

Una cámara intrusa en Last Call de Gabriel Chamé Buendía

DI LELLO, Lydia

Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires

Área Investigación en Ciencias del Arte- Centro Cultural de la Cooperación

licenciadalydialesser@gmail-com

» *Palabras claves: Clown – Identidad - Tecnovivio*

> Resumen

Esta propuesta pone el foco en la cuestión de la identidad y la disolución del rostro en *Last Call*, la tragicomedia física de Gabriel Chamé Buendía, unipersonal estrenado en el Teatro Nacional Cervantes, temporadas 2014/ 2015, de próxima reposición. El clown instala a su personaje, Piola, en un no-lugar: un aeropuerto. Aquí el espacio del orden y del control. En un confuso episodio, el protagonista pasa a ser un sospechoso y es conducido a una sala de interrogatorio. El ojo intrusivo de una cámara se acerca de un modo inaudito a su rostro. Con violencia extrema busca traspasar la piel. Una suerte de extrañamiento surge ante el desvío de la imagen. Un recurso no-teatral, la cámara, quiebra el espacio teatral, conviven el cuerpo presente del actor y su imagen proyectada en la pantalla. Convivio y tecnovivio al servicio de la escena.

El rostro termina siendo -según David Le Breton- un eje de organización, una suerte de puesta en escena que rige la interacción social. En *Last Call* la cámara se acerca, ominosa, disolviendo la Gestalt del rostro. Lo que se observan son fragmentos de lo que fue un rostro, la ficción del “yo” disgregada, la identidad aniquilada. No sólo el rostro se desestructura, también el personaje, que deviene en un otro jeroglífico. Este escrito propone el análisis de la deconstrucción del rostro y la violencia de la imagen, la cámara al servicio de la dramaturgia en esta pieza teatral.

> Presentación

Apenas una figura oculta detrás de una enorme pila de valijas temblequeantes. Valijas que caen, inevitablemente. El equilibrio inestable es una de las claves de *Last Call*, (*Último Llamado*), el unipersonal del inigualable Gabriel Chamé Buendía, estrenado en el Teatro Nacional Cervantes, temporadas 2014/ 2015, de próxima reposición.

Esta ponencia enfoca la cuestión de la identidad y, en particular, la disolución del rostro. Se trata de una tragicomedia física donde el intento de tomar un avión arrastra al protagonista a un universo de tintes kafkianos. Cómico para los espectadores, pero trágico para él. Se trata de un espectáculo basado en un guión de acciones, fuertemente apoyado en la actuación de Chamé, y su experiencia como clown, actor y director.

Este clown formidable fue miembro fundador y actor del *Clú del Claun* (1985/90), ese grupo mítico que en la década del ochenta apostó a una estética del desparpajo. Chamé inauguró la presencia de los payasos argentinos dentro del Cirque du Soleil (1999/2003). Actualmente desarrolla su tarea de investigación teatral como director, actor y docente en Europa y viaja con alguna frecuencia a Buenos Aires donde presentó su unipersonal *Llegué para irme*. Dirigió y adaptó *Othelo. Termina mal*, una particular reescritura de la tragedia de Shakespeare.

En *Last Call*, Chamé, instala a Mr. Piola, su clown, en uno de esos no-lugares, el aeropuerto. Aquí el lugar del orden y del control. Ese espacio donde uno deviene una mera presencia circunscripta al orden asignado, el del próximo lugar en la fila. Piola, el siempre sospechado, el de la identidad negada, siempre intentando demostrar quién es. No hay aquí grandes retóricas ni reflexiones discursivas. El discurso de Chamé es el del lenguaje del clown, el del cuerpo, que resulta particularmente decidor y contundente para abordar temas de la envergadura de la identidad y la muerte. La palabra está presente, pero es una palabra que surge de la acción. “Me tomó mucho tiempo generar este espectáculo –cuenta el artista-. Empecé en el año 2007 preguntándome adónde va Mr. Piola cuando sale por la puerta de su casa en el final de *Llegué para irme*. La respuesta fue inmediata: al aeropuerto. Pero este proceso de creación me llevó siete años”.

“En *Llegué para irme* –continúa- el tema es la carrera que generamos en la vida contemporánea; stress y soledad. En *Último Llamado*, la idea es la última espera, la última decisión, tal vez el fin. El aeropuerto como representación del mundo donde estamos todos esperando el último viaje y, claro, también el peligro de no moverse dentro de las reglas del sistema”.

