



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Poesía, cuerpo y voz
en la obra teatral *Todo piola*
Ybañes Roxana
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Poesía, cuerpo y voz en la obra teatral *Todo piola*

Ybañes Roxana

roxanaybanes@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes
Universidad Nacional de Buenos Aires
Argentina

Resumen

El espectáculo teatral *Todo piola* está inspirado en poemas de Mariano Blatt y surge del trabajo colectivo realizado por Gustavo Tarrío como director, junto a Eddy García como co-responsable del guión. La pieza recoge destellos del encuentro con los pibes, la amistad, el amor, el sexo y la música presentes en los textos de Blatt y, a partir de ellos, explora matices de la voz y el cuerpo buscando nuevas resonancias. Los cuerpos y las voces del Eddy García -actor-, Carla Di Grazia -bailarina- y Guadalupe Otheguy -cantante- despliegan formas mutantes en un espacio desprovisto. La cadencia de los ritmos de la palabra y la música anida en los movimientos de los cuerpos que se encuentran directamente en el roce, en el baile, en el canto. En este trabajo me interesa abordar la puesta en escena de la voz y el cuerpo en el espectáculo teatral *Todo piola* considerando que se trata de una voz que pone en juego registros fronterizos en diálogos entrecortados y fraseos con tonos barriales y de cuerpos que transitan la mutación. Ambas materialidades

configuran una territorialidad en constante apertura y re-configuración. En la voz y en el cuerpo se tensionan la dimensión de lo correcto del decir y lo establecido del cuerpo para explorar la presencia de otros matices de la palabra y otras corporalidades y, por tanto, la obra teatral resulta una apuesta que asume una posición estética y política.

1.

Todo piola (2015) es una pieza teatral dirigida por Gustavo Tarrío que surge a partir de un trabajo colectivo con poemas de Mariano Blatt. En esta presentación me interesa abordar la puesta en escena de la voz y el cuerpo en este espectáculo considerando que ambas materialidades configuran una territorialidad en constante apertura y mutación. Por un lado, las voces con su sonoridad ponen en juego registros fronterizos en diálogos, cantos y decires con tonos diversos y, por otro lado, las corporalidades transitan el movimiento y la mutación.

El título de la obra recoge el título de un poema de Blatt y, a partir de esta pieza y otros versos seleccionados, a partir de la palabra tomada y transformada, se conforma un objeto estético en el cual confluyen la actuación, la danza y el canto. En la carta de presentación del poeta reseñamos su perfil de escritor y editor. Entre otros títulos de poesía de su autoría, mencionamos *Increíble*, El niño Stanton, 2007; *El pibe de oro*, Colección Chapita, 2009; *Hielo locura*, El niño Stanton, 2011. En junio de 2015, de la mano de Mansalva, publica *Mi juventud unida* que nos acerca su poesía reunida hasta ese momento, organizada de manera cronológica, desde el año 2005 al 2014. Además, dirige junto a Damián Ríos la editorial Blatt & Ríos. El carácter múltiple también alcanza la presentación del director de la obra. Gustavo Tarrío es realizador, director, guionista de obras de cine y teatro. Menciono, sin agotar títulos de su producción, *Decidí canción*, obra-documental ficcional-musical, 2004-2006; *Una canción coreana*, film, 2014; *El hijo de amateur*, obra teatral a partir de poemas de Carlos Godoy, 2012; *Esplendor*, obra teatral, 2016, entre otros.

2.

Los poemas de Blatt nos conducen a un universo de encuentro y contacto “con” y “entre” los pibes, la amistad, los cuerpos, el amor, el sexo, las drogas, la música y

la cerveza fría; desde la escena íntima y pequeña hacia el escenario barrial bajo los colores del cielo y los ruidos de Villa Urquiza, Agronomía o Villa Pueyrredón. Las palabras crean mundos posibles, tan cercanos como extrañados, en los cuales ellas resuenan con ecos de diálogos, con palabras abiertas a una territorialidad propia. Esta poesía germina una voz con sus ritmos y cadencias. Pienso esta voz como una *voz en territorio* que transita por zonas fronterizas y de apertura hacia nuevos escenarios con sus árboles, sus cielos de día y de noche, sus calles y sus palabras atentas a lo próximo, al entorno y a los otros.

