

***Maruja enamorada: linderos posibles del teatro contemporáneo, vida y drama
como realidad re-presentada.***

Alejandro Olivera
Fac. de Filosofía y Letras - UBA

Maruja enamorada, puesta en escena dirigida por Vivi Tellas - estrenada en Buenos Aires en el año 2013 y repuesta desde abril de este año - nos enfrenta, una vez más, a una de las múltiples formas que el teatro tiene de relacionarse con la vida. La puesta en escena teatral es siempre al mismo tiempo, acontecimiento real y acontecimiento ficticio, presencia material y representación, performance autorreflexiva y referencia a otra cosa *de por sí* ficticia; es entre estos espacios, que *Maruja* transita. La performance nos sitúa, en esta ocasión, frente a la propia vida de María Eugenia Bustamante, que a través de su relato, reconstruye una línea cronológica de su biografía. Decimos que la puesta *vive*, permanentemente situada (*entre*) lindes, espacios fronterizos de sentido configurado, a partir de los rasgos específicos de los territorios que delimita y diferencia: realidad (vida) y ficción, drama y posdrama, teatro y meta-lenguaje.

Maruja se declara con el síndrome de erotomanía, patología por la cual, la persona afectada, mantiene una creencia ilusoria de que otra persona está secretamente enamorada de ella. Este esquema de *re-presentación* se anuncia ya, desde el paratexto publicitario, a partir de una serie de preguntas: *¿El amor es una ficción? ¿Quiénes somos en el amor? ¿El amor termina cuando empieza? ¿Siempre nos enamoramos de la misma persona? ¿Cuál es el cuerpo del amor?* Pensamos con De Marinis cuando analiza:

Gracias a las experiencias y a las propuestas del nuevo teatro, la imagen de un teatro absolutamente encerrado en los estrechos límites de la convención mimético-representativa dominante durante el siglo pasado, ha sido superada definitivamente y, en su lugar, se ha afirmado otra, de contornos más amplios y difusos y, de acuerdo con la cual, el teatro ya no es, o por lo menos no es solo,

reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto.), sino, y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad.).¹

En este marco, la vida real de Maruja Bustamante se produce y reproduce en escena, reconstruyéndose parte de su identidad y de su historia. Su conflicto, que tiene como origen la separación de sus padres cuando ella tenía solo tres años, se expone como drama psicosocial donde teatro, historia y cultura se entrecruzan dinámicamente. A su vez, la puesta desarrolla una trama que modifica, en su mismo proceso de desarrollo, los principios reguladores del teatro como drama, entendido como macro-género o como paradigma estético (textocentrismo, síntesis semántica unificada, representación mimética y lineal, etc.). *Maruja* problematiza, desde sus lindes significantes, su propia condición de ser teatro, a la vez que analiza y desarrolla filosófica y prácticamente, el eje temático propuesto en las preguntas disparadoras, en este sentido, seguimos a Óscar Cornago cuando explica:

Más que ningún otro género artístico, el teatro puede jugar con los dos extremos de su mecanismo de comunicación: la ficción y la realidad, el espacio ficcional y la escena material, el personaje y el actor, la careta y la cara, intensificando este segundo aspecto hasta llegar a cuestionar la naturaleza de la ficción, lo cual se proyecta sobre el propio estatus de la realidad, problematizando las fronteras y relaciones entre ambas, en última instancia, cuestionando la misma posibilidad del conocimiento, la construcción de la verdad.²

Desde ese lugar fronterizo y problemático, la propuesta dramaturgica de Vivi Tellas y Maruja Bustamante alterna entre paradigmas de acción e indaga conceptos cruciales del campo cultural y teatral contemporáneo: realidad y ficción, biografía y relato, proceso performático y producto estético. *Maruja* crea una atmósfera que replantea una vez más,

¹ De Marinis, Marco (1996: 179) “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires. Galerna.

