

[Nota]

## Filosofía del teatro y praxis teatral: la escena como acontecimiento

GISELA OGÁS PUGA  
Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
R. Argentina  
✉

**Resumen:** La propuesta es indagar en una puesta en escena estrenada en la Ciudad de Buenos Aires desde las nuevas herramientas y recorridos que nos brinda la Filosofía del Teatro. En este artículo el análisis parte de la puesta en escena: elegimos el espectáculo como fuente primaria para el abordaje de la obra, al que luego se sumó la lectura del texto dramático y el contacto con el dramaturgo y director. En la obra que analizamos titulada *Es inevitable* (2010), los momentos en que los límites del acontecimiento teatral aparecen intencionalmente transgredidos, resitúan al público en su dimensión corporal convivial, la puesta en escena se ocupa de recordarle esto al espectador a través de variados estímulos escénicos colocando al público en momentos de incertidumbre. El director juega con esta posibilidad artística que únicamente da el teatro por su cualidad convivial; aprovecha el convivio como herramienta para su propia creación produciendo efectos en la expectación y en la *poiesis*, que aunque pensados e intencionales, nunca se repetirán de la misma manera. Capturar la escena desde estas nuevas categorías en el marco de la Filosofía del Teatro ofrece la posibilidad de una mirada ampliada sobre el hecho teatral en donde el investigador-espectador contempla y experimenta mucho más que significados y significantes, dejándose imbuir por la experiencia humana y colectiva del convivio, la *poiesis* y la expectación en su integridad ritual y total.

**Palabras clave:** Puesta en escena – Convivio – Arte escénico.

[Note]

### Philosophy of Theater and Theatrical Practice: The Stage as an Event

**Summary:** The proposal is to investigate the staging of a play released in the city of Buenos Aires using the new tools and methods offered by *Filosofía del Teatro*. The point of departure and our primary source of analysis is the staging, though we will also consider the dramatic text and input from the playwright and director. In the play we analyzed *Es inevitable* (2010), the moments at which the theatrical event seems intentionally transgressed serve to resituate the audience in its corporeal convivial dimension. The staging serves to remind the spectator of this through a variety of stage stimuli that place the audience in moments of uncertainty. The director plays with this artistic possibility that is exclusively offered by theater's conviviality; he uses conviviality to his advantage as a tool for his own creation, producing effects in the audience expectation and in *poiesis*, effects which, though intended or conceptualized, will never repeat themselves in the same way. Capturing the stage using these new categories from the *Filosofía de Teatro* offers the possibility of a broader appreciation for the theatrical event, in which the searcher-spectator contemplates and experiences much more than the signified and the signifier, allowing himself to be imbued by the human collective experience of conviviality, *poiesis*, and expectation in its ritual integrity.

**Key words:** Staging – Conviviality – Scenic Arts.

Es inevitable pensar el teatro sin partir del hecho teatral, o mejor de la praxis teatral, pero esta vez me refiero al «hecho teatral» no en el sentido tradicional del término como lo sitúa la trayectoria académica de los estudios sobre teatro, sino en su dimensión primigenia, en su sentido más remoto y esencial, ese que parece perderse en la carrera de los siglos, que bien podría ser una carrera de palabras. Antiguas, nuevas, y remixadas las palabras corren a través del tiempo y son tiempo. Cuando analizamos la trayectoria de las palabras, la vida de las palabras, su camino de orígenes, entrecruces y mutaciones nos sentimos a veces, por un instante ilusorio, más cerca de un conocimiento verdadero, real y trascendente.

