

La escena expandida en *El desmontaje*, de Jimena Márquez

Cristhian da Costa

Dirección General de Educación Secundaria
Dirección General de Educación Técnico Profesional

Recibido: 28/05/2023

Aceptado: 09/06/2023

Resumen

El presente trabajo dialoga con la puesta en escena de una de las obras más personales y autobiográficas de Jimena Márquez. El complejo acontecimiento teatral, que elabora la directora a partir de una nota autobiográfica, invita —y casi que obliga— al espectador a ingresar en un mundo en donde las fronteras entre la ficción y la realidad son, por lo menos, difusas. A medida que avanza la obra, se desdibujan de forma gradual y convincente los límites de la ficción. El público es advertido desde el inicio sobre el carácter pseudoconferencista de lo que va a ver. El devenir de los acontecimientos lo sumerge, sin embargo, en una ficción que, hasta momentos previos al final, ignoraba y daba por verdad.

Palabras clave: Autoficción; poiesis; mundo espectral; territorialidad escénica; convivio.

The Expanded Scene in *El desmontaje*, by Jimena Márquez

Abstract

This paper dialogues with the staging of one of the most personal and autobiographical works of Jimena Márquez. The complex theatrical event, which the director elaborates from an autobiographical note, invites —and almost forces— the spectator to enter a world where the borders between fiction and reality are, to say the least, blurred. As the play progresses, the boundaries of fiction gradually and convincingly blur. The public is warned from the beginning about the pseudo-lecturer character of what they are going to see. The course of events plunges him, however, into a fiction that, until just before the end, he ignored and took for granted.

Keywords: autofiction; poiesis; spectator world; scenic territoriality; lived together

Jimena Márquez es dramaturga, directora de teatro, actriz, letrista de carnaval, profesora de literatura y fue docente de arte dramático en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo, lugar al que intentó ingresar años antes como alumna, sin lograrlo. Se ha desempeñado como docente de dramaturgia y artes escénicas, dictando talleres en espacios como El Galpón, Espacio Arteatro y Daecpu (Directores Asociados de Espectáculos Carnavales y Populares del Uruguay).

El desmontaje es una obra con un proceso de escritura y armado de aproximadamente dos años, estrenada finalmente en 2021, y puesta nuevamente en escena en 2022 y en mayo de este año, con proyecciones de nuevas funciones para octubre. La obra en cuestión propone una nueva forma de hacer y concebir el teatro, en su estructura tradicional burguesa, e intenta ir a las raíces mismas del quehacer teatral. No en vano presenta

el mito del dios Dionisos, en cuyo culto antiguo se encuentra el origen mismo del teatro, los pilares de una práctica poética distinta e integradora de muchas artes.

La obra de Jimena Márquez, de carácter pseudoconferencista, la ubica a ella como protagonista en un escenario minimalista, donde todo lo que vemos es lo estrictamente necesario y utilizable, y lo que no es utilizable es simbolizable, como es el caso de la fuente con uvas que decora la mesa. El drama comienza con un pedido de Jimena a su público de guardar el secreto espectacular, de entender que todo lo que sucede intraescena debe ser celosamente cuidado y protegido. Lo hace también como una forma de cuidar al resto de los espectadores —potenciales— que aún no han tenido el placer de encantarse con la obra.

Sobre el lateral derecho del escenario, una mesa ancha, una jarra que contiene uvas, cuya razón de ser se va construyendo a medida que avanza el espectáculo; un ensayo, el de la obra *El desmontaje* que se pretende desmontar, valga el juego intradieético y una pantalla a espaldas de la protagonista, que servirá de soporte escénico para lo que va a presentar. Allí se proyectarán imágenes de entrevistas, notas de diarios, *e-mails* sobre charlas de Jimena Márquez con representantes de la Comedia Nacional, pinturas que ayudan a construir el relato del mito dionisiaco. Al centro, un bombo legüero, un elemento aparentemente disruptivo que nada tiene que ver con Dionisos ni con la protagonista, pero que, al igual que el jarrón con uvas, comienza a adquirir significado. El bombo es un elemento que ejemplifica, en la etapa inicial de la obra, el proceso de desmontaje. La protagonista procede entonces a desmontar el bombo legüero para explicar el proceso de desmontaje de otra cosa, en la siguiente hora y media.

