

# Poema Ordinario, representación de un drama donde el pasado acecha al presente

MÉNDEZ, Mauricio / Estudiante - mauriciohmenendez@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras claves: Poema Ordinario - representación - drama - personaje - pasado.

## > **Resumen**

*Poema Ordinario* de Juan Ignacio Fernández con dirección de Lisandro Penelas, representada en 2018 en el teatro-escuela Moscú de la ciudad de Buenos Aires es la representación de un drama, con una ficción autosuficiente y cerrada. Respeto las estructuras del drama moderno, la idea clásica de personaje y tiene como elemento fundamental, en la estructura dramática, lo acontecido en el pasado como estructurante del presente. A partir de esta idea los distintos sistemas expresivos cooperan con un tratamiento coherente para asegurar una coherencia semántica global.

Es una puesta donde podemos ver puntos de encuentros entre la forma de trabajo del director Lisandro Penelas con la del maestro ruso Stanislavsky si tenemos en cuenta la búsqueda de la identificación por parte del espectador, la utilización como recurso de la acción interna, la idea del texto dramático como punto de partida para la puesta en escena y la composición de los personajes. Podemos también tener en cuenta para esta comparación la búsqueda de la verdad escénica a través de escenografía real, la proliferación de detalles superfluos, la exactitud histórica del vestuario y el uso de los sonidos para generar distintos ambientes.

Por lo tanto, *Poema Ordinario* es una puesta en escena que lejos de ajustarse a denominaciones tales como posmoderno o posdramático, no tiene la intención de develar su artificio, ni buscar una autonomía del drama. Se basa en la transparencia para respetar el principio de dramaticidad sin poner en crisis las convenciones.

## > **Presentación**

Este trabajo se propone analizar la puesta en escena de la obra *Poema Ordinario*, representada en el teatro-escuela Moscú de la ciudad de Buenos Aires. El autor de la obra es Juan Ignacio Fernández, el

director Lisandro Penelas y cuenta con la actuación de Fernando Morales Beascochea, Ignacio Torres, Cecile Caillon y Julieta Timossi.

Esta pieza cuenta la historia de una familia que vive en San Pedro, en el año 1982. Su casa está al borde de una barranca que apenas frena la naturaleza del Paraná. La madre de la familia (Federica) vive con su hija Olivia hospedando a un joven (Cristian) que trabaja temporalmente en un pueblo. Una noche de verano, vuelve al hogar el hijo mayor (Lorenzo) y despierta lo que se esconde en el pasado de esta familia.

Podemos afirmar como hipótesis de trabajo que *Poema Ordinario* es la representación de un drama, con una ficción autosuficiente y cerrada, que respeta la idea clásica de personaje y tiene como elemento fundamental, en la estructura dramática, lo acontecido en el pasado como estructurante del presente. A partir de esta idea los distintos sistemas expresivos cooperan con un tratamiento coherente para asegurar una coherencia semántica global.

Vincularemos *Poema Ordinario* con las características correspondientes a las estructuras del drama moderno que describe Jorge Dubatti (2009), para saber de qué manera esas características se presentan y cómo funcionan dentro de la puesta en escena y hasta qué punto se puede vincular esta pieza con la idea de drama. Serán útiles las palabras de Robert Abirached (2008) para comparar la composición de personajes de la puesta con el modelo general que él propone. También para reconocer la forma y dentro de qué paradigma se representan estos mismos personajes, tendremos en cuenta el estudio de Fernando de Toro (1999) relacionado con el maestro ruso Constantin Stanislavsky. Tomaremos la idea de texto dramático como punto de partida para la puesta en escena estudiado por Patrice Pavis (1998) y por último la idea de teatralidad desde el punto de vista de Josette Feral (2004) para el análisis del espacio en relación con los demás lenguajes escénicos. Finalmente haremos referencia al estudio de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima sobre los lenguajes escénicos para relacionar *Poema Ordinario* con el teatro de los últimos tiempos y en esa relación tomaremos en cuenta y a modo de ejemplo, el concepto posdramático de Hans Thies Lehmann (2002).

