



Con las sustancias de los sueños. *Konga: callejón de los espejos*

Autor:
Rud, Lucía

Revista:
Telondefondo

2008, 4(7)



Artículo



Con las sustancias de los sueños. *Konga*¹: callejón de los espejos.

Lucía Rud

(Universidad de Buenos Aires)

Konga: callejón de los espejos (2007, reestrenada en 2008) de Jean François Casanovas y Eduardo Solá, integrantes del grupo Caviar², se desarrolla en el segundo piso del Teatro Maipo. El escenario de pequeñas proporciones, la iluminación baja que induce a un estado onírico, las mesas y sillas en lugar de butacas, la barra y la posibilidad de consumir bebidas emulan el ámbito de un café concert. El espacio escénico no se limita al escenario propiamente dicho, sino que se prolonga en una pasarela ("Aprovechamos el espacio cuando entramos a la sala, con la idea de un circo que llega a un pueblo por su calle principal"³) y un espacio más amplio que divide la sala en dos, según el costo de las entradas (\$50 y \$30).

El espectáculo se estructura en *sketches* musicales (canciones en *playback*) que se suceden casi ininterrumpidamente, y se estructuran en 1) introducción circense, 2) "Norte", 3) "Este", 4) "Vórtex", 5) "Oeste", 6) "Sur" y 7) apoteosis revisteril. Al respecto, la gacetilla de prensa explicaba lo siguiente:

El norte: entren y vean a Madame Irma, una ruleta, un gorila, una gitana, lo prohibido, misteriosa cabalgata circense; cae la noche, sirenas de barcos lejanos, puertos de los mares del norte, brumas de las cuales emergen marineros, prostitutas, sórdidos psicópatas.

El este: en un pequeño principado perdido en los Balcanes, todos los martes se reúne La Flor y Nata de la Comarca; dando rienda suelta a sus múltiples talentos: poesía, música, danza, canto y ciencia (o eso creen).

El sur: un caserón casi embrujado en el cual se desenvuelven cuatro mujeres solteras al son de un melancólico piano, oscilan invariablemente de la soledad a

¹ A fines de mayo el grupo Caviar estrenó *Caviar Follies*, que incluye los mejores cuadros de *2º piso ascensor* y *Konga*, entre otros.

² "El grupo Caviar propone espectáculos que, desbordando los límites del music-hall, combinan la danza, la mímica, el drama y la comedia. La riqueza pictórica de sus puestas en escena se sustenta esencialmente en un vestuario y un maquillaje que capta especialmente el mundo de las grandes estrellas" (Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, p. 94).

³ Jean François Casanovas, en Cecilia Hopkins. "Con esto estamos metidos en una montaña rusa emocional". Buenos Aires, *Página/12*, 12 de mayo 2007.

la euforia hasta que aparecen "ellos"; provocando en "ellas" las reacciones más inesperadas y menos respetables.

El oeste: el séptimo arte, el imperio del celuloide, rostros, figuras, voces, cabelleras, iconos del siglo XX.... El material del cual están hechos los sueños.
Final: cabaret de París⁴

Los realizadores amplían la idea del empleo de cuatro puntos cardinales⁵:

Casanovas: Los cuadros latinos y porteños representan el Sur. En cambio, aquellos que muestran vestidos de fiesta, ambiente de ópera y mujeres emplumadas nos recuerdan a un reinado de la vieja Europa, con olor a rancio. Al Este ubicamos todo lo que nos lleva a la noche brumosa de los puertos, al mundo de las prostitutas. Y lo que tiene que ver con el cine, obviamente, es el Oeste.

Solá: Hay un conjunto de cuatro escenas que llamamos el Vortex, lo inclasificable: nosotros nos damos el lujo de tener cinco puntos cardinales"⁶.

Konga... se basa en una peculiar estructura de sistemas expresivos. Por un lado, en general, la voz se emplea en escasas ocasiones (en el recitado de "Implacable" de Juana de Ibarbourou; en la lectura de la carta de Papá Noel y en la canción "Compuesta y sin novio" cantada por Sandy Brandauer). Predomina, en cambio, la fonomímica, cuyos signos sonoros (reproducciones) son puestos en relación con los signos visuales: los gestos, la mímica, los movimientos escénicos, el vestuario, el maquillaje, el peinado, la iluminación, la escenografía y los objetos. De este modo, la cita sonora se hipertextualiza en el cuerpo del actor/personaje; a veces como imitación seria, otras veces lúdica (pastiche)⁷.