La palabra «hacer» etimológicamente proviene del latín *facere* (cfr. Coromines 2009) que en la Edad Media cobra el matiz de «asunto» u «ocupación». De ella derivan «hecho», «hechor» («el que hace»), «hechura» y «hechizo» (“artificio supersticioso de que se valen los hechiceros”), «fetiche» (objeto de veneración que puede tener cualidades mágicas), también «fecha» («data») y hasta «fechoría», derivado de «fechor», forma antigua del «hechor» ya citado, sería «el que fecha», y mucho más adelante en nuestra contemporaneidad, tal vez sería el que «hace» alguna picardía en una «fecha» determinada. Vemos así en este mínimo recorrido etimológico que «el hacer» está atravesado por múltiples significados a lo largo del tiempo. Curiosamente, en todos ellos, encuentro una relación con el teatro. El teatro ha sido y es principalmente un «hacer», asunto y ocupación del hombre desde tiempos inmemoriales, (tal vez anterior a la palabra y con seguridad anterior al libro), hechura y hechizo, concreto y abstracto, fechado y fetiche, pragmático y mágico... fechoría del hombre que inventó entre sus haceres uno que lo re-liga con sus esencias, el teatro, religión de las artes (*religare*: «volver a unir con Dios») vuelve el hombre al hombre, vuelve al hombre a su misterio.

Desde el campo de estudios teatrales en la Argentina surge una nueva línea de pensamiento y teorización iniciada por Jorge Dubatti que propone estudiar el teatro desde su estatus ontológico, preguntándonos por el teatro en su ser y hacer, intentando hacer del teatro un objeto de estudio más auténtico y coherente con su propia naturaleza, es decir intentando volver el teatro al teatro.

En ese intento se enmarca este trabajo. La propuesta es indagar en una puesta en escena concreta desde las nuevas herramientas y recorridos que nos brinda la Filosofía del Teatro (Dubatti 2010). El análisis nunca será completo, cerrado, ni

será unívoco porque estará sostenido por la propia experiencia expectatorial, experiencia subjetiva y viva del investigador de teatro en sus múltiples, finitas y simultáneas facetas de observador «mirador», cronista, testigo y público, que inevitablemente forma parte de determinado espectáculo. La única manera de captar algo de lo incapturable de este objeto de estudio es sometiéndonos a la participación directa en el teatro como zona de experiencia.<sup>1</sup>

Mi propuesta en este trabajo es el análisis de una puesta en escena estrenada en Buenos Aires en marzo de 2009 y que se mantuvo en cartel durante varias temporadas en el Teatro La Carbonera.<sup>2</sup> Se trata de la obra *Es inevitable*<sup>3</sup> escrita y dirigida por Diego Casado Rubio, guionista y realizador audiovisual español radicado en Buenos Aires. La obra fue distinguida en 2010 como Trabajo Destacado siendo nominado su autor en el rubro Mejor Dramaturgia por los Premios Teatro del Mundo que otorga la Universidad de Buenos Aires. En el año 2013 fue publicada por la editorial Colihue en el volumen *Teatro Queer* que reúne obras de cinco dramaturgos de la escena porteña con la temática que da nombre al libro.

---

<sup>1</sup> Además de la asistencia al espectáculo, la zona de experiencia del investigador puede ampliarse de muchas maneras: presenciando ensayos, consultando borradores del guión de la puesta, el texto dramático mismo si lo hubiere, entrevistando a los artistas, etc.

<sup>2</sup> Sala teatral subsidiada por el Instituto Nacional de Teatro (INT) y ProTeatro, ubicada en San Telmo, Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina.

<sup>3</sup> Ficha técnica: dramaturgia y dirección: Diego Casado Rubio. Asistente de dirección: Juan Borraspardo. Diseño de vestuario y maquillaje: Vessna Bebek. Realización de vestuario: Nancy Murena. Diseño de iluminación: David Seldes. Realización de objetos lumínicos: Pehuén Stordeur. Diseño de escenografía: El principito producciones. Realización de escenografía: Cristian Veneciani. Grabación y mezclas: Kinan Vibra. Músicos: Diego Mengue y Carlos Agüero. Coreografía: Daniel Bartra. Cantante de tango: Josefina Lamarre. Creación Audiovisual: Diego Casado Rubio. Sonido Filmación: Franco Caviglia. Fotos: Tomás García Puente y Nadia Villanueva. Gráfica y web: Diego Casado Rubio. Diseño de Arte: Vessna Bebek. Artista plástica: Trinidad Rubio. Productor ejecutivo en España: Oscar Casado. Productor ejecutivo en Argentina: Juan Borraspardo. Prensa: Carolina Alfonso. Bandoneón: *Después de llorar*, autor: Carlos Agüero. Percusión-didjerido: *Bailando con el ataúd*, autor: Diego Menge, letra: Diego Casado Rubio. Voces *Ave María*: Adriana Borraspardo, Graciela Frascara, Patricia Vallejo, Julieta Eusebio, Karina Cousture. Voz en *off* contestador automático: Florencia Fernández. Canto étnico: *Liberación*, autora: Aline Meyer. Cuadros: *Amanecer en el mar*, pintados por Trinidad Rubio en Leganés (Madrid, España). Imágenes del mar filmadas en San Sebastián (País Vasco, España) en enero de 2009. Operador video en escena: Juan Borraspardo. Operadora de sonido y asistencia general: Constanza Molfese.