Al fondo y a la izquierda, la pantalla enorme se ocupará de reproducir parte de un documental que, según nos cuenta el personaje de Jimena Márquez, en forma fragmentada, irá echando luz sobre el proceso que se pretende llevar a cabo. Los entrevistados que actúan en esta especie de documental dentro de la obra son doce actores y directores de gran renombre del ámbito cultural uruguayo. Tal es el caso de César Troncoso, Florencia Zabaleta, Jorge Bolani, Andrea Davidovic, entre otros. En este marco escenográfico se irá desplazando la protagonista, quien, micrófono en mano, comenzará ahora sí, con el proceso de desmontaje de su obra. Para ello, acudirá primero a elementos autobiográficos que alternará con el mito de Dionisos, con quien encuentra gran parecido. El travestismo, el vino, la persecución y la celebración son lugares comunes que halla Jimena Márquez entre la historia de su vida y el mito del dios griego.

En el plano poético de la obra, lo verdaderamente interesante de la propuesta de su autora es la forma en cómo presenta su tesis: lo hace de atrás para adelante. Al momento de sentarnos, sin saberlo, estamos en el final del espectáculo.

Esta manera, si se quiere analéptica, determinará que, durante el proceso que dura la obra, la protagonista deberá ir reconstruyendo el relato hasta llegar al final, que en realidad es el punto de partida. Y es justamente esta inversión cronológica la que favorece el incremento de la tensión en el espectador. Una tensión que tiene su clímax en los momentos finales, en los que el espectador descubre que ha sido víctima de un juego brutal por parte de la directora, pero que genera a partir de entonces una seducción maravillosa. El espectador se retira al final del espectáculo con una sensación de derrota casi épica, pues no lo ha visto venir. El esquema, aparentemente realista, presentado por la protagonista a lo largo de la hora y media que dura la obra, le recuerda cruelmente que esto es teatro, que el pacto de ficción no se corrió ni un centímetro de su lugar, que todo lo presentado allí, bajo un velo de estricta veracidad, forma parte, en último término, de la fantasía teatral. Pero en el cómo lo presenta la dramaturga está la brillantez del asunto. Un tema simple, tratado de forma magistral.

En cuanto al argumento de la obra, no encierra grandes misterios, se trata del proceso de desmontaje, de desarmado y desarticulado, de la obra que se presencia. Una obra que trata aspectos del yo, por eso las referencias constantes al pasado de Jimena Márquez, mezclados con las referencias míticas del dios Dionisos, y un suceso puntual que tuvo lugar en la escena teatral montevideana a lo largo del año 2004. Sobre esos tres elementos fundamentales se construye la obra: la autobiografía, el mito de Dionisos y los sucesos escandalosos del 2004, que tuvieron como protagonistas a diversos actores, directores y dramaturgos de la escena local. He ahí el porqué de los testimonios de estos actores y directores que tienen lugar, pantalla de por medio, en la obra.



Figura 1. Jimena Márquez

Lo que genera gran intriga y expectativa es saber de qué se trataron esos sucesos escandalosos del año 2004. La protagonista lo va a decir, en eso versa gran parte de la obra, pero para poder entender con exactitud qué fue lo que pasó, entiende que es estrictamente necesario hablar primero sobre algunos aspectos de su pasado, y hablar también sobre Dionisos, dios de la vid y de las bacanales. En el proceso, se respalda en notas periodísticas de la época, en su situación personal de entonces, pero, sobre todo, en testimonios de los propios actores y directores que se vieron directamente perjudicados por este tema. Es aquí que aparece el nombre de un personaje, ausente en su corporeidad, pero igualmente protagónico como Jimena Márquez, cuyo nombre es Dionisos Contreras.

Inmediatamente, el espectador supone, de manera ingenua, que la intención de hablar del mito dionisiaco se relaciona automáticamente con el nombre de este personaje, aunque veremos más adelante que ese «latido en el muslo», como llama la protagonista al dios del vino, tiene más que ver con la idea de volver a los orígenes del teatro que con otra cosa.

Este hombre es presentado por Jimena Márquez como un espectador disruptivo que, a lo largo de varias funciones de teatro que tuvieron lugar en el año 2004, en Montevideo, intervino las obras de varios directores. Su cometido, asistir al teatro, levantarse, acercarse al proscenio e interactuar brevemente con los actores que representaban diversos papeles. En ocasiones, conocía claramente partes enteras del monólogo de algún actor y hasta adoptaba la vestimenta adecuada al momento de intervenir, por ejemplo, en una representación de *Las mil y una noches* que tuvo lugar en ese año.