La mayor complejidad en la hipertextualidad planteada en *Konga...* está en el punto cardinal Oeste (Hollywood). Las citas sonoras (el audio de las películas) son doblajes al castellano del audio original en inglés. Por ejemplo, la Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) no tiene la voz de Gloria Swanson, sino de

⁴ Tomada de http://www.alternativateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=7574

⁵ "El hilo conductor empezó a aparecer cuando teníamos ya casi todas las secuencias grabadas. Y ahí integramos lo que son los cuatro ejes del espectáculo: lo nocturno, el salón literario, lo costumbrista; y el homenaje a Hollywood, aunque con personajes atípicos, porque los típicos ya los habíamos realizado antes y había que innovar." (Jean François Casanovas en Laura Lunardelli, "Jean François Casanovas y Eduardo Solá hacen un espectáculo de ensueño en *Konga*". Buenos Aires, *Reporter*, miércoles 6 de junio de 2007.

⁵ En Cecilia Hopkins, ob. cit.

⁶ En Cecilia Hopkins, ob. cit.

⁷ "Una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora" (Gérard Genette, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 31.

la persona que la dobla; Gilda Mundson Farrell (*Gilda* de Charles Vidor, 1946) tiene sucesivamente la voz de Rita Hayworth, de Anita Ellis (que cantó los temas musicales de la película) y del doblaje. Estos signos sonoros son simultáneos a los sistemas referidos a la expresión corporal (mímica del rostro, gesto y movimiento escénico del actor) y a las apariencias exteriores del actor (maquillaje, peinado y vestuario). El modo de imitar a los personajes de Gilda/Rita Hayworth o a Edith Piaf es, en términos de Genette⁸, imitación seria. Por el contrario, la imitación de Mae West, con sus atributos exageradísimos, podría definirse como imitación lúdica o *pastiche*.

Otro ejemplo de esta constante y significativa puesta en relación de los signos sonoros (canciones) con los signos visuales es la secuencia en la que partir del tango "Charlemos", con la letra de Luis Rubinstein, la conversación telefónica, es contestada con gestos de la interlocutora, implícita en la canción y presente en el escenario. Este diálogo o contrapunto entre signos sonoros (música) y visuales (expresión corporal y apariencia exterior) nos remite a la *temporalidad*, que implica la simultaneidad de los signos teatrales, a través de la que se ofrece una información semántica extremadamente densa.

Describir el vestuario de *Konga...* es sumamente complejo debido a la cantidad de cambios y a su difícil aprehensión en el corto tiempo de cada *sketch*. Tomando la materialidad del signo –la sustancia-, es necesario resaltar la diversidad de cualidades táctiles de los géneros utilizados en el vestuario, desde la superficie lustrosa y lisa de los kimonos de plástico negro a la densidad visual del *strass* y del *lamé*, pasando por plumas, rasos y algodones. A lo largo de la obra se suceden los más variados géneros (texturas táctiles), como así también colores y estampados (texturas visuales).

Una codificación elemental divide el vestuario de los cuatro *boys* y el de las "fémimas". Los *boys* están vestidos con simplicidad, generalmente todos con un mismo modelo: *smoking*, tangueros, trajes de sarga escocesa, pantalón blanco y remera a rayas rosas y naranjas. Los personajes "femeninos", en cambio, tienen vestuarios opulentos, de colores vivos y llamativos.

⁸ Gérard. Genette, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

En el espectáculo, los diversos personajes femeninos son interpretados por tres hombres -travestismo⁹- y una mujer:

Nuestro uso del transformismo es único: porque es un transformismo de un minuto. ¡Y tampoco hay tantos sexos como para ensayar tantas variantes! El resultado es que la suma de personajes multiplica casi diez veces lo que es el elenco real.¹⁰

En el espectáculo no sólo se muestran hombres vestidos de mujeres actuando con gestos y mímica femenina. También hay dos situaciones que ejemplifican la complejidad del tema: por un lado, en "Walking in the rain" (en esta canción del grupo australiano Flash and the Pan, la letra problematiza: "Feeling like a woman/Looking like a man" ("Sintiéndome como una mujer/ luciendo como un hombre") se realiza una conversión en escena de "hombre a mujer": una alusión a Jack el destripador que asesina a una prostituta/cabaretera y luego, se transforma – vestuario mediante- en ella. Por otro lado, en la milonga "Con flauta y guitarra", se produce una incongruencia cuando la mujer y los tres hombres travestidos abandonan súbitamente su feminidad y cantan (o simulan cantar) con gestos, mímica y movimientos masculinos.¹¹

Las categorías peircianas del signo pueden aplicarse al vestuario. La indumentaria funciona como icono-imagen¹²: Rita Hayworth, Mae West, Cyd Charisse o Betty Boop, cada una de modo más o menos mimético del original. Al mismo tiempo, el vestuario es índice de nacionalidad, social y de época.