En este artículo el análisis parte de la puesta en escena, es decir que elegimos el espectáculo como fuente primaria para el abordaje de la obra, al que luego se sumó la lectura del texto dramático y el contacto con el dramaturgo y director.

La obra plantea la situación dolorosa y de desconcierto de una mujer en duelo por la pérdida de su pareja. La acción transcurre en el velatorio, siendo el féretro el único objeto escenográfico que está presente, —además de un par de bancos a sus costados—. El cajón cerrado, por su directa y simple contundencia referencial y su protagonismo espacial en el centro de la escena, impacta de inmediato al espectador al entrar a la sala. Sentada a su lado, una mujer llora, reza y susurra desesperadamente. Este es el estado de cosas al sentarnos en la sala. Pero los estímulos hacia el público han comenzado con anterioridad al acontecimiento poético, ya en la espera antes de entrar a la sala, como primer estímulo auditivo, los espectadores sienten el rezo uniforme y colectivo del rosario, como un murmullo que no se sabe bien desde dónde proviene. Para algunos resulta una inquietante incógnita, otros no lo registran, otros hacen hipótesis sobre su posible procedencia. Las dudas se acaban cuando la persona que habilita el ingreso a la sala, en tono bajo y respetuoso dice amablemente a la concurrencia: «les pido que apaguen los celulares, esto es un velorio». Así, el ingreso del público es sigiloso y directo al acontecimiento ficcional: la voz en *off* del rezo del rosario, más la voz del personaje rezando y llorando a la par, además del aroma a incienso, impiden ese habitual momento (físico y mental) témporo-espacial de todo espectador en el que se acomoda y se dispone a lo que va a venir. Aquí directamente entramos a la escena casi imbuidos por ella, como si se nos instalara allí como parte de ese velorio.

Esta experiencia que describe sólo los momentos previos y los inmediatamente posteriores a la entrada a la sala, —que resulta en realidad una entrada directa a la ficción—, me remite a algunos postulados de Jorge Dubatti quien ya en su libro *El convivio teatral* (2003) plantea el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial, estudiando el teatro como acontecimiento,<sup>4</sup> un acontecer efímero e irrecuperable, posible de captar por la experiencia (percepción) más que por el lenguaje (discurso). Calidad innata del arte del teatro que también ocurre con la música y la danza, artes cuyo espesor simbólico auténtico sólo puede ser captado en vivo. Según Dubatti, desde su base epistemológica que concibe el teatro como un acontecimiento ontológico

---

<sup>4</sup> «Hablamos de acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico» (Dubatti 2003:16).

«el acontecimiento teatral» está integrado por «tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis* y la expectación» (Dubatti 2010:33). Así en el acontecimiento teatral se encuentran tres dimensiones reconociendo en la primera el principio de la teatralidad: el acontecimiento convivial (convivio del latín *convivium*, festín, convite y por extensión reunión, encuentro de presencias en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos: artistas, técnicos y espectadores), el acontecimiento poético (en el marco del convivio surge la instauración de un orden ontológico otro: universo ficcional, signos verbales y no verbales que surgen del cuerpo del actor, se crea un universo que es paralelo al mundo, otro mundo posible dentro del mundo) y el acontecimiento expectatorial, (la asistencia al advenimiento de ese mundo otro, la contemplación y afección del acontecimiento poético desde fuera de su régimen óptico constituye el acontecimiento expectatorial. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético).