En este caso el territorio se configura como dimensión topográfica e implica un espacio con sus límites, fronteras y zonas de pasaje, zonas internas y externas mientras que también aparecen aristas sociales, culturales y simbólicas en las cuales se despliegan el lenguaje con sus registros de hablas, el mundo del fútbol, la música, los cuerpos y el sexo. En la poesía de Blatt el territorio es paisaje, paraje y escenario de eventos compartidos con otros. La limitación y demarcación del espacio trae aparejado acciones concretas, transacciones, acuerdos y disidencias. El interior y el exterior urbano asoman bajo el cielo y el follaje de los árboles. Se visibilizan límites e inscripciones, medios de transporte: el tren en movimiento o el interior de un colectivo, lugares precisos de la ciudad: calles, bares. Mientras, transcurren las noches, los días, las estaciones y los años. En estos territorios están los cuerpos en movimiento y por momentos, quietos. Los cuerpos se aprecian por partes -el rostro, las manos, la nuca, la espalda, las orejas, los aros de las orejas, los ojos, las bocas, el torso, los pies- y como totalidades. Son cuerpos que muestran sus inscripciones en la piel, sus gestos y sus poses y se encuentran. Cadencias y cortes de palabras como las siguientes resuenan en esta poesía: "Eras como el Paraíso. Eras el Pibe de Oro y todo lo que nos/ pasaba era de Oro" ("El pibe de Oro", p. 37), " Traaaanquilo, Mariano/ no vas a poder describir en este momento/ este momento./ Aunque ahora/ que mi 111 semi vacío/ deja atrás Federico Lacroze/ me acomodo contra el vidrio/ y apenas/ miro/ pasar/ la Avenida Guzmán/ la Avenida del Campo/ la calle Llerena/ la Avenida Constituyentes." ("Tranquilo, no vas a poder describir en este momento este momento", p. 140).

3.

Hasta aquí me referí al punto germinal de la obra y un sistema del producción colectiva del espectáculo. Szuchmacher sostiene que la expresión artística que denominamos teatro involucra la articulación de cuatro artes: "la arquitectura" que

marca las relaciones entre escena y espectador, "las artes visuales" que abarcan todo lo que el ojo percibe, "las artes sonoras" que incluyen lo que se escucha y el transcurso del tiempo y "la literatura" que implica la narración con palabras o movimientos (2015: 22). Esto convoca a pensar sobre los términos en los cuales se dan estas relaciones de concreción del evento que acontece en una sala de teatro, en este caso, el Teatro del Abasto, junto con la presencia de los actores y los espectadores en un espacio y tiempo específicos.

Todo piola se despliega en un escenario desprovisto con actuaciones de Eddy García, Carla Di Grazia y Guadalupe Otheguy. El espectáculo se conforma con actuación, danza y canto. En este espacio vacío un cuerpo aparece en escena. Se recorta bajo la luz la silueta de Carla Di Grazia con un libro en sus manos. Ella gira lentamente mientras percibimos su vestuario de fútbol. En la rotación observamos la camiseta, la textura de la tela que brilla bajo el haz lumínico y el nombre Tévez inscripto en la espalda. Ella camina hacia el telón de fondo y se cruza con Eddy García, el actor que aparece en escena, también vestido con ropa de fútbol. El actor camina y avanza por el escenario para decir con la voz y con el cuerpo el poema "Todo piola" en una versión diseñada para este evento: "todo piola?/ todo piola, vos?/ piola también, q hacías?/ nada, acá, tranca, vos?/ piola, acá, también, tranca" ("Todo piola", p. 105) La sonoridad de la voz y la actuación abordan la deriva del diálogo y nos situamos en un espacio de cara a un cuerpo que, a su vez, es dos cuerpos que se aproximan y entran en contacto. Decimos "dos cuerpos" en tanto la actuación presenta en los matices de la voz y la actoralidad puesta en juego, el espesor de diálogo que recoge del poema que ha sido versionado. De este modo, el punto de partida es el encuentro amoroso entre dos chicos, dos amigos, en un barrio, en una esquina. En la obra esta conexión será luego entre un chico y una chica como clave de transformación en la cual anidan también otras posibilidades: chico- chico, chica- chica. Me refiero a un punto inicial de la obra que en su acontecer se desplegará en ramificaciones pues los cuerpos y las voces llegarán al ensamble entre cuerpo y cuerpo, voz y voz, con un otro que puede ser al mismo tiempo otros. En un tercer momento, aparece la cantante Guadalupe Otheguy, con un vestuario que es símil piel animal. Su rostro primero permanece bajo un cono de sombra para luego ser develado. Su voz trae la canción al espectáculo que ya ha iniciado. La canción estará presente a lo largo de toda la obra.

Todo piola se concretiza como pieza de teatro que no resigna los mundos posibles que crea la poesía de la cual parte, sino que toma esa posibilidad y explora la

mutación y la transformación de esa palabra escuchada, materialmente perceptible en las voces y en los cuerpos de los actores, para crear otros mundos y configurar territorialidades. El espacio del encuentro con el otro, que implica la puesta en juego de la palabra y la corporalidad, es una posibilidad para crear nuevos espacios en los cuales están presentes la voz y el cuerpo como formas de mutación. La voz, en este caso, es voz que dice, dialoga, canta, inventa, recrea, recuerda y los cuerpos son materialidades en contacto, movimiento, danza, lucha, puja, acercamiento y alejamiento.

