

Ausencia y presencia: dublinese, berlineses y argentinos. En torno de *Los muertos* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti.

Lucía Rud

(Universidad de Buenos Aires)

Algo presente que representa algo ausente. Ésa es una definición de *signo*. Es también la doble propuesta *Los Muertos* (2006) de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, obra que, por un lado, plantea la concepción del cementerio como una puesta en escena que intenta hacer presentes los cuerpos ausentes, y por otro, intenta reconstruir una obra de teatro, "*Los Muertos*"¹, con un actor presente, y un numeroso elenco ausente. A partir de esto, "comienza a generarse un teatro de cuerpos ausentes, un teatro en el que lo que predomina es la escenografía y alguien que intenta traer a los cuerpos que no están"².

A la izquierda del escenario, un actor (Alfredo Martín) intenta reconstruir la puesta en escena de "*Los Muertos*", en la que, treinta años atrás, en Corrientes, había representado un pequeño papel, el de acompañante. El cuento de James Joyce – drama cotidiano y fatídico de una familia burguesa de Dublín a principios del siglo XX- sufre, en términos de Genette, una transformación satírica³ y se convierte en travestimiento⁴. Sin duda, también pueden encontrarse intertextualidades con otra transposición de *Los muertos* de Joyce, el film de John Huston, *The Dead* (1987), que en nuestro medio se tituló "Desde ahora y para siempre". En esta última se origina – y no del cuento de Joyce– la recitación de una poesía "oscura y hermosa", que en el film es la verdaderamente oscura y hermosa "Donal Óg" ("Promesas Rotas") y en la obra de teatro, un poema de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio ("De súbito, estalló la guerra") que, debido a la

¹ Ante la coincidencia de nombres, reservamos las comillas para referirnos a la obra evocada en el discurso del actor Alfredo Martín, que sería, a su vez, una adaptación del cuento "Los muertos" de James Joyce

² Beatriz Catani en Alejandro Cruz, "Un ensayo sobre la representación. Beatriz Catani estrena *Los Muertos*". Buenos Aires, La Nación, 21 de julio de 2006

³ Según Gérard Genette, la hipertextualidad es la relación que une un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto). Hay dos modos de derivación hipertextual: la transformación (parodia, travestimiento o transposición) y la imitación (pastiche, *charge* o imitación satírica y la *forgerie* o imitación seria). (*Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p.18).

⁴ Según Genette, ob. cit., p.33, el travestimiento burlesco reescribe un texto conservando la acción y contenido pero dándole otro estilo; al hacer esto lo actualiza de manera momentánea y perecedera al paso del tiempo.

entonación empleada en su recitado⁵, resulta paródica y risible, aunque, por el contrario, el referente del poema (guerra, bombardeos) es atroz.

En este espacio, el actor/personaje relata el proceso de reconstrucción de la obra. Primero, "cuenta un relato personal sobre su última experiencia con la muerte: el accidente de la ruta de la provincia de Corrientes de su hermano. Al terminar dice: Esto es lo primero que me pidieron que haga"⁶. Luego, enumera las búsquedas que se realizaron para lograr la reconstrucción (escenografía, grabación, fotos) a pedido de "ellos" – implícitamente, los directores.

Para este intento de reconstrucción, el actor se vale de una escenografía (la "original" de la obra). Esta escenografía cuenta con seis sillas clásicas y dos sillas de estilo rústico medieval, un sillón de dos cuerpos, una mesa sobre la cual hay copas, una botella de sidra y un equipo de música, un arbolito de Navidad y un candelabro de pie. Todos estos elementos desde ya son íconos e índices. El arbolito es un icono de la Navidad, que resignifica el resto de los elementos, a partir de los cuales se construye el *interpretante* "Nochebuena". Sin embargo, la disposición de las sillas en ese espacio vacío, puede pensarse como un salón de velatorios⁷. También es posible encontrar íconos-imágenes⁸: unas fotografías de la puesta original (que no son mostradas al público) y una grabación en *cassette*, de la que se escucha un fragmento.

A partir de estos elementos, Alfredo Martín reconstruye fragmentos de la obra "*Los muertos*", en la que interpreta todos los personajes: las tías Julia y Catalina, Freddy, Gabriel, Gretta, la madre de Freddy, Mirtha Ortiz⁹. Los códigos espectaculares – la lengua, lo paralingüístico y lo kinésico – ayudan a identificarlos. Para diferenciarlos se utilizan la palabra como índice (deícticos) y la entonación, la gestualidad y la mímica.