En *Es inevitable* la introducción del espectador en el acontecimiento poético, en ese universo «otro», se realiza intencionalmente desde la extraescena previa, desde una primera instancia o etapa del acontecimiento convivial que sucede antes de la entrada a la sala con la escucha del rezo del rosario y sobre todo con el pedido sutil y recogido de la receptora de las entradas «les pido que apaguen los celulares, porque esto es un velorio». Ella no dice «apaguen los celulares porque esto es una obra de teatro». Así, desde el principio se produce una ficcionalización del acontecimiento (en esta situación involucra a personal del teatro y espectadores) o mejor, una metaficcionalización del convivio y de la expectación.

La obra de Casado Rubio está estructurada desde la dramaturgia<sup>5</sup> en tres actos: I. Monólogo, II. Diálogo, III. Conversación, títulos que remiten a la presencia de los personajes en escena y a su acción e interacción: primero sólo una (monólogo), luego se incorpora otra (diálogo) y por último la tercera (conversación). Sin embargo escénicamente no detectamos cortes, la obra se percibe desde la experiencia como un *continuum* aun habiéndose producido diversos apagones.

---

<sup>5</sup> Tuvimos acceso al texto dramático con posterioridad a la expectación. El análisis se basa en apuntes y notas tomadas durante la puesta en escena al presenciarla por segunda vez.

En primer lugar, Rosa aparece sentada y sola, llorando por la muerte de su amor. En su extenso monólogo podemos vislumbrar submonólogos que van planteando los distintos conflictos de la historia. En el primer monólogo hay un juego morfosintáctico y semántico que entremezcla partes de la oración del *Padre Nuestro*, el *Dios te salve María* y el propio discurso del personaje. De este collage verbal se infieren temas que tienen que ver con el amor, el pecado y la pureza... este fluir de conciencia verborrágico se interrumpe con el grito aislado del personaje mismo que dice «¡Pecadora!», luego de un silencio continúa su monólogo más calmado siguiendo la línea del fluir de conciencia pero en supuesto diálogo con la persona muerta. Rosa habla de sus respectivas familias y hace una posible presentación de los padres vistos de forma conflictiva. Luego habla de la casa y su posible pérdida por cuestiones legales, de una hija, el lamento por no haberse casado, de los problemas de posesión materiales y afectivos que ante la muerte conlleva la ausencia del matrimonio legal en la pareja. También habla de las vicisitudes típicas de un velorio, los saludos, las flores, las frases hechas y finalmente el reclamo de Rosa porque su amor no la llevó a España a conocer a su familia. Se desprende sutilmente al final de este primer bloque de discurso que Rosa habla de un amor tabú, no aceptado familiar y socialmente. Luego hay un cambio corporal en el personaje, acurrucada y más abstraída pronuncia un segundo monólogo muy poético que relata el momento de la muerte, hay un cuarto, una cama, una ventana que ha sido abierta.

De repente y con la música de un bandoneón se ilumina una pantalla hasta el momento inadvertida a la izquierda de la escena, en ella se proyecta una imagen de un cuadro al óleo. La tela se convierte en pantalla de cine iluminada por detrás con la imagen de una ventana cerrada al amanecer a través de la que se puede ver el mar. Este cuadro proyectado en una pantalla de cine es una imagen de gran belleza, Rosa arrastra el féretro hacia esa ventana pintada, y parada de espaldas al público mira el paisaje, se quita el vestido de luto dejándose otro que tenía abajo de color violeta y hace el gesto de abrir la ventana. Cesa el bandoneón y surge el sonido del mar, en ese momento, las olas dibujadas al óleo comienzan a moverse y se convierten en una imagen real del mar en movimiento. Y amanece en ese mar real, en esa imagen del mar filmada. El pasaje visual de la ventana-cuadro del mar pintado inmóvil al mar filmado móvil es onírica y mágica, es una imagen de gran potencia simbólica. Y ese cuadro que vemos desde nuestro lugar de expectación con la imagen de la actriz mirando el mar a través de esa ventana nos remite a la obra de Dalí,

