



Ana Alvarado

teatro de objetos

manual dramaturgico

Colección Estudios Teatrales



teatro de objetos

teatro de objetos

manual dramaturgico

*Ana Alvarado, con la colaboración
de Mariana Gianella*

Alvarado, Ana

El teatro de objetos, manual dramático / Ana Alvarado. - 1a ed. . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2015.

118 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-3811-17-3

1. Dramaturgia. I. Título.

CDD 792.01

Fecha de catalogación: 19/11/2014

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 486/15

CONSEJO EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Rodolfo Pacheco
- > Federico Irazábal
- > Claudio Pansera

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Graciela Holfeltz
- > Florencia Aroldi
- > Fernando Montes Vera (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Teresa Calero (*Distribución*)
- > Valentina Veronese (*Fotografía de contratapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-17-3

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2016
Primera edición: 2.500 ejemplares

Textos dramáticos para Teatro de Objetos:

Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi.

Montaje fotográfico/dramático:

Maijo Dámico y Ana Alvarado.

Análisis de las dramaturgias escénicas de El Periférico de Objetos en sus espectáculos:

***Máquina Hamlet* de Heiner Müller, *MMB-Monteverdi Método Bélico* y *Zoedipous*.**

capítulo 1

la dramaturgia en el Teatro de Objetos y Títeres

Por Ana Alvarado

Es de las cosas de lo que se trata, no de los ojos para verlas.

BERTOLT BRECHT

Este texto se propone como una propuesta teórico-práctica de valor pedagógico para los interesados en la dramaturgia para el Teatro de Objetos y Títeres, como rama de la Dramaturgia teatral.

El trabajo de campo incluirá la experiencia de Ana Alvarado en el Teatro de Títeres en general, y su labor en el grupo teatral El Periférico de Objetos, los trabajos de otros colegas en Argentina y en el resto del mundo, los trabajos de los alumnos de los talleres de este lenguaje que Alvarado coordinó con Carolina Ruy y, fundamentalmente, la experiencia realizada en el ámbito de la Diplomatura en Títeres de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) en la materia Dramaturgia del Espacio Escénico, dictada por la misma Alvarado junto con la docente Mariana Gianella y en la UNA (Universidad Nacional de las Artes) en el seminario “Experiencias dramáticas con objetos”, dictado por Ana Alvarado, en la Maestría en Dramaturgia de esa institución.

Se parte de la hipótesis de que el teatro cuyos protagonistas son los objetos, es un teatro en el que la imagen plástico-visual es constituyente del texto principal.

“El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”, dice Mauricio Kartun.¹

Si toda la dramaturgia estuvo problematizada desde mediados del siglo pasado por la crisis del poder de la palabra en el teatro, más aún el teatro objetual.

Actualmente, se está regresando a una fuerte presencia de la palabra en el teatro pero ya afectada por la experiencia de más de 40 años de teatro posdramático.

De los procedimientos artísticos nacidos en la última mitad del siglo XX, parte mucho del material útil para nuestra investigación. También de los textos teóricos que dan cuenta de los procedimientos de artistas consagrados en el campo del teatro, el cine y las artes visuales afines con nuestra hipótesis. Andrei Tarkovski, Robert Wilson, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun nos alumbrarán en este trabajo. También Heiner

Müller de quien recorreremos su *Máquina Hamlet*, según la dramaturgia escénica del grupo teatral El Periférico de Objetos. Y otros admirados, a los que nunca podemos dejar de lado como Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El Teatro de Títeres ancla su dramaturgia históricamente en la cultura popular, sus leyendas y rumores o en la adaptación de los clásicos de la literatura. Ha tenido pocos autores interesados en una dramaturgia específica, pero algunos son legendarios: Alfred Jarry, García Lorca, Javier Villafañe y muchos más. Todos ellos, partieron de la escritura poética o de la dramaturgia teatral y adaptaron esas formas al más delirante mundo de los títeres.

Cuando aparece hace unos 30 años la categoría Teatro de Objetos, fue una declaración de principios. Nadie sabe exactamente a qué llamamos así y la falta de precisión le permite mantenerse vivo y alerta. En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo que el más tradicional de Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esa denominación. Además, a la luz de las intensas reflexiones en torno al objeto que preocuparon a las artes visuales del siglo pasado, este nombre nuevo le otorgaba al lenguaje de los títeres la posibilidad y el derecho de formar parte de las vanguardias históricas y sus innumerables correlatos.

Así como el Teatro de Actores asentado en el texto dramático, no desaparecerá nunca pero necesita de la oxigenación periódica de la imagen, la performance, la dramaturgia performática y la escena multimedial, del mismo modo el Teatro de Títeres, necesita ser puesto en cuestión para poder sostener su vigencia y no aislarse.

Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí.

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de este último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable.

Desde 1989, año en que fundamos con Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Román Lamas, el grupo de teatro objetual, El Periférico de Objetos, y comenzó nuestro periplo por la escena *under* de Buenos Aires y por los festivales de nuevas formas y tendencias, europeos y americanos, ha pasado mucha agua bajo el puente.

Hoy los espectáculos de títeres para adultos son habituales, aunque siguen sin ser populares. Hay un muy buen festival específico organizado por el grupo El Bavastel de Buenos Aires y junto a Carolina Ruy realizamos varias versiones del evento *Genealogía del Objeto en las Artes* que nucleó la obra de artistas diversos que hacen eje en “el objeto” a la hora de realizar su obra: teatral, objetual, performática, instalativa, fotográfica, audiovisual o multimedial. En todos los festivales del género, aquí y en el resto del mundo, hay repertorio para adultos. Los objetos no son solo antropomórficos, se manipulan a la vista en muchos casos, los intérpretes entran y salen de su lugar de animadores de objetos al de actores sin que nadie se sorprenda, la tensión entre el cuerpo del actor y el cuerpo de la cosa se ha hecho temática y las técnicas tradicionales se han mejorado con mil y un trucos. Muchos espectáculos de títeres participan en festivales no específicos en todo el mundo.

En este tiempo que estamos viviendo las metáforas de lo humano están cambiando de forma. Al títere le espera seguramente sobrevivir por la mística que acompaña a lo artesanal, manual y de tradición popular pero el Teatro de Objetos se verá obligado a contener al objeto digital. Yo creo que hay “mucho objeto suelto” que necesita ser contenido, encontrar a su familia y ahí el Teatro de Objetos puede abrir sus brazos y sumarlos. También, y esto es lo más importante, procesarlos y convertirlos en útiles y bellos para la escena dramática. La única y creativa manera que tenemos los artistas de reciclar lo que nos rodea.

Una escena híbrida en la que convivan lo analógico con lo digital y la acción dramática con la instalación, sin denuncias de discriminación. Esto ya está ocurriendo. En la UNA (Universidad Nacional de las Artes) hemos creado una carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios y la obra de sus egresados tiene complejas y bellas hibridaciones. Recortar territorios es cada vez más difícil. Nadie garantiza que este futuro será mejor pero tampoco lo diríamos del inmediato pasado.

Hoy por hoy es muy posible partir de la imagen y sus tensiones para generar escritura dramática, disparar, iniciar la escritura, pero hay pocos intentos de

modificar la proporción entre palabra e imagen y dejar que esta última se multiplique y disminuya a la primera, excepto en algunas dramaturgias de dirección o escénicas que, prácticamente, desconocen la palabra.

Nuestra idea es poder demostrar que hay una dramaturgia posible para el Teatro de Objetos y Títeres, ligada a la imagen, a la foto fija, más cercana al guión cinematográfico, al cómic pero, fundamentalmente, a la simple asociación poética de los objetos entre sí.

El teatro a partir del objeto responde a un principio poético no necesariamente actancial y permite que las imágenes se desvinculen de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es exclusivamente el de la necesidad de la acción. De esto resulta un texto, la palabra no es ignorada pero es más consecuencia que causa.

Como dice Tadeusz Kantor: “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre”. Y esta singularidad constituye un apasionante campo de trabajo.

BIOGRAFÍA DEL OBJETO ESCÉNICO

El objeto fecundo

La puesta en movimiento de algo que estaba quieto. Así define el dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky el punto de partida de un texto apto para la escena:

La imagen es lo primero. Es visual y generalmente estática. Tiene que empezar a moverse y a tener historia. La imagen carece de movimientos, sin embargo podríamos invertir el proceso, y sugerir que es una imagen con una historia previa de movimientos ya realizados. La historia del movimiento no está, solo su consecuencia en una foto fija pero esa historia existió y está contenida dentro de la foto. Cuando ponemos esa imagen nuevamente en movimiento la imagen repite un guión fundamental pero nosotros nos permitimos el lujo de inventar algunos gestos nuevos. Reanimamos algo que estaba muerto.²

El Teatro de Objetos está contenido esencialmente en esa definición. La elección de un objeto para que protagonice un espectáculo lo incluye con su historia previa. Si algo puede servir para aclarar la siempre confusa frontera

entre el Teatro de Títeres y el Teatro de Objetos es esta característica. El objeto es elegido y quizás reformulado o “se le inventan algunos gestos nuevos” en el teatro objetual, pero inexorablemente porta una historia previa.

La variedad del mundo se presenta ante nosotros, la miramos o creemos verla realmente como es, está bajo nuestro control. Pero cuando prestamos atención, cuando aislamos, por obra del azar, “algo” en este mirar a nuestro alrededor, cuando la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, cuando es una mirada atenta, se produce una especie de cesura en donde la espacialidad y la temporalidad anterior se ve alterada. La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado.

Cuando vemos un objeto ya conocido, en un campo diferente al habitual se percibe con claridad la índole de este proceso: es el caso de los objetos encontrados. Cuando veo un objeto en el placard y cuando veo el mismo objeto en la escena, ocurre el mismo fenómeno en el nivel del sentido. Aunque las impresiones ópticas sean las mismas, mi actitud (utilitaria o estética) será distinta en ambos casos, ya que al observarlo, se representarán en mí los diferentes sentidos que el objeto vehiculiza, al ir articulándose con las otras figuras del campo en donde se encuentre. Es decir que el objeto-figura irá delimitando su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose o integrándose, al articularse con las otras figuras presentes.

Un sujeto, un punto de vista, una mirada da cuenta del objeto y el horizonte y dice “esto es tal cosa”. Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio. Si depositamos a ese objeto en un escenario teatral y aunque se mantenga en inmovilidad, estará en un espacio libre, nuevo para él. Es inevitable una modificación de su tamaño, de su color, de su temperatura.

La inclusión en la escena teatral produce variaciones en el tamaño y en la forma del objeto, por lo tanto también es impreciso el valor escénico que, a priori, se podría inferir del mismo. No hay experiencia previa en esta práctica, en esta nueva confrontación, ni para el objeto ni para el sujeto que lo observa.

El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz. Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo.

Los contornos del objeto se delimitan más claramente. Se produjo intensificación de su nitidez, de su fuerza. Como si su nuevo estado le

permitiera hacerse cargo de una actitud nueva. Como si algo hubiera despertado un punto esencial de confluencia de fuerzas, hasta ahora escondidas o dormidas en su interior.

Para la mirada del sujeto es como si lo descubriera, como si lo viera por primera vez y también hay una nueva indagación del espacio, quizás ya conocido. Un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa. El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto.

El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero aún así porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica.

Las muñecas antiguas que fueron constitutivas de la estética del grupo El Periférico de Objetos, son un claro ejemplo de “objetos portadores de historias” que aparecen apenas se las pone a vivir. “Algo que debía estar quieto se pone en movimiento”, podría ser una definición más de “lo siniestro”.

Esas muñecas son los tiernos bebés de abuelas y bisabuelas. Frágiles, los ojos se les hundían al primer golpe contra el piso y el material con que están hechas sus cabezas, se parte en varios pedazos con facilidad. Con la intención de representar en forma muy realista a un bebé de casi un año de edad (porque antes de esa edad, en ese tiempo, los bebés estaban fajados y casi no se movían) producen cierta extrañeza, son y no son bebés. Las niñas argentinas que jugaban con esas muñecas muy caras e importadas tenían que cuidarlas mucho pero se rompían fácil y eso, seguramente, terminaba en una buena “tunda”, de la que la niña se vengaba lavándoles compulsivamente la cabeza, hasta dejarlas peladas, carente de su pelo, por otra parte natural y humano, entonces no existía el pelo sintético. Hoy sabemos que ese pelo portaría el ADN de su donante, además. Otra historia.

Unos años después, las muñecas sobrevivientes decoraban las camas y repisas de sus crecidas dueñas y miraban con sus ojos fijos y penetrantes (o sus cuencas vacías) a sus competidores: los hijos de su dueña que, por su parte, les temían y en el caso de las niñas, envidiaban los preciosos vestidos de la muñeca, llenos de volados, puntillas y sedas que ellas solo usaban para contadas ocasiones: casamientos, comuniones u otras ceremonias religiosas. Algunos, de adultos, las conservaron en desvanes y armarios, las llevaron a clínicas de

muñecas como muestra de afecto a sus ancestros, otros las tiraron. Y los hijos de los hijos, curtidos en las sucesivas crisis económicas, descubrieron que las muñecas de abuelas y bisabuelas tenían valor económico y las vendieron. Así es que, para los que descubrimos su valor como objeto manipulable en la escena, la lucha por obtenerlas termina siendo una búsqueda en el mercado negro.

Esta es una posible historia de las muñecas inmigrantes, de origen europeo, de porcelana y cartapesta, como grupo étnico. “Parte de su historia previa, de sus movimientos ya realizados”. Luego estarían las historias, de cada individuo en sí, su “guión fundamental”, “los retoques” de los dramaturgos y su nueva vida fecundando la escena.

El objeto resistente

El gran cineasta ruso A. Tarkovski es una autoridad competente cuando se trata de pensar una posible escritura dramática que nazca de “colocar la mirada” en el objeto y desde ahí construir una dramaturgia.

Tarkovski filmó al hombre y a las cosas otorgándoles a ambas materias igual importancia y dignidad, no exigiéndoles fundirse para ser una metáfora de la otra.

No hay “discurso sobre las cosas” ni “cosas que representan”.

La cámara hace entrar al objeto en sí, con pleno derecho a estar ahí por sí mismo, libre de cualquier simbolismo.

El cine de Tarkovski es “in presencia”, volcado sobre un mundo que se manifiesta no como imaginario, como proyección del yo que lo contempla, sino como entidad autónoma, resistente, pregnante. De sus personajes no obtenemos ni el más mínimo indicio existencial y su recordar no se acomete en el mundo del sentimiento ni de las pasiones, sino en el mundo frío de las cosas, de los espacios, de los objetos. El “quien” se ha abandonado.³

Los desechos, las ruinas, lo abandonado, lo que flota bajo el agua, lo que se hunde en el paisaje, en *Stalker*, por ejemplo, o la estación orbital obsoleta y las naves envejecidas de *Solaris* o la casa más parecida a un modelo de casa, prendida fuego en *El sacrificio*, nos remiten a muchos otros ejemplos en que el objeto abandonado se puebla de sentidos y no necesita del hombre “in presencia” para contar lo suyo. Son los desechos a los que Walter Benjamin decía no querer inventariar sino hacerles justicia.

También en Tadeusz Kantor, en Bruno Schulz, en Marcel Duchamp, en el Arte Povera, los objetos desechados, los harapos, los embalajes cuentan más allá de lo humano, se han liberado. En el teatro de Kantor, los actores pertenecen prácticamente a la realidad de la sala y su cuerpo da forma a cada rincón del escenario, un movimiento se vuelca en el siguiente y pasa de un personaje a otro.

El concepto de decorado desaparece, solo permanecen los objetos que expresan la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, que comprometen al actor y que tienen contactos dramáticos con él. Los actores a veces se confunden con maniqués o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: “Mujer detrás de la ventana” (ella misma porta la ventana a través de la cual mira). Ella solo existe en forma concreta porque está unida a la ventana. El elenco de actores de Kantor está compuesto de “errantes eternos”, los cuerpos y trajes, “embalajes” de varias capas, están soldados, pegados o cosidos a valijas, bicicletas, ventanas, guillotinas.

El objeto de Kantor es inasible e inaccesible, alejado y extraño. Puede presentárselo por la negación, escondiéndolo por medio de algo, embalándolo, empaquetándolo y sometiéndolo a un ritual absurdo. Del basurero, entre lo desechado, más inútil aun que los objetos y maniqués, extrae las bolsas de residuos, los paquetes, los hilos, o sea, los embalajes. La acción de doblar bolsas, atar paquetes, de ponerles hilos se repite, se multiplica, se retarda o acelera y se transforma en un “proceso ceremonial apasionante y casi desinteresado”.⁴ Una sucesión de acciones sin organización, diría Marcel Duchamp.

Dice Pilar Carrera, hablando del cine de Tarkovski: “Son ‘cosas’ acabadas, agotadas y honorables, cubiertas de la roña con la que el tiempo las viste para hacerse visible. Han dejado de ser sus metáforas y se han convertido en imagen total”.

Lo inerte, ya finalizado no se estetiza, apenas se lo reformula, no se lo antropomorfiza para convertirlo en la prolongación de la decadencia humana, como ocurre en la obra dramática de Samuel Beckett, por ejemplo. En Beckett, en cambio, el objeto puede ser prótesis, puede impedir discernir dónde está el sujeto y dónde empieza el objeto, pueden fundirse, establecer una batalla perdida de antemano por el sujeto, entre la carne y la cosa.

La cámara de Tarkovski toma por sorpresa al objeto, captura su gesto y desde ahí parte. Y ese objeto nunca es obvio, siempre es preciso pero también incontrolable y resistente.

El tiempo: el objeto durable

El objeto en sí ingresa a la escena por pleno derecho y altera también el tiempo del drama. El tiempo del objeto tampoco es una prolongación del tiempo humano y este último se modifica al enfrentarse con el objeto. Cuando un actor, sea manipulador de objetos o no, se ve forzado a interactuar dramáticamente con un objeto en la escena, su interacción temporal será muy diferente a la necesaria cuando se trata de dos actores.

En el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable.

El pasado parece persistir más en los objetos que en las personas aún cuando estas tienen herramientas para generar ilusión: habitar ficcionalmente en otros tiempos, pasar de la juventud a la vejez y mucho más.

Ocultar su pasado material le es muy difícil a un objeto. Algo de lo eterno e inmutable habita en ellos y son una metáfora existencial permanente, en su diálogo con el tiempo humano.

Para poder comunicar dramáticamente el tiempo en el teatro objetal hay que saber que “detener” y “permanecer” son parte inexorable del lenguaje dramático.

Duración, es el concepto que según Bergson nos permite percibir el tiempo más allá de su regulación abstracta en la vida cotidiana, “somos” en ese tiempo que dura y la duración está ligada a la creación, a la invención de formas nuevas. El universo dura y por hacerlo cambia, se renueva y se re-crea.

“La sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación; e interiores al tiempo somos nosotros y no al revés”.⁵

El objeto se presenta y el público necesita tiempo para procesar su existencia escénica y su opción de cobrar vida. Una vez que esto ocurre, su sobriedad en la acción irá contando las posibilidades que tiene de mostrar el transcurso, el suceso y el actor humano contará por adhesión u oposición su propio tiempo y no a la inversa.

Detener, permanecer, durar y repetir.

La repetición. Grandes aliados del rito, del paso circular del tiempo, los objetos vuelven una y otra vez como evocación del pasado siempre presente en Kantor, en Beckett, en el teatro del grupo andaluz La Zaranda, en mucho del mejor teatro que se asienta en la investigación antropológica, en el títere popular y en sus personajes que solo aprenden por repetición.

Un muñeco antiguo enterrado y desenterrado repetidamente. Un libro arrugado una y otra vez. Una cachiporra en la cabeza del que nunca aprende. Los granos que caen uno a uno, formando una acumulación. La tierra que tapa a Winnie en *Los días felices*, de Samuel Beckett.

La repetición de la acción implica en términos de percepción temporal en Beckett, una espera infinita. La existencia es un estar ahí. El pasado parece persistir en los objetos y en las mismas palabras repetidas una y otra vez. “La idea del tiempo irá proyectándose hacia la exposición de una suspensión temporal que podemos denominar presente continuo”.⁶

El Teatro de Objetos no necesita atarse al tiempo del relato. No es inexorable la narrativa lineal. Puede renunciar al acontecimiento como organizador textual y ser indiferente a la contigüidad. Acepta recortes en la linealidad y huecos, algo que se repita y algo que se recorte.

“No me niego a contar una historia, pero quiero llegar, como proponía Paul Valéry, a dar su sensación sin caer en el aburrimiento de tener que comunicarla”. Francis Bacon.

El montaje. El objeto diseccionado

1. El método de Robert Wilson

La historia contada en Wilson responde a un mecanismo narrativo pictural.

En el teatro de Robert Wilson, gran director teatral norteamericano, el abandono de la necesidad actancial de la pretensión de establecer una continuidad interna o una secuencia lineal es reemplazado por montajes que presentan una combinación de imágenes múltiples, en soportes diversos, a fin de lograr un ritmo visual-musical que no pueda ser percibido en forma contigua y coherente.

La concepción visual sustituye a la concepción dramática de modo que el personaje es conformado a través de una serie de imágenes y elementos escénicos que se encuentran aislados unos de otros y afectan al espectador como si se tratara de una muestra pictórica. Las imágenes y los sonidos se desarrollan en el proceso de ensayos en forma independiente, se rompe la noción de organicidad y unidad, tan cara a los actores.

Wilson se aproxima al teatro de comunicación no verbal. La nueva civilización es puro cine. En Wilson el texto dramático se espacializa de forma tal que el discurso se modula en función del lugar de su enunciación, como los caligramas donde la visualización influye en su significación. En ese sentido se diría que el texto en Wilson tiene una función caligráfica. Y al unir este concepto a la noción jeroglífica de Artaud, Meyerhold, Brecht y Kirby se puede establecer un rasgo más propio de la estética wilsoniana.⁷

2. El marco y el montaje. Montaje dramático en el teatro objetual

Siguiendo la línea planteada por lo dicho de Robert Wilson y su teatro total, en el caso del teatro objetual, en el montaje dramático ya sea textual o aplicado a la dramaturgia escénica, respetamos la noción de “montaje” nacida en el cine, del trabajo de edición en la mesa de montaje: “Forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos”.⁸

El relato se fragmenta en unidades mínimas e independientes entre sí. Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia.

3. Dos (o más) objetos que por azar se enroscan. Marcel Duchamp

El texto *Notas*, de Marcel Duchamp, editado por Tecnos, “es una fuente inagotable de pensamientos sobre ese mundo indeterminado de la creatividad en su naturaleza más primigenia”.⁹

Entre los muchos conceptos dejados al futuro del arte y del pensamiento, por Duchamp uno de los más difundidos es la abolición de “la prueba por el contrario” o identificación por negación. De sus muchas consecuencias él extrae algunas significativas para este trabajo. Sin opuesto solo hay diverso, diferente, posible, probable, azaroso. Desaparece la linealidad causal, “el principio, el final, el anverso y el reverso de las cosas, palabras y fenómenos”.¹⁰

Allí, en ese gozne *infraleve*, en esa bisagra, se encuentra la libertad inevitable de la creación. Esta noción acompaña la ruptura con la noción clásica de opuestos, de interacción por conflicto.