También los códigos narrativos (los personajes que uno tiene incorporados) ayudan a caracterizar rápidamente a Freddy (el borracho) y a la madre de Freddy

⁵ www.palabravirtual.com posee una fonoteca virtual. Allí, hay una recitación del poema por su autora, quien entona de manera muy similar a la supuesta Mirtha Ortiz mencionada en escena por Alfredo Martín.

⁶ Texto de *Los muertos* facilitado por sus autores.

⁷ Coincidimos con esta observación de Rómulo Berruti en su "Una búsqueda muy interesante", www.mundoteatral.com, 26 de julio de 2006

⁸ "La imagen es el signo icónico que emplea una semejanza cualitativa entre el significante y el referente. Imita, o retoma, ciertas cualidades del objeto: forma, proporciones, colores, textura, etc. Estos ejemplos conciernen esencialmente a la imagen visual" (Martine Joly, "Semiótica", en su *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca, 2003, p. 43)

⁹ Véase nota 4

(senil). Asimismo, se utilizan íconos verbales: por ejemplo, nombrar la lluvia y el uso de galochas, cuando ningún otro significante tiene como significado *lluvia* (no hay sonidos de lluvia, ni galochas en el vestuario).

La escenografía remite a la representatividad del signo teatral (su valor como signo de objeto y signo de signo). Las sillas no remiten sólo al signo "silla", sino que son también otra cosa: las seis sillas avejentadas están marcando el paso del tiempo (las roturas como índice) y también son símbolo, ya que ese paso del tiempo nos acerca más a la muerte. La botella de sidra es un ejemplo de la característica de movilidad del signo teatral, ya que es icono de botella, indica de Fiestas y de clase social (no es lo mismo beber sidra que champagne), pero es resignificada cuando se convierte en objeto de equilibrio empleado para bailar la galopa¹⁰.

El principio de artificialización o semiotización, que establece que todo lo que está en escena es signo, se manifestó ante un imprevisto apagón de luz, de sólo un instante, durante una de las funciones. Al finalizar la función, el actor pidió disculpas por este inconveniente, pero nadie de los allí presentes se había percatado de que aquello no era un signo intencional. Casualmente, el momento de apagarse la luz, la plena oscuridad, podía ser signo (símbolo) de muerte. También los ruidos exteriores (ya que la sala no tiene un buen sistema de aislamiento sonoro) se convierten en signos teatrales. Así, las bocinas de los autos a veces se confunden con festejos de Navidad. Otras veces, esas mismas bocinas, en momentos menos festivos, provocan distanciamiento.

En el "proscenio"¹¹ se constituye una nueva división del espacio que podríamos nombrar el espacio del *confesionario*. Allí es donde Alfredo Martín cuenta el accidente de su hermano, donde Gretta cuenta su amor por Miguel Furey, donde Gabriel es condenado a "padecer los efectos de una acción –la muerte por amor de Michael (Miguel) Furey que no tiene respuesta" donde Alfredo Martín se aflige luego de percatarse de la imposibilidad de su tarea de reconstrucción.

Al otro lado del escenario, dos jóvenes están sentados, en diagonal al público, frente a un pequeño televisor. Uno de ellos (Matías Vértiz) diserta

¹⁰ En el Paraguay se designa polca galopa o galopa a la adaptación de la polca europea, en rápido compás de $\frac{3}{4}$. Una de las más populares es "La galopera" de Mauricio Cardoso Ocampo.

¹¹ El proscenio es la parte del escenario que sobresale del telón de boca. En este caso, no hay telón ni escenario en términos convencionales, por lo cual nos referimos al "proscenio" como la porción del espacio escénico más próximo al espacio del espectador.

informalmente, como en una charla de café, sobre las representaciones de la muerte en Argentina. El otro (Nikolaus Kirstein) traduce al alemán. El televisor reproduce un video con imágenes (icono –imagen) que ilustran el discurso. El video es redundante, ilustra la palabra, opera por acumulación. Todo este espacio funciona a partir de un principio reiterativo: las palabras en castellano, en alemán y la imagen ilustrativa, la insistencia y la abundancia de ejemplificación para disertar sobre las relaciones entre teatro y muerte. El rasgo del signo teatral que opera es la redundancia en sus dos formas: recurrencia de signos y acumulación de significantes que apuntan a un mismo significado.