*Muchacha en la ventana* (1925) cuadro que también fue pintado al óleo sobre cartón piedra y donde «la muchacha», el personaje del cuadro, también de espaldas mira por una ventana al mar introduciéndonos en el paisaje que ella contempla. Tanto en la obra plástica como en la obra de teatro es el personaje quien introduce al espectador en el paisaje del mar, viendo el espectador a ambos (al personaje que mira y al paisaje mirado) esta vez desde afuera en juego meta-intertextual o meta-interartístico. Esta es la primera intervención tecnológica dentro de la obra al servicio de un diálogo o vínculo interartístico entre cine, plástica y teatro. Esta imagen lograda por una intervención intertextual e interartística mediatizada por la tecnología audiovisual es de una gran belleza, lograda con tanta sutileza para los sentidos que como espectadores no sentimos la irrupción violenta de lo tecnológico, hay un ensamblaje, una fusión logradísima de lo visual-teatral con lo visual-tecnológico que produce un fuerte efecto de sorpresa, admiración y belleza. Así, en este acontecimiento convivial las nuevas tecnologías de la imagen se insertan en el acontecimiento poético otorgándole a la pieza un gran espesor simbólico. Desde esta escena que miramos y que a su vez el personaje mira hacia el centro del mar, se nos figura una puesta en abismo (*mise en abyme*) de nosotros mismos, de las profundidades misteriosas y abismales a donde nos lleva la muerte cuando se nos acerca llevándose a un ser querido. En esta escena hay un concepto ensimismado y casi onírico del ser humano y la realidad.

En un tercer submonólogo el personaje de Rosa pasa de la quietud al movimiento: se sienta sobre el cajón bajo la ventana que da al mar y habla como en una conversación telefónica, evocando momentos pasados. Luego, acostada sobre el féretro, el personaje evoca corporalmente un acto sexual con gran efusividad al ritmo de música flamenca hasta caer del cajón devastada, despertando bruscamente a la realidad del velorio. Lleva el féretro a su lugar inicial y de repente sucede algo insólito: suena un celular entre el público presente, suena larga e insistentemente, no para. El sonido realmente viene de la zona de expectación y la actriz, aparentemente desconcertada mira inquisidora y directamente hacia una zona del público. La cara de la actriz cada vez se desfigura más, da un paso hacia el público, hay sorpresa y casi miedo en los espectadores, la actriz también parece desconcertada o hasta enojada, es una situación convivial muy incómoda que resulta interminable hasta que salta el buzón de voz en *off* de ese celular que produce un alivio expectatorial general. Es el alivio de saber que se ha restituido esa frontera entre el orden ontológico otro de la ficción y la realidad de los espectadores en tanto público

correcto. Es el alivio de ahora saber —en medio de semejante drama representado— que ese sonido de celular era parte de la ficción y no de la realidad. Pero el efecto de tensión, inquietud, sorpresa e incomodidad ya pasó por el cuerpo del espectador, la supuesta experiencia convivial de tensión entre actriz y público desconcertados por un celular, no pasa inadvertida, y la simulación dramatúrgica de crear este momento sorpresivo para el público es plenamente intencional. Consultado sobre el tema durante una entrevista dice el autor y director:

El celular es un celular real que escondemos debajo de una butaca de la platea y uno de los técnicos llama en vivo y en directo al celular para que suene... como verás me gusta «el realismo» y jugar ese juego de realidad e irrealidad... la ficción, la fantasía y la realidad se mezclan.<sup>6</sup>

Aquí Casado Rubio revela el misterio de cómo hizo que esa escena «sonara» paradójicamente tan real. Y es que en esta obra se juega con excelente sutileza y precisión técnica con la realidad y la ficción, con la verdad o lo que creemos que es verdad y la ilusión o lo ficticio, y esto sucede desde el principio del acontecimiento convivial cuando al ingresar se solicita que «apaguen los celulares porque esto es un velorio». Y el juego sigue en medio del drama donde gran parte de las escenas impactan justamente por su realismo especialmente por el trabajo corporal de las actrices.

