

9

MONÓLOGOS | RETRATOS

Laura Fobbio

Ocho obras de dramaturgas y dramaturgos de nuestra ciudad de Córdoba, de Latinoamérica y Europa, que redefinen los espacios teatrales, sus estéticas, poéticas y políticas. Monólogos e interacciones monologales; figuras dramáticas que, en su singularidad, comparten el amor y el desamor; cuerpos/cadáveres que dan testimonio, parejas, hijos, madres, un terrorista, un perro, un asesino de perros, una diosa azteca, un operador de bolsa en cuarentena...

Creadores y retratados reconstruyen la pérdida y el dolor mediante la presencia del encuentro vivo de los cuerpos; actores y actrices amos del espectáculo, y súbditos. El teatro, sus artificios y convenciones escénicas son reformulados en historias particulares que dicen de la violencia y la (in)comunicación en la sociedad actual, más allá y más acá de las territorialidades... Preguntas retóricas, a la vez certezas que duelen en forma de poesía y narración, epístola, testimonio, alegato poético. ¿Un autorretrato del lector-espectador?

Las obras aquí reunidas, en su pluralidad, comparten el monólogo como forma dramática —es decir, conjugan la forma dramática y la práctica artística— y componen cuasi retratos, situados en la liminalidad entre teatro, plástica y vida. La primera y casi indiscutible certeza de que estamos ante monólogos radica en que fueron los autores quienes respondieron con sus textos a la invitación de la Colección PAPELES TEATRALES. Se trata de monólogos, además, porque es una sola la figura que sostiene con su cuerpo y voz el relato-acción (es decir lo que se dice y hace en lo dramático y escénico). Esta figura habla y actúa para reconstruir, componer su historia, emplea la primera persona, se interpela a sí misma y a otras figuras —recurriendo al desdoblamiento y/o la multiplicación de voces— para siempre interactuar con el lector-espectador.

A finales del siglo XX, en tiempos de posvanguardia e identidades fracturadas por un contexto internacional de guerras y posguerras, dictaduras y posdictaduras, globalización de la comunicación y de los exterminios, más allá de la Revolución cubana, Mayo francés, Cordobazo, de las tensiones entre lo colectivo, lo grupal y la multiplicación de la dramaturgia en nuevas subjetividades, el retrato devino autorretrato en el teatro y como la comunicación devino monologal. En consonancia con la socialización inmediata y mediatizada, y la autoconstrucción del sí mismo a través de las redes sociales, el monólogo actual —ya redefinido a partir de autores europeos de mediados del siglo XX como Samuel Beckett, Heiner Müller y, en Argentina, Griselda Gambaro— es una forma autónoma y autosuficiente que se (des)compone en réplicas y comentarios, aprobaciones, decires propios y de otros...

La diversidad de autores y obras que propone toda antología resulta aún más compleja de asir aquí, dada la multiplicidad que constituye al monólogo en el panorama de las dramaturgias de Latinoamérica y Europa. El monólogo inquieta y seduce, es por eso que esta forma dramática desafía a sus creadores —dramaturgo, actor, actriz, director— asimismo al espectador y en particular, al investigador. En tanto cuestiona, el monólogo desestabiliza con-

venciones dramáticas y teatrales, convoca palabras, corporalidad, acción, sonoridad, silencio, dolor... juegos, a la vez que asume la imposibilidad de dejar de decir, hacer, comunicar. La interacción en el monólogo implica a todo lo que compone a la obra, sean las interpelaciones de los personajes, sus gestos, movimientos, silencios, objetos, aspectos verbales, corporales, espaciales.