## › **Desarrollo**

Nos encontramos con la representación de una historia con un desarrollo dramático y una linealidad progresiva: principio, medio y fin. El principio se da con un clima relajado, en una noche húmeda Federica y Cristian toman cerveza en el patio de la casa mientras Olivia, toca el piano. El regreso de Lorenzo a la casa hace que se desestructuren todos los vínculos familiares y que Cristian se vuelva tan vulnerable que decida, tal vez, para quitarse la vida, avanzar hacia el río, donde se encuentra la peligrosa

Tutu, un animal que vive cerca de la casa y que la familia por conocerla desde muy pequeña la considera como una especie de mascota.

Es una puesta que busca la identificación por parte del espectador, mostrando el sufrimiento de los personajes, su desamor, sus miedos, sus traiciones. Federica sufre con el regreso de su hijo y tiene miedo por lo que se pueda develar del pasado, Olivia busca amor en cualquiera de sus expresiones, ya sea con su madre, con Cristian que apenas conoce, con Lorenzo que cada tanto la abandona y con su padre el cuál conoce a través del relato de los otros. Cristian teme a Lorenzo porque lo pone en estado de vulnerabilidad y Lorenzo traiciona a través del develamiento de la verdad desestructurando a toda la familia y con la mentira dejando abandonado a Cristian, a quien le había prometido después de tener un romance, que se iban a escapar juntos. Es un drama donde el diálogo es fundamental, ya que las acciones se llevan a escena a través de lo que dicen los personajes, cuidando de que no exista ningún tipo de desfasaje entre estas acciones y el texto. Por lo tanto, podemos afirmar que el punto de partida de esta puesta en escena es el texto dramático, entendido en términos de Pavis como “el texto lingüístico tal y como se lee como texto escrito o se escucha pronunciado en el curso de la representación.” (1998:22) En la primera escena entre Federica y Cristian, donde ella le pregunta al joven si en su familia se quieren, se asombra al recibir la respuesta afirmativa de este y se pregunta: “cómo será que todos se quieran tanto?... lo que debe costar!” Posteriormente reflexiona y dice “¿ves? eso es lo que pasa con la tristeza, uno se acostumbra y le quita el valor.” Esta frase nos da indicios de que las cosas no están del todo bien en esta familia. También encontramos en varias oportunidades la “inclusión dramática del relato” (Dubatti, 2009:42) por parte del personaje Federica, por ejemplo, en donde hace “referencia verbal de los acontecimientos en ausencia de los mismos, con el objetivo de informar lo sucedido en el pasado o lo acontecido en el campo de la extraescena” (Dubatti, 2009:42) Ese pasado es el peligro que acecha, lo que estructura el presente de los personajes. Los relatos de Federica nos dan información sobre la relación que tuvo con su exmarido, sus problemas que resurgen en el presente con el regreso de su hijo Lorenzo y sobre todo las mentiras que se ocultan. Todos estos datos se usan como un mecanismo para crear interés en la pieza por parte del espectador y garantizar su atención. A lo largo de la pieza y para lograr la progresión dramática se hará una distribución gradual de la información, Federica no cuenta toda su historia de una sola vez, a medida que se van develando las mentiras de esta familia, ella da cada vez más detalles de su historia, su relación con su padre y los problemas de salud de su hija Olivia cuando era pequeña y que la configuran hoy, en el presente, como una joven frágil, por ejemplo.