Reproduzco del texto citado, algunas de las notas del capítulo “Proyectos”, escritas por él, como registro de ideas para futuros trabajos:

171 - 1915.N. Y. / Marco / los 2 cristales / forman una ventana
(esquema) cobre/madera/picaporte

Que da a un paisaje cualquiera (a discreción) jardín, mar, ciudad / etc.

0 (A discreción) iluminado / por una luz débil (roja, azul, verde, etc... el color no tiene ninguna importancia).

El cuadro iluminado desde el interior / por una luz artificial muy fuerte / que impida que el / cuadro / “se recorte” / sobre el fondo de luz natural.

174 - Catálogo - Episodiario

Portada - reproducción 1º / página cartilla militar-

Por años - viajes / y cuadros realizados en el curso del año.

Para aquellos que no están / reproducidos en la caja tal / vez indicar no reproducido.

Esto solo para el lujo / 10 ó 50 ejemplares.

175 - 2 / (0 más) / objetos que por azar se ajustan / se enroscan / tienen un plano común / una superficie de igual dimensión / el uno al otro como / si hubieran sido fabricados / para un ajuste.

190 - utilizar 2 / proyecciones 1 detrás / 1 delante de la pantalla / Muchos / faros de coche (reales) enfocados / hacia el público / de colores muy fuertes.

La palabra encontrada

“Las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin”.¹¹

La dramaturgia posible para el Teatro de Objetos tiene la misma impronta que la fotonovela, el cine, el cómic, cuenta con los medios para construir relatos con relaciones temporales y causales, en forma de secuencias de imágenes, nacidas de las interacciones de los objetos entre sí en una sucesión de imágenes fijas o animadas, pero cuando esto no es suficiente, las palabras salen a salvar la situación, a completar lo que las imágenes no pueden. Esa complementariedad puede apoyar o aclarar lo que se cuenta o funcionar en forma aleatoria o absurda. A su vez, las palabras desencadenarán nuevas imágenes y nuevas palabras, dependiendo o desprendiéndose de las iniciales, en retroalimentación constante.

Roland Barthes definió la función de “enlace” como un modo de complemento entre imagen (del objeto, en nuestro caso) y palabra.

“Se dice lo que no es posible mostrar”. Pero solo eso.

O siguiendo a Paul Virilio: “¿Decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad?”.

¿Alguna vez nos hemos preocupado por ese silencio tan particular de lo visible, cuya imagen pictórica o escultórica era el más bello ejemplo? El efecto es tan inmediato que a uno no le viene a los labios ni una palabra. Por lo

demás, ¿para qué palabras ante lo que se ofrece como una evidencia tan luminosa?

A partir del cine sonoro conduce progresivamente a ese silencio de los corderos, en el cual el aficionado al arte se convertiría en la víctima del sonido, en el rehén de la sonorización de lo visible.

El silencio de lo visible bajo el reinado de lo audiovisual.

Máquina heterogénea

Receta para experimentar un proceso dramático/máquina heterogénea, para Teatro de Objetos:

- . Marco vacío. El concepto es el de un marco de un cuadro pero puede tratarse de cualquier otro elemento que pueda portar literalmente, el concepto “marco”.
- . Un títere o muñeco neutro.
- . Un objeto no antropomórfico.
- . Un material blando (tela, papel, bolsa, etc.).
- . Investigar e intuir la historia previa de los objetos. Escribirla y guardarla para otro momento.
- . Armar una foto fija (escena fija) asociando esos objetos y haciéndolos entrar total o parcialmente en cuadro.
- . Diseñar una escena previa y otra posterior. También con el criterio de foto fija y sin pensar en términos de linealidad. Esta puede tener huecos, discontinuidades, recortes y fugas.
- . Poner en movimiento la escena dando valor a los tránsitos entre una foto y la otra. Todo lo que aparezca dentro del marco mientras se acciona, forma parte y debe ser tomado (por ejemplo, las manos de los manipuladores que cambian de lugar un objeto no pueden ser ignoradas, forman parte de la escena y hay que incluirlas, lo mismo el tiempo que se tarda en armar y desarmar la imagen obtenida).
- . El marco organiza la mirada en intramarco y extramarco.
- . Una vez obtenida esta primera fase dramática, se reinicia el proceso, agregando tres momentos más, sus respectivos tránsitos y más objetos o sujetos, si se los considera necesarios. Pueden considerarse repeticiones o detenciones.

- . Se incluye a la palabra, en su función de enlace, en el formato necesario (*off*, emitida por el objeto, por el actor, etc.), complementando a la imagen.
- . Entre las seis fotos fijas, ahora en movimiento y sus cinco tránsitos y la palabra complementaria o diversa, ya se logra un primer boceto dramático para una obra de teatro objetual.
- . Se escribe lo que se hizo, describiendo minuciosamente lo que se ve y escucha como un observador objetivo, extranjero, que debiera comunicar en forma neutra todo lo que ve y escucha.
- . Sobre este texto y las historias previas de los objetos parte una escritura dramática para el Teatro de Objetos que le sea fiel al lenguaje objetual. La idea de mirada distanciada del autor, la descripción minuciosa de las imágenes y el mecanismo asociativo de este primer boceto, debe mantenerse en el texto final.

CONDENSACIÓN / RESUMEN DE FRASES GUÍA:

- . “El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”.
- . Desaparece la linealidad causal, “el principio, el final, el anverso y el reverso de las cosas, palabras y fenómenos”.¹²
- . “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre”.
- . La puesta en movimiento de algo que estaba quieto.
- . No hay “discurso sobre las cosas” ni “cosas que representan”.
- . Una sucesión de acciones sin organización “presente continuo”
- . Duración, repetición.
- . Máquina heterogénea.
- . Mecanismo narrativo pictural.
- . Las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin.
- . El silencio de lo visible bajo el reinado de lo audiovisual.

OBJETO Y ACTOR. EL ENTRE Y EL MONTAJE

Dramaturgia de Objetos: El Periférico de Objetos¹³

EJEMPLO 1: Montaje en imágenes de un texto de autor.

Imágenes liberadas del texto dialogando y confrontando con él.

Caso testigo: Máquina Hamlet de Heiner Müller por El Periférico de Objetos.

En el año 1996 El grupo teatral argentino El Periférico de Objetos, en ese momento integrado por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián, Román Lamas y Ana Alvarado, estrenó en Buenos Aires su versión de *La Máquina Hamlet* de Heiner Müller, texto fundamental de la dramaturgia posmoderna.¹⁴ Contó con la colaboración del dramaturgista alemán Dieter Welke para la mejor comprensión del contexto y obra del autor. El modo de trabajo del grupo para obtener una dramaturgia escénica del texto del autor alemán (obra escrita en 1977) puede ser un ejemplo para la propuesta de este ensayo y constó de varios pasos fundamentales:

- . Estudiar y desmenuzar el texto de Müller.
- . Como dramaturgistas, tomar posición frente al texto y no tener miedo de enfrentarlo, si era necesario.
- . Proponer para la puesta en escena, imágenes surgidas del imaginario de los integrantes del grupo, a partir de los puntos anteriores. Imágenes liberadas.
- . Montaje dramaturgico de *La Máquina Hamlet*, teniendo en cuenta lo anterior.
- . El texto es eminentemente político e histórico. Enfrentar las experiencias alemanas con las argentinas.

La Máquina Hamlet contiene todas las categorías del teatro, las quiebra, reflexiona. Texto en espera. Teatro en espera de poder ser teatro. El tema del fracaso. La duda del dramaturgo. Su impotencia para actuar frente a la realidad.

Para ejemplificar el método de trabajo se reconstruye la labor realizada con el Acto 2 de *La Máquina Hamlet*, “La Europa de la mujer”. Primero la transcripción literal del texto de Müller y luego el procedimiento dramaturgico realizado por el grupo antes citado.

La Máquina Hamlet. Heiner Müller

Acto II. La Europa de la Mujer.

Enormous room. Ofelia. Su corazón es un reloj.

OFELIA (CORO/HAMLET):

Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis. NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. Yo estoy sola con mis pechos mis muslos mi regazo. Rompo las herramientas de mi cárcel la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que era mi hogar. Arranco las puertas de cuajo para que entre el viento y el grito del mundo. Destrozo las ventanas. Con manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama la mesa la silla el piso. Prendo fuego a mi cárcel. Y tiro mi ropa al fuego. Desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Salgo a la calle vestida con mi sangre.¹⁵

Paso 1: *Desmenuzar los sentidos del texto.*

YO SOY OFELIA/AYER DEJÉ DE MATARME

El tema del tiempo. Ruptura en el tiempo.

“Cada cosa tiene su tiempo bajo el sol” Eclesiastés, La Biblia. Ese es el tiempo cualitativo. “Tomate tu tiempo”, una expresión de uso cotidiano.

En la vida moderna con la generalización del tiempo, la división del trabajo, el tiempo medido como reloj, se uniformiza. El tiempo rige al trabajo sin respetar los ciclos naturales (como en la película *Metrópolis* de Fritz Lang). Lo afectivo está destrozado. Esto es la base para el funcionamiento de la *Máquina* y sus tiempos regulares.

Ofelia desentierra el reloj de su pecho. Contenido simbólico: tiene un reloj en lugar de un corazón. Se libera del dictado de la máquina. Ya está muerta. Podemos reemplazar un corazón verdadero por uno mecánico pero no sabemos si podremos reemplazar un corazón mecánico por uno verdadero.

En las revoluciones se cambia el calendario, se acelera el tiempo. Ofelia revolucionaria.

Fase de transición.

ENORMOUS ROOM

La prisión (enormous room) es la casa, lugar de la opresión femenina y también una imagen que refiere metafóricamente a los campos de concentración.

OFELIA (CORO/HAMLET)

La voz es polifónica. Muchas mujeres. El coro de las obras didácticas de Bertolt Brecht. Coros “distanciados”, que comentan para aumentar la reflexión. Coro y Contracoro.

YO SOY OFELIA

Actor y personaje coinciden en presente. Su suicidio es rebelión presente. Ofelia no tiene un papel, ella “es”. “Yo soy”, es su manifiesto y puede decirlo cuando cumple el acto de matarse. El suicidio no es por desesperación sino por decisión.

En el drama de Shakespeare es la única que ama, es consecuente con su destino. El suicidio vivido, cumplido, es la suma de múltiples suicidios en la vida cotidiana y opresora. Ella es un coro de mujeres que hablan de suicidio. Es, según Müller una respuesta femenina a la opresión. La rebelión, la mujer la pone en el cuerpo. Lo desigual se siente como dolor, en el cuerpo. El acto sexual como violencia. Ofelia no quiere ser usada porque ama. Hamlet, en cambio, no puede amar.

Europa de la Mujer muerta, motor de cambio. Mucho más que el hombre que circula con su YO NO DIVIDIDO. Más que Hamlet preso de su razón.

El grito del mundo que quiere liberarse y está sofocado por lo racional. Función del arte/Ofelia hacer audible ese grito.

En la mujer el suicidio es la forma negativa de la revolución, de la rebelión.

Relación de objeto respecto del hombre.

La rebelión de Ofelia es con el cuerpo. Cuerpo, lugar del dolor. La mujer no le teme (parir) reloj, parto negativo.

NIEVE SOBRE LOS LABIOS

Cita de *La construcción*, de Bertolt Brecht. La nieve es hostil funciona como mortaja.

YO ESTOY SOLA

Sintiendo su cuerpo.

DESTRUYO EL CAMPO DE BATALLA QUE ERA MI HOGAR

La relación de contradicción de los sexos es la prefiguración de la guerra. Es una acción de combate. Debe destruir su hogar.

ARRANCO LAS PUERTAS DE CUAJO Y TIRO MI ROPA AL FUEGO

Las grandes utopías de liberación son de dos naturalezas: la social y la física. Esos lazos son más fuertes en la mujer.

DESENTIERRO DE MI PECHO EL RELOJ QUE FUE MI CORAZÓN. SALGO A LA CALLE VESTIDA CON MI SANGRE

Ya no es ella misma. Ofelia va a la calle. Es revolucionaria, el drama ya no tuvo lugar.

En la Revolución el teatro está en la calle.

Paso 2: *Confrontar con el autor.*

El texto es una partitura de elocución.

Pelear con el texto y definir nuestra posición.

Radicalidad. Tomar las cosas de raíz con el riesgo del fracaso.

Proceso de lectura continua.

No poner en escena el discurso.

No poner en escena la didascalia.

Guión escénico libre.

Puede haber distorsión entre imagen y texto.

La obra se destruye a sí misma. Se incluye en la puesta un momento de destrucción y luego se la restablece.

Una escena niega a otra escena.

Objetos que se rebelan frente a la maquinaria del drama.

Terror y caos. Artaud.

Tomar el momento político de Alemania (Alemania dividida, el Muro) en el que se inscribe el texto solo como una referencia. Incluir la cadena de violencia como un fenómeno universal, reiterado periódicamente. Máquina que no se detiene.

Confrontar nuestras imágenes del horror con el texto de Müller. Los depósitos de personas, su tortura y muerte sistemática, en los “centros de detención” de la dictadura militar argentina de los años 70, (1976).

Paso 3: *Imágenes liberadas buscando sus propias asociaciones.*

El análisis anterior de los sentidos insertos en el texto de Müller y su intercambio con nuestras propias imágenes dio como resultado la siguiente escena.

Escenario vacío y apenas iluminado, luego del desarme violento de la escena anterior. Tiempo detenido y angustiante.

Ingreso de personajes humanos vestidos con sobretodos/capotes y con máscaras de rata, a gran velocidad, torpes y violentos. El trabajo del cuerpo indica un lugar intermedio entre la rata y el humano. No emiten palabras, solo sonidos guturales y chillidos. Se desplazan por el espacio a la velocidad de un roedor, huelen al público.

Buscan el mejor lugar, el centro.

Ingresa una jaula pequeña y arrastran a una mujer. La meten adentro y la vigilan. La mujer queda incluida en su prisión como si fueran un solo objeto. Nueva inmovilidad tensa. La jaula se ve muy pequeña en el Enormous Room. La prisionera viste de rojo, un vestido de fiesta, anteojos negros y, a pesar de la violencia no parece asustada. Sus movimientos son mínimos y muy ajustados, casi mecánicos, con alguna sensualidad y mucha determinación.

Pide un cigarrillo, luego fuego, los roedores se niegan, la engañan, juegan con ella. Finalmente le dan de fumar.

En *off* se escucha una voz, levemente femenina, como la voz de un hombre con algún procesamiento técnico, diciendo el texto de La Europa de la Mujer. En el texto “Salgo a la calle vestida con mi sangre”, la mujer se apaga el cigarrillo en la palma de la mano y expresa el dolor acompañado de un gesto desafiante.

La mujer rebelde en espera, planeando su venganza, retirándose de los gestos femeninos que la someten. Ya suicidada.

Esta es una de las posibles lecturas de estas imágenes, otras muchas le pasaron al público frente a la directa asociación con los hechos de violencia política vividos pocos años antes.

El montaje fue presentado en varios escenarios de Europa, Estados Unidos, Australia y América Latina. En todos los casos, la escena fue altamente efectiva.

EJEMPLO 2: **Montaje Dramatúrgico sin texto de autor dramático previo.**

Se parte de los madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi. Espectáculo de El Periférico de Objetos.

Caso testigo: MMB-Monteverdi Método Bélico por El Periférico de Objetos.

Monteverdi Método Bélico, espectáculo de Teatro de Objetos y Actores, estrenado en el Kunsten Festival de Bruselas y en el Teatro San Martín de Buenos Aires en el año 2000 por El Periférico de Objetos y El Ensamble Elyma, este último con dirección de Gabriel Garrido.

La maquinaria barroca¹⁶

Pasos 1 y 2: *Estudiar y desmenuzar los textos de los madrigales y el momento en la historia de la música en que se inscribe la obra de Monteverdi. Como dramaturgistas tomar posición frente a la obra y su tiempo y no temer enfrentarla, si era necesario.*

El hombre del Primer Barroco y el de fines del siglo XX tienen mucho en común.

La Posmodernidad convive como el Barroco con la inquietud, la melancolía, la búsqueda de sentidos, la desubicación. La angustia frente a la muerte y el deseo de prolongar la vida.

Dice Tancredi en *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi/Tasso, como diría cualquier hombre de nuestros días: “Tendré miedo de mí mismo y volveré a encontrarme sin cesar”.

Inquietud frente al sexo. La guerra de los sexos. Esa guerra hace imposible al amor. Como en *Tancredi y Clorinda*, madrigal de Monteverdi/Tasso.

La guerra actual. Automatización de la matanza, perfección de la maquinaria. Guerra sin angustia porque se pierde el referente.

Autodestrucción.
Autoservicio y cybersex.
Cinismo. “Ahora necesito heroína y no heroínas”, Dieter Welke, dixit
Lo fugaz.
El cansancio del signo.
Todo es espectáculo.
Todo conflicto es papel maché.

A partir de estas ideas, asociaciones, pensamientos y lecturas El Periférico de Objetos, generó un guión de imágenes y luego las puso en escena, conviviendo con los bellísimos madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi. Algunas no son relevantes para esta reflexión, otras no pudieron ser llevadas a escena por imposibilidades técnicas pero son citadas porque interesan a quien escribe.

Se trabajó fundamentalmente con la idea de la Destrucción del teatro barroco, de la Gran Fachada, con la asociación entre la Maquinaria de la Guerra y la del Amor, con la imposibilidad del Amor, excepto por fusión y destrucción de los amantes.

Paso 3: *Imágenes liberadas buscando sus propias asociaciones.*

Fachada. Emblema. Vértigo.
El Vértigo hacia Abajo es la Caída en el Infierno.
Lo Exterior es Fachada, Emblema, puesta de lo Interior.
El Emblema Barroco es indescifrable.
Religión como Fachada.
La Historia como Decorado.
Conversión de lo religioso en profano.
Lo trascendental se escapa hacia el Espectáculo.
Exhuberancia de imágenes: Decorado.
Todo es Espectáculo/ Teatro.
Todo es carne.
Automatización de la Matanza (Guerra de los 30 años).
Máquinas de Guerra y Maquinaria Teatral.
Por delante Lo Bello. Por detrás El Horror.
La Seguridad perdida se busca en lo Sensual artificioso.
Puesta en Escena de los Afectos.
Cuando aumenta el Vértigo se construyen más Emblemas.
Cuando se agota la Sensualidad se necesita un estímulo Estético.
Cursilería.
Artificio.

Éxtasis.

Ruptura entre el Interior y el Exterior.

El Teatro que representa al Mundo ya no existe.

El Teatro es ahora Emblema del Mundo.

La Naturaleza es un Telón de Teatro.

Detrás del Bello Decorado duerme La Bestia.

Abrazo sangriento.

Ilusión Óptica.

Todo conflicto real se vuelve papel maché.

Todo es Puesta en Escena/Representación.

Representación Pura. Fingir. Aparición del Actor profesional.

Representación de la Furia de los Elementos:

Luz versus Tinieblas.

Bien versus mal.

Orden versus Caos.

Uno versus Lo Múltiple.

La Luz en el Barroco: Foco Dramático y Falso.

Luz dentro de la Escena.

Claroscuro.

El Truco a la vista.

La Maquinaria teatral del Barroco: Poleas, máquina de viento, de mar.

Guión:

La maquinaria teatral se pone sola en funcionamiento.

Cantantes y actores, ocupan el escenario. Un enorme ojo proyectado los mira y mira al público.

Inicia la música de Monteverdi.

Se proyecta *Una noche en la ópera* de los Hermanos Marx. La inefable.

Un técnico del teatro atraviesa la escena cargando utilería gigantesca, repite esta acción. No hay figurantes, los mismos empleados del teatro entran y salen de escena.

Falsos telones que suben y bajan en tiempos prolongados generando acción falsa.

Una pequeña puerta en el fondo del escenario se abre y caen a escena muchas personas.

Asociación entre la Maquinaria Teatral Barroca y la Maquinaria de la Guerra: de la parrilla sube y baja insistentemente un niño/objeto que está colgado por los pies y sangra sobre la escena.

El teatro contemporáneo es un Teatro Barroco bombardeado (imágenes de los teatros de Hiroshima y Sarajevo).

Un grupo de personas sobrevivientes de alguna masacre se presentan al director musical para participar de un casting por un último mendrugo. Cada uno muestra lo que sabe, falsas destrezas. Cuando no se escucha a Monteverdi solo hay silencio o ruido, nada de melodías. Sonido de un barco enorme que se quiebra. Caballo de Troya. Enorme objeto/muñeca que se parte y tiene actores dentro. Máquinas de matar hombres y máquinas de coser cuerpos para que sigan luchando y copulando. Muñecos autómatas copulan sin detenerse. Los actores humanos intentan vanamente copular entre sí y con los muñecos. Se extrae el corazón a un hombre/objeto para comprender su funcionamiento. Piso falso que se abre. La sangre es el combustible de la máquina de la guerra. Bajo el piso hay una piscina de sangre. El público lo ve a través de espejos. Gravedad falsa. El piso se abre y hay una piscina de agua transparente, se cierra y cuando vuelve a abrirse el agua está roja. La escenografía/objeto se pone en movimiento y termina siendo personaje: primero es escenografía, luego se desplaza por manipulación, luego aparenta independizarse. Destruye todo a su paso.

EJEMPLO 3: Montaje dramaturgico con tratamiento escénico indiferenciado entre los autores dramáticos y los de ensayos teóricos.

Zooedipous, espectáculo de El Periférico de Objetos estrenado en Buenos Aires, en el teatro Babilonia, en 1998.

Paso 1

El interés de El Periférico de Objetos de encarar el mito de Edipo nos acercó al filósofo argentino Tomás Abraham. Las que siguen son notas de este trabajo.¹⁷ En el estudio de Tomás nos reuníamos Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Emilio García Wehbi, Román Lamas, Magdalena Viggiani y Ana Alvarado. Año 1998.

Tomás trabajó con nosotros con toda su erudición y sentido del humor, encarando lecturas de Foucault, Deleuze-Guattari, Gombrowicz y Vernant. Cito los textos de estos autores en la bibliografía pero no puedo delimitar siempre las citas de cada uno o separar las palabras del propio Tomás de los autores citados. Pido disculpas por esto a todos los autores involucrados pero seguro los lectores tendrán la pertinencia para separar la paja del trigo y, sobre todo, mis balbuceos de teatrera, de la reflexión acertadamente puesta en palabras de los otros. El objetivo de esta nota es mostrar el procedimiento

artístico de un grupo teatral que a finales de los años 90 decide abordar un material escénico tradicional, Edipo, con toda libertad y encararlo, más por los autores que reflexionaban en esos años sobre el mito que por la tragedia en sí, y usar ese material teórico según lo que este les sugería escénicamente, como si fuera un texto dramático. Esa es la razón por la que recurro a los cuadernos de notas de esos días, con desparpajo y placer, para escribir este texto.

El Periférico “se juega” con los griegos

Cuando se habla de Grecia siempre se refiere al origen, por ejemplo, de la cultura occidental.

