

Solo

Dirección y dramaturgia: Diego Ortenzio.

Interpretación: Federico Martinetti.

Estreno: enero de 2016.

Salas: La Panadería y La Bicicleta, Mar del Plata.

Reposición: desde enero 2021, con actuación de Diego Ortenzio, en las salas El Club del Teatro y CAAVE. Fechas especiales en El Club del Teatro: Festival de teatro independiente *Guille Yanícola* (18 de septiembre), Primer encuentro de la red de salas de teatro independiente (9 de octubre), Mar del Plata.

Duración: 45 minutos.

PALABRAS CLAVE: *SOLO* – TEATRO CONTEMPORÁNEO – SUJETO DESCENTRADO
KEYWORDS: *SOLO* – CONTEMPORARY THEATRE – DISPLACED SUBJECT

“Con la escena como clavo”, sobre *Solo* de Diego Ortenzio

Sabrina Gil¹

“Acá y cuando digo acá es acá, hay olor a puerto viejo, a obra muerta”

En el Festival de teatro independiente organizado por ATTRA en Mar del Plata, la experiencia de una obra no acaba con los aplausos, sino que continúa (o inicia de otro modo) en los desmontajes. Allí, ante una pregunta sobre las decisiones tomadas en el proceso de trabajo, Diego Ortenzio responde otra cosa, en lugar de lo que hizo, habla sobre lo que quisiera hacer. “Quiero hacer algo imposible” dice. “Algo como el aura de Benjamin... traer fantasmas”. Aunque se refiere a otra cosa, *Solo* es un unipersonal habitado por fantasmas. Algunos literarios y filosóficos con

¹ Doctora en Letras, Profesora y Licenciada en Historia, Especialista en Lenguajes artísticos y Profesora de Juegos dramáticos. Es becaria posdoctoral de CONICET, docente de la EMAD de Mar del Plata y del PUAM de la UNMDP. Trabaja sobre intermedialidad de lenguajes en las artes latinoamericanas. Mail de contacto: sgilmdp@gmail.com

nombres reales que, como buenos fantasmas, no se manifiestan del todo (Deleuze, Lehmann, Bartís, Pompeyo Audivert...), otros ficticiales, personajes sin obras ni intérpretes que entran y salen del cuerpo del actor autodidacta estafado, tejedor de redes y filetero, antiguos miembros de una cooperativa teatral, voces de mandatos familiares que repiten que hay que tener un oficio. Fantasmas de comunidades rotas de la vida y del teatro que el personaje mantiene atados en una red, como la que cubre la sala, como las que teje para pagar el alquiler del teatro.

Solo es un espectáculo escrito, dirigido y (en esta reposición) actuado por Diego Ortenzio, quien además corta las entradas y ejecuta tareas técnicas creando un paralelismo entre realidad y ficción. El personaje ha quedado solo a cargo de un teatro, por eso hace todas las tareas; la cooperativa de quince personas se ha ido desmembrando y, no por amor al arte, sino porque el contrato estaba a su nombre, allí quedó él cargando con el teatro. En sus palabras: “con la escena como clavo. Con las tablas como cruz. Con el drama como calvario”.² La obra, como escena sacrificial, recorre el intento demencial por mantener vivo lo que ha muerto, entregándose a sí mismo en la construcción de los fantasmas.



Fotografía: Pablo Badii

² Las citas corresponden al texto inédito de Ortenzio que, gentilmente, nos facilitó, así como las fotos de Pablo Badii que acompañan la reseña.

El ambiente es sórdido, desprolijo y aplastado bajo una inmensa red que cuelga a media altura. Poco hace pensar en un teatro. El personaje actúa textos escritos para otras personas como si fuera esos otros. Los monólogos no se vinculan entre sí y parecen no conducir a nada más que al ritual de ejecutarlos. Entre uno y otro realiza cambios de vestuario con la pretensión de un profesional y el resultado estético de un vagabundo: girones, restos de prendas, manchas de maquillaje, objetos viejos y desacoplados entre sí, que van del *clishé* teatral de la muñeca y las velas al *clishé* local de las patas de rana y la reposera.