En esta elaboración de un mundo ficcional autosuficiente y cerrado, esta puesta respeta, en términos de Abirached, el “modelo general” (2008:305) de personaje, que se logra respetando tres condiciones: En primer lugar, representando el personaje y no reproduciéndolo, en segundo lugar considerándolo en función de la organización de la acción y no como el objeto exclusivo de la representación y en tercer

lugar, manteniendo una doble relación con la realidad y con el imaginario. Los personajes de *Poema Ordinario* cumplen estas tres condiciones. Si tomamos por ejemplo al personaje Federica, es una representación de una madre de familia, que actúa de forma coherente respetando la progresión dramática del desarrollo de los acontecimientos. Asimismo todas sus características remiten a una imagen presente en nuestro inconsciente colectivo, “esta pertenencia a lo imaginario es precisamente lo que nos permite a todos los espectadores reconocer al personaje” (Abirached, 2008:308).

De todas maneras, no sólo, es necesario saber a qué modelo pertenecen los personajes, sino, que hay que detectar la forma que adoptan este modelo. Podríamos pensar que se acercan a un trabajo que remite al maestro Stanislavsky “donde el lugar esencial es ocupado por el subconsciente, la memoria afectiva, lo no-dicho, y donde el actor [...] está llamado a encontrar en sí mismo las claves de su personaje, al reavivar las experiencias propias” (Abirached, 2008:310) En la composición de los personajes de *Poema Ordinario* vemos que su accionar y su trabajo corporal están en correspondencia con lo que sucede en escena y lo no-dicho. Hay un pasado oculto en esta familia que afecta de manera diferente a cada uno de los personajes y que se configura como acción interna. En el momento en que Lorenzo, el hijo de Federica, vuelve a su casa, después de haber estado ausente un buen tiempo, se genera un clima de tensión. Federica, sin ver a Lorenzo entrar a escena, reconoce su silbido y esto hace que su cuerpo escape, es decir, corta el diálogo que tenía con Cristian y camina decididamente hacia la cocina poniéndose de espaldas. Vemos un cuerpo tenso, a pesar de la embriaguez que no le permite estar del todo estable, y que espera nuevos problemas con la venida de su hijo. Cristian al ver a Lorenzo, pasa de un estado de relajación a un estado de tensión al ver este desconocido. Intuye que Lorenzo no es bienvenido por la reacción de Federica y a la vez, podemos suponer con respecto a lo que sucederá más adelante en la pieza, que el actor hace un trabajo corporal de atracción sexual frente a Lorenzo: abriendo de forma exagerada los ojos, mirándolo de arriba abajo, dando pasos cortos hacia adelante y hacia atrás denotando indecisión. Lorenzo, es un personaje que se muestra como un joven relajado, no porque tenga todo su pasado resuelto, sino porque, suponemos, descubrió todas las mentiras de la familia y ya puede tomar decisiones al respecto. En una situación contraria está Olivia, su hermana, que la vemos al comienzo de la obra feliz, liviana, contenta y a medida que se va enterando de los secretos de la familia, esto es que su padre no se olvidó de ella como le dijo su madre, sino que le manda cartas y que escuchó grabaciones de su música en el piano; va teniendo momentos de tensión, acompañados de gritos y llantos en su reclamo por la verdad y sus derechos. Son personajes trabajados a partir de su “entidad psíquica y social (lógica de comportamiento, afecciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural) (Dubatti, 2009:43) y que podrían estar compuestos a partir del sistema de Stanislavsky utilizando recursos “sub-texto, las circunstancias dadas, [...] la memoria emotiva, donde todos [...] tienen un objeto central: engendrar en el actor sentimientos análogos al del personaje y por ello vivir el papel.” (De Toro, 1999:64)

Evidentemente el trabajo de dirección y de composición de personajes por parte de los actores es de ser auténticos en la escena para “crear vida en el escenario” (De Toro, 1999:64).