En Grecia no hubo un origen, se pasó del Palacio a la Asamblea pero eso fue un momento de cambio, una discontinuidad, una dispersión. No hay origen, hay dispersión, hay un estado dinámico, inconcluso. Los griegos hablan de Cosmos y quizás de Caos. De un orden y también de una apariencia.

Para los atenienses el pensamiento era medida, proporción, armonía, razón.

Para Foucault la historia de Edipo no puede tomarse como punto de origen, sino como un episodio bastante curioso de la historia del saber y punto de emergencia de la indagación. Uno de los modos de conocer la verdad es indagar, inquirir, primeros pasos de lo jurídico, una práctica social que transforma algo y que tiene reglas y normas.

La tragedia de Edipo es, por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época... En segundo lugar, podríamos decir que encontramos en toda la obra este sistema del desafío y la prueba.¹⁸

El que jura pasa una prueba, si triunfa tiene la verdad y por eso “se juega”.

Por ejemplo, dice Foucault cuando se plantea en la *Iliada* la querrela entre los adversarios Menelao y Antíloco. Se da por ganador a Antíloco pero Menelao lo acusa de haber cometido una irregularidad y Antíloco, se defiende: “Yo no cometí irregularidad”. Menelao lanza un desafío: “Pon tu mano derecha sobre la cabeza de tu caballo; sujeta con la mano izquierda tu fusta y jura ante Zeus que no cometiste irregularidad”. En ese instante, Antíloco, frente a este desafío, que es una prueba (*épreuve*), renuncia a ella, no jura y reconoce así que cometió irregularidad. Este es uno de los modos de establecer la verdad jurídica, no se pasa por un testigo (que es otra modalidad que encontramos en Edipo) sino por una especie de juego, prueba, por una suerte de desafío lanzado por un adversario al otro.

Uno lanza un desafío, el otro debe aceptar el riesgo o renunciar a él. Si lo hubiese aceptado, si hubiese jurado realmente, la responsabilidad de lo que sucedería, el descubrimiento final de la verdad quedaría inmediatamente en manos de los dioses y sería Zeus, castigando el falso juramento, si fuese el caso, quien manifestaría con su rayo la verdad.¹⁹

Analizar un discurso es también trabajar con tácticas y estrategias, poner ciertas cosas “en juego” (Wittgenstein, Foucault). Wittgenstein toma al lenguaje como juego y Foucault traslada el análisis del lenguaje como juego, al discurso histórico. En Edipo el juego y el desafío se establecen en el campo del discurso.

- . *El conocimiento no tiene relación con el bien (Foucault). Para los griegos el acceso al conocimiento tenía varias vías.*
- . *Los dioses griegos tenían una memoria profética.*
- . *Los reyes tiranos solo memoria histórica.*
- . *El oráculo era la actualización de lo que ya existía.*
- . *Tiresias tenía un cierto saber pero no todo porque para Sófocles “todo no se puede saber”.*
- . *El filósofo no es sabio sino que busca el saber, dice Platón.*
- . *El filósofo como el esclavo comparten un modo de conocimiento: el recuerdo.*

La tragedia de Edipo es la historia de la búsqueda de una verdad articulada con la historia de un poder. Cuando se piensa el poder se habla de relaciones, diferencias y funciones pero también se habla de jerarquías.

Pero la verdad se inventó y tiene una historia, es contingente y pudo no haber sucedido. La historia es objetiva pero tiene intriga.

Este mecanismo de la verdad obedece a una especie de ley a la que Foucault llama la Ley de las Mitades. Esta forma está presente en el *Edipo* de Sófocles. Un instrumento que permite a alguien que guarda un secreto o un poder, romper en dos partes un objeto, una vasija de cerámica, por ejemplo. Él se guarda una de esas partes y confía la otra a un mensajero que debe llevar la otra o dar prueba de su autenticidad.

La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permitirá reconocer la autenticidad del mensaje, esto es, la continuidad del poder que se ejerce... El descubrimiento de la verdad se lleva a cabo en Edipo por mitades que se ajustan y se acoplan. Edipo manda consultar al dios de Delfos, Apolo. Cuando examinamos en detalle la respuesta de Apolo observamos que se da en dos partes. Apolo comienza diciendo: “El país está amenazado por una maldición”. A esta primera respuesta le falta, en cierta forma, una mitad:

“Pesa una maldición, ¿pero quién fue el causante?”. Por consiguiente es preciso formular una segunda pregunta y Edipo fuerza a Creonte a dar la segunda respuesta, preguntándole a qué se debe la maldición. La segunda mitad aparece: la causa de esta es un asesinato. Pero quien dice asesinato dice dos cosas: quién fue asesinado y quién es el asesino...²⁰

Este juego de fragmentos de vasija que es la tragedia de Edipo, en la que intervienen oráculos divinos, adivinos que pueden poner en palabras justas las metáforas delficas, los propios reyes y testigos oculares: mensajeros y pastores, al unirse dejarán a Edipo sin el poder obtenido, “fuera del juego”.

Edipo / el tirano cojo

Edipo se arroga el poder del saber (tirano). Se equivoca y es castigado por ser desmesurado, excesivo. Edipo está manejado por el deseo y este organiza su destino. El deseo inconsciente tiene algo trágico.

Los atenienses eran libres si no se esclavizaban, por ejemplo, de las pasiones, a las que había que administrar y guiar. Armar el amor.

Conocer es comer al objeto, diría Nietzsche, es una relación motora e instintiva.

El saber edípico, el exceso, el exceso de poder, el exceso de saber, fueron tales que el protagonista se tornó inútil; el círculo se cerró sobre él, o mejor, los dos fragmentos de la trama se acoplaron y Edipo, en su poder solitario, se hizo inútil, su imagen se tornó monstruosa al acoplarse ambos fragmentos.²¹

Tirano: El elegido. El maldito. Ahora es un monstruo. Está fuera del juego social y separado de los canales entre los que se comunican los otros. Su ruta es solitaria, lejos de la ciudad de los hombres, su camino es el aislamiento, como el de los dioses. Casi como un dios, demasiado encima de las leyes, demasiado dominado por sus apetitos. Bestia desmesurada. Dispuesto a matar a su padre, acostarse con su madre o a comerse a sus hijos.

Edipo, el tirano cojo, el de los pies hinchados pertenece a la casta de los labdácidas. Los descendientes de Labda: la renga, la que se desvía de la recta. La que se casa con un andrógino.

De ella descende Layo, el padre de Edipo, hijo también de un desviado, desequilibrado sexual, expulsado por tener sexo con la pequeña hija de su anfitrión. Layo, el zurdo.

Edipo, el bien nacido, el legítimo, será peor que un bastardo. Un niño prohibido y con los pies marcados. Se desviará y tomará el lugar de su padre por parricidio e incesto.

En el cruce de caminos entre Tebas y Corinto los dos rengos, Layo y Edipo chocan entre sí; es un pasaje demasiado angosto para rengos que no avanzan derecho, basculan, progresan en círculo.

Edipo no puede caminar rectamente por el canal abierto por su padre. Su caminar es claudicante como el de Layo que no puede tener descendencia recta. Tampoco Edipo puede. Sus dos hijos varones también se cruzarán en el camino y se asesinarán el uno al otro.

La Esfinge, la hija bastarda de Layo, es vencida por el sueño de Edipo. El enigma define al hombre por su forma de caminar.

Edipo es el monstruo, el que junta respuesta con pregunta y embarulla a las generaciones.

Edipo, desde que toma el camino a Tebas, luego de consultar al oráculo, se convierte en tirano de la realeza renga de los labdácidas. La tiranía siempre es vacilante y territorio de los amateurs.

Paso 2: *El devenir ZOO de Edipo.*

Y qué hacemos con el mito de Edipo y la tragedia de Sófocles, piensa El Periférico. Ni idea.

Si estuviésemos solo dormidos, anestesiados, impotentes, podríamos jugar y soñar el juego de las apariencias, el juego del arte. Si no hay impotencia no se puede crear. El mundo del arte no tiene que ver con la verdad, dice Nietzsche.

Es necesario que fluya, es posible hacer-haciendo. No importa la coherencia ni el sentido, solo el funcionamiento aún si es dispartado.

Bien. Ahora sí. Impotencia creativa. Ok. Nos vamos con Deleuze y Guattari a su Anti-Edipo.²² Aceptamos nuestra conformación maquina.

No hay temas, hay que maquinar temas. Maquinar es la gran libertad. Hay pedazos y hay deseo de unión, de conexión pero también hay disfunción. Y ahí empieza a maquinar. No hay estructura, hay heterogeneidad.

No es posible separar al producto de la producción. Todo es producción. Edipo, según Deleuze y Guattari, no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, como se pensaba a partir de Freud, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer en la cura a nuestro deseo

y a nuestro inconsciente. Edipo es un instrumento de poder que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente.

Las máquinas esquizofrénicas traspasan el Corset-Edipo y desajustan al ritual triangular mamá/papá/yo. Edipo no es más un invariable de la vida psíquica, se desintegra dentro de la producción deseante.

El padre es una función, la madre es una función. El orden simbólico no es figurativo, no es el argumento. “El nombre del padre”. El padre puede ser el tío. El problema con el Padre es encontrar una salida donde él no la encontró.

Hay triangulaciones, no triángulos. Los sistemas fugan por alguna parte. Abrir una línea de fuga para conectar cosas que no estaban conectadas. Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y su familia. Minorizar a Edipo. La asunción del menor. Minorizar. Ferdidurquear.²³ Inmadurarse. Antiediparse.

Edipo es un segmento que se va a articular con otros para armar una obra de teatro. Solo en contigüidad. Edipo es una serie y un animal otra serie. Ese animal puede ser un insecto.

Entrecruzar series. Maquinar Kafka. Experimentación Kafka. Ni estructura ni fantasma. Máquina Kafka.

La Metamorfosis como reedipización.

Llevar la desterritorialización hasta que no quede más que un mapa de intensidades. Intensidades, estados diferentes, todos injertados, mientras se busca una salida.

Paso 3: Ideas de puesta en escena de Zooedipous.

En principio podríamos acordar con que el “procedimiento rector” de la dramaturgia de nuestra pieza fue, en palabras de Liliana López,

la operación de sustracción respecto del texto “original”, instituyendo una literatura (o mejor, una teatralidad) menor respecto de la textualidad canónica de la tragedia ática... En otras palabras, deconstruir. Una deconstrucción del logos fundante, de los discursos hegemónicos de la cultura, desde la indigencia del presente histórico.²⁴

Hacer un mapa de Tebas o de la puesta en escena o una topografía de los obstáculos en lugar de luchar contra un destino. Quitar la idea de culpabilidad en Edipo/Kafka/Gregorio.

Disyunción entre comer y hablar. A lo inhumano responde lo subhumano. Layo, Edipo, Yocasta. Sus iniciales construyen la palabra LEY. Trazar una línea de fuga.

Edipo se come al oráculo/conocimiento de la verdad. Los padres y el propio Edipo/Kafka no tienen un lenguaje articulado, se comunican por violentos sonidos subhumanos mientras comen al ave adivinatoria que, casi muerta, maldice a Edipo con su oráculo muy adelantado.

Detrás del triángulo familiar hay otros triángulos: jueces, bancos, policías, alemanes, polacos. Cambiar de función. Edipo es Kafka pero luego es el Insecto/Insesto que copula con su madre

La familia es la familia de Kafka representada por muñecos dobles de los originales, proyectada y agrandada; sobre ella camina un insecto.

Cada momento se articula con otro que lo agranda o lo completa, siempre dentro de la misma producción.

Edipo/Kafka deviene insecto. Agrandamiento bestial del insecto/insesto que copula con la mujer y luego con Edipo.

Adivinación por las aves. Vivas y muertas. La gallina viva, luego muerta, luego oráculo entra en trance hipnótico.

El cruce de caminos, laberinto, se enrolla y desenrolla, es escenario, mantel, pantalla.

El periférico se enrolla y desenrolla en Edipo Zoo.

Los actores no son ciegos, son mudos.

Desterritorializar a Edipo eligiendo una escena menor de la tragedia.

Agrandamiento cómico de Edipo/Kafka/ Gregorio.

EJEMPLO 4: Primer boceto inconcluso de un texto dramático nacido de la asociación libre de los objetos entre sí y orientado a la infancia.

Paso 1: Seguir los pasos comentados en el capítulo 1 - Máquina heterogénea.

Armar una foto fija con objetos de distinto orden, dentro de un cuadro y a partir de lo que esta sugiera, montar una escena previa y otra posterior.

Describir las imágenes/fotos generadas con palabras y crear un primer boceto de texto ficcional a partir de ellas.

(Para poder ejemplificar el trabajo, la fotógrafa Maijo D'Amico realizó el Montaje fotográfico de objetos que editamos y Ana Alvarado escribió los textos).



Un día cualquiera el sol se instaló en el cénit y nunca descendió. La tierra se recalentó y los autos se incendiaban en la ruta solamente por el calor. Hombres y mujeres cavaron pozos en la tierra para mantenerse fríos y húmedos. A Gala y Lolo las llevaron a la casa de verano de su abuela, cerca del mar.



Otro día, sin previo aviso, el sol se escondió y Gala y Lolo vieron un perfecto atardecer. Todo parecía volver a la normalidad, pero... no. Misteriosamente los humanos habían reducido un poco su tamaño. Solo lo fabricado por el hombre mantuvo su tamaño original.



Lolo se tiró de su enorme cama y corrió a jugar con su sombra. “Disfrute de su sombra Lolito, nadie sabe cuándo la va a perder”. Gala salió de la casa a caminar por las calles arenosas, decidida a encontrar a su padre. El paisaje reseco era de una inmensidad brutal.



Enormes alambrados y tranqueras le cortaban el paso. Perseguida por los caranchos carroñeros, Gala se refugió en una jaulita de pájaro. El gigante brazo de una grúa levantó la jaula e hizo una primera parada en un árbol. Gala saltó desde la altura.



En la caída veía acercarse peligrosamente a las diminutas flores y caracoles. Descubrió con sorpresa que otros diminutos humanos caían del cielo como ella. Cuando cayó la noche, sonaron tambores. Gala montó trabajosamente una inmensa motoneta y avanzó hacia el sonido. Llegó a un campamento. Una pantalla se alzaba en medio de la noche.



“Teatro de Sombras”, dijo Gala llorando, y recordó a su papá titiritero. Una bella sombra estilizada y sufriente apareció en pantalla. “Qué triste es mi destino vivir en la Luna”, dijo la sombra y Gala reconoció esa voz. Al finalizar la función, Gala corrió a abrazar a su padre que no era otro que el titiritero que manipulaba a la Dama de la Luna.

Paso 2: Texto segundo de Ana Alvarado, a posteriori del montaje fotográfico, pensado para poner en escena con un actor/narrador y objetos.

Avatares

escena 1 - prólogo: la catástrofe

Un día cualquiera del verano el sol se instaló en el cenit y nunca más se movió. Durante un tiempo imposible de medir el sol abrasó este lado del mundo. La tierra reseca se quebraba y los animales y plantas morían de sed. Las centrales eléctricas estallaron por el uso intensivo de todo lo que refrescara. Las muchedumbres se ocultaron en bosques o se hacieron cerca de mares y ríos pero el desierto avanzaba a una velocidad espantosa. Los niños y ancianos fueron llevados a las ciudades costeras, antes turísticas, y ocuparon todas las casas, hoteles y albergues disponibles cerca del agua. Igual se temía a la violencia del mar, confundido y sin control. Las gomas de las ruedas de autos, micros, camiones estallaron y se derritieron por el calor de las rutas. Hombres y mujeres cavaron pozos cada vez más profundos para mantenerse fríos. Telas, mantas, cartones, sirvieron para armar un techo que se extendía de casa en casa, de pueblo en pueblo, de mano en mano, para protegerlos del sol mientras buscaban comida. Una nueva solidaridad nació en la desesperación. Gala y Lolo fueron llevadas por su padre a Mar Azul, a la casa de verano de su abuela, convertida en albergue de muchos niños. Llegaban noticias de heladas y lluvias perpetuas en el otro lado. Algunos adultos no podían evitar comentarios tontos sobre el clima:

HOMBRE: Mejor estar acá, de este lado.

MUJER: Prefiero morir de calor y no de frío.

HOMBRE: A mí siempre me gustó más el verano que el invierno.

escena 2: El juego de las sombras

Un día sin aviso previo el sol se escondió y Gala y Lolo vieron felices un glorioso atardecer. El sol redondo y espeso de un imposible naranja cítrico se ocultó, y la sombra del ángelus cubrió a las últimas y famélicas vacas. Sin saber cómo ni por qué los habitantes de este lado se quedaron dormidos y así siguieron por tres días. Al despertar, vieron un nuevo amanecer. Todo parecía volver a la normalidad pero... no. Parecido pero no igual que antes, porque, misteriosamente, todo era más pequeño. Solo las cosas fabricadas por el hombre mantuvieron su tamaño original, lo vivo se redujo algunos centímetros proporcionalmente y nadie se hubiese dado cuenta si no fuera por los zapatos inmensos, los vestidos larguísimos y las sillas altas e incómodas. Luego del desastre ecológico la vida siguió igual pero reducida. La segunda vida de las dos niñas las encontró en la casa de veraneo que antes parecía tan pequeña y ahora era una mansión. Las ramas de los pinos y las acacias sombreaban la arena con brazos y garras de monstruos que se movían dulcemente al compás del viento del

Atlántico. La inmensa ventana proyectaba la sombra de las rejas, que se estiraba sobre el piso y la perra Pequi se recostaba en lo sombrío, recordando los viejos tiempos.

LOLO: *(Mirando sorprendida)* Todo sería perfecto si dejara de soplar el Viento.

GALA: Ojalá no fuésemos tan chicas y tuviésemos algo que hacer. Si sirviésemos para algo...

Desde la enorme cama la Abu se rió.

ABU: Nunca conformes, siempre deseando algo que no tienen. Por fin refresca y vemos los tonos violáceos de la aurora y ellas ya quieren hacer algo, otra cosa, nueva. ¡Qué edad gloriosa siempre deseantes, anhelantes! A mi edad las señoras solo hablan de dolores y recuerdos. ¡Si no tienen nada que hacer vayan a jugar con sus sombras, tantos días perdidas!

Lolo se tiró de su enorme cama y corrió al patio, descubrió que su sombra era pequeña y redonda al principio y que la tenía muy pegada a su cuerpo pero luego comenzó a estirarse, tenía las piernas cortas pero el tronco largo y unos brazos con dedos enormes.

LOLO: Mirá Gala, mi sombra me persigue. *(Estaba feliz. Nunca antes había jugado con su sombra en el departamento en la ciudad. Recordaba vagamente que una noche su papá hizo una sombra con la mano y la hizo ladrar como si fuera Pequi).*

GALA: Cuidado Lolo, tu sombra es el lado oscuro de vos misma, no te metas dentro porque podés desaparecer. *(Alguna vez había tenido miedo de su sombra dibujada en la vereda o contra el paredón, en las noches de ciudad, iluminadas por el alumbrado eléctrico).*

Lolo no le hizo caso, se metió y quedó inmóvil y angustiada dentro de su sombra hasta que Gala la empujó y su sombra volvió a correr y mover los brazos.

LOLO: Nunca más te vayas sombra pero tampoco me llesves con vos. *(Quiso abrazarla pero la sombra no podía).*

Lo que sí pudieron las dos fue abrazar un tronco de eucalipto y ver la sombra del árbol, mecerse en el abrazo.

¡Abu, mi sombra me deja ganarle, está siempre detrás!

ABU: Disfrute de su sombra, Lolito, nadie sabe cuándo la va a perder.

Gala no soportaba la melancolía de la abuela. Hacía meses que no sabía nada de su padre, no había ni teléfonos, ni luz eléctrica, ni internet. Su madre estaba internada en la ciudad, decían que recuperándose de unas fiebres prolongadas. Tenía miedo de no verla nunca más.

escena 3: la partida

Gala salió a caminar por las calles arenosas. Los hermosos chalets de veraneo eran gigantes y estaban atestados de gente. Nadie se animaba todavía a alejarse del mar aunque el regreso de la luna hacía prever complicadas mareas. Sin saber cómo, Gala tomó la decisión de volver a Buenos Aires a buscar a su padre y a su madre. Empezó a caminar. Los retorcidos y descascarados carteles de la ruta, le servirían de guía. Pensó con tristeza en la Abu y Lolo pero se prometió volver a buscarlas. Había perdido mucho en poco tiempo y ya no podía extrañar. Caminó un día entero. El paisaje reseco era de una inmensidad brutal. Gala era muy pequeña para ese desierto. La carretera estaba repleta de gente que caminaba en distintas direcciones tratando de volver a sus casas y padeciendo la alteración de tamaño. Los kilómetros a recorrer eran excesivos para el nuevo formato de los hombres y sin vehículos. Los pocos que funcionaban no permitían que el chofer reducido llegara a los pedales, tenían que manejarse de a dos. Se buscaba con gran esfuerzo retirar los enormes objetos que, tirados y abandonados por todas partes, obstruían la posibilidad de paso. Los alambrados y tranqueras eran muy grandes y exigían la colaboración de otros para cruzarse. Cada especie buscaba recuperar sus hábitos y adecuar su supervivencia a las nuevas condiciones. Algunos animales antes dóciles se volvieron amenazantes. Los caranchos se acercaban peligrosamente a los niños. Huyendo de esas aves de rapiña, Gala encontró refugio en una jaula de pájaro que estaba tirada. Le sorprendió cómo su nuevo tamaño se adecuaba perfectamente a la jaulita. Allí se dispuso a descansar un poco. Se quedó dormida. Despertó cuando una grúa conducida torpemente por un chofer diminuto, levantaba la jaula para tirarla sobre una pila de objetos inmensos y desechables. El brazo de la grúa hizo una primera parada en un árbol, ahí la jaula quedó enganchada. Gala no perdió el tiempo y saltó desde la altura. Mientras caía veía como las diminutas flores y caracoles se iban agrandando a medida que el golpe se acercaba. Cayó en medio de un campamento recién armado. Había una extraña algarabía. Gala fue muy bien recibida y descubrió con sorpresa que otros diminutos humanos llegaban, cayendo como ella de árboles, techos y micros de doble altura. Cuando llegó la noche, sonaron tambores. Gala montó trabajosamente una inmensa motoneta y avanzó hacia el sonido. Al atardecer llegó a un campamento cerca de Dolores, le ofrecieron comida y bebida. Se acercó a un grupo de chicos y pensó en la abuela y Lolo que no tendrían ganas de festejar por culpa de su huida. Los rostros tostados y resecos de los adultos contrastaban con el brillo de los ojos y la blancura de los dientes. Cuando cayó la noche y se vieron las primeras estrellas, sonaron tambores y trompetas. Algunos rezaban.

escena 4: la Dama de la Luna

Una gran pantalla blanca se alzó en medio de la noche.

GALA: Teatro de Sombras. Vi esto una vez. Mi papá es titiritero.

Cuando anunciaron la obra, Gala se sorprendió. ¡Era La Dama de la Luna, de Amy Tam! Su padre se la había leído a ella y a Lolo muchas noches de desvelo. Apenas salida la luna empezó el espectáculo. Una bella sombra femenina estilizada y sufriente apareció en pantalla.