4.

Volvamos por un instante a la apertura de la obra. Primero, la chica vestida con la camiseta de Tévez. Se aleja. Luego, el chico revestido de fútbol que comienza a decir con su voz y con su cuerpo una versión de un poema. La voz nos convoca a la escucha de una cadencia, de pronunciaciones de palabras que arman un universo, de modulaciones que transitan distintos momentos: continuidad, apertura, reiteraciones, descanso. El cuerpo y la voz del actor exploran y construyen una territorialidad en el espacio escénico delimitando zonas diferenciadas que son acompañadas por los brillos de luz y también configuran imaginarios territoriales que aglutinan constelaciones de palabras. Se vislumbra, en esta parte, un mundo compartido entre dos chicos que pueden intercambiar y compartir sus palabras, sus sentimientos, su amistad, su amor. A lo largo de todo el espectáculo la voz de los actores constituye un punto nodal en la creación de constelaciones de territorios que se arman, se instalan, se vivencian y se desarman. "El sonido atraviesa todo lo que se opone en su camino. En el cine podemos cerrar los ojos y evitar ver, pero no tenemos párpados para el oído", nos dice Martel (2009). En el teatro, al igual que en el cine, podríamos cerrar los ojos pero será difícil anular completamente la escucha. Algo nos seguirá atravesando. La voz nos rodea, nos insiste con algunas frases que se repiten, nos sorprende con otras que articulan las acciones que suceden. Somos partícipes de la escucha individual y colectiva, junto con los otros espectadores de la sala en esa puesta única de la obra, de una voz actuante y decidora que, por un lado, nos liga con un texto –que podemos o no conocer- y, por otro, nos ofrece la simultaneidad de un cuerpo en escena que podemos ver "en" y "desde" distintos ángulos y focalizaciones.

La voz *en territorio* enlaza el espacio vivido y recordado. La escucha de la voz permite localizar al otro, hipotetizar, redimensionar el espacio y conectar. Retomo

en este punto los aportes de Barthes (1982) quien reflexiona respecto de la escucha y la voz, planteando la distinción entre oír –del orden fisiológico- y escuchar –del orden psicológico-. Se distinguen tres tipos de escucha. El primero se orienta hacia un índice y nos ubica al mismo nivel que un animal, pensemos por ejemplo, la escucha de los pasos de la madre que se acerca a su niño. El segundo tipo está orientado hacia un signo lo cual implica acordar con ciertos códigos, pensemos qué códigos ponemos en juego al momento de la escucha de un poema. Finalmente, el tercer tipo, orienta la escucha hacia quien habla, quien emite y es por ello intersubjetiva. Barthes nos recuerda que la escucha tiene que ver con el territorio. La escucha de la voz inaugura un espacio de relación con el otro. Permite reconocer a los demás. Escucho lo que dice el otro y escucho cómo lo dice. La voz, nos señala Barthes, nunca es neutra.

Esta vinculación entre territorio, escucha y voz nos permite pensar algunos elementos de la obra. El espacio despojado en la puesta de esta obra se organiza en dimensiones diferenciadas: arriba, abajo, centro, atrás y adelante. Las voces se proyectan desde los estos puntos propulsando el movimiento de los cuerpos. La cantante, Guadalupe Otheguy, es quien sube en un momento por una escalera lateral del escenario y desde una ubicación en lo alto, forma parte de la escena cantando y tocando un piano. La voz cantada incorpora otros matices a la progresión de la obra ya sea trazando zonas de pasaje entre distintos espacios o bien zonas de apertura hacia otros sentidos posibles de lo amoroso. Davini (2007) sostiene que la voz en escena genera significados complejos y se vincula con una producción grupal e histórica. Su enfoque recoge aportes del pragmatismo y del pensamiento lacaniano y propone que la voz, en tanto acto, es producida en el cuerpo para afectar a otros cuerpos. En este sentido, la voz que canta es voz material presente en la obra como componente integrado a la escena que persiste en abrir posibilidades para la percepción. Si asistimos a la experiencia de la escucha de la voz, esta voz se nos ofrece en *Todo piola* con toda su versatilidad, con matices agudos y graves e incluso momentos de silencio.

Asimismo, la voz se trama en tradiciones contemporáneas, previas y futuras. Escuchamos en *Todo piola* voces que se traman en el canto y en el fraseo de sílabas y palabras que responden a ciertos registros. La voz puede desplegar tonos estridentes o pausados, sonidos estirados o estrujados que nos recuerden a otras voces y a otros materiales. Monteleone (1999) señala que la voz es social e histórica y encuentra posibles series en linajes para marcar continuidades y rupturas. En este caso, la voz acontece como materialidad ligada a los cuerpos que

propulsa la creación de los sonidos y simultáneamente arma y desarma territorios imaginarios y reinventados en una sucesión que apuesta permanentemente a lugares no anclados tan provisorios como intensos.