Dionisos Contreras nunca existió y este es el enunciado lapidario que cae como un yunque a los pies del espectador momentos previos al desenlace de la obra. Se trata de un personaje muy bien construido por la dramaturga, pero que no tiene un correlato real. Es ficticio, como casi todo en la obra. Pero este dato final resignifica todo lo anteriormente presentado. La nota periodística que habla sobre la presencia de este personaje en las salas montevideanas de la época, y sobre todo el testimonio de los doce actores y directores que aseveraban el hecho de primera mano, cae por tierra y se asienta como una inventiva más de las tantas que el espectador presencia en la obra. Ahora bien, ¿cuál es la tesis de Jimena Márquez en esta puesta en escena?, ¿qué es lo que realmente pretende mostrar?, ¿hay algún cuestionamiento con relación al quehacer teatral actual que la lleva a proponer una forma diferente de hacer teatro, una forma que la acerca muchísimo al teatro griego original? ¿O se trata simplemente de exorcizar, magistralmente por otra parte, aspectos de su vida vinculados a episodios de su pasado y su relación con el teatro?

La obra ensaya una puesta en escena que está a medio camino entre lo autobiográfico y lo ficcional, la conferencia y la actuación, lo documental y lo periodístico, lo real y lo ficticio, lo divino y lo terrenal. Este

jugar a vestirse de otra forma ya está presente desde el inicio, cuando el espectador ingresa a la sala con la intención de presenciar algo que está por fuera de su mundo real. Sin ese salto ontológico que se produce entre el espectador y la cosa esperada, no podría ser posible el hecho teatral.

Mientras que Jimena Márquez juega a ser Jimena Márquez durante el tiempo que dura el espectáculo, quien observa juega a creer que ella es ella. Quienes asisten a ver *El desmontaje*, no dudan en ningún momento que quien está en el escenario es la propia dramaturga de la obra, que a modo de conferencia va a hablar sobre la obra en sí en lugar de presentarnos un espectáculo diferente. A lo largo de la hora y media que dura el espectáculo, el espectador va entrando ingenuamente en ese juego, presentado de una forma tan sutil que los bordes de lo real se confunden y pareciera ser que no hay salto ontológico. Pero la revelación final, además de develar una gran mentira, demuestra también que la poiesis de lo que se ve no tiene nada que ver con la realidad empírica del espectador. Lo que hace Jimena Márquez mediante este proceso es devolverle al espectador su lugar, situarlo en un mundo otro, diferente al de la cosa mostrada. Como bien afirma Jorge Dubatti:

No hay expectación sin salto ontológico o entidad otra de la poiesis, aunque esa conciencia sea intermitente [...] El acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral: para que todas estas variantes sean posibles, en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la conciencia de distancia ontológica (2011, p. 40).



Figura 2. Afiche de *El desmontaje*

En ese sacudón final está la verdadera tesis. Gabriel Calderón afirma, en un momento, como parte del testimonio que brinda para la obra, que sería fantástico si el espectador actual presenciara una pieza teatral, se retirara, estudiara en su casa lo que ha visto y regresara a ver la función siguiente para retrucar los parlamentos de los actores, para convencerlos de otra cosa, para discutir sobre tal o cual giro narrativo que presente el espectáculo, etcétera. Calderón termina afirmando que el teatro, tal cual lo conocemos, no sería posible, pero se permite coquetear con esa idea. No en vano, Márquez reflexiona en determinado momento sobre lo mismo: qué tal si dejamos de castigar al público señalando sus molestos ruidos o desatenciones, como si le estuviera vedado incluso desenvolver un caramelo o estornudar, y lo invitamos a participar más activamente del espectáculo como se hacía, justamente, en sus orígenes y que constituía la base misma del quehacer teatral. Esta moda burguesa, propone Márquez, no hace más que matar al público. Por lo tanto, por qué no me puedo permitir discrepar con esa forma de hacer teatro, con una forma que hegemoniza el poder de hacer solamente en el actor y se olvida de su público. También se nombran en la obra los momentos del teatro de vanguardias, donde la situación era muy distinta y espectador y actor terminaban mezclándose equitativamente en la *poiesis*.