DAMA DE LA LUNA:

Qué triste es mi destino... vivir en la Luna, mientras mi marido vive en el Sol. Cada día y cada noche pasamos uno por al lado del otro, sin vernos jamás, excepto esta noche: mi marido, el arquero jefe, derribó diez soles en el cielo oriental. Salvó al mundo y recibí como recompensa un melocotón mágico, ¡el de la vida eterna! Y yo deseosa de vivir eternamente me lo comí. Me desterró de este mundo y me envió a vivir a la Luna. La mujer es yin, la oscuridad interior donde se encuentran las pasiones. El hombre es yang, la brillante verdad que ilumina nuestra mente.

Gala lloró maravillada por la belleza de la noche, de la luna y de la Dama pero más aún porque la extraña voz de la sombra le recordó algo muy feliz, algo que había pasado hacía muy pocos días pero parecía muy lejano. Corrió tras la pantalla y antes que pudieran detenerla se avalanzó en los brazos de la Dama de la Luna que no era otra que su padre ataviado, con peluca y extensiones en brazos y piernas pero feliz, feliz de abrazar a Gala.

PADRE: Gala, pensé que nunca iba a llegar a la costa. Todo es tan largo y tan grande ahora.

GALA: Y vos estás tan chiquito, papá.

PADRE: ¿Y Lolo? ¿Y la abuela?

GALA: Están bien pá. Tenemos que ir a buscarlas.

PADRE: ¿Supiste algo de tu mamá?

GALA: No sé nada papá pero no pierdo las esperanzas.

PADRE: Por supuesto, Gala.

escena 5: la reconstrucción

Gala, Lolo y Papá regresaron a la ciudad unas semanas después, luego de una larga caminata. La Abu prefirió, como siempre, la cercanía del mar. Pase lo que pase, decía. La monstruosa carcasa de cemento se alzó ante sus ojos en una nueva dimensión. Ya no era abarcable por la mirada de las niñas. El pequeño tamaño de los humanos hacía imposible la habitabilidad de sus viejas casas, autos y objetos en general. En cada parque se organizó una asamblea. En el Rivadavia pidió la palabra un señor muy entusiasta.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Vamos a comenzar de nuevo. No tengamos miedo. Tiraremos abajo todo lo inservible y reconstruiremos nuestras casas, según nuestro nuevo tamaño. Serán más livianas y transportables, más aptas para los nuevos cambios que puedan ocurrir.

PAPÁ: *(A las niñas)* Por fin aprendimos que nada permanece igual para siempre.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Sí, seremos más flexibles y adaptables. Aprenderemos a convivir entre nosotros con menos dificultad, a no discriminar y a repartir mejor lo que tenemos.

SEÑOR MENOS ENTUSIASTA:

Bueno, bueno, ojalá señora. Tenemos también una sorpresa. Les pedimos que no se asusten, por favor.

Fue imposible. Por detrás de la tarima improvisada para el acto, aparecieron unas cabezas gigantes. Cuatro o cinco humanos de tamaño inmenso los miraron sonrientes. La gente empezó a correr despavorida. Todos menos Lolo que gritó:

LOLO: Mamá, mamá soy Lolo, estamos acá, abajo del ombú más viejo, cerca de los patitos.

La Mamá giró su inmensa cabeza y con una mano muy delicada alzó a Gala y a Lolo y las cubrió de besos. La ternura de la gigante frenó la estampida. Un hombre de gran tamaño que sostenía de los hombros y muy cariñosamente a la Mamá, tomó la palabra.

GIGANTE JUAN:

Soy Juan, como Amalia y algunos otros, sin saber por qué no redujimos nuestro tamaño. Estábamos internados en hospitales, en tratamiento por fiebres mortales. Permanecimos en cuarentena cuando todo terminó y ahora estamos curados.

MAMÁ AMALIA:

Podemos ayudarlos a reconstruir las ciudades. Armar rápidamente pequeñas casitas que para nosotros serán de juguete... Luego nos iremos a vivir a las afueras de la ciudad para estar cerca de ustedes sin correr el riesgo de lastimarlos. No nos discriminen, por favor.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Ay, no sé si voy a poder procesar todo esto.

MAMÁ AMALIA:

(Alargando la mano y estrechando con cuidado la de Padre) Hola Bruno me alegra verte, las chicas te necesitan. Chicas, Juan y yo las vamos a

esperar seguido en nuestra nueva casa. Estará un poco lejos para ustedes pero será grande como siempre quisieron.

Gala sonrió a su madre y a Juan. Sus padres estaban separados desde hacía mucho tiempo pero igual siempre era raro conocer a sus nuevos novios y en este caso... ¡¡Ni hablar!!

NOTAS

- 1 Kartun, Mauricio, *Escritos 1975/2001*, Libros del Rojas UBA, Buenos Aires, 2001, p.96.
- 2 Pavlovsky, Eduardo, Hernán Kesselman, *Espacios y creatividad*, Búsqueda, Buenos Aires, 1980, p. 21.
- 3 Carrera, Pilar, *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 2008, p. 15.
- 4 Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984, p. 68.
- 5 Deleuze, Giles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p.115.
- 6 Margarit, Lucas, Samuel Beckett. *Las huellas en el vacío* Atuel/La Avispa, Buenos Aires, 2003, p. 55.
- 7 Valiente, Pedro, *Robert Wilson. Arte escénico planetario*. Citas de Valiente y de Pedro Nieva, Naque, Ciudad real, España, 2005.
- 8 Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2003, p. 299.
- 9 Duchamp, Marcel, *Notas*, Introducción de Gloria Moure, Tecnos, Madrid, 1989, p. 10.
- 10 Duchamp, Marcel, op. cit., p 10.
- 11 Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2009, p. 133.
- 12 Duchamp, Marcel, op. cit., p 10.
- 13 El Periférico de Objetos se forma a fines de los años 80 en Argentina. Estábamos en democracia, pero con muchos condicionamientos e inestabilidades políticas y económicas. Conformado por un grupo de personas de entre 20 y 30 años que habían vivido la dictadura del 76 en su adolescencia o primera juventud. Sobrevivientes y con historias atravesadas por el horror de la época, aunque no en el propio cuerpo pero sí en lo que se llamó "El trauma inexorable de la experiencia del terror: la creatividad como posibilidad de muerte", tal cual lo plantea Suely Rolnik. No estábamos nucleados por la militancia política en un único contexto o agrupación. El grupo siguió junto por 18 años pero los integrantes que atravesamos todos esos años fuimos Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y yo que escribo esto. No fue un colectivo sino un grupo. En ese momento el teatro argentino tenía muchos grupos trabajando. Recuerdo a Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, La Organización Negra, Los Melli, La Banda de la Risa, La Pista Cuatro, Batato, Tortonese y Urdapilleta, La Cochera. Nuestro grupo llegó a estrenar su primer espectáculo en lo que era un lugar fundacional del teatro under en Buenos Aires, el Parakultural, un antro extraordinario liderado por Omar Viola y Horacio Gabin. En ese espacio se presentaban grupos diversos pero con una idea en común respecto de la militancia estética. Había que decir algo que no se estaba diciendo en los ámbitos reconocidos y legitimados del teatro que eran fundamentalmente los teatros oficiales y el teatro independiente. El teatro independiente de Buenos Aires había gestado un fenómeno que se llamó Teatro Abierto al final de la dictadura y que generó mucha respuesta en el público y era políticamente muy bien intencionado. Contenía los deseos del público de escuchar las palabras que se habían silenciado y sentirse acompañado en su dolor. Recibir una explicación, el porqué del horror y cómo se iba a superar ahora. Pero para

nosotros el problema tenía también que ver no solo con lo que se quería decir sino también con revolucionar las formas de decirlo. Siempre pensando en términos estéticos. Una de las búsquedas fue la de construir una poética devenida fuertemente de las imágenes y no tanto de las palabras y que provocara en el espectador algo revulsivo, inquietante y no digerible, incómodo, que lo dejara con preguntas y dudas sobre lo que había visto y si eso era políticamente correcto o no. El horror vivido no podía aquietarse con una respuesta. En nuestro caso éramos titiriteros y artistas visuales, fundamentalmente y desde ahí arrancamos. En la periferia de todas las periferias. Como titiriteros éramos siempre tratados como hermanitos menores del teatro, hacíamos espectáculos para adultos, algo muy poco común entre los titiriteros de esa época, actuábamos en el under, el off del teatro. De ahí nuestro nombre. También lo usamos como adjetivo y nuestros espectáculos e ideas atravesaban por el testeo de si el material escénico propuesto era o no “periférico”. Los procesos eran largos, el grupo mantenía de la estructura militante o resistente una disciplina férrea, una conciencia del teatro como trabajo, la necesidad de ensayar mucho, de discutir mucho, de llegar al espectáculo grupalmente convencidos de no fallar. Tuvimos varios períodos pero en casi todos, trabajamos fuertemente la violencia, la muerte, lo siniestro, el sarcasmo, la relación víctima-victimario puesta en acto en la relación manipulado-manipulador. También tuvimos la característica de trabajar en las primeras etapas de cada espectáculo compartiendo esta “tarea de mesa” con un dramaturgista o un filósofo, o sea, un intelectual con el que “abrir lecturas” de un modo creativo. Trabajamos con materiales diversos, autores reconocidos o no, como Beckett o Müller o materiales propios, textos de Veronese y otros creados generando híbridos entre Artaud y Claudio Monteverdi o Kafka, Deleuze y Sófocles, por ejemplo. Por el material escénico, lo fragmentario, la ruptura del relato, una teatralidad que trasciende al texto, etc... se nos consideró a veces posmodernos, otras neovanguardistas. Según los conceptos a los que adherimos ahora seríamos representantes del teatro performático. Formamos parte de los grupos representativos de los primeros años del teatro off de Buenos Aires caracterizados por trabajar en salas creadas ad hoc para este tipo de teatro y que seguramente fueron progresiones de las casas viejas, escuelas de teatro, del arte más clandestino de nuestros antecesores de los 70, salas que hoy proliferan en un formato semicomercial, en muchos casos. Atravesamos en nuestro país el apogeo neoliberal de los años 90 y la crisis de 2001 a la que tanto se refieren hoy en España. Europa nos legitimó y participamos de festivales y eventos varios en diversos países de Europa, América y Oceanía. Nos disolvimos en 2007 por incapacidad de decir algo nuevo que nos convocara a todos los integrantes por igual. Hicimos la típica crisis de la banda de rock: “O somos todos periféricos o no lo es ninguno.” Y cada uno siguió su camino.

14 Heiner Müller gran autor alemán del siglo XX (1929-1995), discípulo de Brecht y director en sus últimos años del Berliner Ensemble. Autor de *La Máquina Hamlet*, *Medeamaterial*, *Cuarteto*, entre otras obras. Dijo de él Guillermo Heras en “Recordad a Müller”, publicado por *Crítica Teatral*: “La clave para comprender su escritura es conocer su trágica vida personal, su continua referencia a los clásicos, el metalenguaje a partir de obras de Sófocles, Eurípides, Hölderling o Shakespeare que circula por su obra con la fluidez de la sangre por las venas y la inmersión en la historia de su pueblo”

15 Müller, Heiner, *La Máquina Hamlet*, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 21.

16 Alvarado, Ana, “La Maquinaria Barroca”, en *Topología de la Crítica Teatral II*, (Topología de la crítica teatral), IUNA Dramáticas, Buenos Aires, 2011, p. 9-12.

17 Alvarado Ana, *Topología de la crítica teatral III*, (Topología de la crítica teatral), IUNA Dramáticas, Buenos Aires, 2013.

18 Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 39.

19 Foucault, Michel, op. cit., p.41.

20 Foucault, Michel, op. cit., p. 42.

21 Foucault, Michel, op. cit., p. 56.

22 Se refiere al texto *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Paidós, Buenos Aires, 1985.

23 Se refiere a *Ferdynurke*, Witold Gombrowicz, Sudamericana, 1964.

24 Liliana López en su artículo “Lo trágico en la circularidad temporal de una tragedia menor”, IUNA/UBA, refiriéndose a la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.

capítulo 2

percepción de la dramaturgia.
un cuerpo, una imagen, unos objetos.

Por Mariana Gianella

*Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos,
eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado,
cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo
y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial.
Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte.*

MAURICE MERLEAU-PONTY
Fenomenología de la percepción

El movimiento dando un sentido.

Un mecanismo. La escena como una imagen, una fotografía que es puesta en marcha. El texto de una fotografía.

“No tenemos otra manera de saber lo que es un cuadro o una cosa más que mirándolos, y su significación nada más se revela si los miramos desde cierto punto de vista, desde cierta distancia y en un cierto sentido, en una palabra, si ponemos al servicio del espectáculo nuestra connivencia con el mundo”.²⁵

Como señala Merleau-Ponty en la frase citada, la obra de arte es comparable a un cuerpo. El intento de desglosar una dramaturgia exclusiva para objetos puede ser investigada desde este punto, desde el lugar de la percepción de los cuerpos y los objetos, la percepción de una imagen que en un principio contiene todos los signos de la obra y que según nuestra relación con ellos, nuestra posición, la obra cobrará ciertos sentidos u otros. Propongo entonces enfocar a cada objeto como parte indispensable de un cuerpo que hay que conocer, materializar, y luego poner en movimiento. Este cuerpo se relaciona, percibe y es percibido, está en el mundo y es el mundo, se ubica en él por su posición, percibe y deja percibir y de esta relación nace el sentido, vive, está ahí.

Los objetos, vistos desde esta perspectiva, son la única presencia del relato, son los objetos los que desarrollan el hábitat de este cuerpo, los que lo asocian a un determinado mundo poético otorgándole una historia y una personalidad y son, los que según su posición, serán capaces de contar las historias que ya portan. Pensar la dramaturgia como un mapa, un mapa

incompleto que cuenta solamente con algunas coordenadas iniciales. La tarea dramaturgía inicial consistiría entonces en descubrir las posibilidades y direcciones de la imagen en los objetos. Es allí donde están las posibilidades de la obra, y son los objetos los que nos permiten comenzar a desplegarlas, ya que es esta misma condición de materia, de cuerpo, la que nos permite darle ciertos sentidos que formarán parte de un sistema de funcionamiento: una maquinaria. El objeto es presentado en la imagen como el portador del sentido, es él mismo y su ubicación el primer cuerpo y la imagen de la obra.

Concebir la dramaturgia desde la imagen como un mapa no es otra cosa que una forma de acceso, una puerta, una forma de construir y de leer en los signos del ensayo los sentidos que la obra tiene sin hacer el camino inverso, sin imprimirle los sentidos desde afuera, dejar que la materia los proponga. Hablamos de materia refiriéndonos a todo lo que forme parte del campo de percepción del espectador. La tarea consiste en encontrar en el caos de información las uniones que permiten que el sistema teatral comience a funcionar como un todo, como un sistema poético comunicador, como algo más que la suma de sus partes, como una maquinaria creadora de sentidos que no parte del orden sino del más confuso de los desórdenes. No acomodar sino ver en el desastre el sistema perfecto, sus líneas de fuerza, sus relaciones ocultas hasta descubrir su perfección, sin juzgar. En este sentido el caos no es ya un elemento dispersante sino el elemento necesario para el ejercicio dramaturgíco con objetos.

Al comenzar con determinadas imágenes partidas de textos, fotos, sueños, asociaciones, pueden ser colocados en el espacio y en la escena solo de una manera: materialmente. El primer paso para poder comenzar con una dramaturgia de objetos es hacer corpórea la imagen, asignándole así un cuerpo y un sentido primordial que nos dé elementos de trabajo para que en la observación y creación de cada ensayo vaya surgiendo un funcionamiento determinado y una lógica teatral.

Cuando la idea cuenta con un primer cuerpo entonces deja de ser idea para ser ensayo, y la observación profunda de ese cuerpo nos permitirá comenzar a asignarle sentidos, primarios al menos, para poner en movimiento la imagen. Un ejemplo de este trabajo sería darle ciertas lógicas arbitrarias de funcionamiento a un objeto, o hacer asociaciones entre un cuerpo y otro, generar lógicas de movimiento entre las cosas.

Los sentidos asignados corren por dos vías, por un lado están ligados a las capacidades del dramaturgo/director que está mirando, su capacidad de asociación, su creatividad, la información con la que cuente para poder descubrir los sentidos ocultos. Por otro lado la materia en sí, los objetos,

cuentan con determinadas posibilidades, cada objeto tiene una historia, citando a la profesora Ana Alvarado, “el objeto es siempre el primer procedimiento poético”; ya que en un posible universo de sentidos claramente entrarán algunos y quedarán por fuera otros, la elección de estos son las primeras decisiones a nivel dramático, es en ellos donde aparece la estructura de la obra. Por eso ensayar con los objetos desde un principio equivale a escribir con las palabras indicadas.

Esta delimitación de los sentidos posibles que da la materia es lo que llamamos el primer cuerpo de la obra. Ahora bien, este cuerpo de la obra no es estático, es un organismo vivo poblado de coordenadas que podemos llamar signos escénicos. Cada signo escénico es una coordenada que entrará en relación con las otras formando un diálogo constante que se alimenta cada vez que es puesto en funcionamiento. Es como ligar un objeto a otro con una decisión que puede ser arbitraria, partir de la información que los objetos mismos nos dan o estar inspirada en algo externo, en un contexto. El diálogo de estos signos generan uniones que se retroalimentan y crecen cada vez que se las transita; el ensayo debe hacer foco en estas uniones para poder fortalecer la lógica y encontrar nuevos sentidos en ese diálogo. Es así que la obra se comporta como un cuerpo vivo con una conciencia perceptiva a través de su materia. La percepción de la obra se da por un fenómeno grupal, en tanto los cuerpos materiales que la componen entran en relación entre sí y generan un sentido más grande que ellos mismos. Por esta unión es que los sentidos no pueden ser asignados a un solo elemento, la red de relaciones que se va conformando está tan ligada que solo en el todo es que puede comprenderse la parte. El resultado de esto es una especie de fractal de la estructura donde en las pequeñas partes comienza a verse el todo, por ejemplo un minuto de escena con determinado objeto puede repercutir y ampliar su sentido en una escena más avanzada donde se genera la misma asociación desde un punto de vista diferente. La conciencia de cuerpo da lógica y si hay lógica hay movimiento de la obra. Cuanto más fuerte sea esa relación más profundidad encontrará el movimiento.

La clave de este movimiento y de este cuerpo tiene que ver con el vacío, con el avance hacia lo que falta. El universo de sentido siempre es incompleto, necesita y busca un sentido nuevo. Ese vacío planteado, que al principio es enorme y luego se delimita en uno mucho más pequeño, es la clave del desarrollo potencial de las escenas, de las imágenes hacia adelante. Digo hacia adelante como un tiempo, más que como una estructura dramática. Una obra de Beckett por ejemplo puede estar detenida e indeterminada en el tiempo pero el transcurrir en el mismo espacio-tiempo hace que esta misma se degrade hacia adelante. Este “degradarse” beckettiano es un claro ejemplo sobre cómo el vacío hace avanzar a la obra, le da movimiento. ¿Por qué se mueve un personaje

de Beckett? ¿Por qué no quedarse quieto? El vacío en este caso funciona a la perfección, el cuerpo indeterminado y su premisa “tengo que durar” generan el sinsentido, el vacío que le permite avanzar a la obra como un cuerpo. Los personajes de Beckett no saben por qué están y por qué continúan, tienen vacío, ausencia de sentido. Sus cuerpos permanecen aunque incompletos, y el cuerpo teatral está planteado. Hay un sistema, un mapa, tienen que permanecer sin sentido alguno, el espectador junto a ellos, observa hasta el final, y es en este cuerpo, en este sistema donde se encuentra el sentido del dramaturgo. El sentido más profundo de las obras de Beckett radica en su materialidad, el que porta el sentido es el cuerpo y no su conciencia, un escenario que solo puede avanzar en cierta dirección, permitiéndole al mecanismo de la obra tener una voz y hablar por sí mismo. Esto no quiere decir que los sentidos para el espectador sean únicos, todo lo contrario, el vacío de la obra de Beckett le permite al espectador llenarlo con los sentidos propios ya que no son presentados por presencia sino por ausencia, lo único que no puede eludirse es el sistema generado.

Es en el ejercicio de la repetición donde se develan las relaciones, donde cobran fuerza ciertos vínculos de la imagen y decaen otros. El carácter de cada evento, de cada puesta en marcha del funcionamiento es único, es el mismo pero no es el mismo. La maquinaria solo otorga sentido en la experiencia.

La materia es una herramienta poderosa del lenguaje. Si tenemos claro el funcionamiento de la obra, de la máquina y de los sentidos, las significaciones y la potencia del material siempre están en crecimiento. Mantenemos viva a la obra en la medida que la conocemos, que tomamos decisiones sobre ella, que nos posicionamos ante ella.

Propongo, a partir de ciertos apuntes desordenados que surgen de la lectura de Merleau-Ponty, abrir el campo a la percepción de una dramaturgia de objetos. Trataré a continuación de hacer un panorama conceptual por el tránsito de una *imagen* primaria hacia la obra, pasando por su *materialidad*, su *movimiento*, su *espacio/tiempo*, terminando con una mínima reflexión sobre la *luz*.

“Percibir (...) es creer en un mundo”.²⁶

Generar la imagen inicial

La imagen es un puerto, es una boya en la cual flotar para luego partir, es un generador de sentidos en todas direcciones; la intención de la imagen es generar hacia afuera un movimiento, nunca quedarse donde está. Lo valioso de

una imagen potente, sólida, es que es capaz de producir múltiples significados en quien la observa y por eso generar una relación de compromiso mayor.

La imagen es verosímil no porque trae una explicación del mundo o una verdad en sí, sino porque propone unas condiciones hacia adentro de sí misma que se vuelven lógicas por sus relaciones. La imagen propone una *circunstancia* y una *hipótesis* que se resuelven hacia adentro de sí misma y en sus propios términos. No necesita de verdades mayores del mundo para ser sino más bien que las rechaza para crear unas nuevas. Es verosímil entonces porque en esa imagen *aquello* puede suceder.

La imagen genera sentidos en su punto de vista singular, en la elección de un foco, la elección de lo que se muestra es su potencia. En la primera imagen elegida está el todo, se encuentra allí ya toda la obra, es su esqueleto. La imagen opera en varios niveles de la percepción:

a. en el entendimiento y la razón por su significación, es una experiencia donde la imagen existe en relación a una idea;

b. en los sentidos, el cuerpo está comprometido con ella por sus estímulos, es la experiencia de la imagen existente para el cuerpo y su punto de vista.

Los sistemas de relación de la imagen: visual-auditivo-táctil-olfativo, están siempre presentes. Si uno no los trabaja, su presencia puede revelarse sola o simplemente consistir en la ausencia.

Elegir los focos de la imagen. Valorar. Cada foco elegido desarrolla el punto de vista actual que se tiene acerca del mismo. El espectador dialoga constantemente con la imagen/objeto y con el que señala un foco determinado, una postura. La imagen cuenta con un *lugar* y un *tiempo*. El lugar se compone por el punto de vista del espectador, por su percepción espacial, esto quiere decir que no es un lugar donde el objeto está sino donde el espectador lo ve. El tiempo crea un horizonte, una línea de tiempo en el espectador, realiza una fuga hacia atrás y hacia delante en la historia, está relacionado con la duración de la mirada. El espectador es el que ubica siempre este espacio-tiempo. La obra se construye en base a las posibilidades *reales* y *materiales* de la relación escena-espectador.

