

¿Complicidad y comicidad? Por supuesto que sí. *El zapato indómito* de Sebastián Villar

Lucía Mariel Canales¹

El zapato indómito, de Leo Masliah.

Dirección: Sebastián Villar.

Elenco: Marcelo Goñi, Oscar Miño.

Estreno: Lunes 8 de enero del 2018, en El Galpón de las Artes (Jujuy 2755, Mar del Plata).

El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un hacer, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas.

Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*.

Si tenemos en cuenta la heterogénea producción del teatro independiente marplatense, *El zapato indómito*, pieza escrita por Leo Masliah y dirigida por Sebastián Villar, se destaca como uno de los espectáculos más cómplices y palpitantes de la cartelera de este año (2019). La obra, así como todos los espectáculos programados por el espacio teatral El Galpón de las Artes, se presenta sin barreras de boletería, con entrada libre y por cooperación solidaria. En *El zapato indómito* observamos cómo se emplean diversos elementos ligados al usufructo de la comicidad popular, ligera y corrosiva; al absurdo y la metáfora, como manifestaciones críticas contra el sistema y la alienación laboral. El espectador, personaje clave del espectáculo, ingresa activamente al espacio teatral y, a partir de ello, asume un pacto de complicidad en

donde debe co-producir el espectáculo desde su inicio hasta su culminación. En efecto, a partir de la sobredimensión de lo actoral y de la constante puesta en escena de la espectacularidad se produce un cruce entre la complicidad y la comicidad que conlleva a que cada función sea única e irreplicable, un verdadero acontecimiento teatral.

El zapato indómito es una obra que surge a partir de la notación post-escénica de las pruebas realizadas en los ensayos de



Daniel Montero y Eduardo Lockhart en 1983. Su estreno, no obstante, tuvo lugar en 1986, en el teatro El Viral de Buenos Aires, con dirección de Osmar Pereyra, y con las actuaciones de Carlos Romeo Franco, como Abayubá O'conors, y Gabriel Guillermet como Churchill Méndez. En esta nueva oportunidad, los protagonistas son Oscar Miño y Marcelo Goñi. El intenso trabajo actoral, sumado a la gran dirección propuesta por Sebastián Villar, dio como resultado la obtención de dos Premios Estrella de Mar 2018: como Mejor Obra de Teatro Alternativo y mejor

¹ Profesora en Letras y estudiante de la Lic. en Letras (UNMdP). Adscripta graduada en la cátedra Literatura y Cultura Españolas I (Departamento de

Letras, Facultad de Humanidades). Contacto: lucia.canales1996@gmail.com.ar

actuación masculina marplatense. La historia de trasfondo retrata a un par de empleados de una fábrica de zapatos, que tienen como objetivo producir miles de pares en un tiempo récord sin descanso alguno. En escena, cabe destacar, observamos solamente al personaje de Abayubá O’Connors, el jefe de la fábrica y mandamás principal, quien despide a sus empleados “invisibles”, reflexiona en torno a qué carta de recomendación escribirá a cada obrero (sin conocer sus nombres), y discute con su capataz y asistente a medida que le da órdenes. Este último, Churchill Méndez, aparece y desaparece constantemente del escenario, operando como canal comunicativo para transmitir las respuestas y el descontento de sus compañeros de trabajo. En consecuencia, de la interacción entre ambos personajes comienza a emerger una serie de absurdos: el robo de un set de ajedrez, una amenaza de muerte, la carta romántica de una amante desconocida, etc. Es así que mientras de trasfondo nos encontramos con el trabajo alienante de los empleados, la obra principal se desarrolla paulatinamente a través del diálogo entre estos dos personajes casi caricaturescos – jefe y capataz–, y los absurdos tópicos que surgen de su interacción.