² Cornago, Óscar (2004: 26) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en *Revista Gestos*, Año 19, Nº 38, noviembre.

la relación entre el arte y la realidad, fortalecida aquí por su carácter biodramático³. En su tránsito, Maruja involucra al receptor haciendo uso de su voz, a través de la narración oral, y de su cuerpo, en las representaciones actuadas, porque en esta intervención Maruja nos devuelve algo de lo humano y de su realidad, revelándonos una muestra de comunicación posible y real.

Paradigmas y significados

Fernando de Toro afirma que fragmentación y flexibilidad, son dos conceptos definitorios en el funcionamiento de las ciencias y las artes dentro del paradigma moderno, es decir: multiplicidad de componentes en la construcción del objeto de conocimiento y especularidad indagatoria sobre la naturaleza misma de ese objeto como constructo.⁴ Estas premisas nos otorgan un marco para comprender el sentido primario de la obra de Tellas-Bustamante: fragmentos de historias biográficas, presentadas y ficcionalizadas en el relato y en la representación que la propia protagonista de esa historia acciona en la escena. De esta manera, el objeto observado es, en cierto modo, los intérpretes mismos, su presentación y la ficcionalización *de si* en escena. Por lo tanto, lo que se pone en cuestión en *Maruja* es el referente, aquí no se trata de un elemento ilusorio, sino de la vida misma de los intérpretes. En este sentido, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima afirman que la noción de ficción se adecua al teatro de *representación*, aquel que pone en escena otra cosa diferente de sí mismo, pero menos al de *presentación*, que acentúa la autorreferencialidad, el aspecto productivo, en tanto

³ El término biodrama fue acuñado por la directora teatral y curadora argentina Vivi Tellas en 2002, año en que fue convocada para dirigir el Teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires. Allí, diseñó el Proyecto Biodrama. Este sugería una perspectiva curatorial que involucraba a su vez, a un conjunto de directores para participar en puestas en escena que tomaran como guía las pautas de la idea. En resumen, biodrama refiere a una rama del género dramático que se caracteriza por poner en escena o trabajar como material dramático, a través de múltiples y diversas formas, las historias de vida de las personas entendidas como biografías.

⁴ De Toro, Fernando (1999: 55) “Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX”, en *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main Madrid, Iberoamericana Vervuet.

privilegia el cuerpo del artista que, convertido en sujeto-objeto (ya no en personaje) se desenvuelve en el espacio y el tiempo reales.⁵

Esta *presentación* de Maruja se vincula entonces, con un paradigma que no podríamos definir simplemente como moderno. Pensamos que, en una contextualización general de la época como posmoderna o como de modernidad avanzada, *Maruja* adhiere a un nuevo tipo estético, que dentro de la especificidad teatral podemos nombrar como *posdramático*. Hans Lehmann identifica que un sector de la producción, a partir de los setenta, emplea de una manera diferente el signo teatral, pero advierte que esto no significa una negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. Posterior al drama significa que este subsiste como estructura del teatro normal, en una estructura debilitada y desacreditada.⁶ El texto dramático, por supuesto, sigue existiendo, pero no como elemento determinante para la puesta en escena. Retomando el concepto de Lehmann, Óscar Cornago observa:

Respondiendo a otros horizontes estéticos descubiertos por la modernidad, el teatro posdramático, en paralelo a lo desarrollado por otras artes, lleva a cabo una reflexión radical sobre lo teatral, sobre las relaciones entre realidad y representación, sus límites y mecanismo de funcionamiento.⁷

El teatro posdramático no definirá entonces un estilo sino un tipo de práctica teatral, un modo de concebir la creación escénica, un *modus operandi* que como tal delimita una manera de trabajar, de entender la relación entre los distintos elementos escénicos, y entre ellos con la propia palabra.⁸

⁵ Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006: 19) *Lenguajes Escénicos*, Buenos Aires, Editorial Prometeo.

⁶ Lehmann, Hans Thies (2010: 17) “El teatro posdramático: una introducción”, en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Año 6, N° 12, diciembre.

⁷ Cornago, Oscar (2005: 180) “Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático”, en *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuet.

⁸ *Ibíd.*, 178.