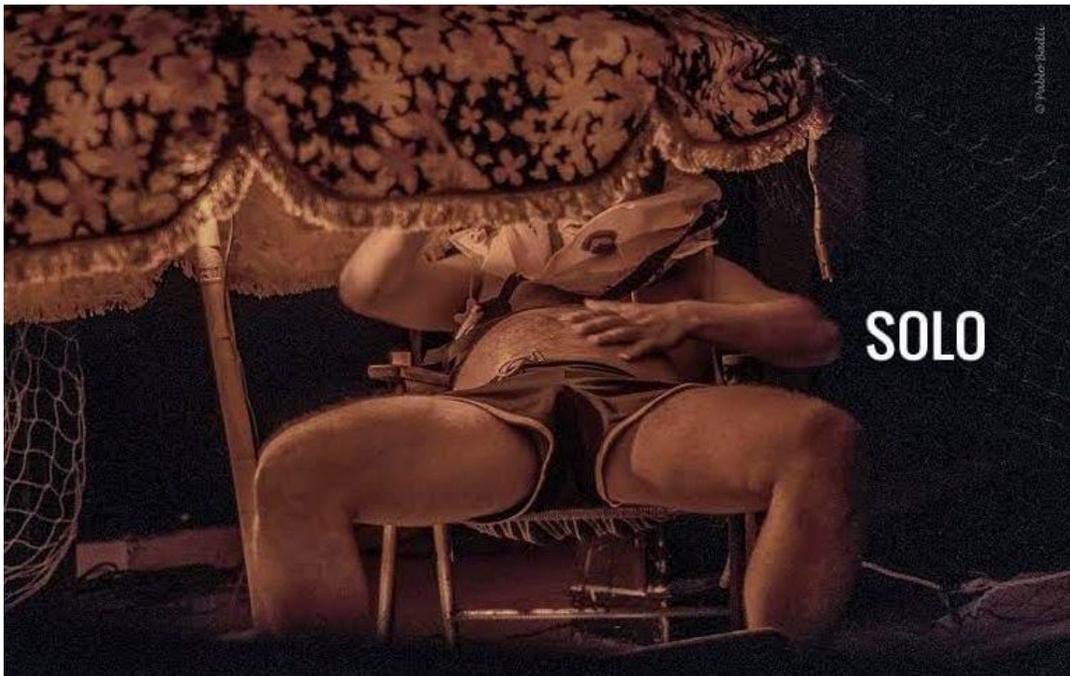
El espacio evoca cierto aire de puerto, un bodegón de arrabal o un taller precario junto a un muelle. Las primeras palabras que escuchamos refuerzan este ambiente: “patrones del miasma visceral. Contra maestres de erráticas quimeras. Buscadores de ensueños, melómanas sirenas casquivanas...” A lo largo de la obra impera una atmósfera náutica orientada, no al lirismo de una escena marina, sino al imaginario del puerto como lugar de marineros borrachos, hombres sombríos y mujeres derrotadas. La metáfora que parece construirse es la del teatro como un barco abandonado hasta por las ratas. Un barco a la deriva con un pasajero y, por lo tanto, una cárcel y una tumba, un destino irreparable.

Pero la ilusión portuaria se infla y se desinfla como un globo. Cuando la aceptamos, el personaje toca objetos reales y afirma: “este es el telón. Lo tejí con mis propias manos. Estas son las luces. Las hice yo. También las manejo. Este es el piano, de madera. Dura. Lo afiné yo también. Y esta es la heladera. Una Siam 70. No saben cómo congela!...” No un barco ni un puerto, sino un teatro, y tampoco el teatro abandonado por la cooperativa, sino la sala en la que se presenta *Solo*, con sus luces y sus objetos. Con la misma intensidad con que construye la ilusión, la destruye. A su vez, si por momentos creemos estar frente a un poeta abandonado, actor maldito y perseverante que construye metáforas náuticas, al instante estamos frente a un pobre filetero eviscerador y tejedor de redes que quiere rozar con los dedos la poesía y no alcanza. En esos momentos, sus aparentes metáforas son apenas símiles para explicar lo incomprensible con lo que conoce: “los comediantes me dejaron a la capa. Ya no quieren ahumar pez palo. ¿Para qué tanta profundidad, si el cornalito hace gárgaras en la superficie, camarada?”.