El clown contemporáneo, quintaesencia de la estética de la multiplicidad, sostiene el doctor Jorge Dubatti, es el heredero histórico de los mimos grecolatinos, de los histriones medievales, de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, de los bufones, así como de los cómicos nacionales. El clown tiene algo para decir y lo singular es cómo lo dice.

El juego es un concepto teatral fundamental cuando del lenguaje del payaso se trata. “El estado de placer, el estado de miedo -sostiene Chamé- no se pueden explicar intelectualmente. Se viven física y emocionalmente. La actuación no pasa por la cabeza, pasa por un estado anímico, corporal, un estado lúdico. La gente ríe del hecho trágico, el payaso lo sabe y busca que se liberen esas tensiones. La especificidad de su lenguaje es la risa, la poesía, la tristeza”.

La risa -afirma Mijail Bajtin, estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento- se constituye también en el poder disolvente que permite criticar los sistemas anteriores. La “risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin, 1995: 17). En todo caso, queda claro que la risa es poderosísima y nos interroga.

› **El control de los cuerpos**

La deriva narrativa de *Last Call* se organiza siguiendo los pasos previos a un viaje en avión. Mr. Piola juega al extremo las situaciones tragicómicas del clown en cada una de las etapas del proceso de emprender su viaje. En un juego de presencias/ausencias, los personajes con los que Piola interactúa sólo existen como un eco, como una evocación. Piola está

siempre solo en escena. Una rigurosa partitura de acciones físicas y unos pocos objetos, presentifican en escena el camino mecánico, las puertas automáticas, los detectores de metales; aún el tic tac del reloj se expresa a través de su cuerpo.

En la zona del aeropuerto la persona se convierte en un pasajero que sigue un recorrido pautado, atento a las instrucciones que establecen las condiciones de circulación. Carteles que cambian a cada rato, voces confusas en los altoparlantes, mezcla de idiomas hacen dificultosa la comprensión para el individuo perdido en medio del tumulto. Estas situaciones son materia propicia para que Chamé despliegue su histrionismo. Gags hilarantes que ponen de manifiesto el desmanejo y la desolación de la gente que circula en estos enormes lugares de anonimato.

Se controla la identidad a la entrada y a la salida. Entre esos dos extremos lo que hay es un deambular que se caracteriza por interacciones efímeras donde, más que con personas, los individuos interactúan con los textos indicativos, mientras se sigue la rutina pautada. En esta rutina la presentación del pasaporte es un momento clave.

Pasaporte viene del francés *passport*, la palabra tiene que ver con "pasar el puerto", pero también con "abrir los brazos, extender, desplegar". Esto es, se trata de extender los brazos para pasar. No para permanecer, sino para pasar. En el pasaporte hay una clasificación (nacionalidad, edad, etc.). En ocasiones se requiere una visa para entrar a determinados países. Visado proviene del término francés *visar* y significa "mirar con atención a alguien". Esto es, se requiere un "visto bueno". De manera que siempre hay una vista (una vista de aduana, una vista de los cuerpos) que vigila el entrar y salir de los territorios.

Check in alude a chequear. Examinar, verificar. La aerolínea verifica la verdad del pasaje. Es también una forma de registro: el pasajero después de haber hecho fila, después de haber presentado el pasaje, después de haber presentado su pasaporte, está allí. A la espera. En el *check in* se asigna un lugar fijo en el no lugar del avión.

Así como en el aeropuerto hay un sistema de distribución de los cuerpos, también hay un sistema de distribución de sus bienes personales. El pasajero deja sus valijas, ilusoriamente cerradas con llave y envueltas en una banda defensiva de plástico. Al hacerlo deja algo de sí, sus valijas contienen elementos que lo identifican: su ropa, sus cosméticos, etc. En definitiva, las cosas que eligió para la representación de sí mismo ante los demás.

El pasajero entrega este trozo de identidad y presume que siguiendo un circuito ininterrumpido le será devuelto intacto. Sin embargo, hay una incertidumbre. El temor que, en la distribución, las cosas-cuerpo se pierdan, que la faja de plástico sea violada o incluso que se resulte inculpado de contrabando porque alguien haya colocado un elemento, digamos, extraño. Somos todos potenciales personajes kafkianos.