Un elemento significativo que ejemplifica estas cuestiones, es el uso que de los objetos, realiza Maruja. Estos son, ante todo, presencia material y discursiva que deviene significativa al ser puesta en escena. Los objetos que se presentan (albúm de fotos, cartas, grabaciones, etc.) casi de una manera naif y paródica, como una *cosa* simple, adquieren una fuerza simbólica relevante y coherente con la propuesta. Esos objetos son documentos que refieren a una historia y a una identidad, en ellos se cristalizan los conflictos familiares, amorosos y filosóficos recuperados desde el pasado y traídos hasta el presente para ser desarrollados en escena. Estos documentos de vida, sustentan el hilo conductor del argumento, así como configuran, en el proceso del relato y de las representaciones, la propuesta poética y estética de la puesta: esa tensión extraña entre realidad histórica y ficción teatral.

La estructura de la obra avanza en esa cronología narrativa que es, a su vez, una investigación de la vida cotidiana e histórica de la protagonista, con breves vueltas y saltos sobre el presente histórico de los actores. Se trata en *Maruja*, de la puesta en funcionamiento de un dispositivo *neonarrativo*⁹ que hace a la identidad y al carácter mismo de los *performers*. El teatro posdramático, como categoría conceptual y como principio estético emergente desde mediados de la década del setenta, responde a los nuevos paradigmas culturales configurados desde entonces y va a entrar en relación rápidamente con la dimensión de la performance.

Puesta en escena y Performance

Cuando el espectador ingresa a la sala, los actores ya están en escena, conversan sentados en un banco mientras componen una canción. En un momento, se enfrentan al público y cantan. Luego se presentan: “*Mi nombre es Ignacio Ocampo y no soy actor*”, luego la actriz: “*Mi nombre es María Eugenia Bustamante, y siempre estoy enamorada*”. Maruja nos contará entonces su historia, y para ello le pide a Ignacio Ocampo, o “Iti, el hermoso”, que le “haga de sus novios”. Tal como mencionamos, la obra continúa con el relato cronológico de la biografía de la actriz-personaje.

⁹ Trastoy, Beatriz (2000: 178) “Contar el cuento. Los espectáculos de narración oral, una matriz productiva”, en *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Richard Schechner afirmó que los estudios del performance pueden abarcar cualquier tipo de actividad humana, Antonio Prieto agrega que el performance *no es únicamente un arte, sino fundamentalmente un acto expresivo, es decir, una actuación que se puede analizar en todos los ámbitos de la vida cultural, social y política.*¹⁰ Una traducción más o menos literal, nos dice que performance es *actuación* o *acción*, pero más allá de esta cuestión idiomática, es interesante observar como el concepto ramifica su familia lexical, creando nuevas nociones y miradas dentro de este nuevo paradigma. Un ejemplo de ello, es el concepto de *performatividad*, que se ha adaptado con éxito en diferentes ámbitos de estudio durante las últimas décadas, así lo explica Prieto: “*En todos los casos, lo que interesa no es la ‘lectura’ o el estudio de un objeto en sí, sino su ‘comportamiento’, es decir, su dimensión performativa*”.¹¹ Por último recordemos que, si bien Cornago afirma que este nuevo paradigma no consiste en el descubrimiento de una nueva realidad, sino de una perspectiva teórica que ha permitido entender de otro modo el fenómeno cultural y el funcionamiento de la historia; aclara que:

En el plano artístico, si se puede hablar de performance como una nueva realidad histórica, el desarrollo de un género espectacular consolidado a partir de la década del sesenta, que se ha conocido con diferentes denominaciones como “acción”, “happening” o “performance” [...] Cada expresión artística inicia un proceso de autorreflexión, poniéndose en escena a sí misma, abriendo sus interioridades para mostrarse en tanto que proceso, maquinaria artística de producción de sentidos.¹²

La descripción escénica con la cual abrimos este apartado, nos muestra que nos encontramos ante una puesta donde los performers, a través de sus cuerpos, intervienen en un espacio, en principio, tradicional (sala teatral con subespacios definidos a partir de la convención clásica de representación: espacio liminar que marca la separación entre espacio escénico actoral-dramático y espacio de espectación) para convertir su palabra

¹⁰ Prieto Stambaugh, Antonio (2010: 23) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” en Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, Domingo Adame editor, México, Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro.