Después de escuchar el buzón de voz el personaje de Rosa entra en una especie de danza macabra alrededor del ataúd, donde el discurso irónico agresivo sobre la muerte en sus distintas variedades constituirá su último monólogo al son de sonidos rituales de tambores y de viento. Su última frase aquí es: «yo prefiero bailar», se quita el vestido violeta y debajo luce otro negro pero mucho más sensual. Baila feliz al ritmo de una canción flamenca bajo una lluvia de pétalos que una misteriosa mujer arroja desde un plano superior, la misma mujer que luego aparecerá por otro extremo y le dará una cachetada, es la imagen de la difunta, es Carmen, la pareja de Rosa, quien desde la muerte propicia la ambigüedad en el duelo de Rosa: por un lado la alegría y la vida desde el arrojamiento de los pétalos sobre su danza, por otro lado la culpa y el castigo que la retornan a la realidad del velorio y la re instalan en el lugar espacial y emocional «real» del duelo.

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada a Diego Casado Rubio. Junio de 2010. Inédita.



Pero nuevamente Rosa se ve envuelta en alucinaciones tan reales como ficticias, ahora desde la pantalla aparecen rostros saturados en blanco: el de Carmen, el de ella, muy difusamente, Rosa acaricia esa imagen proyectada, nuevamente aparece en escena esta simbiosis entre imágenes mediatizadas y la corporeidad de las actuaciones. El recurso tecnológico ahora evoca los rostros de la muerte o las representaciones de la muerte recién acaecida, son imágenes fantasmales, además sonidos extraños y nombres. Es la representación de esos momentos en que muerte y vida parecen tocarse cuando alguien recién muere, todavía escuchamos voces, todavía vemos rostros despiertos o en sueños. De repente se escuchan golpes desde el cajón, es la muerta que se mueve, golpea y llama a Rosa pidiendo salir, inmediatamente la difunta aparece de cuerpo entero y en colores pero en la pantalla. Rosa se acerca y la imagen de Carmen dialoga con ella. La interacción entre ellas pasa por varias instancias, momentos de tortura de Carmen, mediatizada, hacia Rosa (con palabras, música y baile alegre). Pero luego la interacción entre ellas es en vivo y en directo, el personaje de la muerta aparece no mediatizado sino de «carne y hueso» de verdadero «cuerpo presente» en escena, y sale del ataúd vestida igual a como aparecía en la pantalla, parándose frente al público. Vuelve a encenderse la pantalla en escena y se produce un diálogo en trío entre la imagen de Carmen, Rosa y Carmen de carne y hueso. Ambas apariciones son diferentes formas de la personalidad de Carmen, ambas son imágenes de la Carmen que fue, la mediatizada es más agresiva, irónica y torturadora, la de aparente corporeidad presente es más tierna, dulce y contenedora, Rosa abraza y se comunica con esta última Carmen, la que le hace bien (como mecanismo de defensa casi siempre recordamos la mejor imagen de los muertos y nos aferramos a ella) surgiendo entre ambas momentos de diálogo y contacto físico de ternura y erotismo en la escena real que luego se duplica en la pantalla, especialmente la imagen del beso en escena aparece amplificada en pantalla. Esta extraña y original interacción entre imágenes mediatizadas aparentemente en tiempo real e imágenes corpóreas en vivo de un mismo ser que ya no está, parece decirnos que tanto los vivos como los muertos no somos más que «imágenes» transitorias de nosotros mismos. Porque la Carmen de carne y hueso también es una imagen irreal, evocada, traída a la realidad escénica por la psiquis de Rosa.

Cuando Rosa y Carmen bailan un tango se escuchan risas que provienen de la zona de de expectación, es Menchu, la hija de Carmen que sale de entre el público riéndose y al llegar al escenario saluda con besos a los espectadores que tiene a mano como si éstos estuvieran dándole el pésame. Ella ríe, da besos

y dice a uno «gracias», al otro «yo también lo siento», etc. Nuevamente se incluye el espacio del público como espacio de ficción, el acontecimiento poético toma para sí mismo al acontecimiento expectatorial y lo hace entrar inesperada y transitoriamente a escena. Igual que lo que ocurrió con el celular, cuando el personaje de Menchu se ríe y sale del público, los espectadores vuelven al estado de tensión, de confusión, de ignorancia de lo que realmente está pasando y ante los saludos personalizados del personaje, donde desaparece el límite físico que separaba la zona de ficción de la zona de expectación, la tensión se vuelve aun mayor.