Al tomar el texto como base, podemos observar casi de inmediato que la escenografía de la puesta en escena difiere bastante de la planteada por Maslíah. El escenario descrito en el texto es el de una oficina con un escritorio en el medio, un asiento, papeles en el suelo y demás objetos cotidianos. Mientras que en el texto este escenario asume el puesto de un lugar susceptible de ser representado en la realidad, la propuesta escénica es de corte más realista, en la puesta que nos ocupa esto cambia, hay tan sólo dos pilas

enormes de papeles que funcionan como silla y escritorio, y el auricular del teléfono que es reemplazado por un papel que los actores abollan y dan forma curva durante la escena. Otro elemento que se aprecia en el área, pero que no se encuentra planteado por el texto original, es un gráfico, como aquellos utilizados por los analistas económicos, ubicado sobre una de las paredes. En él se dibuja una línea que cae hasta alcanzar el suelo, dando a entender que la fábrica se encuentra en crisis y que esta situación se relaciona con “la recesión mundial” (Maslíah 1986: 75), en palabras de O’connors. De este modo, todos los objetos son reemplazados, con la excepción de algunos otros específicos, como la cuchilla con la que Churchill intenta matar a Abayubá, o las fichas de damas que utilizará como teléfono y demás. En este espacio despojado, atendemos a que un mismo objeto es utilizado constantemente de manera no convencional. La multifuncionalidad de los objetos y la creación teatral de estos mismos es una técnica disruptiva muy utilizada por el *Clown*. Si bien la puesta respeta el texto original y posee elementos de comicidad en un grado elevado, a su vez



es enriquecida por la técnica *Clown*² y por la incorporación de procedimientos no especificados en el texto base como el intercambio y la interacción con el público. En efecto:

Lo que sucede cuando se está en el teatro es que se va a presenciar un hecho único, podremos leer la obra en casa o podremos filmarla, pero la energía que un actor o clown desgrana de su vida para brindar carácter a su personaje es lo que nos convence en ese juego del fingimiento humano (Moreira 2015: 30).

De esta manera a menudo se rompe con la expectativa del espectador, quien espera determinadas cosas, pero tiene que estar acomodándose y reacomodándose en forma permanente ante lo que sucede en escena y fuera de ella. Tal como señala Ubersfeld, las representaciones contemporáneas trabajan mucho con el espacio. En vez de unificarlo, lo fragmentan, impidiendo considerarlo como un conjunto lógico y organizado. Muchas veces, en el teatro contemporáneo el espectador es físicamente integrado en este espacio y agredido por él —así como sucede en la obra en cuestión—, hecho que lo obliga a asumir un rol activo para descifrarlo e, incluso, reconstruirlo (Ubersfeld 1997). En parte, en *El zapato indómito*, es a través del signo escénico³ de la luz que el espectador puede guiarse para mirar ciertos espacios del escenario, como

aquellos lugares donde O’Connors arroja su ropa, para luego volver a recogerla, sin recordar que él mismo la había tirado. A pesar de que el escenario está casi vacío de referencias explícitas acerca de que lo que observamos se trata de una oficina, la luz genera esa atmósfera e ilumina al público para abrir el espacio a una nueva interacción. Así como sucede cuando los personajes toman las hojas-asientos que se encuentran en escena y las tiran por el aire generando un juego de luces psicodélico, para luego preguntarle a los espectadores: “te gustó ¿no?”. En rigor, en las distintas puestas de la obra, hemos asistido a que este juego con el público cobra un tamiz distinto e inusual. Casi siempre el espectador acepta el pacto de complicidad y colabora de manera enfática con los actores, quienes lo convocan e interactúan con él. Badiou, en sintonía con lo mencionado, piensa al teatro como un evento único e irrepetible, como un acontecimiento experimental, cuasi político, que nos amplía la mirada y nos ubica en el contexto socio-histórico donde vivimos: “Allí, en la escena, y en ningún otro lugar, está el ámbito para un acontecimiento experimental, político, que da claridad a nuestra situación histórica” (Badiou 2000: 112). Si bien nuestro análisis se aleja de querer analizar el componente político de la obra, por más que *El zapato indómito* pertenezca al contexto argentino de los años ’80, se observa la idea de un teatro comprometido

² Un ejemplo de esto es el ejercicio de imitación de sonidos onomatopéyicos, en determinados momentos de la obra. Es así que los personajes, a menudo, convocan al público para que imiten un sonido y acompañen las acciones que transcurren en escena. En este sentido: “esas ejercitaciones promueven una expresión rica en sonoridades y matices, que pueden permitir que surja una expresión característica del clown” (Moreira: 79).