¹¹ *Ibíd.*, 14.

¹² Cornago, Oscar (2004: 13-16) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en Revista Gestos, Año 19, N° 38, noviembre.

en el principio constructivo de la obra; la narración oral sirve entonces, como procedimiento performativo de presentación y de representación escénica. Esa oralidad, intercalada y en simultáneo con otras materias expresivas, impone al cuerpo como punto de confluencia de la pluralidad informacional operativa en la puesta en escena y como eje del discurso escénico en su objetivo de seducción y apropiación de la mirada de los distintos actores del acontecimiento. Su propia presencia y sus relaciones proxémicas, quinésicas y cinésicas con los espacios y las cosas, lo posicionan como espacio lindero, como soporte, por ejemplo, del traspaso en la diégesis desde el mundo “real” al mundo “representado”. El cuerpo entabla con el espectador, en su comportamiento performático, una relación física y empática que señala su carácter de *“espacio fronterizo, que inaugura un ámbito de emociones y afectos contra el que se dibujan los límites inteligibles del discurso referencial, del logos como pensar-decir”*.¹³ Lo que encontramos en Maruja es esa “conducta restaurada” (restored behavior), es decir, “dos veces actuada” ya esbozada por Schechner, actuaciones ya realizadas que un ejecutante repone o reinterpreta, desde una perspectiva más diacrónica que sincrónica.¹⁴ En Maruja se repone la acción por la misma persona ejecutante de una acción primera, y en este punto es que observamos que esta reinterpretación tiene una intención reflexiva y transformadora. La performance de Maruja pone sobre escena la vida como realidad reconstruida para hablar sobre la influencia que la historia tiene en nuestro presente, para pensar como las representaciones que nos hacemos del amor y de las relaciones afectivas pueden cuestionarse culturalmente. Además, en el proceso de presentación-representación, Maruja elabora un metadiscurso sobre el propio teatro, y una vez más, logra posicionarse en un linde fronterizo y problemático, que fomenta la comunicación entre propuesta y espectador.

Teatro como proceso y como metadiscurso

Dentro de esta performance, hay un procedimiento estructurador: la mostración en escena del proceso creativo mismo. Los momentos claves que demuestran esta tesis son: el inicio y el final de la obra. En ambos casos, se observa con claridad esta idea de

¹³ *Ibíd.*, 28.

¹⁴ Prieto Stambaugh, Antonio (2010: 14) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” en Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, Domingo Adame editor, México, Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro.

“improvisación” en escena, de mostración deíctica. El enunciado es performativo porque los actores dan forma, en el acto mismo, a la escena como materialidad, recordemos que existe un guión, pero este se concretiza solo como escena, en ese *aquí y ahora* del relato y de las representaciones. El final es un momento paradigmático; Iti y Maruja, invitan a los espectadores, luego de los aplausos, a compartir con ellos, una “merienda nocturna”, fortaleciendo una idea de frontera entre espacios, el espectador mismo traspasa el linde para acercarse a la *realidad real* de esas personas. A este respecto, Óscar Cornago observa:

La puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral, intentando recuperar, como estaba ocurriendo con las demás artes, una vía de comunicación directa con el espectador, un lazo más estrecho con la “realidad”, ganar una vez más esa materialidad concreta e inmediata que las artes, bajo el efecto de idealismos y abstracciones características de la modernidad, parecían estar perdiendo.¹⁵