Entre estos dos espacios tan diferenciados, encontramos como vínculo al traductor, que va donde lo requieren, aunque nunca ingresa al espacio destinado a la *representación* de “*Los Muertos*” (ni traduce el texto de Joyce). Los actores se dirigen a este “interlocutor” que tiene como función casi única repetir el signo¹² Otras veces pregunta, requiere la repetición de algún nombre, o se atreve a agregar algo no dicho en castellano (por ejemplo, la edad de Alfredo Martín). La presencia de este traductor resulta poco justificable en términos de semántica (lingüística) –en su origen tuvo sentido, ya que la obra se presentó por primera vez en el Hebbel am Ufer de Berlín, dato presente en la pequeña tarjetita que se entrega como programa de mano. Catani explica la razón de la permanencia del traductor en Buenos Aires:

Quando presentamos la obra en Europa, un traductor articulaba los dos campos. Allá era una función necesaria y acá su presencia es arbitraria. Creo que eso va a generar una especie de extrañamiento, como un nuevo distanciamiento entre todos los que propone la obra¹³.

La traducción al alemán realizada en escena ciertamente afecta a la constitución del Espectador Modelo, ya que éste “es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”¹⁴. Para el espectador

¹² En términos saussurianos, esto serían dos signos con el mismo significado y distinto significante; en términos peircianos, estaríamos hablando de dos signos de diferente representamen e igual –o similar– interpretante.

¹³ Alejandro Cruz, ob. cit.

¹⁴ Umberto Eco, “El Lector modelo”. En: *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981, p. 89. En efecto, “Los medios a que recurre [el autor para prever un Lector Modelo] son múltiples: la elección de una lengua

empírico, sin embargo, ser bilingüe (castellano – alemán) no es una condición *sine que non*, pues puede actualizar correctamente la obra aún sin comprender alemán, o hablando alemán sin comprender castellano¹⁵. La enciclopedia que permite la correcta decodificación de la obra no es demasiado erudita (contempla el conocimiento del argumento de “*Los Muertos*” de James Joyce, de cierta cultura correntina, del chamamé “*Merceditas*” de Ramón Sixto Ríos en lugar de “*Ataviada para el casorio*”).

El aspecto que presenta mayor dificultad es el conocimiento de las rasgos propios del teatro contemporáneo, sin las cuales, la obra, en su aspecto de *work in progress*, provoca rechazo al espectador¹⁶. En efecto, el actor ingresa por el mismo lugar por el que han ingresado los espectadores, el actor hace de sí mismo e interpreta varios personajes, se presenta mirando directamente al público, se utilizan sistemas de video, no hay una trama convencional (en términos de teatro realista. También es posible hablar de convenciones de autor. Si bien no hay nada novedoso en el uso de videos, es posible rastrear estos elementos en obras anteriores de Catani y Pensotti, como el biodrama *Los 8 de julio* (2002); *Trieste* (2001) y *Noche en Cataratas* (2003), ambos de de Pensotti¹⁷ o el juego entre ficción y realidad, y los límites de lo teatral, en *Una dramaturgia de lo real* de Catani¹⁸.

(que excluye obviamente a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia (...), la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... (Umberto Eco, ob. cit.p. 80)

¹⁵ “En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural en desuso.” (Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 23)

¹⁶ “De todos modos podemos hablar de por lo menos tres aspectos principales de la comprensión entendida como resultado receptivo: un aspecto semántico, un aspecto estético y un aspecto emotivo. Los mismos se conciben como estrechamente relacionados entre sí, pero también con posibilidades de funcionamiento independiente: siempre es posible que nos impacte positivamente un espectáculo cuyo significado (cuya ‘historia’, etc.) no resulte claro y viceversa” (Marco De Marinis, “*Semiótica*”, en: *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 32)

¹⁷ “De todas maneras me sigue pareciendo muy atractivo explorar los lugares de cruce entre lo cinematográfico y lo teatral, y de alguna manera por eso en varias de mis obras usé video o las proyecciones como un elemento narrativo mezclado a la acción en vivo” (Mariano Pensotti en María Bayer. Entrevista a Mariano Pensotti. www.elinterpretador.net)