COATLICUE de Jesusa Rodríguez y Carlos Monsiváis, y GAS/GAZ de Tom Lanoye son obras que presentan monólogos en los cuales el yo es madre, la que, más allá de las diferencias contextuales, discurre sobre la autoaniquilación del ser humano. La diosa azteca y la madre del terrorista se autointerpelan e interrogan al lector/espectador: la diosa de Falda de Serpientes comienza hablando en *off* detrás de un muro que determina la frontera mexicana y ofrece una apelación directa: “¡Si ustedes no saben respetar a su madre, yo misma sabré darme mi lugar!”. La mujer de GAS/GAZ “se sienta mirándonos a la cara”, según la primera indicación de la obra, y se propone, a partir de allí, una interacción recurrente en el teatro actual, hacer permeables escena y sala, para construirnos testigos activos de su alegato:

Sin embargo, en el fondo algo de cierto había. Mató y murió por símbolos. Y después él mismo se convirtió en uno.
Y así fue que yo, su madre, lo perdí dos veces.
Una vez como hijo, otra vez como muerto.

Por su parte, obras como EL AMO (Marco Antonio de la Parra), PERRO ENTERRADO VIVO (Daniela Pereira de Carvalho), BILIS NEGRA. TEATRO DE AUTOPSIA (Maura Sajeve y Daniela Martín), y RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUSENCIA (Gonzalo Marull) se valen del desdoblamiento del actor, de la actriz, en dos o más voces que convocan recuerdos, fragmentos de textos de otros autores, de personajes diferentes, fisicalidades diversificadas en ese mismo cuerpo exigido, intertextuado. Así, la verbosidad del monólogo, también manifiesta como exceso en las obras mencionadas, caracteriza particularmente APROXIMACIÓN A LA IDEA

DE LA DESCONFIANZA de Rodrigo García y AGENTE / ERREGER de Albert Ostermaier en las cuales el cuerpo del actor resulta cuerpo dicente. Un cuerpo que principalmente habla en una secuencia de afirmaciones –en la obra de García– o que pareciera atravesado por el monólogo con un decir sin emociones, sin acciones, como si estuviera “repasando letra”, ese cuerpo que se acuerda del texto y lo repite, justificado, en la obra de Ostermaier, por la enfermedad. El actor es *médium* recitativo del texto (sin signos de puntuación) y su decir es imposible de interrumpir en su devenir, así describe experiencias complejas que se vacían de sentido en la vertiginosidad del nombrar, constituyendo puros significantes. De esta manera comienza AGENTE / ERREGER:

algo terrible está ocurriendo
dentro de mí de chico nunca estuve
enfermo solo una vez casi me trago
una avispa en el labio porque el miedo
me cortó el aire la carga mental de la
infancia puede ser un obstáculo para
alcanzar el éxito en los mercados
financieros había logrado introducir
las avispas en un frasco vacío (...)

Teatro, pintura, relato

Las convenciones escénicas y plásticas nos han mostrado a la mirada como metonimia del teatro; a la boca, del monólogo, y el rostro, metonimia del retrato. En este libro, son puestas en cuestión las convenciones, se hibridizan mediante reescrituras, miradas descentradas, cuerpos sin rostro, textualidades descosidas, suturadas, intertextuadas para que un cuerpo que en escena presente una figura que trae otras figuras a colación, las que retratan la vida sin priorizar la organicidad o individuación ni de *un* rostro ni de *un* cuerpo. Aparecen voces que monologan en *off*, discursos que se

desdoblan, varias presencias retratadas en un mismo cuerpo, sean un actor que hace de actor, un otro que hace de perro, una actriz que es Fedra y a la vez se representa a sí misma, madres vivas, diosas y cadáveres que toman la palabra para reconstruir las muertes familiares, las extrañas, usando palabras/bisturíes que practican autopsias... porque la liminalidad entre la vida y la muerte en el arte –tensión recurrente desde las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX– logra su paroxismo en el teatro. El monólogo, como el retrato, hace presente la ausencia de los que ya no están, y de los que nos interpelarán con su vida futura. Las figuras retratadas mediante el cuerpo del actor y de la actriz se sitúan en la porosa frontera entre lo real y su representación como artificio (están aquí y ahora, aunque son otra voz, cony portan una fisicalidad atravesada por la ficción).

