diseño de luces: Gonzalo Córdova

Fotografía: Clara Muschietti

Diseño gráfico: Daniel Roldán

Asistencia de dirección: Gabriel Baigorria

Prensa: Carolina Alfonso

Producción ejecutiva: Vanina Fabrica

Dirección: Carolina Adamovsky

Palabras clave: *Comunidad*, Adamovsky, performance, personaje, diégesis.

Key words: *Comunidad*, Adamovsky, performance, character, diegesis.

¹⁹ Richard Schechner, "¿Qué son los estudios de performance...", ob. cit; p. 14

²⁰ José A. Sánchez "El personaje...", ob. cit; p. 430