Este recurso, pensado desde la dramaturgia y dirección, está orientado a producir en el espectador una experiencia única y concreta durante la obra de teatro donde la *poiesis* pase en ocasiones por su cuerpo en forma directa, en este caso propiciando una confusión y fusión entre realidad y ficción, entre acontecimiento poético y expectatorial; y también entre mediaciones tecnológicas y convivio produciendo en este caso fuertes efectos sensoriales y emocionales en los espectadores: de introspección y placer visual con el cuadro; de extrañamiento y angustia con la imagen proyectada de Carmen. El proceso en la recepción puede sintetizarse así: 1) irrupción de un signo inusual, sorpresa; 2) ignorancia, interrogantes: ¿real o irreal?, ¿verdad o ficción?; 3) Anagnórisis, el darse cuenta o caer en la cuenta.

En este proceso es interesante observar el entrecruzamiento de las tres dimensiones constitutivas del teatro como acontecimiento: la incomodidad expectatorial-convivial ante la evidenciación de la liminalidad<sup>7</sup> y el borramiento de las fronteras entre arte y vida; y también la satisfacción y/o insatisfacción sensorial poiética-expectatorial ante la puesta en escena de fronteras y conexiones de las artes entre sí.

Lo asertivo de esta puesta es que logra este proceso de efectos sobre el público con fuerza y a la vez sutileza, los segundos de tensión son insólitos e interminables pero inmediatamente son controlados por las actuaciones y la puesta en escena. La obra hace funcionar este mecanismo de simulación de imprevistos con organicidad desde lo actoral y con justeza desde lo técnico. Por otro lado, el espectador es sometido a momentos de goce estético a partir de lo audio-visual, especialmente a través de la música y la danza. Los cuerpos son fundamentales en esta puesta en escena, la obra traspasa los cuerpos de

---

<sup>7</sup> Concepto propuesto por la investigadora mexicana Ileana Diéguez (2006) en su teoría de las relaciones de frontera entre acontecimientos de diversa índole.

actores y espectadores de manera intencional y digitada. La vulnerabilidad del cuerpo permite que lo atraviesen tensiones y placeres de manera visceral, en este caso, el acontecimiento teatral lo enfrenta con límites como el de la realidad y la ficción (en el plano convivial y expectatorial) y como el de la enfermedad y la muerte (en el plano poético) y esto hace que espectador y actor se vuelvan sobre su condición humana más primitiva, la que parte del cuerpo y las energías que recibe y emana. David Le Breton, sociólogo y antropólogo francés, frente al fenómeno de internet en donde el cuerpo parece prescindible postula que sin cuerpo perderíamos «toda la sensorialidad del mundo, todo el sabor del mundo» (Funes 2010:38). El teatro en su calidad de acontecimiento convivial nos remite a nuestra más pura esencia humana, la de ser cuerpos reunidos en un espacio y un tiempo. El cuerpo, encarnación del *Eros* y el *Thánatos*, vía de la experiencia del amor y la muerte es lo inevitable.

Surge una conversación entre Rosa y Menchu de la que también participa Carmen en silencio pero atenta desde su cajón. En un momento hablan sobre el celular de la muerta, elemento ahora también presente en el discurso de los personajes, Menchu se queja de que su madre lo haya dejado encendido antes de morir y las consecuencias que esto acarrea, pareciera que la tecnología prolonga nuestra estadía virtual en esta vida. Se queja también de que sólo ella puede dar de baja la línea y no Rosa, porque cito «en este país parece que las lesbianas no tienen derecho ni a morirse, ni a vivirse, ni a nada». De esta manera queda también puesto en discurso el tema de la homosexualidad que ha ido siendo revelado en forma paulatina mediante diversos signos, hasta hacerse explícito visualmente a mitad de la puesta.

La obra termina con las tres mujeres mirando al público compartiendo un juego de palabras y significados donde el resultado léxico final remite siempre en femenino a la palabra «puta». Finalmente Carmen sonriendo al público camina hacia otra pantalla situada a la derecha de la escena, donde se proyecta un video con la imagen de las olas del mar rompiendo sobre la orilla, de espaldas y frente a esa imagen se desviste, y desnuda ingresa a ese mar metafórico-virtual de la muerte atravesando la pantalla. Rosa y Menchu sentadas sonrían de frente al público con los ojos cerrados. El video del mar y su sonido permanece activo durante la salida de los espectadores.