Cabe destacar en *Poema Ordinario* como se configuran la escenografía, el vestuario y los sonidos en su relación con el trabajo de puesta en escena que conocemos de Stanislavsky. Podría haber puntos de encuentros que nos ayudan a relacionar la forma de trabajo del director Lisandro Penelas con la del maestro ruso y la intención de “reproducir el efecto sensorial del mundo real, “como si” el espectador asistiera a una escena real.” (Dubatti, 2009:41) Además nos llama la atención el nombre “Moscú” que posee el teatro-escuela de Lisandro Penelas y Francisco Lumenman y que también podría remitir al maestro ruso. Penelas usa lugares reales como la boletería del teatro como una sala de estar de la casa, la cocina y el baño del teatro como cocina y baño de la casa familiar en la ficción. Este uso de escenografía real podríamos relacionarlo con la intención que tenía Stanislavsky en sus puestas para la búsqueda de la verdad escénica, exigiendo la elaboración de escenografía tridimensional y rechazando los telones pintados usados anteriormente en el teatro de su época. También con la “proliferación de detalles superfluos, objetos que no serán incorporados en la acción pero que persiguen –en términos de Roland Barthes- el efecto de real” (Dubatti, 2009:69) presente en las puestas del drama moderno. Por ejemplo vemos la decoración de la cocina, con varios utensilios, un microondas, repasadores colgados que nunca utilizan los actores. Asimismo el vestuario, está elegido en función no solo en concordancia con el rol de cada uno de los personajes sino también en función a la época que se está representando en escena, 1982. También los personajes tienen cambios de vestuario para denotar cambios de temporalidad, no todas las escenas ocurren el mismo día. Por ejemplo, Olivia, comienza la pieza con un enterito de jean y en la escena en que vuelve del cine, y suponemos ocurre en otro día, está vestida con un vestido verde y un saquito color crema. Esta forma de usar el vestuario se correspondería con la forma en que el maestro ruso lo hizo para la correcta composición de los personajes y la exactitud histórica de sus espectáculos. No cualquier vestuario valía para cualquier puesta, debía estar en concordancia con los personajes y la época que se estaba representando. Los sonidos, en *Poema Ordinario*, también participan en este efecto sensorial del mundo real, además de que sus fuentes están dispuestas según su procedencia. Piano se escucha desde la habitación de Olivia. El sonido de Tutu, se escucha debajo de la platea lugar donde los personajes miran cuando hacen referencia al río. El sonido de los grillos inunda toda la sala que nos dan la idea de exterior, noche y ayudan a crear la atmosfera de la escena. Esto nos remite a una anécdota conocida entre Stanislavsky y el escritor Chejov, en donde este renegaba de tantos detalles que el maestro incorporaba a la escena y que nos ayuda a imaginar la forma de trabajo del maestro ruso:

Chejov, “se irrita cuando sus obras se representan en forma naturalista. [...] El escritor protestaba contra el detallismo naturalista con que algunos *régisseurs* sobrecargaban el espectáculo, consciente de que ese detallismo hacía pesada su alada construcción. Cuando en el segundo acto de *El Jardín de los Cerezos* los actores del Teatro de Moscú se pusieron a

matar mosquitos imaginarios, Chejov, irritado, observó: “En mi próxima obra le haré decir sin falta a uno de los personajes: *¡Qué lugar maravilloso! ¡No hay un solo mosquito!*”. (Tolmacheva, 2003:10)

Fue inútil que se rieran de nosotros por los grillos y otros efectos acústicos y luminosos que habíamos utilizado en las piezas de Chejov, cumpliendo las numerosas acotaciones del autor. Si logramos cumplirás bien, y no del modo trivial que era común, sólo merecimos aprobación. (Stanislavsky, 1981:233)

*Poema Ordinario* es una puesta que no tiene la intención de develar su artificio, no rompe la ilusión. Se basa en la transparencia para respetar el principio de dramaticidad y no romper la cuarta pared. Como vimos, cuerpo, vestuario cooperan en la coherencia no solo para la composición de los personajes sino también para la referencia constante del mundo real. El peinado es un elemento a destacar en el caso de Federica. Al principio de la pieza, ella comienza con un peinado perfecto. A medida que aumenta la tensión dramática y vemos como comienza su sufrimiento tratando de ser sobrellevado por medio de la embriaguez, el peinado se va desarmando, hasta finalizar con el pelo suelto y totalmente despeinado.