Una vez superados los hitos de control se accede a un espacio ficcional de libertad, el *free-shop*. El mundo sin tasas al consumidor. Ese "paraíso" donde, lejos de ser libre, el pasajero queda atrapado en las redes del consumo. Libertad para la alienación, el truco preferido del capitalismo.

› **Los rostros que no somos**

"El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora", afirma Marc Augé. En el cruce de fronteras se vigila

particularmente el rostro. El rostro es un lugar y el tiempo de un lenguaje, diría David Le Breton. Pero, en los viajes, uno es lo que el pasaporte dice que es. ¿Ahora, quién es uno? No nos parecemos en nada a esa imagen que exhibe nuestro pasaporte; la imagen ficticia de nuestra identidad legal.

En términos discursivos, la identidad del sujeto se define como un proceso dinámico de un sujeto-yo en relación con el “otro” (Lyotard en Kulawik, 2009: 88), donde lo social y lo personal están entrelazados y son históricamente variables. Un proceso discursivo, por tanto, dinámico y cambiante así como contextualmente determinado.

Ese proceso es equiparable al “devenir”, un concepto desarrollado por Gilles Deleuze (1977) y retomado a su vez por Néstor Perlongher, quien define el devenir como el “entrar en alianza, en contagio, (...) con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el *entre* del medio” (Kulawik, 2009: 88).

Este devenir que nos constituye jamás podría ser capturado en una fotografía. Rara vez nos reconocemos en la foto del llamado documento de identidad; la imagen ahí detenida es inauténtica, mentirosa. Este vacío del ser patentizado en la foto del pasaporte se hace risas en una situación tragicómica, hilarante en *Last Call*: “Usted no corresponde al de la fotografía. Usted no es identificable. Usted no es Usted”, le dirán a Piola cuando exhiba su pasaporte. “¡I am! ¡I am!”, replica desesperado. Pero deberá probar su identidad haciendo lo posible para parecerse a la foto.

Se lo acusa de exceso de peso; no en el equipaje, él es el excedido. Este señalamiento luego evoluciona en un cambio ontológico. De una mera observación estética se avanza hacia una acotación de orden metafísico; de la expresión “está pesado, es un exceso” se pasa a “Usted lleva un gran peso en su vida” y de ahí una vuelta a la banalidad: “está gordo”.

En ese momento se es testigo de la metamorfosis del personaje: el rostro de Piola cambia de forma, se expande, engorda ante nuestros ojos. En su afán de corresponder a la imagen congelada del pasaporte, el protagonista se propone adelgazar. Sin ningún elemento escenográfico agregado, el artista se las ingenia para convertir la escena en un gimnasio. Gimnasio como disciplina social del cuerpo. El sometimiento a otra modalidad del control, una idea autoritaria de belleza. La belleza como esfuerzo, como construcción. Sometido al imperativo de la imagen, Piola finalmente supera el escollo.

Una vez aprobada la validación del pasaporte y del pasaje, el pasajero adquiere el derecho de circular por el aeropuerto en un estado de “presunta inocencia”, estado que puede revertirse ante el más mínimo incidente. Piola, en un confuso episodio, pasa a ser un sospechoso y es conducido a una sala de interrogatorio, un cubículo traslucido.

Encerrado en esa cabina, ajeno a lo que viene, juega, como un niño, en la superficie espejada del cubículo. Lúdico, gesticula y al hacerlo suspende el orden simbólico que rige los signos de su rostro, diría Le Breton. El rostro termina siendo, según este estudioso, en un eje de organización, una suerte de puesta en escena colectiva que rige la interacción social. En las muecas se quiebra ese orden, irrumpe el principio de placer y el sujeto se aleja sorpresivamente de “los deberes de expresión”. Las muecas de Piola son, entonces una provocación lúdica que desorganiza, rompe el orden habitual de la comunicación. De modo que es reprimido, lo vuelven bruscamente al orden, al eje ordenador del rostro según el principio de realidad.

› ***El ojo de la cámara***

Piola es un clown, en su rostro destaca, ineludible, una nariz roja, “la máscara más pequeña del mundo, que permite que emerja la fragilidad del individuo”, dice Jacques Lecoq. La nariz roja no oculta pero interviene sobre el rostro indicando cuerpo poético, abre a nuevas posibilidades de ser. “Apenas se calza una máscara –sostenía Jean Louis Barrault- lo fantástico aparece”. Cuando el clown se coloca la nariz empieza a jugar. Ese diminuto punto rojo comanda el juego.