En Caviar las épocas aparecen representadas por la ropa, y entonces hay situaciones que no pueden mostrarse como demasiado actuales, porque hay que formar cuadros reconocibles para el espectador. La

⁹ "En los espectáculos del grupo Caviar, el travestismo es definitorio. (...) Al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, la transformación no busca provocar hilaridad entre el público, sino muy por el contrario, despertar admiración ante el virtuosismo interpretativo de actores y actrices. El objetivo de este tipo de espectáculos es crear la ilusión de un doble borramiento: el del hombre en la imagen femenina y el del imitador en la figura imitada" (Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, ob. cit., p. 95).

¹⁰ Jean François Casanovas en Claudio Zeiger, "Deliciosas criaturas perfumadas", Buenos Aires, *Página/12*, 23 de enero de 2000).

¹¹ Sobre el travestismo en Caviar, véase de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, N° 3, julio, 2006, www.telondefondo.org

¹² "La imagen es el signo icónico que emplea una semejanza cualitativa entre el significante y el referente. Imita o retoma, ciertas cualidades del objeto: forma, proporciones, colores, textura, etc." (Martine Joly, "Semiótica". En: *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca, 2003, p. 43).

mujer de los años 40 tiene una manera de comportarse físicamente que una mujer de ahora no tiene: hay una especie de recato que ya no existe. Los años 30 me gustan por la línea de la ropa y esa especie de languidez acocainada; los 40 por los peinados altos que dan majestuosidad al cuerpo. Y los años 50 son Marilyn: el busto sale para afuera y el talle se achica (eso da pie para hacer cuadros exuberantes, pechuga para afuera)¹³

Por ejemplo, el vestido ajustado al cuerpo hasta la cadera, con mucho vuelo y volantes en la falda y en las mangas, de infaltable estampado a lunares, acompañados por rodete o peineta, rápidamente indica lo flamenco. Es importante señalar que estos vestuarios no son objetos encontrados y reciclados en el espectáculo ni copiados con exactitud histórica (no hay hipertrofia por verismo arqueológico), sino que están creados para el espectáculo y, por lo tanto, si bien toman prestados rasgos de los objetos reales, se adaptan a las necesidades del espectáculo. El vestuario y los movimientos del actor están siempre estrechamente interrelacionados: en *Konga...*, la indumentaria prioriza la corporalidad del comediante y su discurso gestual¹⁴.

El desnudo, también considerado como traje¹⁵, está presente en el espectáculo:

Nos interesa la desnudez, pero siempre que esté muy cuidada, mostrando un buen vestuario antes de quitarlo, con buena luz y una coreografía que no deja que se vea todo... Así, la croqueta del espectador funciona de otra manera"¹⁶

Por un lado, en "Gymnopedie nº 1", los cuerpos aparentan desnudez, aunque tienen un vestuario disimulado: la bailarina porta una sutil malla color piel con lentejuelas que no cubren el cuerpo. El bailarín lleva un pequeño *slip* que cubre sólo la parte delantera. El verdadero vestuario es la iluminación, la proyección de agua que dibuja sobre los cuerpos danzantes un segundo movimiento.

¹³ Jean François Casanovas en Claudio Zeiger, ob. cit.

¹⁴ "El vestuario debe servir al cuerpo, adaptándose al gesto, al desplazamiento, a la actitud, o ceñirlo, sometiéndolo al peso de materiales y formas" (Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, ob. cit., p. 37)

¹⁵ "En cuanto a la desnudez, no es el grado cero del vestuario - el vestuario sería más bien el que, por su familiaridad y su adecuación a nuestros valores, representa el grado cero - . La desnudez puede acoger todas las funciones: eróticas, estéticas, de "inquietante extrañeza", etc." (Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 182).

¹⁶ Jean François Casanovas, en Cecilia Hopkins, ob. cit.