Continuando con esta línea, es interesante observar cómo se construye en la puesta, un sentido fuertemente inter y metatextual, los ejemplos son numerosos con respecto a este punto. Mencionemos la performance que se realiza en la representación de los ensayos de una puesta anterior de Maruja Bustamante: representación del proceso creativo de *Adela está cazando patos* (2007). Pensamos con Cornago que “*La obra teatral se alza contra su condición de producto para reivindicar su esencia procesual y material, presentándose como una prolongación de los ensayos que la han precedido, algo abierto y vivo, impredecible y en constante transformación*”.¹⁶ De igual manera, podemos analizar la grabación de la voz del padre de Maruja cuando ella le propone participar de *Maruja enamorada*, el teatro aquí expone su proceso, sus mismos mecanismos de producción. Este carácter procesual es observable además, en la interacción que los diferentes lenguajes entablan con los

¹⁵ Cornago, Oscar (2004: 18) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en Revista Gestos, Año 19, N° 38, noviembre.

¹⁶ Cornago, Oscar (2005: 191) “Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático”, en *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuet.

silencios. Maruja e Iti *preparan* en escena, cada escena, ante la mirada misma de los espectadores. Para completar este punto pensamos, sin dudas, que una reflexión sobre la actuación también enriquecerá esta mirada. En su condición misma de performance biodramática, la puesta cuestiona el binomio actor-personaje, que dirige asimismo a las relaciones: actor-autor, actor-director actor-actor y actor-espectador. Este proceso es constante y estructurador de la puesta como ese *estar haciéndose* y es además, un claro ejemplo, de cómo estos lindes se problematizan de manera constante.

Esta nueva forma de *elaborar* la puesta en escena en la escena misma, nos enfrenta a nuevos interrogantes, uno de ellos lo plantea el mismo Lehmann cuando piensa que: “*En lugar de lamentar la ausencia de una imagen predefinida del hombre en los textos organizados de manera posdramática, habría que preguntarse, más bien, que nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano.*”¹⁷

Conclusiones

Podemos afirmar, con numerosos autores contemporáneos, que el estudio teórico de este tipo de propuestas estéticas, produce frecuentemente, desconcierto e incertidumbre en el espectador y en el crítico, convocándolos a repensar nuevas estrategias de percepción, interpretación, análisis y producción discursiva.

Hemos intentando analizar *Maruja enamorada* como puesta teatral situada en lindes de debates conceptuales y prácticos. Como pieza de teatro contemporáneo, creemos que la propuesta de Tellas-Bustamante problematiza una serie de fronteras: modernidad-posmodernidad, realidad-ficción, teatro-vida; y desde ese lugar, como *performance*, cuestiona y complejiza la noción misma de teatro.

La puesta manifiesta que un simple relato biográfico, ficcionalizado en escena, puede ya indagar los límites de la vida y de su representación, así como entramarse en lo político,

¹⁷ Lehmann, Hans Thies (2010: 4) “El teatro posdramático: una introducción”, en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Año 6, N° 12, diciembre.

lo histórico o lo teatral de una manera dinámica. En este plano performativo y desde su propia intensidad, *Maruja enamorada* se impone al espectador con una sorprendente *impresión de realidad inmediata*,¹⁸ involucrándolo en un problema intelectual y vivencial, y concretando, por lo tanto y como frontera problemática, una comunicación posible y real donde cada actor del suceso, será transformado de alguna manera.

Bibliografía

Cornago, Oscar (2004) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en Revista Gestos, Año 19, N° 38, noviembre.

Cornago, Oscar (2005) “Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático”, en *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuet.

De Marinis, Marco (1996) “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teratología*. Buenos Aires. Galerna.

De Toro, Fernando (1999) “Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX”, en *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main Madrid, Iberoamericana Vervuet.

Lehmann, Hans Thies (2010) “El teatro posdramático: una introducción”, en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Año 6, N° 12, diciembre.

Prieto Stambaugh, Antonio (2010) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” en *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame editor, México, Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro.

Trastoy, Beatriz (2000) “Contar el cuento. Los espectáculos de narración oral, una matriz productiva”, en *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006) *Lenguajes Escénicos*, Buenos Aires, Editorial Prometeo.

¹⁸ Cornago, Oscar (2004: 32) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”, en Revista Gestos, Año 19, N° 38, noviembre.