¹⁸El trabajo titulado “Edificio: Una dramaturgia de lo real en Madrid” fue realizado por Beatriz Catani en el marco del Festival Invertebrados de Casa de América (año 2006) a partir de un taller de dramaturgia. “Ahora viene de hacer un trabajo en Madrid llamado “Una dramaturgia de lo real” que tuvo lugar en el barrio de Lavapiés, una de las zonas más atractivas de la capital española. Para ese trabajo se armaron escenas en la que intervinieron algunos habitantes del lugar en el marco de una videoinstalación y se usaron textos personales de los talleristas. Ese borde entre la ficción y la realidad es una de sus obsesiones. Algo que había transitado cuando presentó, también junto a Pensotti, una obra en el marco de Biodrama o aquel trabajo que estrenó en La Plata que recorría diferentes lugares de la ciudad.” (en

En cuanto a la estructura temporal, las situaciones escénicas de los dos espacios que hemos marcado no se presentan simultáneamente, sino alternadas. La iluminación funciona como índice para marcar qué es lo que debemos ver (un espacio es iluminado y el otro se deja en penumbras). También es un sistema de signos que puede analizarse de modo simbólico: en el sector de la reconstrucción, la iluminación es cálida, es el lugar del afecto; en el sector de la televisión, la iluminación es fría, es el lugar analítico, de disertación. En este sentido, podemos decir que el sistema de signos "iluminación" se encuentra codificado.

En *Los Muertos* de Catani y Pensotti se ponen en juego dos modos de teatrales: el de presentación y el de representación. Podríamos decir que el discurso de Alfredo Martín, presumiblemente autobiográfico, es teatro de presentación. La reconstrucción de "Los Muertos" a través del relato del Alfredo Martín es, aún con sus particularidades, podría considerarse teatro de la representación. En algún punto, es posible confundir la realidad escénica con la realidad cotidiana, y asumir que el hermano de Alfredo Martín tuvo un accidente o que Matías Vértiz vive en Parque Pereyra.

Teniendo en cuenta el título y la compleja relación hipertextual, es posible inferir que, en lo que respecta al género, estamos frente a un drama. Sin embargo, focalizando el subtítulo (*Un ensayo sobre representaciones de la muerte en Argentina*) y las particularidades de la obra, es más pertinente considerar que los autores trabajaron con el suspenso de género, ya que hay elementos cómicos, satíricos y resulta poco adecuado reducir la obra a un género específico.

La traducción a un idioma que no nos resulta necesario puede considerarse una convención singular¹⁹, aunque quizá decir esto sea un poco excesivo. Considerando el enfoque pragmático que estudia el texto con relación al contexto cultural (general) y el contexto espectacular (inmediato), resultaría difícil sostener este uso de la traducción a un idioma que no nos resulta necesario como convención singular, ya que *Los muertos* fue presentada dentro del ciclo Buenos

Cruz, Alejandro: Un ensayo sobre la representación. Beatriz Catani estrena "Los muertos". La Nación, Viernes 21 de julio de 2006. http://www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=824893

¹⁹ "Las convenciones singulares son aquellas que se dan en un espectáculo dado, y que se dan *ex novo*, y que sólo pueden ser captadas en base al mensaje y al contexto espectacular, el cual puede muchas veces ser confuso o ambiguo debido a la novedad e ingeniosidad de esta nueva convención" (Fernando De Toro, *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987)

Aires-Berlín, patrocinado por el Instituto Goethe de Buenos Aires, en el marco del proyecto Ex Argentina.²⁰

Finalmente, lo que resta es la presencia de la ausencia que marca la no persistencia en el tiempo y la irrepitibilidad de todas las cosas. En palabras de Rómulo Berruti, "cada final de función es una defunción (...). Lo que hace Alfredo Martín es muy bueno porque consigue transmitir esta inútil respiración artificial sobre un cadáver. Lo que él recuerda, ya fue. Nada sirve ya. Es aquí, de este lado del escenario, (en este texto espectacular, podríamos agregar) donde se desarrolla lo que de verdad interesa."²¹

luciarud@hotmail.com

Palabras clave: *Los muertos- The Dead-* - Catani - Pensotti- Joyce - Huston

Key words: *Los muertos- The dead-* Catani - Pensotti- Joyce – Huston

²⁰ Dentro del mismo ciclo participaron las obras *Mujeres soñaron caballos* (2001) de Daniel Veronese y *Foz* (2002) de Alejandro Catalán.

²¹Rómulo Berruti, ob. cit.