En *Konga...* se realizan *strip tease* que no cumplen con las premisas de la gestualidad (lento y rítmico balanceo) ni hacen de la desnudez la finalidad exclusiva, ya que el cuerpo queda parcialmente oculto. En el caso de "Ford Mustang", la pareja se arranca mutuamente las diminutas prendas hasta quedar desnudos, pero rápidamente quedan ocultos en la oscuridad. El segundo caso, "Sono bello/I'm beautiful/Je suis beau/Soy lindo", los hombres se quitan sensualmente dos prendas, hasta quedar desnudos frente a un espejo, pero se cubren.

El vestuario de la apoteosis final es el propio del teatro de revistas. El exceso de plumas, que llega hasta lo imposible, no puede ser considerado una parodia. En otro contexto, la cola gigante de pavo real o la cresta emplumada, podrían resultar ridículas o extravagantes, pero como apoteosis del espectáculo, los espectadores aplauden deslumbrados. Por intuición –y experiencia personal– creemos que lo que es aplaudido son los actores/actrices, y no los trajes.

En un primer momento, podemos pensar que el vestuario de *Konga...* sufre de varias de las *enfermedades* del vestuario señaladas por Barthes. A primera vista, parece que la indumentaria constituye "un lugar visual brillante y denso hacia el que se evade la atención"¹⁷; que descuida "los valores propiamente plásticos: el gusto, el acierto, el equilibrio, la ausencia de vulgaridad"¹⁸ o que "le vemos exagerar cada vez más el lujo de su vestuario, al que se va a admirar por sí mismo, y que no tarda en convertirse en la atracción decisiva del espectáculo"¹⁹. Sin embargo, se trata de una impresión superficial de lo que el vestuario realmente significa en *Konga...* En efecto, si tomamos como fundamento la idea del propio Barthes, acerca de que "debemos juzgar la indumentaria teatral por la obra misma"²⁰, podemos concluir que lo que en el espectáculo hay de "desequilibrado" en el vestuario (por ejemplo, Mae West) no es vulgar o de mal gusto, sino que es parte de la caracterización lúdica de la actriz. Lo que hay de "brillante" en el vestuario no opaca al resto de los sistemas significantes, sino que está al servicio del *Gestus* social (la expresión exterior de las contradicciones sociales que toda obra testimonia). Parece paradójico que un espectáculo a veces considerado frívolo

¹⁷ Roland. Barthes, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 66.

¹⁸ *Ibidem*, p. 68.

¹⁹ *Ibidem*, ob cit., p. 70.

²⁰ *Ibidem*, ob cit., p. 63.

manifieste el *Gestus*, pero consideramos que existe una relación entre el vestuario y el universo social ("Sí somos conscientes de que en la Argentina de 2007 ver este espectáculo es deslumbrante. Es magia; por eso el público se va con los ojos chispeantes"²¹). Por otro lado, el vestuario de *Konga...* no es de un aparente lujo, como desaconseja Barthes ("hoy la riqueza es demasiado cara, nos contentamos con imitaciones, es decir, con mentiras. Es decir, que ni siquiera es el lujo, sino el relumbrón, el que resulta hipertrofiado"²²) sino de un lujo real:

[la calidad del vestuario] es parte del estilo Caviar, siempre nos caracterizamos por el lujo y la sofisticación. Nos gusta que los elementos que utilizamos para el vestuario sean lo que tienen que ser y no un espejismo. Solá: Representa una apuesta para nosotros, dado que Lino Patalano se hizo cargo del sesenta por ciento de lo que se ve nuevo y el resto es de propia adquisición y reciclado de puestas anteriores. Pero no puede ser de otra manera, ya que nos movemos muy cerca de la gente y para que los personajes cobren el sentido que queremos no pueden mentir a través de su ropa o de las pelucas o del calzado²³.

El vestuario, en fin, se encuentra absolutamente al servicio del espectáculo e íntimamente ligado al actor, a la mímica del rostro, a sus gestos y movimientos escénicos. Por eso es un vestuario absolutamente "sano".

La escenografía en general es austera. Sólo juegan en escena algunos objetos como el teléfono para "Charlemos", la bolsa que contiene la carta de Papá Noel (con una imagen de un modelo masculino con motivo navideño), la cerveza y el plato de comida para "Amsterdam". El teléfono, por ejemplo, es a la vez objeto *utilitario* y *referencial*²⁴, ya que no sólo sirve para simular la conversación telefónica, sino que también es icono de teléfono e índice de un tiempo histórico (es un teléfono antiguo, a disco). También es posible pensar al objeto teléfono como metonimia (o sinécdoque, más exactamente) de la casa de Belgrano 6011 en "Charlemos".