Nitidez. Una imagen se vuelve más poderosa y comunicable cuando puede profundizar en más de un punto de vista. O sea que en una misma imagen podamos ver múltiples cosas. La mirada es una forma directa de acceder al objeto, fija automáticamente una impresión: continúo la imagen en mi interior, continúo el relato.

Cuerpo de la imagen

“El mito guarda la esencia en la apariencia, el fenómeno mítico no es una representación sino una verdadera presencia”.²⁷ Toda experiencia, toda percepción es una percepción de algo, de alguna *cosa*.

La fascinación de la imagen radica en su realidad más que en su irrealidad. Es la poderosa sensación de estar viendo una realidad de otro orden la que nos transporta a la propia imaginación, no es la imaginación propiamente lo que nos maravilla sino que esa realidad que tengo enfrente sea capaz de transportarme a ella. Si hablamos desde la idea y no desde la *cosa* hablaremos de un mundo que pretende una objetividad imposible, imposible de ser vista al menos. La percepción siempre es un punto de vista, la idea pierde el contacto con la experiencia. La dramaturgia de objetos se encuentra tendiendo un puente entre estos dos mundos.

Cuando la obra queda al nivel de la idea, queda en un punto de vista inmóvil, se sospecha pero no se percibe en ningún lado, no se ve su movimiento ni su dirección. Hablamos de materialidad de la imagen, de la imagen hecha un cuerpo/objeto, una sumatoria de objetos y sujetos que conforman el cuerpo de la obra. Ese cuerpo es concreto, es determinado, es ese que está ahí y no otro. La dramaturgia de la imagen deviene siempre de un objeto concreto puesto en un determinado contexto.

El cuerpo/objeto es un modo del espacio objetivo, es un punto de vista, define un lugar en el mundo y define un tiempo. El cuerpo/objeto de la obra es un medio, es lo que permite el movimiento hacia la comunicación, ejecuta el movimiento, materializa la comunicación a través de la imagen. Es el cuerpo organizador de la obra el que incorpora a sí mismo los instrumentos (cosas) y las hace participar de la estructura original del mismo cuerpo. Mantiene integrados los signos, justifica su permanencia.

La obra no es en sí la cosa, es la suma de las percepciones que la conforman, está en la cosa y está en otro lado. Por eso la imagen tiene el poder de apertura de la percepción, porque es la que tiene el lenguaje que se ancla en los sentidos, en el espacio/tiempo de una manera concreta y espiritual a la vez. De esa manera es que la imagen escénica se comporta como un cuerpo.

La dramaturgia de objetos realiza una tarea literaria pero que da cuenta de algo que es experiencia o que llegaría a serlo solo a través del lenguaje objetual, el lenguaje de la *cosa* no escribe para cuerpos sino que escribe para universos de sentido. La dramaturgia de objetos no puede separar la escena de su contenido, la imagen materializada ya no tiene esa independencia. Es una dramaturgia que vive en la materialidad de la obra, está escrita con objetos, el signo no es la

palabra, el signo es la *cosa*. El registro escrito de una dramaturgia de imagen nos da siempre la sensación de estar muy lejos de la obra, de ser más un desprendimiento de esta, un apéndice. Todo dramaturgo/director, ante la idea de registrar en el lenguaje escrito el material producido, se encuentra con la multiplicidad de posibilidades de abordaje: descripción, collage, metonimia, poesía, objetivación, diario, ensayo, literatura, etc. El punto está en detectar cuál es el foco de lo que se está escribiendo, registrar la *huella*. Así como en una huella adivinamos el pie del hombre y su paso por esas circunstancias, la dramaturgia de objetos puede registrar en la palabra el paso del objeto y su experiencia escénica.

Hay que saber ver lo que es. Lo que es no es ni bueno ni malo, tiene características pero no juicios. Ensayar esa mirada sin trasladar ni proyectar en la imagen nos permite decidir sobre lo que vemos. Delimitarla es también abrirle el campo de posibilidades, acá comienza y acá termina, cuenta con determinados elementos. Ver lo que es y no lo que quisiéramos ver. El pensamiento no construye al objeto, el objeto está ahí, esa es la diferencia.

Todos los elementos de la escena serán tomados en cuenta. Todos. Lograr valorar al objeto sin subordinarlo. El trabajo es darle vida al objeto y no matar al resto en el camino. Lo que le da organicidad al cuerpo/objeto de la obra, y no lo convierte en una cosa al lado de otra, es el *movimiento* y el *sentido*. Es lo que convierte en *uno* al sistema dramático.

(Objetos)

Las características de un objeto, sus apariencias son un accidente, y de nuestras relaciones con él nace el sentido.

El signo es un vehículo, no un fin. Es el movimiento de la imagen.

Apenas aparece un objeto aparece un mundo al cual pertenece, un mundo donde se halla y un mundo hacia donde se dirige.

Los objetos se revelan a través de los sentidos.

La unidad de los objetos es pensada y no experimentada.

La imagen y el movimiento

“Tiro una piedra. Atraviesa mi jardín. Por un instante se vuelve un bóldo confuso y vuelve a ser piedra al caer en el suelo a cierta distancia”.²⁸

Movimiento: desplazamiento o cambio de posición. Todo aquello que se mueve está vivo en algún sentido, se le asigna una dirección de movimiento. Los objetos en cuanto se mueven según sus lógicas internas tienen la capacidad de estar vivos, lo mismo que de morir en el instante en el que son olvidados en la quietud. El objeto siempre mantiene un diálogo con la vida y la muerte.

La posición del objeto le da un sentido al mismo, es por esto que al modificar las posiciones de cada elemento de la imagen toda la imagen cambia (se mueve). Restablece sus relaciones y abarca nuevos sentidos posibles.

La imagen genera un sentido en su movimiento (adentro) pero solo en relación a lo que la observa (afuera). El movimiento de la obra es siempre hacia afuera, al ser la generadora del sentido no se apoya nunca en sí misma, necesita de un afuera para mantenerse activa.

El movimiento no está solo dado por la dinámica del objeto sino también por el cambio de las relaciones que los rodean. Pasar de un lugar a otro implica cambiar las relaciones con el entorno, por ende acomodarse y permitir nuevas significaciones implica un movimiento también hacia adentro del objeto: ya no es el mismo, se mueve porque no significa lo mismo siempre.

El movimiento puede ser pensado como la instancia intermedia entre dos posiciones o como una infinidad de posiciones a las cuales hago correr a diferentes velocidades. Es el objeto el que establece su unidad al moverse, hace una unidad de su movimiento. El movimiento y el tiempo lo consolidan como personaje.

Cuando la obra funciona, cuando el dinamismo de la maquinaria se activa, los objetos no ocupan para el espectador una continuidad de posiciones: se mueven, el pasaje es continuo. Para el dramaturgo que está montando la escena, los objetos pasan por todas sus posiciones hasta completar su metamorfosis.

Una imagen teatral se mueve “mecánicamente”. Lo mecánico del movimiento no refiere a una reproducción seriada, es mecánico porque toca los mismos detonantes. El mecanismo se vuelve automático en el sentido de que no hay ninguna voluntad operando para ver hacia dónde va, es un efecto dominó, el resultado viene de colocar las fichas a la distancia adecuada.

Establecer el movimiento como una serie de posiciones nos permite hacer una línea más grande del mismo y detenernos en puntos muy específicos del recorrido, detenernos en puntos de un mismo movimiento. La comprensión de la imagen es total. Es análogo a lo que pasa con la fotografía y el cine.

“Si queremos tomarnos en serio el fenómeno del movimiento, hay que concebir un mundo que no esté hecho únicamente de cosas, sino de puras transiciones”.²⁹

Importancia del movimiento como signo: no es lo mismo que un objeto durante un apagón aparezca en otro lado, que lo veamos trasladarse. Ver el movimiento es ver la transformación y los motivos, no verlo es relato también porque siempre va a generar la incógnita sobre su dinamismo.

El espectador siempre construye hacia atrás la historia de lo que ve, el movimiento que veo ahora solo se completa si puedo unirlo a sus movimientos anteriores. Cuando algo se mueve necesita resignificar, “volver a leer” los lazos que componen la imagen.

Al establecer la figura/fondo de cada imagen el movimiento hace que esta deba ser reelaborada una y otra vez, la figura/fondo se mueve por la escena con el objeto y es capaz de señalar y de ocultar elementos por este simple acto de moverse.

El movimiento de la imagen genera un espacio/tiempo

Espacio-horizonte. El objeto genera un espacio en cuanto está ubicada en un punto determinado. El punto genera un horizonte, una figura y un fondo.

Espacio-tiempo. El objeto genera un espacio en el tiempo en cuanto se mueve, el movimiento le da una ubicación y un tiempo.

El sentido de la imagen es acción. La significación es un proceso de acción. El sentido dirige siempre su recorrido hacia lo que le falta. Lo que falta es lo que no es, lo que puede ser. La posibilidad es el campo del sentido.

Espacio: el espacio es existencial

“(…) la experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia”.³⁰

Sustituir las dimensiones por puntos de vista. La dimensión pertenece a la perspectiva y no a las cosas. La percepción del espacio es un fenómeno de estructura, solo se comprende al interior de esta misma, por su lógica y su mecanismo. La obra es un lenguaje material, lo que se comprende en ella es por ser ella como es.

Maurice Merleau-Ponty habla de dos formas de percibir el espacio:

. espacio especializado: el cuerpo está cerca o lejos de cada cosa;

. espacio espacializante: es la capacidad de verse no en el espacio sino con el espacio, como un sistema indivisible.

Teatralmente es más rico considerar el espacio como un espacio espacializante donde el objeto no está dentro sino que forma parte de un todo indivisible. Esta visión indivisible del espacio se corresponde con la idea de que el aparato teatral es un sistema mecánico que funciona en conjunto y siempre relacionado donde cuerpo, objetos y todo lo que quepa en él estará comunicando y afectándose conjuntamente. A la hora de escribir permite establecer espacios dentro de las relaciones de los objetos.

“(…) la pretendida visión de la distancia es siempre una interpretación de los signos”.³⁰

La profundidad de un espacio no puede verse, puede pensarse, es siempre una síntesis y una conclusión en relación a un punto en el espacio, nada es profundo si no hay un punto de vista. La imagen teatral necesita de esa ecuación que se da en el espectador y puede prescindir de la profundidad real. El espacio es una creación, un punto de vista que hay que crear. La suma de los puntos de vista es lo que da la experiencia integradora, la experiencia más completa es aquella que es capaz de ver la mayor cantidad de puntos de vista de un espacio.

Tiempo: captar la imagen

“El tiempo supone una visión, un punto de vista sobre el tiempo”.³¹

Toda existencia es temporal. Tiene una necesidad interior que comunicar.

El tiempo no es una unidad objetiva, es siempre una ficción. La imagen contiene en potencia toda su temporalidad, su tiempo. Todos los hechos están ya siendo en la imagen primera.

La estructura temporal es lo que va a contener la vida de la imagen. Es lo único que le permitirá su existencia, así sea indeterminada, como lo es en Beckett.

La imagen es una consecuencia del tiempo. Generamos imagen cuando queremos traer hasta nosotros un pasado o un tiempo posible. La necesidad de la fotografía. La memoria es imagen, nuestra historia se captura a través de imágenes. Quizás el origen de la imagen misma es poder captar nuestra vida, ponerla ante nuestros ojos en cualquier momento.

El tiempo no es objetivo, nace de la relación con las cosas. No hay paso del tiempo sin observador. El tiempo es siempre un punto de vista. El tiempo puede ser la herramienta más íntima del dramaturgo. Existe en el tiempo una huella imborrable de la mirada que dirige el curso de los hechos. El tiempo permite el recorrido. Habilita el relato de la imagen.

La subjetividad se ve plenamente en el tiempo. Lo que dura cronológicamente la obra puede soportar un signo, pero el tiempo transcurrido en ella podrá contener infinitud de signos.

El tiempo no está afuera, está en la zona del imaginario del objeto, llega a lo material una vez que ha pasado la membrana de lo imaginario, pero es el objeto el que porta su propio tiempo o su propia historia.

“El tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades”.³²

Asociar dos puntos distintos en el tiempo es hacer el esqueleto de la obra, es la estructura de la obra, un pasaje, un pliegue. Elegir qué contar de los acontecimientos es elegir la historia. Pensar qué tiempo transcurre en la imagen equivale muchas veces a elegir qué contar.

La obra plantea un tiempo paralelo al real y un tiempo ilógico, no por eso menos real. La obra es el único lugar donde el tiempo es *visible*.

La obra permite la ilusión de apresar el tiempo. Si el tiempo en la vida se recomienza siempre cada vez que vuelve a pensarse (ayer, mañana, hace un rato) la obra permite que fluya, que podamos verlo transcurrir, que podamos verlo empezar y terminar.

La imagen tiene el poder de darle entidad real tanto al pasado como al futuro. De esta manera se rompe la línea de tiempo donde lo real es solo el presente y se accede a una realidad más compleja, tridimensional. Ser en varios tiempos a la vez.

Bastaría modificar el tiempo en el que transcurre un acontecimiento para que el acontecimiento cambie por completo su significado. El tiempo es alguien (o algo).

El tiempo solo se confirma en un ser y estar; y el ser solo se confirma en un tiempo determinado, el objeto cuenta con el tiempo para estar vivo.

En el teatro, en la imagen en movimiento, es en el único lugar donde se puede accionar en cualquier tiempo (pasado-presente-futuro) sin dejar de ser realidad.

El sentido de futuro es lo que le da movilidad y movimiento a la imagen, el punto adelante donde la obra termina. El sentido del futuro o del pasado es

lo que hace que esa imagen no pueda quedarse inmóvil, “se dirige hacia...”, deja de ser fotografía.

La luz: movimiento, sentido y personaje

La luz no es en sí misma nada, siempre está en relación con algo.

Si comparamos la luz con el que lleva a conocer a un desconocido su casa, reconocemos que para el dueño de casa el recorrido tiene un sentido que para el visitante no tiene. Indica dónde hay que situarse, dónde hay que mirar, etc. La iluminación conduce la mirada y hace este recorrido también: permite ver. Podemos afirmar que la luz “sabe” y que por eso se convierte en un personaje. La luz esboza un sentido, como el pensamiento de una frase, es por eso que tiene un carácter determinado, porque de muchas posibilidades elige solo algunas para contar según su lógica interna.

El sentido de la luz siempre depende de la ubicación del espectador que la percibe. La luz ubica al espectador en un espacio y una distancia.

La luz tiene la posibilidad de poner al objeto en un mundo de estados, no solo lo valora y le genera una situación sino que es capaz de señalar diferentes aspectos del mismo cada vez, como si le viéramos el alma o el sentido a la materia. La luz le permite al objeto *comunicarse*, tener un lenguaje y unos matices que por sí solo no puede tener.

“Comprender siempre es, en último análisis, construir, constituir, operar actualmente la síntesis del objeto”.³³

En la obra se encuentra la presencia del mundo. La significación que esta hace de él. La misma escalera bajará o subirá dependiendo del punto de vista. Esa es nuestra responsabilidad.

NOTAS

25 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta DeAgostini, p. 437.

26 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 312.

27 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 305.

28 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 283.

29 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 290.

30 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit.

31 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 419.

32 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 425.

33 Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 436.

capítulo 3

antología breve de obras escritas
para Teatro de Objetos

Desierto no tiene nada

de Mariana Gianella

PERSONAJES

ÉL

ELLA

UNA MUJER QUE INTENTA OLVIDAR A UN HOMBRE. UN HOMBRE ATRAPADO EN UN RECUERDO SIN SABERLO. TODO SE CONSTRUYE EN UNA CASA A PUNTO DE SER DEMOLIDA, MUDADA, QUEMADA. LOS OBJETOS VIEJOS QUE LA COMPONENTEN PERTENECEN AL SEPIA DE UNA HISTORIA. LOS OBJETOS ALBERGAN TODAS LAS MEMORIAS DE LOS PERSONAJES, ELLOS NO SON NADA SI DESAPARECEN LAS COSAS.

prólogo

Clave: la imagen de lo que va a ser destruido, el instante donde todo comenzará a ser basura, el ritual de lo sagrado hacia lo profano. El público no es percibido, Ella se mueve en su espacio cotidiano.

Ella se mueve por la casa. A Él no lo vemos. Apaga y prende luces. Escuchamos puertas y llaves y movimientos, solo la vemos pasar a Ella que finalmente llega al living de su casa a punto de ser desmantelada y apaga la luz. Oscuridad completa.

escena 1: mudanza en el living

Clave: Él todavía es un ente, no la mira fijo a los ojos, Ella no lo ve moverse, Él tiene movimientos menos humanos y más extrañados.

Ella activa un visor de fotos antiguo, la luz en la oscuridad le da en la cara, mira la foto. Progresivamente va encendiendo luces hasta que lo vemos a Él sobre la pared. Ella sin registrarlo embala fotos, cintas, diapositivas, cosas de registro del pasado, cada tanto ojea lo que hay en las fotos pero con el temor de ser atrapada por esto; no se queda mucho. Cada vez que Ella mira los recuerdos el revive y sutilmente comienza a acercarse a Ella. Ella registra algo raro en el aire pero sigue. Continúa sacando y poniendo

todo en un bolso. Él hace ruidos pequeños que llaman su atención. Sigue embalando. Luego se detiene y registra, aunque de espaldas, que Él la mira fijo. Al darse vuelta: nada. Su mirada atraviesa el cuerpo de Él. La alfombra es una isla, Ella sentada con todos sus recuerdos polvorientos, continúa ahora poniendo todo en esa alfombra en donde se encuentra y en una seguidilla de movimientos que Ella no registra Él la acecha. Ella comienza en este tránsito a estar perturbada. Cada vez que lo mira Él sigue siendo un fantasma sin autonomía. Cuando ya lo tiene muy cerca, Ella rompe este sistema cerrando todos los álbumes, termina de colocar todos los recuerdos en la alfombra-isla y comienza a hacer el traslado de la misma hacia el cuarto donde desea esconder todo. El cuerpo inerte de Él se cae al piso sin vida y Ella lo embala con el resto de los objetos.

escena 2: desván, memoria

Clave: un espacio plenamente blanco, sin manchas, pequeño, las paredes son de papel y un proyector de fotos apunta hacia la pared del fondo con su luz tristemente blanca anunciando la memoria; en esta escena Él ya es un recuerdo móvil, la mira, no habla pero su lenguaje es el dibujo en la pared, piso y techo.

Llega Ella dificultosamente al desván con todas las cosas que trae en la alfombra. Prende la luz, guarda todo y el cuerpo de Él también en el cuarto blanco. Cierra la puerta y escucha un ruido, vuelve y abre. Al abrir está el proyector prendido con una foto en la pared y Él ha cambiado de posición, cobrando vida por completo y mirándola fijo. Ella se queda con el cuerpo cansado estática, como a punto de ser devorada por los recuerdos. Él comienza a dibujar en la pared con un marcador y Ella comienza a meterse en el recuerdo. Cambia la foto proyectada. Cuando se da cuenta del proceso quiere cerrar la puerta y Él se la traba, no puede. Cambia la foto y ve los dibujos que Él hace, luego Él quiere cerrar la puerta y Ella no lo deja, desea seguir viendo, el cuarto tiene vida propia, se los come y los expulsa del recuerdo, funciona más allá de ellos. Continúan sucediéndose las fotos y se meten en los recuerdos más pesados, Ella está adentro del espacio como absorbida y repentinamente lo aplasta a Él contra la pared como queriendo destruirlo, Él quiere salir, Ella no lo deja con su cuerpo. Luego se invierte sutilmente la relación y Ella quiere salir y Él la abraza atrapándola adentro del espacio, la retiene. Comienza una lucha más violenta en la que empiezan a romperse las paredes donde se dibujaban cosas, el papel se descascara, se cae todo, Ella dificultosamente sale del cuarto y cierra la puerta, queda Él adentro rompiendo las paredes, se oye esto y algunos golpes a la puerta llamándola. Ella huye.

escena 3: ropa - el viaje

Clave: otra cámara del recuerdo repleta de ropa y valijas, recuerdos de un viaje al mar, destellos de memoria hecha objetos. Él interviene el espacio sin lograr su atención, cuando incide en su cuerpo es que logra llevarla súbitamente al recuerdo. La situación se vuelve real, viaje en el tiempo, situación íntima.

Ella vuelve al comedor sacudida después del desván, pone música y va hacia el hall donde se encuentra la valija y una bolsa con ropa para seguir embalando. Se olvida de lo que acaba de suceder y comienza a cantar y doblar ropa. Él apaga la música repentinamente, toma una luz la enfoca a Ella, luego se oyen golpes, Ella mira la puerta y automáticamente comienza a negar con susto lo que sucede. Él entra despacio, luego toma una cinta y comienza a armar el espacio de algún recuerdo de ellos. Pone un límite en el piso para que no salga, Ella sigue doblando ropa como si Él no estuviera. Él se sienta de frente mirándola fijo, intenta tocarle el flequillo y no puede, inspira y le sopla un viento fuerte de playa en la cara, Ella cierra los ojos y se tira levemente para atrás cayéndose sobre la pared. Él le pone los auriculares que lleva puestos mientras Ella tiene los ojos cerrados, apaga una luz y comienza a sonar el tema que se había apagado. Ella ingresa súbitamente al espacio propuesto por Él. Él intenta tocarle la frente y esta vez puede, Ella se acurruca, escucha el tema que suena por sus auriculares y que ahora se escucha en el aire. Se levantan y comienzan a ponerse la ropa que está alrededor, Él se viste de invierno y Ella de verano, se ven y saben que van a discutir, Él toma un par de prendas de invierno y las pone en la valija, Ella saca esa ropa y pone las de Ella de verano, repiten la secuencia hasta que se va de control y pelean por la valija tirando de una punta a la otra a ver quién se la queda, todo vuela por los aires. La secuencia termina con un "piedra, papel o tijera" en el que Ella pierde. Al perder deja todo lo que está haciendo, vuelve a la presencia anterior de no registro de Él. Guarda todo en la valija y apaga las luces dejándolo solo en ese espacio, Él se queda soplando a ver si puede traerla de nuevo, Ella se lleva la valija, Él queda encerrado en el espacio. Lo vemos quieto en el límite sin poder pasarlo, Ella vuelve y le cierra la puerta.

escena 4: cocina - el baile

Clave: una cocina que se transforma en kermesse, la fiesta en donde se conocieron, una noche de verano con luces navideñas y un tumulto de desconocidos rodeándolos. Si Ella intenta recordar Él no vive, si Ella entra en el estado de emoción entonces Él despierta. La música los ingresa al recuerdo.