De algún modo, esto recuerda la metáfora de Platón del alma como un carro tirado por dos caballos alados, uno bueno y hermoso que surca los cielos y otro con hambre de materias sólidas que tira hacia la tierra. El personaje de *Solo*, cual auriga de esa yunta, traza una ruta tensada entre la elevación poética y el barro, por eso es una obra de contrapuntos. Al interior del texto verbal, la abstracción poética contrasta con descripciones redundantes de objetos y situaciones mundanas y no acaba de conformarse un texto lírico ni una secuencia narrativa, sino algo en el contraste entre ambos. La tensión entre la poesía y la fábula destrozan el carro. La

misma operación se despliega en todos los niveles y si, por ejemplo, el abuelo se llamaba Gentil Dulce Sueño de Primavera, porque había nacido un 21 de septiembre, le decían Pocholo. Y Pocholo pensaba que “uno puede ser actor: sublime. Pero es importante tener un oficio de mayor tangibilidad”. El mandato del abuelo sintetiza el problema de la obra y de los caballos alados, entre el deseo de lo sublime y la inevitable tangibilidad.

Por los movimientos contrastantes entre la elevación celeste y el hundimiento en el barro, así como hacia adentro y afuera de la ilusión, atino a pensar que, en el fondo, Ortenzio no persigue el aura de Benjamin (2015) que proclama, sino que pretende burlarla. Cuando empieza a producirse el *aquí y ahora* maravilloso que supone el efecto aurático, la *manifestación irrepitable de una lejanía* se interrumpe con un calzoncillo a punto de caerse que puede dejar al personaje/actor desnudo o con el crujir del aceite caliente en la garrafa, donde cocina cebollas que luego come con la boca abierta, mientras habla de teoría teatral y de una academia que lo estafó diciendo que actuar es como tejer a dos agujas. No hay fantasma que sobreviva ni poesía que salga airosa.



Fotografía: Pablo Badii

“Pertenece a la estirpe del personaje suplente”

En clase, estudiantes de la Escuela de Arte Dramático (que, a la sazón, también cursan con Ortenzio una materia) tienen dificultades para articular un discurso

sobre *Solo*. Piensan, dicen: me gustó, me impactó, me sorprendió, muy bien actuada, muy original la puesta, el uso del espacio, etc., etc. Se nota que repasan en su mente cosas que están aprendiendo en las materias y van tildando. Tras un largo rato aparecen las palabras mágicas: *no la entendí* y con eso se destraba la catarata: no sé qué representaban los monólogos de los personajes, ¿qué querían decir?, por momentos no entendía qué decía, hablaba muy rápido ¿no?, ¿o muy bajo?, ¿era a propósito?, ¿es demasiado poético?, ¿cuestiona al teatro?, ¿pero por qué hace teatro si lo cuestiona?

No es nuevo que el teatro hable del teatro, de hecho, la autorreferencialidad es una marca del arte contemporáneo. Sin embargo, el personaje de *Solo* balbucea, se come las palabras, acelera en largas enumeraciones, nos pierde varias veces en el curso de un monólogo y parece no importarle. No está claro qué quiere decir sobre el teatro y, tal vez, no tenga intención de *decir* nada, sino una necesidad de hacer algo para existir. Como la estructura de la obra, la experiencia de las estudiantes – sesgada muestra de público –, también está signada por una forma de contraste, dada por la contradicción entre elementos de la obra que seducen y otros que repelen porque no habilitan una lectura tradicional, tranquilizadora en la medida en que podemos ponerla en palabras de un modo relativamente automático o sencillo (*trata de... el mensaje es que...*).