²¹ Casanovas, en Laura Lunardelli, ob. cit.

²² Barthes, Roland. "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pág. 70.

²³ Casanovas en Laura Lunardelli, ob. cit.

²⁴ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 139.

El verdadero objeto protagonista de la escenografía es el espejo²⁵. Su función es duplicar la imagen del personaje y permitir al espectador ver desde otros puntos de vista, a veces cosas que nos están dificultadas desde nuestra ubicación (por ejemplo, los muchachos desnudos, o el rostro del ejecutante del piano – Eduardo Solá). No debemos olvidar que *Konga...* no es una Galería de los Espejos, sino un *callejón* de los espejos.

Las convenciones particulares que están en juego son principalmente las convenciones de autor (marcas de utilización de sonido, colores, vestuario, manejo de género, de lo femenino y lo masculino) que nos remiten necesariamente a otros espectáculos del grupo Caviar, como “Segundo piso ascensor”, “Te odio”, “La moderna broadcasting” o “Hot Vudú”²⁶. También están presentes las convenciones particulares de género, aunque modificadas, como el café-concert, *vaudevil*, *music hall* y teatro de revistas.

“Caviar es demasiado lujoso para ser marginal y demasiado frívolo para ser intelectual”, señala Casanova²⁷. Si concebimos la frivolidad como algo insustancial, resulta difícil aplicar esta cualidad a *Konga...* Ernesto Schoo contesta:

“No lo es, en absoluto: cada uno de los títulos presentados en ese lapso representa, además de una deslumbrante cuota de ingenio, un esfuerzo cuyo resultado es el profesionalismo impecable, la exactitud cronométrica de las puestas, el lujo fantástico de los vestuarios. ¿Cuánto ensayo, cuánto trabajo cuesta la perfecta sincronización de las voces grabadas y la mímica, la unanimidad en los grupos de bailarines, la síntesis de los movimientos en el reducido tablado?”²⁸.

²⁵ “El espejo desempeña por doquier, en la domesticidad acomodada, su papel ideológico de redundancia, de superfluidad, de reflejo: es un objeto rico, en el que la práctica burguesa encuentra el privilegio de multiplicar su apariencia y de jugar con sus bienes” (Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1988, p. 21).

²⁶ Algunos trajes de *Konga...* formaron parte del vestuario de espectáculos anteriores. Por ejemplo, del traje de gorila, en “Hot Vudú”, salía Casanovas personificando a Marlene Dietrich.

²⁷ Casanovas en Claudio Zeiger, “Deliciosas criaturas perfumadas”. Buenos Aires, Página/12, 23 de enero de 2000.

²⁸ Ernesto. Schoo, “La cultura se asoma por debajo del humor”. Buenos Aires, *La Nación*, Domingo 1 de abril 2007.

Ficha técnica

Autoría: Jean François Casanovas, Eduardo Solá

Actuan: Sandy Brandauer, Daniel Busato, Jean François Casanovas, Lucas González, Omar Mamani, Diego Nocera, Eduardo Solá, Martín Vojacek

Vestuario: Jean François Casanovas, Eduardo Solá

Escenografía: Jean François Casanovas, Eduardo Solá

Iluminación: Jean François Casanovas

Diseño de plumas: Eduardo Solá

Diseño de escenografía: Ileana Catalano

Diseño de luces: Abel Fumagali

Diseño sonoro: Guillermo Perulán

Realización de escenografía: Juan Moreira, Roberto Suárez

Realización de vestuario: Enrique Bentancour, Alejandro Bologna, Blanca Ocampo, Sara Trama

Realización de pelucas: Fabián Cigona, Roberto Moore

Banda de sonido: Jean François Casanovas

Operación de luces: Dana Barber, Rodrigo Díaz

Operación de sonido: Cristian Belvedere

Asistencia de dirección: Adrián Ferrán

Prensa: Walter Duche, Alejandro Zárate

Arreglos musicales: Marcelo Macri

Producción ejecutiva: Mónica Mendoza

luciarud@hotmail.com

Palabras clave: Casanovas- Solá- Caviar- *Konga*- travestismo- lenguajes escénicos- vestuario- intertextualidad

Key words: Casanovas- Solá- Caviar- *Konga*-cross dressing- -scenic languages- costume- intertextuality