Ella llega a la cocina dejando la valija, lava unos platos y termina de poner una torta en el horno. Sirve la mesa para dos. Sale y vuelve con el cuerpo de Él inerte como un maniquí entre sus brazos, Él tiene la vista en el vacío, no tiene entidad. Lo sienta en la mesa, intenta cenar con Él, se ríe

de las cosas que Él supuestamente dice, Ella habla, Él no se mueve, se cae. Ella lo ata a la silla para mantenerlo en pie. El recuerdo no se activa, no funciona. Ella entristece y se aleja de la escena para no verla, llora. El comienza a moverse, Ella no lo ve, se levanta y va hacia los armarios de la cocina, abre una puerta y saca una fiesta con luces del pasado de ahí adentro (todo está unido). Pone música. Baila, Ella despierta de su llanto. Están en una fiesta justo antes de conocerse. Hay desencuentro, el comienza a intuir que Ella está ahí pero no logra verla, Ella se divierte con las ropas que cuelgan que son personas de la fiesta, hacen cosas paralelas que los unen. Él la busca más intensamente, en un momento quedan en el centro de la fiesta, se perciben, se dan vuelta, se ven. Timidez. Cambia la música. Juego de miradas, se evaden, se miden, se buscan, bailan solos y con otros, luego bailan juntos. Vuelve a cambiar la música, se escucha un "lento," Él la arrincona contra la pared, la está por besar y a punto de besarse Ella corta los hilos de los que pende la fiesta, todo el recuerdo se viene abajo literalmente y el cuerpo de Él con todo el recuerdo. Ella guarda todo, inclusive a Él en el armario de la cocina del que salió la fiesta, se va. Del armario salen sonidos.

escena 5: living desierto - dos mundos

Clave: Los desiertos no tienen nada y por eso todo cabe en ellos, la idea de sus vacíos en el espacio, dos espacios diferentes, uno en el calor, otro en el pleno invierno. Desean la comunicación pero no pueden, algo del lenguaje no les permite estar en el mismo plano.

Ella se va al espacio del living. Modifica la luz. Comienza a embalar los muebles, los corre y apila en un rincón, hace una pila muy alta con ellos y va poniendo todos los objetos que ve en el espacio hasta dejar una gran montaña y el espacio vacío con un pequeño cactus en el medio, Ella tapa la montaña con una tela negra; se cae una boya al suelo, parece moverse sola, cada vez que Ella intenta agarrarla esta se mueve sola hasta llevarla a un rincón. Ella la atrapa, intenta lentamente dominarla y llevarla hasta la otra punta del espacio. La boya se resiste, poco a poco logra colgarla de lado a lado por una tanza dividiendo el espacio del living en dos. Ella se queda mirándola colgar, luego detecta que ha quedado en una parte del espacio y que la otra parte está "del otro lado"; mira hacia afuera, mira hacia adentro, intenta pasar los dedos, las piernas, las manos y no puede. Se da cuenta que ha quedado encerrada. El cansancio de todo esto la hace estallar en un grito de furia y comienza a pegarles a las paredes para derribarlas. Las paredes no se mueven. Estalla frente a ellas bailando y descargando furia. Desde afuera suena la misma canción del lento de la fiesta, Él ha accionado la música mientras Ella descarga. Al terminar el tema Ella cae al piso sin vida quedando en un espacio desierto con una montaña en frente. Él abre la puerta que ha quedado del otro lado del espacio y entra con el invierno a cuestras, nieve, botas, abrigo. Cambia las luces. Cuelga el invierno y ve el lugar, saca una linterna investigando y la

encuentra del otro lado. Al mover la luz de la linterna el pie de Ella reacciona como moviéndose. Él la traslada con la luz. Luego Él intenta levantarla tirando de una tanza imaginaria, se caen sin lograrlo, quiere traerla para su lado y no vencido comienza a soplar fuerte, el cuerpo de Ella rola por el espacio con este viento, cae en el centro. Él se mueve con un patrón de movimiento que el cuerpo inerte de Ella comienza a imitar. Logra ponerla en posición cercana al límite, luego pasa un brazo y en un movimiento brusco Ella cae del lado de Él muerta. Él se preocupa, no entiende y se le ocurre una idea. La carga en sus hombros y se la lleva.

escena 6: la caja de los deseos

Clave: un espacio completamente forrado de rosa. En Él se juegan los deseos más inocentes, las imágenes de Hollywood, las ganas fervientes de un mundo sin profundidades que lastimen. Ella ya no responde, si Él la toca, Ella cae, si no se mueve automática. Él desea que el problema termine.

Con Ella a cuestas Él llega a un nuevo espacio de la casa frente a una puerta. La abre y se encuentra con un cuarto todo rosa, un teléfono muy viejo, un sillón señorial y unas cosas cubiertas por una tela. La sienta en el sillón, sale y le coloca de frente la luz de un proyector de diapositivas. Trae el invierno y se lo coloca en las manos: Ella nada. Intentando que reaccione Él descubre la tela para sorprenderla, debajo hay electrodomésticos muy viejos y ajados con cintas de regalo nuevo. Ella: nada. La coloca en otra posición, de espaldas, le coloca los brazos en las paredes y cuando se descuida Ella. Al caer arrastra consigo las paredes rosas que están hechas de papel, todo el espacio se viene abajo, dejando entrever un nuevo espacio lleno de mapas y cosas de viaje. De manera automática Ella comienza a recoger los pedazos de papel/pared rosa y los electrodomésticos y a llevárselos en un movimiento mecánico de mudanza, movimientos que recuerdan el embalaje anterior pero que ahora solo son sistemáticos. Él la va a buscar y la trae reiteradas veces al espacio a cuestas de nuevo hasta que cierra la puerta con Ella adentro. Se escuchan ruidos. Cuando vuelve a abrir la puerta el espacio lleno de mapas tiene una bicicleta fija apoyada en un pedazo de pasto y Él pedaleando con el cuerpo de Ella atrás colgando. Pedalea hasta cansarse y no avanzan; se baja, la coloca a Ella en la bicicleta y comienza a tirar del pedazo de pasto, abre una puerta y la lleva adentro del nuevo cuarto contiguo donde hay un piano.

escena 7: la música - un solo territorio

Clave: solo la música es el territorio en común

Entrando con la bicicleta al cuarto se detiene, baja el cuerpo de Ella y la sienta en el piano, Ella con su cabeza colgando y sus manos apoyadas no reacciona. Él se sienta junto a Ella y la mira. Con un bombo comienza a simularle los latidos del corazón y eso deriva en una canción que Él

comienza a cantar (una copla). Él la pierde de vista y Ella comienza a revivir al compás de la canción, toca unos primeros acordes en el piano, Él detiene su canto pero sigue tocando, Ella comienza a revivir y a cantar "Inevitable," él se suma cantando con Ella, los dos en una sola canción, con sus voces brillando y abiertas.

Inevitable

Todo el mundo gira y dice que va a llover
Y yo caminando sin poder oler
Todo se acumula y... Como es menester
Y vos mudo festejando el amplio lugar

Se abre a tu paso
Repentinamente

Es un hecho que esa lluvia si va a caer
En cualquier momento te lacera la piel
Verte recibir lo inevitable es una gran novedad
Verte recibir lo inevitable, yo me voy a copiar
Verte entrar
Verte llegar
A donde ya estás
Ya estás acá
Ya estás acá

Terminan la canción. Un silencio profundo invade el espacio. De a poco se miran, de a poco se abrazan. Se quedan silenciosos ahí. Él mira hacia afuera por la puerta que da al patio, deja el abrazo y sale corriendo hacia allí, Ella lo mira y no entiende, luego le cae una boya desde afuera, la sigue... sale tras Él.

escena 8: final

Clave: mismo tiempo, mismo espacio. Un muelle en el cielo, se mira desde abajo el mundo y sus pies colgando son la felicidad, en la noche, con una caña de pescar y el silencio haciendo su ruido, ellos comparten lo simple.

Se los ve unidos a los dos en un muelle, pescando en la noche con un farol y dos cañas. Sus pies cuelgan del muelle hacia el río, hay peces. Un pequeño cartel comienza a bajar lentamente con una tanza. El cartel dice: "FIN".

Un sillón verde

de Fernando Ávila

PERSONAJES

UN MARTÍNEZ (animador de objetos)

UN ÁLVAREZ (asistente técnico)

UN TERSITES

UN DETECTIVE

UNA MUJER SOSA

UN BUFÓN

DOS NIÑOS-TETAS*

UN PESCADITO INTRASCENDENTE

Notas con olor a didacalias: El sillón tiene que ser verde. El Bufón tiene un cierre en la boca. Los niños-tetas forman parte del cuerpo de la Mujer Sosa. El Pescadito intrascendente puede o no estar en su pecera.

EN GRIS: LA ACCIÓN ES DOCUMENTADA POR UN DOCUMENTALISTA TÁCITO, QUE PUEDE SER (QUE LO ES) ÁLVAREZ.

escena 0

Solo Tersites.

TERSITES (T.): Buenas Noches. Yo soy Tersites. Yo soy feo, yo soy etc. Mi vida ha sido miserable y desgraciada, así es que yo oficiaré de anfitrión. Hoy vamos todos a reírnos de la desgracia ajena. (*Risas*)... En alguna historia, yo siempre muero. Yo ya estoy muerto, así que puedo hablar con liber...

Martínez intenta taparle la boca.

¡Quita, quita hombre! Decía: con libertad. Hubo una vez un poeta, cuyo nombre a nosotros nos suda la polla, que se tomó el trabajo de enemistarme con Aquiles (aquel griego bastante portentoso que era casi un dios). Pues este, por Aquiles, había dado violenta muerte a Pentesilea, que era la reina de las amazonas. Y la consecuencia de ese brutal asesinato fue la desproporcionada pena de aquel, por Aquiles. Entonces resulta que yo merecía morir porque no pude evitar lo que cualquier persona en su sano juicio y con ansias de derrochar vida hubiese hecho: reírse de la pena del primero, por Aquiles. Gallardo me mofó de la estupidez del lamento del femicida, otrora genocida, otrora belicoso, otrora

cerdo egoísta, otrora etc, entre otros calificativos que ya parecían redundantes. Haciendo gala de la poca inteligencia con que todos, todos, los poetas me han descrito, y economizando mis escasos recursos al máximo, me burlo. Busco en la risa esa redención que los hados, manejados por los poderosos olímpicos, parecen negarnos a todos los que nacimos ordinarios. Entonces, mi castigo, es la muerte. Ya lo dije, yo estoy muerto. Quizás también, me hayan matado por robarme los ojos de la reina, por Pentesilea, pero hombre, que ya estaba muerta eh, que yo no soy ningún sádico. *(Pausa)*. Que mal que me cae. Cada vez me cae peor. *(A M.)* Mira, ¿quieres ver? Mira qué bellos ojos.

escena 1

Un sillón verde, con una silueta de un hombre dibujada con tiza.

DETECTIVE (D.): *(A público)* En este lugar solía sentarse un hombre común; mediana edad; bien clase media, siendo succionado por el pozo de los días. Ya no está más, como podrán observar. Y todavía se huele la mediocridad, sobre todo en esta manchita de sudor acá. Ordinario hasta en su legado. Dos puntos: Una Mujer Sosa, dos hijos (chicos, entre 5 y 8 años; para nada brillantes), Un Pescadito Intrascendente; luego una hermana que lo detestaba pero que nunca hizo algún comentario al respecto, y alguien que terminó diciendo que había sido su amigo un poco por lástima y otro poco por compromiso.

D.: Martínez, tome nota.

MARTÍNEZ (M): ¿Qué anoto señor?

D.: No sé, anote algo.

M.: ...Mmm, realmente no sé qué anotar señor.

D.: Martínez, usted no tiene iniciativa ni para tirarse un pedo.

M.: Disculpe señor, es que solo soy accesorio.

D.: Tiene razón. Le dicto. *(Pausa)*. No, mejor haga el favor de alcanzarme mi grabador. ¡Y quédese por aquí cerca!

M.: Sí señor.

D.: *(Al grabador)* Bitácora del caso dos puntos. Al llegar a la escena hay una silueta marcada con tiza sobre un sillón verde. De lo que a priori deduzco dos cosas, la una que este hombre común tiene que estar muerto y la otra que el sillón debe ser de terciopelo o felpita. *(Pausa. Deja de grabar)*. ¡Martínez! Necesito un trago. Vámonos.

Salen de escena.

(Desde afuera) Martínez, haga el favor de ir a custodiar la escena por favor.

M.: Sí señor.

escena 2

La Mujer Sosa saliendo de la heladera.

MUJER SOSA (M. S.):

¿Vos sos Martínez?

M.: Sí señora.

M. S.: ¿Te puedo ofrecer un té? ¿Unos scones, algún sanguchito de milanesa?

M.: Por supuesto, señora.

M. S.: Lamentablemente, el problema es que con el lío de mi marido no pude ir a hacer compras. Te podría haber dado, no sé, un café (porque café sí queda). Un poco de ensalada Waldorf que sobró del cumpleaños del nene. En fin. Una verdadera lástima.

M.: No se preocupe señora. No tenía tanta hambre, y solo me ordenaron custodiar la escena.

M. S.: Ah. Ok.

Pausa.

Más pausa.

M.: Y... usted, ¿cómo se encuentra?

M. S.: ¿La verdad?, no muy bien.

M.: Entiendo.

M. S.: No, vos no entendés. Vos no estás acá para entender.

M.: Tiene razón. Mil disculpas.

M. S.: Te cuento.

M.: Pero, no se preocupe, no tiene por qué hacerlo. Usted ya tiene que lidiar con lo de su marido.

M. S.: Ah sí, no es importante. Lo que importa realmente es que a mí me enunciaron como una mujer sosa. Y creo que no lo soy. Así que me gustaría que tu superior expidiera una rectificación por escrito, o por lo menos unas disculpas públicas.

M.: Voy a ver qué puedo hacer.

M. S.: *(A ella misma)* Sosa. Sosa. *(Pausa. A público)* Mi madre, y un poco también mi padre, me lo habían dicho. “No te cases con un hombre común, bien clase media”. En su momento no los quise escuchar. Tenía tantos proyectos, tanto por hacer, pero un buen día una se levanta cruzada y le pica la entrepierna de la estabilidad, se encuentra con un hombre común, se casa, pare dos hijos y claro, después hay que andar cargando con ello por el resto de su vida.

Martínez la peina y le coloca un micrófono corbatero o algo así. Álvarez documenta filmicamente.

(A cámara) No. Cuando pasó... sentí que se me venía el mundo abajo. Porque hay que estar en ese lugar, yo tenía que ser valiente. Imaginate: mis hijos, mi marido, mi ma-ri-do. *(Pausa)*. No, pará, ¡pará! ¡Cortá, que cortes te digo! ¿No captás? ¿Que cortes? ¿Qué querés que te diga? No sé qué estoy diciendo, me siento una bolud... ¿tenés fuego? No, qué vas a tener vos. Porque a mí me acusaron; formalmente. ¿Y mis hijos? A nadie se le ocurrió. ¿Con qué cara iba a mirar a mis hijos? Y no quiero hablar más, porque si sigo hablando, porquería, pestes, mierda para todos lados, este otro hijo de puta que no llamó nunca más *(A Martínez)* sí, vos no te hagás el pelotu..., sabés que no me llamó nunca más. Me usaron, lo sabés. ¿Estás grabando? *(Pausa)*. Decime algo, dale.

Suena un handy. M. S. mira atrás.

M.: Señor, diga. Ajá. Mire, aquí hay una situación. La mujer... eh... Bueno, la mujer... del hombre común estaría en desacuerdo con el epíteto que usted utilizó previamente y... está bien, sí señor. Sí señor. Entiendo. Claro señor, mil disculpas señor. Le comunicaré señor. *(Apaga el handy. Dubitativo)* Le informé al Detective del desacuerdo de...

M. S.: *(Interrumpe)* Sí ya escuché y... ¿qué dijo?

M.: Bueno, que, de momento, usted deberá mantener el orden y las cosas como estaban. Que para interesantes ya había otros.

M. S.: ¡Pero esto es el colmo!, ¿ahora porque al señor Detective lo único que se le ocurre decir de mí es que soy sosa yo tengo que hacerle caso y no chistar? Me niego, me niego, me niego.

M.: Yo la entiendo...

M. S.: ¡No, vos no entendés!

M.: Tiene razón. Mil disculpas.

M. S.: Y... ¿Qué se supone que hagamos entonces?

Pausa.

- M.: A mí me parece que va a tener que atenerse a lo establecido. Si usted es sosa, tendrá que serlo. Yo por lo pronto soy accesorio.
- M. S.: *(Se enoja)*. Bueno.
- M.: ¿Vamos de vuelta?
- M. S.: Por favor.
- Pausa. A público los dos.*
- M.: ¿Y... cómo se encuentra? Por lo de su marido.
- M. S.: *(Jorobada e ida)* Y... bah. *(Pausa)*. Voy al baño.
- Martínez la lleva hasta el inodoro y la hunde en él.*

escena 3

Martínez y el Detective.

- D.: Bueno Martínez, a ver si se pone a trabajar un poco.
- M.: Pero, señor.
- D.: Shttt *(Lo calla)*. Revise ahí, revise e inventaríe, revise e inventaríe.
- M.: *(Mirando la heladera)* Dos botellas de vino blanco dulce, una botella de blue curaçao, medio kilo de tomates aproximadamente, no veo rastros de la ensalada prometida, aderezos varios y algún que otro *tupper* con restos de comida supongo.
- D.: Muy bien Martínez, muy exhaustivo lo suyo. *(Se mete en la heladera)*. Decomise las bebidas, tire el resto, y arme el puesto de mando aquí.
- La heladera a partir de ahora es el puesto de mando.*
(Desde el puesto de mando) Martínez, tráigalo.
- M.: Sí señor. *(Trae a Bufón -B-)*.
- D.: Bueno, a ver a ver, ¿a quién tenemos por aquí? ¿Así que usted se cree chistoso?
- B. intenta hablar pero no puede.*
(Autoriza a M. a abrir el cierre). A ver. Hable ahora.
- B.: ¿Con usted?
- D.: Claro hombre. ¿Qué hace en mi escena?
- B.: Me trajeron por la fuerza.
- D.: Momento, momento. A mí se me dirige como señor detective. ¿Entendió irrespetuoso?
- B.: Sí buen hombre. No se altere. Le decía... soy tan miserable que solo

me queda reírme de las miserias de los otros, del pus que borbota de las llagas ajenas. Un poquito de redención para calmar el hastío y la angustia no me vendrían nada mal.

D.: No se pase de astuto conmigo, que cuando usted fue, yo fui-vine fui-vine tres veces. Y porque no quise ir más, eh. Dígame que es lo que sabe. Porque evidentemente usted sabe algo.

B.: Claro que sé, por eso voy enunciando el suplicio que me reporta tener que hacer reír todo el tiempo.

D.: ¿Ah sí?... Martínez. Ablándelo antes de que me irrite.

M.: Sí señor. (*Le propina tremenda paliza*).

D.: ¿Me decía?

B.: (*Apaleado*) La risa...

D.: Sí, sí, ¿y lo que pasó aquí?

B.: Aquí todavía no pasó nada.

D.: ¿Ah no?

B.: No, no pasó, todavía.

D.: Bueno, lo estaré esperando.

B.: ¿Ah sí?

D.: Sí... Martínez... dele la bienvenida y enciérrelo. (*Cierra la heladera*).

M.: Asiente. Otra paliza.

B.: (*Más apaleado*) si me permite señor, quisiera evitar una fractura expuesta de cráneo.

M. o B. lo/se cierra. M. saca una jaula y lo mete dentro.

escena 4

M. sentado, solo. Acartonado. Documental.

M.: ...mucha inseguridad. Te lo dicen en la calle; y cuando llaman para reportar algo. Sin embargo, la fuerza llevó adelante la investigación de un modo muy profesional. En un principio se barajaban varias hipótesis. Todo fue muy bien conducido por las autoridades y por el Sr... (*Pausa*). ¿Puedo? ¿En serio? (*Se para y deambula pensativo*). Primero pensé en el portero. En aquella época era muy frecuente que los encargados de edificio cometieran crímenes. Entre nosotros, lo descarté enseguida. Porque nunca es el que parece, bueno, a veces sí. No tenía idea en realidad, mi lugar en la fuerza es otro. (*Pausa*). Esto te lo digo en confianza, *os de recor*. Un odio,

me caen muy mal, cada vez me caen peor. Cuando suena el timbre; una vez, a la segunda que te levantas corriendo porque pensás que es algo importante y me dan ganas de violentarme con los Testigos de Jehová, incluso con las mujeres, aunque tengan esas polleras que son por acá. *(Sale de la heladera)*.

D.: Martínez, tráigame a la hermana para que preste declaración.

M.: Señor... la hermana dejó bien claro que no piensa venir.

D.: Y a mí qué me importa. Le di una orden. Es preciso saber qué es lo que sabe.

M.: Señor... pero se niega.

D.: Solúcionelo. Martínez, o acaso usted como representante de la fuerza no percibe un graaan salario digno.

M. asiente con la cabeza.

¡Gáneselo!

M.: Pero...

D.: Nada de peros. Lo voy a suspender si no hace lo que le pido de inmediato.

M. busca desesperado una solución. Luego se sienta en el sillón y adopta una postura amanerada.

¿Qué hace, ridículo?

M.: Eh... soy la hermana.

D.: *(Sorprendido)* Ah, muy bien Martínez, para ser usted, está muy bien. Pero no me convence.

M.: *(Se amanaera)* Este... soy la hermana que lo detestaba pero que nunca hizo algún comentario al respecto.

D.: Felicitaciones Martínez, me convenció. Usted es realmente la hermana. Ahora bien *(Con tono inquisidor)* ¿Qué sabe al respecto?

M.: *(Mira desconcertado)* Eh... bueno, era lógico. Mi hermano era un... bueno. Todos creíamos que podía terminar así.

D.: Mmm, con que usted sabe cómo terminó...

M.: Eh... bueno, la gente habla.

D.: No se haga la lista conmigo. *(Ríe)* Martínez, ablande a esta chirusa.

M.: Pero, ¿señor?

D.: *(Lo interrumpe)* Haga lo que le ordeno.

M. se pega una paliza.

Y ahora, ¿Qué me dice?

M.: Mire, yo juro que no sabía nada. Nada.

D.: ¿Cómo dice?

M.: Nada. A mí llamaron de un canal de televisión, pero la verdad es que después me dio miedo. ¿Voy a seguir apareciendo en la tele?

D.: Hágase un favor y no se haga maltratar... (*Gesto a M. para golpe*).

M.: (*Golpe de M. en la cabeza*). Mire yo no tengo nada que ver y nada que decir. Voy a radicar una denuncia, me voy a ir a quejar con el intendente, contra usted, contra su secuaz. Voy a llamar a mi abogado y le voy a decir: Doctor. Doctor, así le voy a decir.

D.: ¿Una denuncia? ¿Un doctor? ¿Pero por qué?

M.: Usted sabe bien por qué. Corrupto. Y su matón también.

D.: Tranquílcese señora.

M.: ¡Señorita!

D.: Bueno, lo que quiera. Hagamos un arreglo, ¿qué le parece? Usted se va, yo no pregunto más nada y, entre todos, olvidamos este incómodo asunto.

M.: (*Ofendido*) Está bien. Permiso. (*Se levanta y comienza a irse*).