Otro elemento fundamental es el espacio, dado que “en la medida en que el pasaje de lo literario a lo teatral es siempre, y prioritariamente, un trabajo espacial.” (Feral, 2004:93). Todo el trabajo antes mencionado que tiene que ver con una obra de texto y composición de personajes con un vestuario adecuado a su rol está contenido por una configuración del espacio que guarda vínculos referenciales con la imagen del mundo real y construye un “cronotopo realista -acuerdo entre espacio y tiempo según la observación de la empiria-” (Dubatti 2009:42). Como mencionamos anteriormente en la comparación entre la Penelas – Stanislavsky con el uso de la escenografía, aquí se usan ambientes reales (baño, cocina, boletería como sala de estar) además encontramos una construcción hecha de madera que representa el patio de la casa. Vemos entonces que hay una intención de construir una configuración escenográfica que muestre todos los detalles posibles para la creación de la casa familiar. Hay un detalle a tener en cuenta: aquí no encontramos un marco bien definido que delimitaría los límites del escenario tradicional. En cuanto a los laterales de la escena los límites se marcan a través de la iluminación, vemos como quedan a oscuras las paredes negras del teatro. Por otro lado, lo que sería el escenario, se extiende en profundidad por el uso de la cocina, el baño y la boletería. Sin embargo, no se rompe en ningún momento la cuarta pared delimitando así espacio del público diferente del espacio de la ficción y manteniendo el principio de dramaticidad.

Algo importante para tener en cuenta es que nosotros como público antes de que comience el espectáculo esperamos en la sala de la boletería, vemos que hay una cocina pequeña y que el baño del teatro está disponible para el público. Cuando comienza la función cruzamos una tela negra que separa la boletería de la sala. Al ubicarnos en la platea observamos, en lo que sería el escenario, el patio donde ocurrirá la mayor parte de las escenas pero además también vemos la cocina, el baño y la boletería ahora como espacios portadores de teatralidad. En su estudio sobre la teatralidad, Feral, afirma que más que una

propiedad es “un *processus*, una producción que primero se refiere a la mirada [...] que crea un espacio otro [...] y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción.” (Feral, 2004:94) En el teatro Moscú y para esta puesta hay un juego entre el lugar cotidiano y el espacio ficcional. Al ocupar el espacio antes de la función, este es cotidiano pero al ingresar a la sala hay un cambio de mirada, un cambio de perspectiva, es decir, desde la platea como espectadores de un espectáculo ese mismo espacio pasa a ser ficcional, deja de ser el teatro para convertirse en la casa de la familia de *Poema Ordinario*.

La iluminación también colabora en la coherencia global de la pieza. Hay uso de fuentes reales del teatro, la luz de la cocina y el velador de la boletería pero *dimerizadas* para lograr apagones en *fade out* controlados. En el patio se usan fuentes de color blanco, con el detalle de un farol para marcar el exterior de la casa. La puesta también se vale del color verde que baña toda escena para denotar que la casa se encuentra junto a la orilla del río y está rodeada de pastizales.

Dijimos antes que la composición de los personajes y el desarrollo dramático se estructura a través de lo acontecido en el pasado, aquí la música, juega un papel importante ya que remite al padre de Olivia que también era pianista. El hecho de que Olivia toque el piano, hace que Federica empiece a recordar tiempos pasados y que empiece a contarle a Cristian anécdotas. Con esta música se rememoran todos los recuerdos que quieren ocultarse. Además, la pieza *Divertimento* de Schubert que Olivia toca en el piano requiere de dos pianistas. Reconocemos la falta que le hace su padre ausente cuando ella debe tocar junto a una grabación que este le dejó.