5.

En el espacio escénico acontece la voz, el movimiento y la marcación de trayectos corporales que exploran acercamientos y distanciamientos entre unos y otros cuerpos. Por momentos, en los recorridos emergen las variantes del rodeo, el acecho y la conquista del otro. La presencia del cuerpo en *Todo piola* se desliza entre lo natural, lo animal, lo humano, lo civilizado, lo cultural, lo revolucionario. El amor con el/la, con otro/otra es posible por la presencia del otro. El amor nos conduce a mundos de ensoñación que podemos crear en ese estado de enamoramiento pero ese mismo amor también nos conduce a una tierra de lucha con el cuerpo del otro que nunca es neutro. Es un cuerpo que tiene olores, texturas, colores y sonidos.

Podemos señalar momentos claros de figuras que los cuerpos componen en escena: *cuerpos en estado de lucha, cuerpos en estado de enamoramiento, cuerpos en estado de revolución, cuerpos en estado de abandono*. La lucha atrapa a los cuerpos de García y Di Grazia con espadas imaginarias, paso adelante y paso atrás, para dar rienda al juego *street fighter*. Aquí el espacio de la escena se ocupa en una línea imaginario horizontal, en el medio del escenario, con desplazamientos hacia adelante y atrás. El enamoramiento llega de la mano de la danza. Los actores bailan en un espacio que se vislumbra a partir de la referencia al film *La laguna azul*. Un chico y una chica que encuentran el amor y este amor se corporiza en el contacto de los cuerpos que llegan a explotar de placer. Esta explosión se visibiliza de manera directa en el estallido de los cuerpos y por desplazamiento y contaminación en una lluvia de pequeñas esferas que caen sobre el escenario. El aspecto revolucionario también se enlaza a imágenes de películas, la referencia en este caso es *Indiana Jones* que revive con estirpe salvadora y revolucionaria. Se instala por un momento la idea de un mundo en el cual el amor es tan fuerte que arrasa todo lo que encuentra a su paso. La palabra es palabra desiderativa para poner en voces todos aquellos deseos que podríamos pensar para modificar el mundo y el territorio que nos rodea. Finalmente, los cuerpos en estado de abandono plantean la otra cara del amor. El distanciamiento que implica necesariamente dos roles necesarios, quien deja y quien es dejado. Hacia el final, el

chico le dice a la chica que debe partir, que sus amigos lo están esperando para tomar una cerveza. Le dice que debe dejarla. Ella queda en el espacio desprovisto sembrado de esferas blancas, aquellas que supieron caer, y que ella ahora rebotará con fuerza contra las paredes. La obra no resigna celebrar el amor, explorar territorios y formas de tránsito de los cuerpos en ellos. Tampoco resigna mostrar que los tránsitos y las formas posibles del amor son múltiples y no se cristalizan sino que mutan.

6.

En esta presentación abordamos la pieza teatral *Todo piola* inspirada por poemas de Mariano Blatt y resultante de un trabajo colectivo que no ilustra la fuente de la cual parte, sino que contrariamente explora las posibilidades de componer otros mundos, en los cuales desplegar encuentros entre unos y otros. La puesta en escena de la voz y la corporalidad reconoce tradiciones en un contexto histórico y estético particular e implica también recrear e imaginar cómo es estar con los otros, amar a los otros, convivir con ellos, sin resignar zonas de diálogo y acuerdo, de tensión y conflicto. El aspecto fronterizo que podemos señalar en poesía de Blatt encuentra bifurcaciones en la obra teatral de Tarrío compuesta por danza, canto y actuación, encarnada por un actor que baila, una bailarina que canta, una cantante que actúa; es decir por una obra que ofrece una composición de materiales que apuesta a la exploración de nuevas formas estéticas.

Bibliografía

Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

Blatt, M. (2015). "El pibe de Oro", "Tranquilo, no vas a poder describir en este momento este momento", "Todo piola". En *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 29-38, 105-116, 140-141.

Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: UNQ.

Martel, L. (2009). "El sonido en la escritura y la puesta en escena". Conferencia realizada en el marco del Festival Vivamerica.

Disponible en: <http://www.casamerica.es/temastv/el-sonido-en-la-escritura>
[Consultada 8 de noviembre de 2016]

Monteleone, J. (1999). "Voz en sombras: poesía y oralidad". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, N° 7, pp. 147-153.

Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Todo piola. Obra teatral a partir de un poema de Mariano Blatt. Guión: Gustavo Tarrío y Eddy García. Dirección: Gustavo Tarrío. Actuación: Eddy García, Carla Di Grazia, Guadalupe Otheguy.