Pero la magia se rompe. Piola es despojado de su nariz roja. Despojamiento como un desgarrar. “Deje de hacer estupideces”, le ordenan al personaje, mientras le obligan a quitarse la nariz. Y entonces ocurre un avasallamiento feroz: el ojo intrusivo de una cámara se acerca de un modo inaudito a su rostro.

Los ojos tocan. La mirada toca el rostro del otro. La mirada atraviesa al otro en una suerte de toma de poder simbólica de aquel que es atravesado por ella. Hay una disciplina, una suerte de moral de acción recíproca en el intercambio con los otros, que -sostiene Le Breton- al transgredirse genera malestar en quien se siente víctima de una mirada indiscreta o insolente. ¿Y la insolencia de una cámara?

En *Last Call*, con la utilización de una cámara de video, Mr. Piola es sometido a una suerte de experiencia de autoscopía. Esto es, la posibilidad de verse desde el punto de vista de un observador externo. Una alteración de la percepción, un percibirse como un doble, en este caso, en un registro multimedia. Una suerte de extrañamiento surge ante el desvío de la imagen. El espectador se enfrenta al artista en vivo y simultáneamente a su imagen proyectada en una pantalla. Y ese rostro es un rostro *otro*.

Pero la cámara no se limita a esta suerte de duplicación de la imagen. Cambia la proxemia. Una lente se acerca, con violencia extrema busca traspasar la piel. Ominosa, disuelve la Gestalt del rostro. Lo que se observan son fragmentos de lo que fue un rostro: ojos, fosas nasales, cejas, poros escrutados desde afuera. Un rostro que se descompone. La ficción del “yo” disgregada, la identidad aniquilada.

A la intrusión de la cámara se añade un interrogatorio que oscila entre un cuestionamiento de lo corporal mismo con preguntas del orden de “¿Transpira?” hasta el cumplimiento de las normas: “¿Usa casco?”, a una invasión de la intimidad: “¿Lo quieren?”, “¿Es feliz?”, “¡Pruébelo!”. Y, a medida que la voz del interrogador se vuelve cada vez más metálica, distorsionada, avanza hacia una instancia metafísica y moral: “¿Qué hay después de la muerte?”. “¿Le pidió perdón a su madre?” “¿Mataría?”, hasta la exclamación: “¡Usted es culpable!”.

El espacio del no-lugar no crea ni identidad singular ni relación, diría Augé, sino soledad y similitud. En este lugar de tránsito, donde lo que prima es la espera, Piola es despojado de su identidad, violentado. La inclusión de la cámara, un recurso no-teatral, quiebra el espacio teatral, lo multiplica. Conviven el cuerpo presente del actor y su imagen proyectada en la pantalla. Convivio y tecnovivio al servicio de la escena.

El rostro se deconstruye, desaparece. Escrutado hasta su disolución, queda reducido a un manojo de poros irregulares, de vellosidades desordenadas. Chamé ofrece su rostro-cuerpo a la mirada de los espectadores en un grado sumo de exposición y vulnerabilidad. El artista se presenta a sí mismo como objeto: “Objeto en vejez,- me dice en una de nuestras entrevistas personales,- y todos los detalles de la piel”. El rostro de Piola/ Chamé en toda su fragilidad está ahí, rostro-objeto, presente en escena.

Una vez finalizado el interrogatorio, francamente incriminatorio, Piola puede continuar el recorrido pautado que lo llevará hacia el ansiado viaje. ¿Ansiado? Acaso el último.

La cabina que lo retiene se llena de humo. El personaje ha recuperado la capacidad de jugar. Y juega con el par antitético visibilidad-invisibilidad. No se lo ve en medio del humo, salvo cuando apoya sobre la superficie transparente del cubículo, alguna parte de su cuerpo, la cara, el trasero, etc. en una secuencia sorprendente e irrisoria pero que refrenda el proceso de despersonalización que ha sufrido el protagonista. También el cuerpo se ha fragmentado.

Y, de pronto, alguien sale de la cabina. No es Piola, es una mujer. El artista sale vestido de mujer. No una *drag-queen*, sino una señora muy compuesta: vestido corto, vincha, cartera y zapatos al tono, collar de perlas. Todos los atributos tradicionales de lo femenino, casi demodée. Se sienta frente al público, en actitud pudorosa y toca un tango en su acordeón. La melancolía se mezcla con la risa.