De alguna manera, entonces, la propuesta de Jimena Márquez es devolverle la vida al espectador, hacerlo partícipe de la cosa mediante el ejemplo concreto que propone; innecesario es saber si tiene su correlato real o no. Lo que realmente busca es cuestionar esa aparente pasividad que se le impone al espectador. Para lograrlo, se permite ser infiel consigo misma, presentar una aparente biografía que, si bien tiene mucho de

real, se ensancha y avanza proscribiendo la verdad anteriormente revelada. Esa forma de hacer teatro, lejos de ser un acto ególatra y narcisista, tiene mucho de sacrificio y exposición. Al respecto, agrega Sergio Blanco:

De alguna manera entonces, la autoficción es poder ser infiel a uno mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo [...] Finalmente, todo lo que escribo sobre mi vida termina siempre siendo mentira: a medida que la escritura va surgiendo la verdad va siendo prosrita [...] Cada vez que leo o veo representada una de mis autoficciones, siempre me sucede lo mismo: tengo la impresión de estar frente un espejo ante el cual solo puedo formular la siguiente idea: Ceci n'est pas moi... (2016, p. 10).

En definitiva, la obra le permite a Márquez mezclar aspectos de su vida real con otros que ficcionaliza naturalmente a medida que avanza su conferencia. La identidad de Dionisos Contreras es vedada hasta el final, porque lo que pretende enunciar la protagonista con eso es: «Ceci n'est pas moi». Lo cierto es que, en cierta medida, tiene razón, porque Dionisos Contreras, en definitiva, no es más que un *alter ego* de la conciencia de su creadora. Es alguien que se atreve a todo lo que Márquez no, es capaz de subir al escenario en medio de una función representada y recitar, de mejor manera incluso, el monólogo de un personaje; capaz de lucir un traje mucho más elegante y escenográfico que sus pares actores. Incluso más, es capaz de indignarse sobremanera ante la presencia de un asesino de niños y amenazarlo de muerte. Pero es capaz de tales proezas justamente porque es el único que está en el borde entre la cosa ficcionada y la cosa no ficcionada. No es ni actor ni público, es las dos cosas a la vez. Plantea diferencias territoriales con relación al resto de los actores.

Estos bordes cartográficos, que representan teatralidades múltiples, nos arrojan a las fronteras de lo teatral y lo no teatral. Permiten al espectador asistir a un acontecimiento artístico y a la vez social. Así lo entiende André Carreira en el análisis que realiza con sus estudiantes:

La teatralidad no está instalada de forma absoluta en el objeto de la representación, ya sea en el teatro o en otra práctica artística o social. Ella es un acontecimiento entre este objeto/práctica y las personas que lo experimentan como espectadoras/observadoras (2019, p. 8).

La obra de Márquez pone el foco en la propia actriz y dramaturga antes que en el personaje que representa. Es así que se nutre de innumerables aspectos de su vida pasada para construir la *performance* de lo que representa. Se ficcionaliza y se juega con lo que es verdad y lo que es mentira, pero siempre partiendo de la base de que se trata de una anécdota vívida de la dramaturga. El efecto que produce se materializa en una especie de corrimiento de interés del arte en sí. Al menos, en forma aparente, lo que realmente le importa ver al espectador, o lo que realmente le interesa mostrar a la dramaturga, son aspectos biográficos de su vida, así patrocina su pieza en entrevistas previas al estreno. El efecto: el arte se subordina a la vida del actor, dramaturgo o director, queda por detrás de él. Si lo tuviésemos que graficar, sería algo así como: el actor presenta su historia de vida haciendo hincapié en la veracidad de su discurso; el discurso se va construyendo con una aparente veracidad; el actor desmiente lo antedicho y la obra completa se enmarca automáticamente dentro de una ficción, que encierra actor y espectador. A decir de Roger Mirza: «Este teatro [...] no renuncia al texto, pero multiplica los estímulos, jerarquiza el encuentro, la ceremonia, el ritual, el compartir un espacio y un tiempo actores y espectadores» (2021, p. 2).

Referencias bibliográficas

- Blanco, S. (2016). La autoficción: una ingeniería del yo. *Revista Temporales*. 3. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-C:\Users\Sophie\Desktop\hingenieria-del-yo/>
- Carreira, A.; Abin, M.; Álvez, M.; Angelelli, H.; Mirza, N.; Vargas, D. (2019). La escena en el campo expandido. *Artes y Humanidades*, 8(32).
- Dubatti, S. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México D.F.: Libros de Godot.
- Mirza, R. (2021). «Espacio y cuerpo en el teatro contemporáneo. Una perspectiva desde Montevideo». En G. Brignone y A. González Melo (eds.), *Teatro actual en español. Homenaje a José Luis García Barrientos*. Madrid: Ediciones Antígona.