Texto, música y sonidos cooperan para ir construyendo personajes ausentes en escena, que se vinculan con el pasado como el peligro que acecha a esta familia y que se materializa con la presencia de Lorenzo. Por ejemplo, a través de la música del piano y del relato de Federica vamos conociendo al padre de la familia que nunca aparece en la escena. De la misma manera se construye a Tutu. A través del relato de Federica y también con un sonido de un animal moviéndose entre pastizales nosotros conocemos algunas de sus características. En el momento en que Lorenzo aparece por primera vez en escena se escucha inmediatamente el sonido de Tutu, acompañado por un *fade out* de la luz blanca quedando la escena en un verde tétrico. De esta forma el animal Tutu y Lorenzo quedan vinculados con la idea del pasado, el peligro que acecha a esta familia. Federica reconoce el peligro tanto por el silbido de Lorenzo antes de entrar a escena, como con el sonido del movimiento de Tutu. Este animal, simboliza el peligro porque si se enoja puede atacar y Lorenzo simboliza el peligro porque si devela todo el pasado puede desestructurar todos los vínculos familiares. Los grillos simbolizan la protección dado que se escuchan al principio de la obra cuando todo está en calma pero callan cuando se acerca Tutu o Lorenzo prende fuego todos los pastizales dejando a toda la familia indefensa y totalmente vulnerable a Cristian.

## > **A modo de cierre**

Estamos inmersos en una época en dónde la idea de teatro ha pasado por diferentes paradigmas. A lo largo de la historia, las diversas manifestaciones teatrales y sus diferentes formas de concebir el mundo y el arte, hicieron que la reflexión teatral atravesara numerosas crisis, en donde la noción de teatro, de representación y de drama se tuvo que ir reelaborando. El teatro ensaya diferentes estrategias y eso nos pone en el desafío de “repensar categorías epistemológicas y axiológicas, en revisar las teorías críticas y las metodologías de análisis implementadas hasta el presente” (Trastoy-Zayas de Lima, 2006:258) para pensar el teatro actual. Sin embargo, nos encontramos con *Poema Ordinario*, una puesta en escena que lejos de ajustarse a denominaciones tales como posmoderno o posdramático (Lehman, 2013) presenta una coherencia semántica y sintáctica, sin contradecir la diégesis escénica, ni el “tratamiento dramatúrgico de las categorías espacio temporales”, ni las “postulaciones referidas a la corporalidad actoral centradas en la tradicional idea de personaje” (Trastoy – Zayas de Lima, 2006:258). El título *Poema Ordinario* podría remitir a que se trata simplemente de un drama que se basa en un texto dramático, que no pone en crisis las convenciones, sino que las usa a su favor para contarnos una historia y lograr que nosotros podamos identificarnos con ella. Cabe aclarar que el término ordinario, no lo consideramos desde un lugar peyorativo, sino todo lo contrario, afirmando que este drama puede ser tan eficaz como cualquier otra propuesta del teatro actual. Sería interesante para otros trabajos una mirada comparativa entre las características de *Poema Ordinario*, como un drama o teatro de texto, con espectáculos que se ajusten a la categoría de posdramático, considerado como “autonomía del arte respecto del drama” (Lehman 2013:17). Esto posibilitaría terminar de definir el drama, no solo describiendo sus características propias, sino, definiendo lo que no es o lo que deja de ser.

## Bibliografía

- Abirached, R. (2008) Modelos de Personaje en la literatura dramática. En: *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Edición de Juan A. Hormigón. Madrid, ADE.
- De Toro, F. (1999) Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX, en Fernando de Toro, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Dubatti, J. (2009) *Concepciones de Teatro, Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Feral, J. (2004) "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral", en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- Lehmann, H. T. (2002) *El Teatro Posdramático*, Paris, L'Arche.
- Pavis, P. 1998 "Del texto a la escena: un parto difícil", en *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, LOM.
- Stanislavky, C. (1981) *Mi vida en el arte*. Buenos Aires. Quetzal.
- Tolmacheva, G. (2003) "Prologo" en Anton Chéjov, *Teatro Completo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Trastoy, B y Zayas de Lima, P. (2006) *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.