En esta pieza, entonces, no sólo el rostro se desestructura, también el personaje, que deviene en un otro jeroglífico. Este personaje jeroglífico tiene una presencia breve pero contundente. Los sonidos del acordeón comienzan a hacerse disonantes. Distorsionados y estridentes mientras la enigmática mujer regresa a la cabina donde desaparece.

El hombre dividido, controlado y dominado de la sociedad posmoderna se hace cuerpo magistralmente en *Last Call* a través de las acciones físicas de un clown poderoso, un artista que se hace objeto de una cámara intrusa, profundamente perturbadora. Decisión dramática no azarosa en un mundo multimedia donde las cámaras tienen un protagonismo fuera de control. Somos observados, monitoreados, ofrecemos nuestra intimidad a miradas ávidas, impiadasas.

A medida que avanza la pieza, Piola reconquistará su rostro pero, acaso, no alcance. Será, inevitablemente, un personaje fuera de lugar, desfasado de la cruel posmodernidad.

> **Coda**

Piola es un poeta triste sentado sobre su pila de valijas mirando un cielo ficticio. Su figura solitaria está perdida en el espacio gigantesco de un aeropuerto representado en imágenes proyectadas y evocado en una escenografía minimalista. En oposición a lo que suele ser un aeropuerto, esto es, un espacio atravesado por cientos de personas que circulan por doquier, las imágenes de esta puesta muestran un lugar vacío. Instalaciones de un aeropuerto sin gente. Solo, muy pequeño, se lo ve a Piola, una figurita insignificante, sentada sobre una de las torres, la más alta. Única presencia. Mínima presencia en un lugar desierto. Presencia cuasi fantasmal en un lugar de ausencias.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, 1995 (1940), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Bergson, Henri, (1986), *La risa*, Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A.
- Brook, Peter, (2002a), *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*, Barcelona, ed. Península.
- Brook, Peter, (2002b), *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba editorial.
- Castro, Carolina, Ángela, 25/1/2013, *La lógica del payaso es descubrir de qué se ríen y desarrollarlo*, entrevista a Gabriel Chamé Buendía, *Tiempo Argentino*, disponible en:
- <http://tiempo.infonews.com/2013/01/25/espectaculos-95224-la-logica-del-payaso-es-descubrir-de-que-se-rien-y-desarrollarlo.php>
- Dubatti, Jorge, 7/4/2013, *Fulgores cómicos y hondura trágica*, *Tiempo Argentino*, disponible en: <http://tiempo.infonews.com/2013/04/07/suplemento-cultura-99617-fulgores-comicos-y-hondura-tragica.php>
- González, Ignacio, (2013), *Entrevista a Ángel Elizondo. Sobre su formación, o la recta a partir de la curva*, en *La actuación teatral. Estudios y Testimonios* (compiladores: Dubatti, Jorge y Burgos, Nidia), Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Grandoni, Jorge, (2006), *Clown: Saltando los charcos de la tristeza*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Jara, Jesús, (2011) *Los juegos teatrales del clown, Navegante de las emociones*, Buenos Aires, Novedades Educativas.
- Kulawik, Krysztof, (2009), *Travestismo lingüístico-El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Le Breton, David, (1999), *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Le Breton, David, (2010), *Rostros. Ensayo de antropología*, Buenos Aires, Letra Viva.
- Lecoq, Jacques, (2004), *El cuerpo poético (Una pedagogía de la creación teatral)*, Barcelona, Alba Editorial.
- Moreira, Cristina, (2008), *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires, Inteatro ed. (Instituto Nacional del Teatro).

Saavedra, Guillermo, 14/8/2014, *Opiniones de un payaso, entrevista a Pierre Étaix*, Perfil, disponible en: <http://www.perfil.com/cultura/Opiniones--de-un-payaso-20140222-0084.html>

Santillán Juan José, 25/5/2013, *Payasos que se la toman en serio*, Clarín, disponible en: http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/Payasos-toman-serio_0_917908254.html

Trucco, Florencia, 24/1/2013, *Uno solo contra la vorágine*, La Nación, disponible en: <http://servicios.lanacion.com.ar/archivo/2013/01/24/espectaculos/008>