Esta obra nos sitúa frente a dos actividades/temáticas que a veces pueden parecer alejadas u opuestas desde algunos discursos: el teatro/arte y la tecnología. No obstante, el autor y director de *Es inevitable* logra que su obra se

erija como ejemplo cabal de trabajo interdisciplinario al servicio de la creación artística.

En esta obra los momentos en que los límites del acontecimiento teatral aparecen intencionalmente transgredidos, resitúan al público en su dimensión corporal convivial, la puesta en escena se ocupa de recordarle esto al espectador a través de estímulos escénicos desde la actuación y desde la pura sensorialidad. La obra pone al espectador en una situación de incertidumbre, de «no saber» si el acontecimiento «es o se hace». El director juega con estas posibilidades que únicamente da el teatro por su cualidad convivial, aprovecha el convivio como herramienta para su propia creación, produciendo efectos en la expectación y en la composición actoral, que aunque pensados e intencionales, nunca se repetirán de la misma manera. A la vez este «no saber» está implícito también en la diégesis interna que va elaborando el espectador sobre la obra, a las hipótesis cristalinas les sucede un «darse cuenta» que resulta impactante desde lo visual. *Es inevitable* es una obra efectista desde lo escénico y lo temático, la propuesta espacial contribuye a ello por el uso de proyecciones durante la obra muy acertadas, porque estando los dispositivos a la vista —sin camuflajes— hubo momentos de simbiosis entre la meta-escena virtual y la escena misma, recurso logrado y pertinente tanto desde lo estético como desde lo técnico. La belleza de las imágenes y de la música original, la justeza técnica, hacen de esta puesta un verdadero «convite» o celebración en un *continuum* escénico-sensorial en el que se destacan sorpresas escénicas orientadas intencionalmente a producir efectos en el espectador. El epígrafe del programa de mano de la obra dice «teatro cinematográfico para los sentidos», creo que la obra es mucho más que eso. El ensamble de las imágenes mediatizadas no distrae, ni sobra, ni contribuye a la moda de incorporar nuevas tecnologías a la escena, sino que las imágenes aportan significación, emoción y belleza al acontecimiento poético, y resultan un bien pensado recurso más de los varios que despliega la obra.

La mediatización tecnológica resulta una metáfora de la propia mediatización que realiza nuestra conciencia. Ante la muerte sólo queda una sucesión desordenada de imágenes íntimas y compartidas mediatizadas siempre por nuestra conciencia, por eso, la intervención de la tecnología a través de las proyecciones incorporadas a la escena se erigen en esta obra como metáfora de mecanismos tan humanos como el sueño, el recuerdo, la memoria que aparecen inevitablemente ante cualquier final en esta vida, y más aún ante el final de los finales.

Verdaderamente es «inevitable» escribir sobre esta obra, por la cantidad y calidad de estímulos que ofrece al espectador y por la posibilidad hiperbólica que brinda este espectáculo de leer el teatro como «acontecimiento». Capturar la escena desde las nuevas categorías que ofrece la Filosofía del Teatro nos da la posibilidad de una mirada ampliada sobre el hecho teatral en donde el investigador-espectador contempla y experimenta mucho más que significados y significantes, dejándose imbuir por la experiencia humana y colectiva del convivio, la *poiesis* y la expectación en su integridad ritual y total. ■

#### REFERENCIAS

- CASADO RUBIO Diego  
2013 «Es inevitable», en *Teatro Queer*, Buenos Aires: Colihue, p. 79-101.
- COROMINES Joan  
2009 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Buenos Aires-Madrid: Del Nuevo Extremo-Gredos, 3º ed.
- DIÉGUEZ Ileana  
2006 *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI Jorge  
2003 *El convivio teatral. Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.  
2010 *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y Función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- FUNES Mercedes  
2010 «Internet es el universo de la máscara» [Entrevista a David Le Breton], *La Nación Revista*, julio, n°2141:38.

#### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BADIOU Alain  
1988 *L'Être et l'Événement*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires: Manantial, 1999).  
(2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- ECO Umberto  
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1985).  
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa ne itesti narrativi*. Milano: Tascabili Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1992).