D.: ¡Martínez!, usted quédese. Ya demasiados problemas me trae. ¿Qué clase de hombre es? ¿Cómo va a ir por la vida golpeando mujeres? Una vergüenza.

M.: Pero señor...

D.: Martínez, hay procedimientos, hay un protocolo. Ya se acabó esa época, ya no sucede más.

M.: Señor.

D.: No diga más, hasta la coronilla me tiene. Es la última vez que lo cubro, y porque sé que usted es un hombre de familia, un buen tipo en el fondo. Pero no se confunda, a la próxima derechito a prontuarianarlo. ¿Me entendió? ¡¿Me entendió?!

M.: (*Con la cabeza gacha*) Sí, señor detective.

D.: Bueno, deme el grabador. Bitácora del caso dos puntos. No hay pistas nuevas. El caso es difícil. Necesito un trago. Cierre Martínez. (*Apaga el grabador*).

M. cierra la heladera.

escena 5

Solo el Bufón enjaulado, colgando.

- B.: Yo hago reír. Yo debería hacer reír. Y tenemos un hombre común, bien clase media siendo succionado por el pozo de los días. Es terriblemente gracioso. Yo me río de ello... Ja. Y me vuelvo a reír. Ja. Y a veces tengo hambre, y no hay ratas. Nop. Ya no hay ratas. ¿Y si tal vez yo solo pasaba por aquí con una cornetita? Para afilar tijeras. O tal vez vendía ristras de ajo. ¿Y el cuerpo sin vida? ¿Y si no era un hombre? ¿Y si hay algo más por debajo de todo, subyacente? ¿Y los organismos de crédito internacional? ¡Ey, no me apaguen la luz! Álvarez: *(Desde afuera)* ¡Shhhh!

escena 6

Entra la Mujer Sosa regañando a Martínez.

- M. S.: Pará un poco la mano. Está bien, si quieren que sea sosa, lo soy, si quieren que me haga la boluda, bueno, acepto, pero de ahí a hacer un circo con mis pobres criaturas, no, me niego rotundamente. Llamá a tu superiorcito. *(A ella misma)* A mí me van a escuchar.

M.: Señora, créame que yo la entiendo.

- M. S.: *(Interrumpiendo, enojada)* No, vos no entendés. Andá a buscar a tu superior. *(Calmándose)* Yo me voy a quedar así acá.

M.: *(La mira)* Bueno... sí señora. *(Sale a buscar a D.)*

Entran D. y M.

D.: Pero Martínez, usted es simplemente un pelotudo.

M.: Señor, si me permite...

D.: No Martínez, no le permito.

M.: ...

Pausa.

D.: Camine. A ver, a ver, ¿cuál es el problema...? Apa. Ey Martínez, avíseme. Avíseme.

M.: ¿Señor?

D.: Martínez, no se haga. Se la quería dejar para usted.

M.: No entiendo, señor.

D.: Claro, es lo que vengo diciendo. Usted no entiende. *(Acariciándole el pelo a M. S.)* ¿Qué tal? Sr. Detective, para servirle.

- M. S.: Ay, mucho gusto.
- D.: Bueno, este... ¿Cómo dice? ¿Cuál es el inconveniente?
- M. S.: No, mire, ningún inconveniente. Yo creo que la fuerza viene actuando muy bien, la fuerza cuando está bien manejada, es necesaria y funciona muy bien. Pero a veces, las formas, las formas...
- D.: No diga más, yo tengo que lidiar todos los días con él.
- M. S.: Bueno, yo le decía, pero él no entendía. Yo estoy dispuesta a cooperar ciento por ciento en todo
- D.: Ve Martínez, ya le decía yo. Procedimientos, pero también tacto.
- M. S.: (*Seduciendo a D. se toma el vestido a la altura del escote y se lo baja. De ahí salen dos niños con expresión queda*) Pregunte. Diga, haga lo que quiera.
- D.: (*Hipnotizado con los niños-tetas*) ¡Martínez! Por qué carajos me miente y me dice que esta fina dama no quiere cooperar, ¿eh? ¡Eh?!
- M.: Pero señor, hasta hace un momento yo... Ella... yo...
- D.: Martínez, por favor, no se humille.
- M.: Es que...
- D.: Mire, termínela.
- M. S.: Sr. superior (*Menea sus niños-tetas*) pregunte lo que quiera.
- D.: (*Aclara su voz. Fanfarrón*) ¿verdad que no saben nada?
Niños-tetas contestan con sonidos guturales y niegan.
- Ve Martínez, ¿para qué molesta?
- M.: Pero yo señor...
- D.: Usted... Usted, sobra.
- M.: Sí señor.
- D.: (*A M. S.*) Bueno, ya que hemos terminado.
Martínez se sorprende
(*Mira a M. de reojo*) ¡Porque hemos terminado!
- M.: (*Inmediatamente*) Sí señor.
- D.: Como le decía, ya que hemos terminado, me pregunto si no me haría el honor de acompañarme e ir a por un trago.
- M. S.: Me encantaría
- D.: Venga, vámonos. Martínez, vaya y tome nota.
- M.: ¿Qué anoto señor?

D.: Pero hombre, por favor. No moleste más. Ubíquese.

M.: Sí señor.

D.: Bueno, vamos. Martínez cante algo romántico, no sé, ¿cómo era la de *El guardaespaldas*? Cante esa, o algo así.

M. carga a M. S. Y D. y comienza a cantar El guardaespaldas caminando la escena hasta llegar al baño. Son callados desde afuera.

escena 7

D.: (*Con el grabador*) Bitácora del caso dos puntos. Qué digo dos puntos, diez puntos, diez. A dos manos. Diez. Definitivamente no es una mujer sosa. Descartada. Lo que nos acorta un poco la lista de sospechosos. No importa. Después de todo no veo a nadie llorando. Tengo sueño... ¡Martínez! (*Deja de grabar*).

M.: Estoy aquí, señor detrás de usted.

D.: Ah, sí. Que no me moleste nadie. Voy a descansar la vista unos instantes. Mientras, organíceme un interrogatorio con el chistoso.

M.: Sí señor. ¿Señor?

D.: Diga...

M.: ¿Dónde está el occiso?

D.: ¿El qué?

M.: El cadáver.

D.: Buena pregunta Martínez, buena pregunta. De todas formas, usted entiende que si yo le respondo me genera un problema, se dilata la investigación, se alargan los tiempos. A usted nadie le paga para que aporte ideas, ¿mmm?

M.: Entiendo señor.

D.: No, tampoco, usted no entiende. Déjeme eso a mí. (*Pausa*). Tome, cómase un caramelito. Me voy a dormir.

Pausa.

M.: Señor... ¿le traigo una mantita?

D.: Pero Martínez ¡¿puede usted ser tan pesado?! ¿eh?... está bien tráigala.

Las luces se atenúan.

Martínez, aún está ahí... cánteme un poco

M. le canta la misma canción que antes, pero susurrando. D se duerme sobre la silueta. Aparece M. S.

M. S.: Se lo ve tan calmo, como en paz, consigo mismo, ¿no?

M. saca a D.

(Sorpresa) Ah, pero qué fuerza que tenés Martínez.

M.: Bueno, gracias.

M. S.: ¿Viste que ya no tengo nada que ver yo?

M.: Sí. Sí señora.

M. S.: ¿Ya firmaron todos los papeles?, ¿tengo que hacer algún trámite? ¿Vos creés que nos vamos a casar? Yo creo que estoy muy enamorada.

M.: ¿A qué se refiere señora?

M. S.: Bueno, hubo una conexión ¿No? ¿Vos que pensás?

M.: ...

M. S.: No te preocupés. Vení. Sentate.

M.: ...

M. S.: Sentate. Vení Martínez, sentate acá conmigo un rato. ¿Te molesta si me acaricias el pelo?

M.: Pero...

M. S.: No digas más, metemelos hasta el fondo, hasta el cuero cabelludo.

M. obedece y le arranca de cuajo la peluca. Sigue acariciando el pelo sobre su regazo. M. S. medio extática queda en la silueta. M. se para y sigue acariciando la peluca.

escena 8

M. y B.

B.: La suprema intrascendencia de este hombre llega a límites insospechados. Común, bien clase media siendo succionado por el pozo de los días. Me da tanta risa que me duele sonreír. Tan poca cosa que ni siquiera voy a venir yo que decía ser su amigo un poco por lástima y otro poco por compromiso... *(Se interrumpe a sí mismo)* Antes me sabía un chascarrillo, pero lo olvidé. *(A M.)* Y usted está ahí, cual pétreo centinela que solo puede recurrir a su musculatura para paliar tanto su pobreza espiritual como monetaria.

M.: Mejor cálese, no me obligue...

B.: No, si yo sería incapaz de obligarlo. Usted, buen hombre, ya responde a otro orden. A un orden inverosímil; el orden de sus puños y su ignorancia. Eso no es jocoso.

M.: Bueno eh. A ver... ¿por qué no te contás un chiste?

- B.: Usted no llega a comprender las pulsiones mayestáticas que desencadenan los acontecimientos que nos convocan.
- M.: (*Amaga a retirarse*) Mmm... no lo entendí mucho.
- B.: Buen hombre, dejadme desplegar mi prosa poética y mi alegato moral en contra de todos los mediocres que habitan esta faz...
- M.: (*Interrumpiendo*) ¿No te sabés el del argentino, el brasilero y el japonés?
- B.: No. (*Un poco irritado*) No. Existe una noción, en la que los mortales intentamos zaherir...
- M.: (*Interrumpiendo*) Dale, contate ese.
- B.: Pero no lo sé. (*Más irritado*) Centurias y centurias de fértiles ideas para llegar a un presente de perenne vacío y desmesurado...
- M.: (*Interrumpiendo*) Ese que están en un concurso.
- B.: (*Muy irritado*) ¡Pero no entendés idiota! ¡Negro! Las pelotas por el suelo, parecés un infradotado mental.
- M.: (*Pausa*) Primero pasaba el argentino...
- B.: (*Aún irritado*) Sos un negro, eso es lo que sos. Un negro y un cabeza, no entendés nada. Nada. No entendiste nada. Negro, eso sos. Un negro. Y no me toques. No me dejás volar, ¿entendés lo que quiero hacer? Quiero dejar un mensaje, para los que son como vos. Ay, ¡pero qué bronca que me da! (*Se sienta. Documental*). En este país no te dejan hacer nada. La policía es un chiste. La inseguridad, es terrible. Mirás el noticiero y no podés salir de tu casa. Es que no somos serios. No éramos un país serio, tampoco. Acá, cualquiera puede llegar a ser concejal. Y así estamos. Las terminamos pagando nosotros, los vecinos. Si serán negros. ¿Cómo? A no, yo no tenía nada que ver. Mi lugar en este mundo, en este universo era otro. No sé si vos te diste cuenta, si lo sentiste. Un catalizador poético, ese era mi rol, poético. ¿Entendés de lo que te hablo? ¿O sos un negro también?
- M.: ¿Lo vas a contar?
- B.: ¿Qué cosa campeón?
- M.: Es así, resulta que están en un concurso un brasilero, un argen... No. Un argentino, un brasilero y un japonés. Primero pasa el argentino y contesta las preguntas, que no me acuerdo bien cómo eran, pero no importa, después... (*Pausa*). Uh ¿qué hora es?
- B.: Hora de que te des cuenta que estás sobrando.
- M.: Mierda, tenía que prepararlo. (*Trae a D.*)

- D.: Martínez. ¡Le dije que me despertara! Mire la hora que es. ¿Qué estuvo haciendo?
- M.: Perdón señor...
- D.: Cállese la boca, no estoy de humor. (*A B. bruscamente*) Seré franco con usted. Este es un caso complicado. Y ya me está haciendo doler la cabeza.
- B.: Ya veo. Todos tenemos nuestros problemas.
- D.: Es cierto. Bueno... aquí estoy.
- B.: Sí. Es cierto.
- D.: Usted juega.
- B.: No lo creo.
- D.: No me rompa las pelotas. Es tarde...
- B.: En eso tiene razón.
- D.: Sigue pensando que puede ser chistoso.
- B.: No, para nada. Es más, creo que ya quedó demostrado.
- D.: Yo no vi nada.
- B.: Estaría durmiendo, quizás.
- D.: Mmm. Martínez, dele una buena paliza.
- B.: Dale Martínez, dame una buena paliza.
- M.: Señor, no puedo hacerlo.
- D.: ¿Perdón?
- M.: Lo siento, no puedo hacerlo.
- D.: ¿No me escuchó? ¡¿Perdón?!
- M.: Es físico, señor. Si le pego, lo tengo que soltar, y se cae.
- D.: Es un punto interesante. ¿Qué pasó Martínez? Mientras no estaba.
- B.: ¿Quieres que te diga lo que pasó? Que me tienen las pelotas por el piso. Ya está, todos se dieron cuenta que yo soy una mentira. Mirame las patitas, mirame las patitas por favor, mirámelas bien. ¿Ves? ¡¿Ves?! (*Pausa*). Terminemos con esto, ¡quiero tomarme un té!
- D.: ¿Martínez? Temo que necesito mi grabador.
- M.: Sí señor (*Le alcanza el grabador*).
- D.: Bitácora de caso. Luego de una ardua investigación, arribé a la conclusión que tanto... corten. Mejor, al finalizar la honda investigación, los indicios que nos guiaban hacia algunos sospechosos son muy parecidos a los indicios que nos guían hacia otros

sospechosos. Es algo así como un empate técnico. ¿Le va Martínez?
M. mira azorado.

Sí, se imprime. Se imprime. Edite los títulos, póngale alguna musiquita, es más. Hable con Álvarez, él sabe.

B.: (*A D.*) ¿Y yo?

D.: Eh, no sé. ¿Quiere tomarse un trago?

B.: Esperaba mucho más de mí, considero que había hecho méritos para concluir mi enigmática participación de otro modo.

D.: Mire chistoso, no se puede todo.

B.: Estoy indignado.

D.: Me resfala.

B.: Bueno, le acepto el trago.

D.: Así me gusta. Cambio. Martínez, vamos a estar tomándonos un alquito, quisiera no ser molestado.

M.: Sí señor. (*Se lleva a B. y D. a la heladera*).

escena 9

Martínez dormido en el sillón. M. tiene en su regazo al Pescadito Intrascendente (P. I.). M. sueña.

P. I.: (*Con la voz de T.*) Nadie los tiene. Como si se los hubieran arrancado; eso es algo que les fascina a los griegos. (*Con la voz de M. S.*) Hundí Martínez, hundilos hasta el fondo, hasta el cuero cabelludo y (*Con la voz de B.*) es terrible, como una albóndiga olvidada en un plato playo. Terrible.

M.: (*Cabecea*) Ya sé, entendí todo.

P. I.: (*Con la voz de D.*) No Martínez, usted no entiende, usted no está aquí para entender. Mejor custodie la escena, custodie la escena y baile. Baile Martínez.

FINITO

Del amor, una prótesis (Simulacro de accidente)

de Francisco Grassi

PERSONAJES

LA NOVIA

EL PRETENDIENTE

LA PRÓTESIS

simulacro 1: la declaración

La Novia espera, se coloca sus anteojos para ver de cerca mientras peina a una versión en miniatura de sí misma: Vestido blanco immaculado, rizos oscuros, grandes ojos turquesa y un collar de madera. Al cabo de unos minutos termina de acicalar a la miniatura, a su prótesis, y observa la puerta de entrada. El Pretendiente entra. Él viene del frío ha llegado tarde como en los encuentros anteriores.

PRETENDIENTE: Perdón.

NOVIA: No importa. Empecemos.

PRETENDIENTE: Claro.

El Pretendiente se quita la bufanda, se acerca a la Novia e intenta besarla. Ella le corre el rostro y le señala una de las sillas.

NOVIA: Empecemos.

El Pretendiente toma la silla y se acomoda frente a la Novia. Ella toma la prótesis y la manipula. El Pretendiente observa la prótesis con dulzura, es una réplica exacta de la Novia. Carraspea y comienza su declaración.

PRETENDIENTE: Me doy cuenta de que es un momento difícil. En el trabajo tuve muchos equívocos. Llegaba tarde, me dormía sobre las entregas demoradas y la máquina de café parecía pedir por favor para que no me le acercara.

La prótesis niega con su cabeza y mira hacia un costado. El Pretendiente ve que está perdiendo la atención de la Novia y decide comenzar su declaración nuevamente.

En la casa... Bueno, en la casa ha sido desastroso. Las plantas se fueron secando, no por falta de agua, al contrario. Creo que las ahogué. De la limpieza mejor no hablar, quiero decir que está muy sucia...

Música de automóviles en distintos tonos surca el espacio

... Debe ser la cantidad de grasa acumulada en las sartenes que termina por esparcirse por todos los vidrios. Las ventanas dejan pasar

cada vez menos luz y eso me deprime y me da necesidad de salir. De caminar hasta alguna plaza para aclararme un poco la cabeza y ver si puedo tomar una determinación.

La novia ríe, la prótesis la observa reír. Él sonríe con saña y continúa, mientras la música va desapareciendo.

(A la Novia) Supongo que no te gusta.

Novia carraspea.

Claro. *(A la prótesis)* Puede parecerte mentira, pero muero de ganas de besarte.

La prótesis baja su cabeza, toda ella parece perder fuerza vital. El sueño de lo inanimado la invade.

NOVIA: Lo estás haciendo muy formal.

PRETENDIENTE: Lo hago como me surge.

NOVIA: Como quieras. Peor no puede salir.

La prótesis los separa de nuevo. No hay contacto.

PRETENDIENTE: Empiezo de nuevo.

La prótesis niega.

Entonces termino. Quisiera que me puedas ver como amante, como compañero.

La prótesis lo mira con ojos de profundo océano. Él se pierde en la mirada, se hunde. Se siente desnudo y se acerca para taparle los ojos con la bufanda. La Novia se interpone en su camino.

NOVIA: Basta, hagamos un descanso.

PRETENDIENTE: ¿Por qué?

NOVIA: Está cansada. Se siente enferma, parece que acaba de vomitar.

PRETENDIENTE: Se ruboriza porque entiende lo que quiero decir.

NOVIA: No, simplemente vomitó.

PRETENDIENTE: *(Resignado)* Como digas.

La prótesis queda sobre una de las sillas. El Pretendiente y la Novia se sientan enfrentados y se observan a los ojos. Ojos bien abiertos, con fuerza, inmóviles e incómodos. Finalmente Él se levanta.

No puedo más.

NOVIA: Eso es porque no te importa demasiado.

PRETENDIENTE: No estaría acá.

NOVIA: Pero estás tarde y tus justificaciones son cada vez más vagas.

PRETENDIENTE: ¿Entonces?

NOVIA: ...

PRETENDIENTE: Vuelvo mañana.

NOVIA: Por favor.

PRETENDIENTE: Prometo llegar temprano.

El Pretendiente se vuelve a vestir para el frío y se acerca a la Novia pero ella lo ignora. El Pretendiente besa la prótesis y la Novia sonríe disfrutando con los ojos cerrados.

simulacro 2: el cotidiano

La prótesis tiene los ojos vendados. A veces hay situaciones que es preferible ocultar. El Pretendiente y la Novia se abrazan, se sueltan, ella intenta correr pero él la detiene. Se besan, fingen tener sexo. (Todas las acciones a gran velocidad).

NOVIA: ¿Qué tal tu día?

PRETENDIENTE: Muy bien, creo conseguir el aumento.

NOVIA: Preparé carne al horno.

PRETENDIENTE: Qué bien.

NOVIA: Hay flan de postre.

PRETENDIENTE: Te pusiste el vestido nuevo.

NOVIA: Sí.

PRETENDIENTE: Estás muy linda.

NOVIA: Gracias.

El Pretendiente y la Novia se abrazan, se sueltan, ella intenta correr pero él la detiene. Se besan, fingen tener sexo. (Todas las acciones a gran velocidad).

¿Qué tal tu día?

PRETENDIENTE: En el trabajo fatal.

NOVIA: Te preparé milanesas.

PRETENDIENTE: ¿De nuevo?

NOVIA: No hice a tiempo de otra cosa.

PRETENDIENTE: No importa.

NOVIA: Me corté el pelo.

PRETENDIENTE: Ajá.

NOVIA: No decís nada.

El Pretendiente y la Novia se abrazan, se sueltan, ella intenta correr pero él la detiene. Se besan, fingen tener sexo. (Todas las acciones a gran velocidad).

¿A esta hora llegás?

PRETENDIENTE: No quiero hablar.

NOVIA: Pidamos comida.

PRETENDIENTE: No tengo hambre.

NOVIA: Pido igual, después comés.

PRETENDIENTE: Estás dejada.

NOVIA: Sí.

PRETENDIENTE: No te teñís más.

NOVIA: No.

El Pretendiente y la Novia se abrazan, se sueltan, ella intenta correr pero él la detiene. Se besan, fingen tener sexo. (Todas las acciones a gran velocidad).

No te quiero acá.

PRETENDIENTE: Ya me voy.

NOVIA: No toqués la heladera.

PRETENDIENTE: Si igual no hay un carajo.

NOVIA: Para vos no.

PRETENDIENTE: Te odio.

NOVIA: Sí.

PRETENDIENTE: Te dejo.

NOVIA: Y yo a vos.

El Pretendiente y la Novia se abrazan, se sueltan.

¿Y vos quién sos?

PRETENDIENTE: Vos ¿quién sos vos?

La prótesis se quita la venda y levanta ambas manos repetidas veces mientras suena la música de automóviles. La Novia se acerca a la prótesis y la acicala. Luego se coloca los anteojos para ver de cerca.

(Repasando) Podríamos haber tenido hijos. Podríamos haber comprado el ph al frente. Podríamos haber cenado con mis padres. Podríamos habernos hecho regalos. Podríamos habernos hecho viejos. Podríamos habernos conocido. Podríamos habernos gustado.

NOVIA: Podríamos.

PRETENDIENTE: Sí.

NOVIA: ¿Te vas?

PRETENDIENTE: ...

simulacro 3: la sutura

El Pretendiente trae guantes de cirujano. La Novia, un tubo de anestesia. Anestesian la prótesis y comienzan a desmembrarla. Parte por parte. Primero sus pequeños dedos, luego los brazos, los tobillos, el pelo y la cabeza. Todo el procedimiento es higiénico. Blanco, pulcro. El Pretendiente oficia de cirujano y la Novia de enfermera.

CIRUJANO: Raro el choque. Dicen que fue contra un colectivo. Parece que venían de contramano y el flaco no atinó a esquivarlo. Quedó como un flan. Todo doblado, los tuvieron que sacar cortando las puertas. Con esa especie de cortafierros que tienen los bomberos. Pobres, siempre les toca la peor a esos muchachos. ¿Sabías que son los que levantan los cuerpos trozados por los trenes? Son ellos los que se encargan de esas cosas. Decí que la sacaron rápido, que si no, no la contaba... Él salió caminando, y ella así. ¿Podés creerlo? ¿Y eso?

La enfermera saca de uno de los dedos de la prótesis un anillo muy pequeño y se lo alcanza al cirujano.

No me digas...

NOVIA: Cosela.

CIRUJANO: Pero después de este tipo de intervenciones no es recomendable que el cuerpo sea...

NOVIA: ¡Cosela!