Si hacemos un recorrido hacia formas del pasado vemos que el teatro monologal recupera de la pintura la configuración plástica de un cuerpo que refiere a su vida –o a fragmentos de esta– a partir de la composición mediante múltiples rasgos y miradas: el retrato de las figuras del monólogo es puesto en escena, improvisado, escrito, diseñado, pintado... por dramaturgos y dramaturgas (es escritura de a dos, entre dos, en el caso de COATLICUE y BILIS NEGRA) y se completa | reescribe con el trabajo del director, actor y actriz, y, por supuesto, para que suceda el teatro | retrato, se requiere de la mirada del lector-espectador. Los estudios de Tzvetan Todorov, Jean-Luc Nancy, David Le Breton, entre otros, muestran que el retrato representa una forma humana factible de ser identificada en la “realidad”, con sus rasgos propios, sus objetos casi intransferibles, sus gestos y acciones detenidas en el tiempo de la pintura. Quien mira un retrato tiene que ser capaz de reconocer esa vida que aparece relatada en el instante, en un gesto suspendido, en una selección y edición de ropas, objetos, fondos, luces... Según Todorov, en el siglo XV se da una “revolución” en la pintura cuando se

produce “el descubrimiento del individuo” (2006: 11), consolidándose el retrato: “vemos ya no a personajes que pueden ser reducidos a un esquema, que funcionan cual signos, sino a seres normales y corrientes con los que incluso podríamos encontrarnos a diario al salir de casa” (2006: 10). Si completamos esta perspectiva con un relevamiento etimológico, relato y retrato comparten el hecho de referir, retraer, traer a colación desde “atrás”, es decir, desde otro tiempo y espacio (Corominas, 1983: 633-634; 575-578; y 1985). Mientras el relato trabaja específicamente con el tiempo; el retrato acontece, en particular, en relación con el espacio. En el retrato de la pintura flamenca “la persona queda al margen del curso del tiempo” (Todorov, 2013: 19), la circunstancia en la que se encuentra está a su servicio, y el acento recae en lo que la persona es. Advertimos que el monólogo, el retrato y el relato tienen en común la mirada en una presencia | retrospectiva, mediada por una re-visión, un “echar hacia atrás”, y que en el caso del acontecimiento teatral recupera en el aquí y ahora una historia que actualiza cuando la (re) presenta.

El relato que tematiza una vida y el retrato comportan una relación fáctica con lo que llamamos real, y esa relación está atravesada por hechos ficcionales. Si comparamos el relato y el teatro, decimos que, cuando se vale del relato de una vida, el teatro actualiza el pasado, mediante una presentación que resulta efímera. El retrato imprime la mirada del pintor en la vida del retratado que, a su vez, interpela al espectador del cuadro. El retratado, casi siempre y por convención, nos mira, haciendo “que esos individuos lejanos nos resulten más próximos” (Todorov, 2006: 32). Así, en la configuración del retrato se suma un elemento importante también para el teatro: la mirada del retratado interpela al espectador (Nancy, 2006), desde la fisura témporo-espacial que plantea la pintura en su recepción. En el caso del teatro, la mirada retratada y las miradas de los espectadores son presencias que se realizan en cada lectura, pues convoca la puesta en escena íntima e imaginaria, y en el encuentro convivial de los cuerpos de directores, actores, técnicos,

espectadores. En cada función, se presentiza la materialidad de los cuerpos, que se efectúan como fragmentos de vida, no solo de la acción captada y capturada.

Los textos aquí publicados son más que retratos relatados, son monólogos | retratos escénicos que en el devenir de la fábula –orgánica, lineal, o fragmentada– transforman las dimensiones plásticas del retrato, cobran textura en la página y en la oralidad de su decir, son multidimensionalidad porque el teatro otorga (con el actor, la actriz, la luz, el silencio...) a esa figura ficcional del monologante, vísceras, espasmos, voz, emociones y sensaciones. Es cuerpo que actúa, que dirige la mirada, viste, ilumina, musicaliza, produce, y especta.