³ Entendido en términos de Tadeusz Kowzan (1968) en su obra: “Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. El autor menciona trece signos distintos de los cuáles puede hacer uso un espectáculo y, al mismo tiempo, un texto dramático. Estos son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música, y efectos sonoros.

con su realidad contemporánea concreta, buscando una interpretación desde el humor. En virtud de ello, atendemos a que esta idea de acontecimiento experimental resulta más que fructífera a la hora de definir esta puesta: cada ingreso al Galpón de las Artes ha sido distinto, no así las risas que han sido constantes. En este distanciamiento que rompe la ilusión de un teatro realista, a menudo se enfatiza que lo que se está viendo es ficción. Permanentemente, la obra da cuenta de la espectacularidad, de que lo que se está viendo es teatro. Y esto no sólo se advierte a partir de las referencias explícitas por parte de los actores ante este hecho, sino que los personajes están caracterizados con maquillajes exagerados, pelucas y bigotes falsos, para hilvanar con el género *clown* en la obra. Este es un elemento que puede notarse como diferencia con el texto, ya que en el mismo no se aclara en ningún momento que todo deba ser caricaturizado. No obstante, en la puesta en escena, las expresiones son exageradas, repetitivas, y se produce más énfasis en ciertos diálogos y conductas cómicas. Esta sobredimensión de lo actoral está presente desde el comienzo de la obra y va *in crescendo* conforme avanza la representación: el espacio en que se mueven los actores se encuentra al mismo nivel del público, hecho que permite que, como mencionamos, cada puesta en escena sea única en sí. En consecuencia, se genera progresivamente una complicidad en la que las bromas reiteradas se resignifican y el público ingresa al hecho teatral de forma activa. Así, O'connors se dirige a la audiencia para interrogar a uno de los espectadores de la primera fila: “¿Esto te pasó?”, y con cada enunciado retoma los anteriores: “Esto sí que te pasó”, lo que conlleva a que la comicidad

aflore. Los gestos, las risas, los equívocos, la coordinación, los movimientos, la ósmosis entre comediantes y público, y las expresiones hiperbólicas están presentes a lo largo de toda la representación. Sostiene Gabriel Cabrejas:

es complejo el absurdo cómico, sobre todo si se lo adapta al desfiladero del discurso social disimulado por la carcajada, como que una situación cotidiana de cualquier fábrica argentina de hoy sirva para caerse de risa y, encima, no sentir culpa alguna. Porque en la libertad desatada del humor todo cabe, incluso reflexionar después de salir, y antes, disfrutar la fiesta del clown (2018: 1).

En este sentido, todos los elementos y procedimientos destinados a generar la comicidad se suman a la ironía constante del texto para indagar en torno a las relaciones de poder en contextos laborales. Así, como dijimos, O'connors pretende generar una cantidad inmensa de zapatos en un tiempo imposible, cinco minutos que se mantienen congelados durante toda la obra (otro modo de ruptura con el realismo). Para lograrlo, el personaje busca que sus operarios trabajen de forma sobrehumana para poder cumplir con el pedido de Sullivan, dejando de lado



sus preocupaciones personales, como por ejemplo, el hecho de que deban buscar un

nuevo trabajo debido a que han sido despedidos y, en torno a ello, ampararse en el seguro de desempleo. A pesar de lo dicho, O'connors adhiere a continuar con la producción ya que “no tiene otra escapatoria” (Masliah: 66), manifestando así una crítica hacia el consumismo, el sistema capitalista y la alienación laboral; para que el espectador salga de El Galpón de las Artes reflexionando en torno a lo visto, tras disfrutar lo lúdico de la fiesta teatral.

Bibliografía

- Badiou, Alan (2000): “¿Qué piensa el teatro?” y “Teatro y filosofía”. En *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires, Ediciones del cifrado.
- Cabrejas, Gabriel (2018): *La fiesta del clown social*. Disponible en: <http://lacocuzza.blogspot.com/2018/09/teatro-de-un-renegado-modelo-2018.html>.
- Kowzan, Tadeusz (1968): “Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *El signo en el teatro*. Madrid. (Traducción del francés: C. Bobes/ Jesús G. Maestro).
- Masliah, Leo (1986): *El zapato indómito*.
- Moreira, Cristina (2015): *Técnicas de clown: una propuesta emancipadora*. Buenos Aires, Inteatro.
- Ubersfeld, Anne (1997): "El espacio teatral y su escenógrafo". En *La escuela del espectador*. Madrid, publicaciones de la asociación de directores de escena de España. (Edición original: *Lire le théâtre*. París: Éditions Belin, 1996).