CIRUJANO: Está bien.

El cirujano vuelve a coser la prótesis. Pero ya no es la misma, las costuras son grandes y el daño es notable.

PRETENDIENTE: ¿Vas a estar bien?

NOVIA: Creo que sí.

PRETENDIENTE: Mirame.

NOVIA: ...

PRETENDIENTE: Está bien.

NOVIA: No puedo mirarte.

PRETENDIENTE: ¿Por qué?

NOVIA: Me da vergüenza que me veas así... Cosida.

PRETENDIENTE: Ya va a cicatrizar.

NOVIA: ¿Y si no lo hace? No puedo soportar el dolor de la herida en humedad. No quiero aguantarla. No quiero tener que aguantarla.

Miran la prótesis. Sus ojos ya no son un océano. Son la mirada esmerilada de un parabrisas roto.

PRETENDIENTE: Lleva tiempo.

NOVIA: Ya lo sé.

simulacro 4: el cortejo

Sobre una hamaca improvisada la prótesis se balancea despacio. Un arenero pequeño. La Novia juega dentro. El Pretendiente desde los costados del arenero. La rodea. Mira alternativamente a la prótesis y a la Novia.

PRETENDIENTE: No hay nada más tierno que un arenero.

NOVIA: *(Sin prestarle demasiada atención)* Ajá.

PRETENDIENTE: *(Se acerca a saludar extendiendo su mano)* Perdoname pero te seguí cuando bajaste del colectivo...

La Novia levanta la mirada. La prótesis se hamaca cada vez más rápido.

... dejaste caer este cuaderno y quería devolvértelo. Parece importante.

La Novia se levanta y toma el cuaderno.

NOVIA: Son notas nada más.

PRETENDIENTE: ¿Te gusta escribir?

NOVIA: A veces.

PRETENDIENTE: Mi nombre es...

NOVIA: No, no.

PRETENDIENTE: ¿Qué?

La prótesis deja de hamacarse.

NOVIA: Dijimos que no íbamos a usar nombres por ahora.

PRETENDIENTE: Bueno, pero en realidad no fue así. Cuando me acerqué dije “mi nombre es...”

NOVIA: ¡No importa cómo te llamabas! *(Le devuelve el cuaderno. Se acerca a la prótesis, empuja la hamaca y esta se balancea nuevamente).*

PRETENDIENTE: No hay nada más tierno que un arenero.

NOVIA: *(Sin prestarle demasiada atención)* Ajá.

PRETENDIENTE: *(Se acerca a saludar extendiendo su mano)* Perdoname pero te seguí cuando bajaste del colectivo...

NOVIA: ¿Por qué?

PRETENDIENTE: ¿Qué?

NOVIA: ¿Por qué me seguiste?

PRETENDIENTE: Dejaste caer este cuaderno y yo quería...

NOVIA: Ese cuaderno no es mío.

PRETENDIENTE: Pero si vi cuando se te cayó y yo lo levanté en la parada. Me apuré para bajar. Me bajé en la siguiente, caminé y lo encontré en el suelo. Después di varias vueltas hasta encontrar la plaza.

NOVIA: Está bien. Pero no es mío. Debe ser de otra persona.

El Pretendiente entra en el arenero. La prótesis se balancea cada vez más rápido. Frenética.

PRETENDIENTE: Te lo regalo entonces. Está casi sin usar podrías escribir algunas cosas o dibujar si te gusta.

La Novia entierra los brazos en la arena hasta el antebrazo. El Pretendiente alterna su mirada entre la prótesis y la Novia.

Podrías dibujarme a mí si querés.

La Novia saca los brazos de entre la arena sosteniendo en el brazo derecho un caño de escape.

¿Puedo invitarte a tomar un café? ¿Te gustaría que tomemos un café juntos?

La Novia golpea al Pretendiente con el caño de escape en las canillas el Pretendiente cae dolorido pero continua hablando.

Sé de una cafetería muy linda acá a dos cuadras que sirven unos bocaditos de manzana que son riquísimos...

La Novia golpea nuevamente al Pretendiente. La prótesis deja de hamacarse y comienza a echar humo.

Si no, puedo acompañarte hasta tu casa...

La Novia vuelve a golpearlo.

O podés darme tu número de teléfono y combinamos para vernos algún día de estos. Te puedo pasar a buscar con el auto.

La Novia corre hasta el arenero, agarra un puñado grande de arena y atraganta al Pretendiente. El espacio se llena cada vez más de humo. Un humo negro, de gomas quemadas. El humo envuelve el espacio volviéndolo una penumbra en donde se insinúan los cuerpos sutilmente.

NOVIA: ¡No tengo teléfono y si tuviera no te lo daría!

El Pretendiente se desembaraza de la Novia.

PRETENDIENTE: ¡No podemos seguir así! ¡Tenés que aceptar alguna de las invitaciones! Si no aceptás ninguna no hay forma de que podamos conocernos y si no nos conocemos no hay forma de gustarnos. Si no nos gustamos no hay forma...

NOVIA: ¡No hay forma!

simulacro 5: el accidente

El Pretendiente y la Novia sentados hacia el frente. La prótesis habla con voces chillonas, añejas, procesadas. Cada dos frases de la prótesis, el Pretendiente y la Novia caen como si fueran víctimas de un choque. Cada choque es diferente.

PRÓTESIS: Una cuadra, dos tres, cuatro. En la esquina está bien decías. Pero yo no te quería dejar en la esquina. Claro que no, por eso simulaste, digo, simulaste que no podías frenar ahí. Es que no podía frenar ahí, había línea amarilla. Pero si esa línea es para estacionar, uno puede detenerse ¡No, nunca! Mirá si un zorro gris me paraba. No tenías los papeles al día. Claro, no los tenía. ¿Por qué no frenaste? No lo sé ¿destino? ¡Me cago en el destino! Perdoname... no lo vi. No lo pudiste evitar. No, no lo vi. ¿Por qué? (...) ¿Por qué? (...) No lo vi porque te estaba mirando, no podía creer que te tenía al lado. Ah, está bien. ¿Querés que llame a la enfermera? No, no, acomodame la cama nada más. No entiendo los botones estos, la llamo. Es ese, apretá ese que la sube un poco ¿Ahí está mejor? Sí, mejor. ¿Sed? ¿Cómo? ¿Querés agua? No, estoy bien. ¿Te puedo preguntar algo?

La Novia interrumpe a la prótesis. Intenta callarla. El Pretendiente sigue "chocando".

NOVIA: ¡No preguntes! ¡No quiero que preguntes!

PRÓTESIS: Sí claro, decime. Es que (...)

NOVIA: ¡No lo digas!

PRÓTESIS: Me da un poco de vergüenza preguntar. No seas tonto, decime (...)

NOVIA: ¡Basta!

PRÓTESIS: Puede sonar raro, digo, si te lo pregunto ahora. A ver, hacé la prueba (...)

NOVIA: ¡No!

PRÓTESIS: ¿Prometés no reírte? Sí, prometo no reírme (...)

El Pretendiente detiene los choques. Triangulan miradas entre la Novia, el Pretendiente y la prótesis.

¿Te casarías conmigo?

NOVIA: No.

PRETENDIENTE: Sí.

PRÓTESIS: ¿Cenarías conmigo?

NOVIA: No.

PRETENDIENTE: Sí.

PRÓTESIS: ¿Cogerías conmigo?

NOVIA: No.

PRETENDIENTE: Sí.

PRÓTESIS: ¿Vivirías conmigo?

NOVIA: No.

PRETENDIENTE: Sí.

PRÓTESIS: ¿Morirías conmigo?

Pausa. La prótesis comienza a hacer ruidos extraños, mezclados. Frases inconclusas, incoherentes y guturales. La Novia y el Pretendiente deben elevar la voz para superar el colchón sonoro que va en aumento.

NOVIA: ¿Qué pasó?

PRETENDIENTE: Se debe haber quedado sin batería.

NOVIA: ¿La cargaste?

PRETENDIENTE: La probé antes de venir.

Pausa.

NOVIA: No respondiste.

PRETENDIENTE: ¿Eh?

NOVIA: ¡No respondiste!

PRETENDIENTE: ¡Vos tampoco!

NOVIA: ¡Respondé!

PRETENDIENTE: ...

NOVIA: ¡Respondeme! ¡Respondele!

La prótesis calla. El Pretendiente y la Novia callan.

PRETENDIENTE: ¿Cambiarías tu opinión si respondo?

NOVIA: No.

PRETENDIENTE: No lo vale entonces.

NOVIA: ¿Qué?

PRETENDIENTE: Contestar.

NOVIA: Yo moriría con vos.

PRETENDIENTE: Y yo.

simulacro 6: la ancianidad

El Pretendiente y la Novia vestidos como dos ancianos. La prótesis circula alrededor de ellos a distintas velocidades mientras ellos conversan sentados en dos sillas, la prótesis intentará llamarles la atención pero ellos no harán caso. No se observan, tiene la mirada perdida hacia adelante.

NOVIA: Dijeron que pasaban hoy por la tarde.

PRETENDIENTE: Deben estar ocupados. El trabajo. Los chicos.

NOVIA: Pero no les cuesta nada pasar a saludar aunque sea.

PRETENDIENTE: ...

NOVIA: Venir a saludarnos. Ver si estamos bien.

PRETENDIENTE: ...

NOVIA: ¿Cómo saben si estamos bien? No pueden saber. Un día de estos nos van a encontrar los vecinos.

PRETENDIENTE: ...

NOVIA: Se van a dar cuenta por el olor a muerto, y porque no contestamos el timbre. Eso sí que va a ser feo, se van a lamentar por no haber pasado.

PRETENDIENTE: ¿Qué tenemos hoy para comer?

NOVIA: Hice ñoquis.

PRETENDIENTE: ¿Salsa?

NOVIA: Un montón de salsa hay. Nos va a quedar por días salsa.

PRETENDIENTE: La podemos poner en el freezer.

NOVIA: Se tira después. Tanta comida y después hay que tirarla.

PRETENDIENTE: ...

NOVIA: ¿Cómo salieron los estudios? ¿Te dieron bien?

El Pretendiente se levanta deja de ser un anciano, ella continúa sentada. Vieja. Él detiene con su pie a la prótesis.

PRETENDIENTE: ¿Qué estudios? ¿Por qué me tengo que hacer estudios?

NOVIA: Porque te dio un ataque de gota.

PRETENDIENTE: ¿Gota?

NOVIA: Sí gota, ahora te tenés que cuidar con lo que comés. Nada de alcohol, ni carne, por eso comemos ñoquis.

PRETENDIENTE: No, no. Yo voy a estar bárbaro. Voy a seguir saliendo a correr y voy a entrenar para que no me pase nada.

NOVIA: Te dio gota por guardarte todo adentro. Y porque los chicos no vienen a visitarnos y ya no me aguantás más.

PRETENDIENTE: Yo te aguanto. Te amo.

NOVIA: Hace años que no me decís que me amás. Los vecinos van a pensar que nos mudamos al principio, y después va ser el encargado el que abra la puerta y nos encuentre.

PRETENDIENTE: No tiene que ser así.

NOVIA: Y vamos a estar en cuartos separados. Yo voy a estar en la cama con la televisión prendida en algún canal de cable, de esos de cocina y vos en la cocina con un mate frío, negra la yerba...

El Pretendiente toma la prótesis y se sienta. Vuelve a ser anciano.

PRETENDIENTE: Mirá quién vino a saludar.

NOVIA: Uh, qué alegría.

PRETENDIENTE: Trajo helado para festejar que me salieron bien los estudios.

NOVIA: Hay que esperar que salgan los otros. Los otros son los importantes.

PRETENDIENTE: Pero estos salieron bien y hay que festejarlo.

NOVIA: No quiero festejar. No hay nada que festejar cuando pasan meses sin que nos vengan a ver.

La Novia se levanta deja de ser anciana. El Pretendiente se levanta y deja de ser anciano. La prótesis queda sobre las sillas, brillante.

PRETENDIENTE: ¿Tiene que ser así?

NOVIA: No hay nada que podamos hacer. Va a ser así.

PRETENDIENTE: A mí me va a gustar tener arrugas. Pozos en los ojos.

NOVIA: Yo no. No puedo envejecer. No hay nada para mí en esa vida.

PRETENDIENTE: Todo el mundo envejece.

NOVIA: No, no todos. Ella no.

PRETENDIENTE: Ella es distinta.

NOVIA: ¿La amás?

PRETENDIENTE: Es distinta. Es la posibilidad de que seas. No es lo que sos.

NOVIA: ¿La amás?

PRETENDIENTE: ¿A la posibilidad?

NOVIA: Sí, la amás. A pesar del olor a naftalina, a pesar de las chancletas sucias y la salida de baño, pegada como una segunda piel, la amás.

PRETENDIENTE: Puede ser. Cicatrizó.

NOVIA: Eso no es cicatrizar. Eso está cauterizado, quemado a fuerza de ocultar. Secretamente te odia, te culpa. Espera.

PRETENDIENTE: ¿Tan malo es?

NOVIA: Sí. No es vida la vida de la espera.

PRETENDIENTE: ¿Vos no lo amás?

NOVIA: No, pienso que pienso en amarlo. Pero su cabeza pelada me da impresión. Su nariz porosa y sus canas. Eso, son sus canas las que me repugnan.

PRETENDIENTE: No puedo evitarlas.

NOVIA: Por eso hacemos todo esto.

PRETENDIENTE: ¿Para evitarlas?

NOVIA: Para decidir si las queremos. Y yo no las quiero.

PRETENDIENTE: ¿Qué es lo que querés?

NOVIA: Esto.

PRETENDIENTE: ¿La posibilidad?

NOVIA: Sí.

simulacro 7: el amor

La prótesis habla, es prólogo y epílogo del simulacro. El Pretendiente y la Novia repasan fotos de sus vidas, las muestran.

PRÓTESIS: A sesenta kilómetros por hora no hay tiempo. Se detiene. Las fotos que posan sobre la retina del accidente son pocas, breves. Muestran vidas pobres a los ojos de un biógrafo. Borrosas. Un caleidoscopio derritiéndose. Amor como accidente precoz. Uno que marca y duele. Quema, una posibilidad simulada. Nunca certera, siempre cerrada y húmeda.

NOVIA: *(Mientras muestra fotos)*

. Tercer grado. Guardapolvo gris. Zapatitos negros. Medias verdes. Sonrisa amplia, ortodoncia barata. Mochila más grande que mi cuerpo. Al fondo, pizarrón y bancos.

. Doce años. Baño, se ven solamente los azulejos. Las manos manchadas. Menarca que le dicen (palabra odiosa si las hay). Mi papá me regaló flores.

. Veinte. Solo el pelo, tenía una trenza larga, larga, hermosa.
. Mis mascotas, todas. Fueron cinco.
. El silencio. ¿Se ve el silencio? ¿Se entiende?

PRETENDIENTE: *(Mientras muestra fotos)*

. Ocho tenía. Mi primer gol, barro en los botines, en cortos y buzo. Nariz congestionada. Frío de invierno matinal.
. Catorce. Pierna de prima desnuda. Rosada y un poco blanca. Al fondo pileta de abuelos rosarinos.
. Veintidós. Baúl de un Sierra. Mi primer auto. Lo llevé hasta Santa Rosa y se fundió.
. Mano de mamá con paño rojo. Fiebre. Cuando tenía fiebre mojaba el paño rojo y me lo pasaba para que me baje.
. Vos.

NOVIA: ¿Yo?

PRETENDIENTE: Sí.

NOVIA: Es la última.

PRETENDIENTE: Sí, no me quedan más.

NOVIA: Soy tu última foto.

PRETENDIENTE: Sí, así parece.

La Novia repasa rápidamente sus fotos. Una y otra vez.

NOVIA: No estás.

PRETENDIENTE: A ver.

NOVIA: No, no estás.

PRETENDIENTE: No me diste tiempo para conocerme.

NOVIA: No hubo tiempo de conocerte.

PRETENDIENTE: Fue un accidente.

Pausa.

NOVIA: Todo fue un accidente creo.

PRETENDIENTE: ¿Y ahora?

Pausa.

PRETENDIENTE: Podemos probar otra cosa.

NOVIA: Hoy no. No más.

PRETENDIENTE: ¿Tiene que terminar así?

NOVIA: ¿Puede ser?

PRETENDIENTE: ¿No podemos hacer más nada?

Pausa

PRÓTESIS: No.

FIN

> bibliografía

Abraham, Tomás, Desgrabaciones y apuntes de encuentros con El Periférico de Objetos, no editados.

Alvarado, Ana, *El objeto de las vanguardias del siglo xx en el teatro argentino de la postdictadura*, compilador Jorge Dubatti, Nueva Generación, Buenos Aires, 2009.

Artaud, Antonin, *El cine*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1973/1982.

Baudrillard, Jean, *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

Beckett, Samuel, *Pavesas*, Tusquets, Barcelona, 1987.

Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Carrera, Pilar, Andrei Tarkovski. *La imagen total*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, Paidós, Buenos Aires, 1985.

_____, *Kafka o por una literatura menor*, Era, México, 2000.

Dosse, Francois, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Biografía cruzada*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

Duchamp, Marcel, *Notas*, Introducción de Gloria Moure, (Metrópolis), Tecnos, Madrid, 1989.

Eisenstein, Sergei, *El montaje escénico*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994.

Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, 4ª ed., Barcelona, 1995.

Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca, Buenos Aires, 2009.

Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.

Kartun, Mauricio, *Escritos, 1975/2001*, Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires, 2001.

López, Liliana, *Lo trágico en la circularidad temporal de una tragedia menor*, IUNA/UBA, inédito.

Margarit, Lucas, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Atuel/La Avispa, Buenos Aires, 2003.

Merlau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 1985.

Montezanti, Alberto, "Objeto devenido sujeto y Cuerpo-Objeto", *Topología de la Crítica Teatral I*, directora: Liliana López, IUNA, Buenos Aires, 2009.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2003.

Pavlovsky Eduardo, Hernán Kesselman, *Espacios y creatividad*, Búsqueda, Buenos Aires, 1980.

Sagaseta, Julia Elena (direct.), *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*, Buenos Aires, IUNA ediciones, 2010.

Sibila, Paula, *El hombre posorgánico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

Sófocles, *Edipo Rey*, AGEBE, Buenos Aires, 2003.

Valiente, Pedro, *Robert Wilson. Arte escénico planetario*, Ñaque, Ciudad Real, España, 2005.

Vernant, Jean Pierre, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1987/88.

Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.



Máquina Hamlet de Heiner Müller por El Periférico de Objetos.
Fotografías: Magdalena Viggiani.



*Zoedipous de y por El Periférico de Objetos.
Fotografías: Magdalena Viggiani.*



*Avatares de Ana Alvarado, con dirección de Eleonora Dafcik.
Fotografías: DeaDosSolerVeronese.*



*Teatro de Tersites, Fernando Ávila (autor de Un sillón verde).
Fotografías: Janos, Igor Alfaro.*

> índice

> presentación	pág. 5
> capítulo 1	pág. 5
la dramaturgia en el Teatro de Objetos y Titeres	
Biografía del objeto escénico	pág. 10
. <i>El objeto fecundo</i>	pág. 10
. <i>El tiempo: el objeto durable</i>	pág. 13
. <i>El objeto resistente</i>	pág. 14
. <i>El montaje. El objeto diseccionado</i>	pág. 16
1. El método de Robert Wilson	pág. 16
2. El marco y el montaje	pág. 16
3. Dos (o más) objetos que por azar se enroscan. Marcel Duchamp	pág. 17
. <i>La palabra encontrada</i>	pág. 18
. <i>Máquina heterogénea</i>	pág. 19
Condensación/ Resumen de frases guía	pág. 20
Objeto y actor. El entre y el montaje	pág. 21
Dramaturgia de Objetos: El Periférico de Objetos	
. <i>Ejemplo 1: Montaje en imágenes de un texto de autor</i>	pág. 21
caso testigo: <i>Máquina Hamlet</i> de Heiner Müller por El Periférico de Objetos	
. <i>Ejemplo 2: Montaje dramaturgico sin texto de autor dramático previo</i>	pág. 25
caso testigo: <i>MMB-Monteverdi Método Bélico</i> por El Periférico de Objetos	
. <i>Ejemplo 3: Montaje dramaturgico con tratamiento escénico indiferenciado entre los autores dramáticos y los de ensayos</i>	pág. 28
caso testigo: <i>Zooedipous</i> por El Periférico de Objetos	
. <i>Ejemplo 4: Boceto inconcluso de un texto dramaturgico nacido de la asociación libre de los objetos entre sí y orientado a la infancia</i>	pág. 34
caso testigo: <i>Zooedipous</i> por El Periférico de Objetos	
Montaje fotográfico de Maijo D'Amico. Texto de Ana Alvarado	pág. 35
> capítulo 2	pág. 49
percepción de la dramaturgia. un cuerpo, una imagen, unos objetos	
> capítulo 3	pág. 63
antología breve de obras escritas para Teatro de Objetos	
1. <i>Desierto no tiene nada</i> , de Mariana Gianella	pág. 67
2. <i>Un sillón verde</i> , de Fernando Ávila	pág. 73
3. <i>Del amor, una prótesis (Simulacro de accidente)</i> , de Francisco Grassi	pág. 88
> bibliografía	pág. 103
> fotos	pág. 105

> ediciones in teatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-tomo I (1800-1814) Sainetes urbanos y gauchescos Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montañó

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010-
Incluye textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajará
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
Acerca del entrenamiento corporal del actor
de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930) de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II
de Roberto Perinelli
- los muros y las puertas en el teatro de Víctor García de Juan Carlos Malcún
- historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilharzu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias. dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación: Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas
- Jorge Lavelli -de los años sesenta a los años de la colina-
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente -escritos sobre escenografía-
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano
- teatro/13
Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoza y Antonio Romero

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Euardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo
- teatro/14
Obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti
- teatro/15
Obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta
- doble raíz
de Leonardo Goloboff
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 1: el juego teatral en la educación
de Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 2: clases para actores y directores
de Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno
- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
-testimonios, cartas, obras inéditas-
de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Prólogo: de los autores
- circo en Buenos Aires
-cultura, jóvenes y políticas en disputa-
de Julieta Infantino
Prólogo: de la autora
- la canción del camino viejo
de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci
- febrero adentro
de Vanina Corazza
- mujer armada hombre dormido
de Martín Flores Cárdenas
- el director teatral ¿es o se hace?
-procedimientos para la puesta en escena-
de Víctor Arrojo
- la *commedia dell'arte*,
un teatro de artesanos
guiños y guiones *dell'arte* para el actor
de Cristina Moreira
- un teatro de obreros para obreros
jugarse la vida en escena
de Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero
- teatro/16
Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart
- concurso de ensayos sobre teatro
Celcic - 40º aniversario
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
- teatro de objetos
manual dramatúrgico
de Ana Alvarado
Textos dramáticos para Teatro de Objetos:
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi
- museo medea
de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela
- ¿quiéná?
de Raúl Kreig
- quería tapparla con algo
de Jorge Accame

teatro de objetos. manual dramaturgico

Este ejemplar se termino de imprimir en Kolen S.A.

Agustin de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2016 - Primera edicion: 2.500 ejemplares