Los monólogos | retratos de esta antología configuran historias ficcionales y metaficcionales, con elementos biográficos –*BILIS NEGRA* y *Reconstrucción De Una Ausencia*– y autoreferenciales en cuanto a la poética del autor –*APROXIMACIÓN A LA IDEA DE LA DESCONFIANZA, EL AMO* y *COATLICUE*... Atravesadas por el amor y el horror, dos caras de la misma experiencia, las historias trazan, recortan, exponen, atomizan la vida con la referencia constante –latente y explícita– de la muerte que abisma. Aparece otro rasgo del teatro y es la puesta en abismo de la muerte en la vida: “Duele. Duelen los nudillos, los codos, duelen las rodillas rotas. El monólogo se escribe desnudo, arrastrándose por el piso. El monólogo suele estar tan cerca de la muerte” (De la Parra, 2004: 29).

El teatro sucede, encuentro vivo de los cuerpos que ponen en escena lo vital a la vez que retratan, en-carnan y hacen notar que eso que acontece es finito, que sucede esa única vez, en esa función y que luego fenece, cuando nos “encontramos” nuevamente ya fuera del teatro, o al final de la lectura de la obra, en esa vida “real”, de antes de entrar a la sala, o aquella de después del “apagón”.

BILIS NEGRA propone el retrato de una autopsia: el cuerpo muerto de Fedra cobra vida en el cuerpo de la actriz que reconstru-

ye amores y desamores, propios y ajenos, para componer un monólogo de intertextos que tiene en grises y números las costuras a la vista. Así, el teatro cita a la filosofía, la mitología, el cancionero popular, la semiótica, la poesía y se cita a sí mismo: Foucault, Jean-Luc Nancy, María Bolaños, Cecilia Todd, Otilio Galindez, César Vallejos, Racine, Mayorga, dicen con las escrituras de Sajevo y Martin, puestas en diálogo con la improvisación y composición de potscena. El resultado es un monólogo | retrato múltiple que irónicamente recuerda *La lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer* de Michael Jansz Van Mierevelt (1617), solo que en *BILIS NEGRA*, la actriz presenta el cadáver que refiere a su pasado, y con ese cuerpo hace autorreflexivamente la autopsia. El monólogo descompone, desestructura, la éfrasis –en tanto descripción verbal de una pintura, en este caso *La lección...*– se expande y el retrato excede el rostro, resquebraja los tiempos, injerta los textos y suma las voces.

Un ejemplo literal y abyecto de la pervivencia del retrato más allá del rostro aparece en *RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUSENCIA*, cuando se describe la apariencia de Clotilde, luego de que su esposo Raúl le tirara ácido en la cara: “se genera una nueva sustancia./ No una cara sin sexo, como hubiera querido Raúl, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara”. El monólogo | retrato desfigura la imagen, elimina los rasgos precisos, confunde, desdibuja, para extenderse a todo el cuerpo que dice y actúa, a todos los cuerpos convocados, invocados y presentes, y tal vez se termine de trazar el boceto con la participación del espectador.

En los monólogos | retratos, las figuras dramáticas no presentan ese rostro con formas de lo real, ni traen la representación humana, sino que su retrato resulta bosquejado con palabras. En *EL AMO*, el teatro dentro del teatro y la metateatralidad visibilizan esa fisura del sujeto que dice y se autorretrata mediante el monólogo: “Yo no soy un personaje teatral, no se confundan conmigo, he querido dejarlo bien en claro desde el comienzo./ Parezco un personaje pero no soy un personaje./ O sea, se puede decir de mí que

soy todo un personaje pero no ese tipo de personajes”. Se presenta, aclara, se define por lo que no es –como el Actor Hamlet de *Máquina Hamlet* de Müller– se desdobra entre el Amo y Z, y al final, duda:

EL - AMO - ERA - YO

¿Cómo salgo de aquí?