El texto verbal tiene un rol protagónico y eso nos lleva a concentrarnos en él pero, en última instancia, no hay un significado a extraer de la comprensión sintáctica y semántica de las frases que conforman la fábula, sino, en todo caso, un sentido a extirpar de otras dimensiones de la experiencia teatral: el regodeo en el sonido, en la repetición, la masticación de las palabras, la relación de nuestros cuerpos con el espacio y el espectáculo de descentramiento del sujeto que para existir actúa a otras personas. Solo, pero habitado por otros, entonces no solo, sino fundido, multiplicado y distorsionado. Se construye un sujeto dislocado, Frankenstein cultural; monstruoso pero vivo.

Solo es un buen laboratorio para explorar la hipótesis de Lehmann (2013) respecto de que la autonomía del lenguaje en el nuevo teatro supone, no un antihumanismo, sino un cambio de concepción, más orientada al sujeto del inconsciente que al *yo* cartesiano regido por la intencionalidad y la voluntad conscientes. El personaje trae ausentes y les da cuerpo y voz restituyendo en un sujeto individual algo del tejido social desmembrado, aunque el producto final sea monstruoso. Actúa desde la intuición de que sin eso no hay existencia posible y aceptando, de algún modo, el sufrimiento de cargar con los muertos como forma de existencia. Allí anida una articulación que abona las tesis de Lehmann y su pregunta por las nuevas posibilidades de pensamiento y presentación del sujeto que

propone el teatro actual: la puesta en acto de un sujeto individual descentrado, que se constituye y se reconoce al ser atravesado por otros.

Pero, ese sujeto descentrado también convierte a los otros en responsables de sus frustraciones y miserias. Al final, todo le pasa porque los demás abandonan el barco, porque el padre y el abuelo le dijeron que haga tal o cual cosa, porque la academia de actuación era una estafa. Su actuación en los monólogos también está limitada por los otros, porque interpreta a los otros actuando: “Si fuese por mí, lo ejecuto de forma excelsa. ¿Me comprenden? Pero ya no sería Giunta. Sería yo. Y el libreto manda que es Giunta y si el libreto manda, es Giunta y punto”. Sea por la vía positiva o por la negativa, el individuo *solo* no resulta suficiente.



Fotografía: Pablo Badii

Desde el reconocimiento de esa concepción del sujeto descentrado, contrapunto entre el individuo y el colectivo, se puede retomar la inquietud de las estudiantes y articular un discurso posible sobre el teatro que no siga el relato que el personaje cuenta al público, sino el que se constituye en su tránsito por las personas ausentes, es decir, en los “numeritos” que perforan la trama y al sujeto. Medusa, “la fabriquera borrascosa” que escribió para Giunta, que llora por los brillos inalcanzables y engeguedores de la artista popular que excita goce y deseo. Baigorrita, el arlequín, el ítalo-argentino indefinido y en conflicto de lenguas que actuaba Bello y “el despierto entre los soñadores”, papel de Clarisa del

Carro, que homologa la ciudad balnearia de playas atiborradas y su teatro estival: “apilen, apilen que hay lugar”. A partir de ellos se podría, entonces, articular un discurso sobre el teatro marplatense, la identidad cultural y la invención de linajes y tradiciones en los que filiarse.

Solo pone en acto la actuación como pulsión y la necesidad, o la necesidad, de seguir haciendo teatro en tiempos de inmaterialidad e individualismo extremo, marcas de época enemigas de la experiencia teatral que, ante todo, es material y colectiva. Pone en acto también la condición colectiva que supone el teatro que, aunque sea en pequeñas comunidades transitorias, no permite estar del todo *solo*. Como Eugenio Barba escribía a Iben Nagel Rasmussen, actuar es un viaje solitario, no para conquistar, sino para ser tomado, “para buscarse a sí mismo al medirse con los demás” (1986: 339).

Referencias bibliográficas

- Barba, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.
Benjamin, Walter (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México: Innova.