¿A quién van a aplaudir?

¿A mí? ¿O a mí?

No voy a disparar. No nos vamos a disparar.

Carla no vino.

Esto... se... acabó.

¿Quién soy?

¿El actor?

¿El amo?

En relación con esta cita, en “La palabra en el abismo”, uno de los textos más poéticos y viscerales que se hayan escrito sobre el monólogo, encontramos que De la Parra hace dialogar sus reflexiones con su obra, al afirmar que el actor del monólogo

... es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado.

Si deja de hablar se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa.

No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra.

Eso es, el monólogo es un grito deshilachado en palabras. (...)

(...)

Las palabras como huesos sin piel, la boca como un hoyo negro, el escenario como la derrota final, el campo de batalla, la noche después de la fiesta, la mañana después de la orgía. O antes, pero que se sienta el olor de la pólvora (Marco Antonio de la Parra, 2004: 29).

En *PERRO ENTERRADO VIVO*, la indicación deja en claro que “los tres monólogos siguientes, deben ser interpretados por el mismo actor” sin ninguna otra acotación que sugiera cómo resolverlo en escena: un cuerpo, tres monólogos; el Perro, Un muchacho, El

dueño del perro, tres figuras que recuerdan y sostienen su discurso sobre la ausencia a fuerza de preguntas retóricas. Tres relatos de una misma situación, tres monólogos | retratos en un solo cuerpo y en un mismo rostro, tres miradas que componen el retrato de una misma muerte en una obra que convoca el unipersonal, otra modalidad escénica del monólogo. Cuando en *PERRO ENTERRADO VIVO*, el dueño del perro se autointerpela respecto de la memoria, el recuerdo, las ausencias, el monólogo acontece en sus dimensiones metateatral y autorreferencial, finalizando la obra con una pregunta que quizás pueda solo responder el lector-espectador: “¿Por qué no desaparezco yo?”.

Una vez más el monólogo abisma el retrato en el momento 6 de *APROXIMACIÓN A LA IDEA DE LA DESCONFIANZA*, cuando la relación entre monólogo y pintura se explicita para desconfigurar al cuerpo dicente:

Y al final me encontré reflejado en un pequeño autorretrato de Rembrandt. Pequeño como una moneda, joder.
Me tuve que acercar un montón para ver a Rembrandt muy joven y despeinado y mirando con cara de loco.
Pero no sé adónde mira.
Y en ese infinito me encontré.

La figura de la obra de García, a la cual solo podemos describir, asir por sus pensamientos y algunas acciones que menciona, experimenta la anagnórisis en la ficción que otro artista crea de su propio rostro. El cuestionamiento a la identidad del personaje –como convención teatral– encuentra aquí su ejemplo más pornográfico: el monologante no se reconoce en la mirada que le devuelven los demás, ni en un espejo, ni en aquello que no refleja pero que constituye su cotidianeidad (su mano, la mujer que quiere, sus libros...), ni en el contacto explícito con su cuerpo. Así de obsceno, nada de lo que permitiría definirlo lo confirma, el monologante dramático se reconoce en el autorretrato de otro.

APROXIMACIÓN A LA IDEA DE LA DESCONFIANZA exhibe lo monologal en el discurrir de un yo que mira y critica a Europa, pero también a quienes lo rodean y a sí mismo, poniendo en evidencia la vacuidad e incoherencia de los sistemas e instituciones más adoptados: la democracia, el capitalismo, la familia... Tópicos de la poética de García que permiten pensar su producción como *dramaturgia del manifiesto*, ya que lo monologal posibilita al autor posicionarse sobre el arte, sus lecturas, los conflictos sociales, en síntesis: la vida en tensión con la representación.

Lo monologal se corresponde con la propuesta estética del arte de postvanguardia –*Máquina Hamlet* de Müller, mediante– y con una interacción social que, luego de los avances tecnológicos, apela a una comunicación de decires individuales que se superponen, fracturan, entrecruzan, atraviesan, se transforman... Lo monologal comprende y excede el monólogo dramático: es un procedimiento de interacción entre el cuerpo dicente de uno o más actores, actrices que se asumen como figuras fundamentalmente reflexivas y metaficcionales, ya que ordenan, parecen regir el devenir del relato-acción, y metacomunican, es decir, se comunican acerca de la interacción que constituye la obra. Situándolo entre el texto y la acción, entre la escena y la sala, denominamos a ese cuerpo dicente, monologante dramático.

En *RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUSENCIA*, Jorge es el monologante dramático que porta un discurso por momentos didascálico, presenta a las otras figuras que aparecen en escena, indica acciones, dirige, anticipa el artificio, y es figura que compone otras figuras: es su madre, su padre, su hermana, Verónica. Jorge juega a ser la reconstrucción de los testimonios próximos que el autor recolecta de la familia Barón Biza:

Ahora mi nombre es Clotilde, sólo por un instante.

Raúl:

No digas pavadas. Todo se terminó hace mucho tiempo. Firmemos ese divorcio por favor.

Mi nombre es Jorge. A veces soy Raúl. A veces soy Clotilde.
No puedo quitarme el peso del mandato familiar.
El horror de estar hablado y habitado por otros.

En esta última frase que recuerda las teorizaciones de Jean-Pierre Ryngaert sobre la crisis del personaje, en el “teatro de la palabra” donde el personaje “es hablado” y se configura como “testaferro” de la palabra, el monologante que propone Marull se autodefine en relación con esta obra en particular, al tiempo que el teatro refiere a sí mismo, metateatral y autorreflexivo, el actor/la actriz son hablados y habitados por otros seres...

Además de la coincidencia en la forma monologal, las situaciones y procedimientos particulares de cada obra, y los contextos disímiles en que fueron creadas, se vuelven próximas en tanto presentan reescrituras de mitos, de la Historia, con ruptura de las convenciones teatrales para nombrar la denuncia y resistencia a los sistemas sociales, culturales, políticos que regulan y violentan los cuerpos en diversos territorios. Dramaturgias de Argentina, Brasil, Chile, México, España, Francia, Alemania, Bélgica se congregan al hablar de la vida, la muerte, el amor y sus cenizas, de la ausencia. El monólogo interpela, involucra al lector-espectador con temas universales que actualiza. El relato se resignifica cuando leemos la afirmación rotunda de Coatlicue, después del terremoto que sufrió México hace unos meses: “Que lo entienda el mundo entero: México es indestructible, porque sus cimientos espirituales están labrados en piedra”. Lo que dice LA DE FALDA DE SERPIENTES, o el teatro de autopsia que propone BILIS NEGRA luego de las autopsias de cuerpos desaparecidos en la dictadura y posdictadura argentina, son ejemplos de que los textos se actualizan mediante las competencias y el contexto de lectores-espectadores, al tiempo que confirman que el teatro –y el arte, en general– es tristemente premonitorio.

Editar esta antología de monólogos en la segunda década del siglo XXI es un desafío arriesgado y placentero, en particular por el modo en que PAPELES TEATRALES concibe la edición y pone a dialogar voces diversas, las lecturas y recorridos de autoras y autores, sus escrituras y reescrituras, testimonios, recuerdos, las voces de los personajes, las voces de las traductoras... y todo confluye en las obras para ser com | puesto en la página. Para la colección PAPELES TEATRALES, la edición de un libro comporta un trabajo teórico, crítico, investigativo y de disfrute, y de esa aventurada experiencia surgen conceptos como el de *puesta en página*, que posibilita componer visual y gráficamente, en el formato papel, una correspondencia con la/s posible/s puesta/s en escena/s en el cuidadoso diseño de cada fraseo, de cada decir. De allí que el título de la antología, *Monólogos | Páginas | Escenas*, considere, en su pluralidad, la forma dramática del monólogo desde y con las escenas, y la puesta en páginas.