

44

Alfabeto

AGOSTO 2023

PICADERO
#CUADERNOS

INFLUENCIAS **PERFILES DE DOCE ARTISTAS**

Escriben:

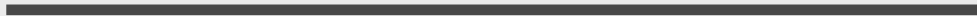
Laura Sbdar / Cristian Drut / Carla Di Grazia / Francisco Lumerman /
Camila Fabbri / Juan Coulasso / Pilar Ruiz / Santiago Nader /
Victoria Roland / Alfredo Staffolani / Agustina Muñoz / Alejandro Catalán

 EDITORIAL
INTeatro

#44



Cuadernos de Picadero les propuso a doce creadores escribir un perfil sobre un maestro o referente de las artes escénicas. El resultado es un mapa de reflexiones actuales que nos sitúan en los márgenes de la confesión personal, el diario íntimo, la biografía, la teoría y el ensayo. De Jorge Lavelli a Romina Paula, de Beckett o Copi a Pablo Rotemberg, pasando por Juana Inés de la Cruz, Fassbinder y Daniel Veronese, entre otros, los textos aquí reunidos componen un minucioso repertorio de voces, escritos desde la fascinación.





ÍNDICE

BRECHT — POR LAURA SBDAR	— 05
LAVELLI — POR CRISTIAN DRUT	— 10
ROTEMBERG — POR CARLA DI GRAZIA	— 15
VERONESE — POR FRANCISCO LUMERMAN	— 20
PAULA — POR CAMILA FABBRI	— 26
STANISLAWSKI — POR JUAN COULASSO	— 32
TORRES MOLINA — POR PILAR RUÍZ	— 39
COPI — POR SANTIAGO NADER	— 45
BECKETT — POR VICTORIA ROLAND	— 51
FASSBINDER — POR ALFREDO STAFFOLANI	— 58
JUANA INÉS DE LA CRUZ — POR AGUSTINA MUÑOZ	— 65
PAVLOVSKY — POR ALEJANDRO CATALÁN	— 72



Brecht, un agujero en mi biblioteca

LAURA SBDAR

Brecht deja un agujero en mi biblioteca.

Saco sus libros, obras, textos teóricos, biografías, textos críticos, apuntes, papeles viejos con manchas de mate, resaltados universitarios, poemas, varias ediciones de una misma obra, la obra completa, textos teóricos en francés, textos dramáticos en inglés, hojas sueltas repletas de garabatos, fichas médicas con análisis textuales, cuadros sinópticos, fotografías, notas ilegibles sobre servilletas y páginas dobladas. Un agujero. Un hueco oscuro se abre cuando retiro los libros de Brecht. La tapa de Boal cae y choca contra el lomo de Brook. El espacio vacío lo deja Bertolt. Me angustio, ningún autor ocupa tanto espacio en mis estantes y, sin embargo, siento que no lo conozco. No conozco a Brecht. Memorice algunas de sus frases, puedo enumerar sus procedimientos; a veces, en las líneas de expresión de una señora que empuja su carro en la calle, veo las arrugas de *Madre Coraje*; a veces, una conversación con mi hermana invoca el prólogo desubicado de su *Antígona*; a veces, en un ensayo hablo del *gestus*. Pero no lo conozco. No conozco a Bertolt Brecht.

Dejo las pilas de libros sobre el escritorio. Durante días, el agujero de la biblioteca frente

a la puerta de entrada me recibe cuando llego a mi casa. Intimidada por ese vacío, desvío la mirada, bajo los párpados, muevo las pupilas a un costado y endurezco el ceño. Cada día, repito la mirada esquiva. Pienso en el *gestus* brechtiano que es, al mismo tiempo, un gesto y una esencia, una actitud y un juicio: un aspecto de la relación entre dos personas, estudiado individualmente, reducido a lo esencial y expresado física o verbalmente. Esa mirada esquiva es un *gestus*. Finalmente decido acercarme al que insiste a través del agujero. Me aproximo a Brecht, con el respeto de un animal quemado que se arrima al fuego. Con el pellejo temblando, me detengo en la forma de los libros. Los veo como objetos extraños, sospecho. Me demoro en los diseños de las distintas ediciones, los colores de las tapas, el amarillo otoñal de las hojas viejas, el blanco sucio de los apuntes con la tinta corrida. Huelo a Brecht y vuelvo a Brecht a través del olor a madera seca, el *Pequeño Órganon* se revela con la fuerza de un roble. Adentro, mamarrachos, corazones y puntos de exclamación sobre los márgenes. Preguntas con lapiceras rojas, resaltado rosa cada vez que el *teatro épico* truena sobre el papel, resaltado amarillo cuando asoma el *teatro dramático*, un redondel para el *entretenimiento* y un cuadrado para el *distanciamiento*.

Tuve un método, una forma sistematizada de aproximarme al autor que proclama que la ciencia y el conocimiento no son deberes sombríos ni deprimentes, sino primeras y principales fuentes de placer. A través de las marcas y subrayados, vuelvo a recorrer el camino que me llevó a Brecht. Un sendero clarooscuro que da cuenta de la vocación didáctica del autor. Alumna obediente, leo al maestro bajo los signos de su estructura.

De pronto recuerdo a Fabio Morábito (2014), declarado enemigo del subrayado que “desmiente el edificio y realza el ladrillo. El humilde tabique comprimido entre mil tabiques idénticos; es una suerte de operación de rescate como si cada subrayado dijera: salven esta frase de las garras del libro, liberen esta joya del pantano que la rodea.” Ahora me incomodan mis frases resaltadas, esa ansia por dejar una marca visible sobre las palabras del otro, una forma de defensa, de apropiación. Quizás haya, en ese gesto, un acto de vanidad, pero encuentro también un nuevo texto en la lectura elíptica de las frases que se montan unas a otras siguiendo tan solo el hilo de la línea negra que las resalta. En lugar de presenciar el desmoronamiento del edificio brechtiano, encuentro que los ladrillos se funden en los matices anaranjados de mi praxis personal:

Una confianza desmedida en la palabra. La certeza de que es imposible vaciar al lenguaje de violencia. Un batallón de enemigos: hormigas negras saliendo del refugio y la búsqueda de los procedimientos capaces de desviar su camino. Personajes a los que faltar y respetar. El intento. Por aligerar y complejizar la vida. La incomodidad como estado

de excepción permanente. La posibilidad de que todo sea extraño: esta letra, tu lectura, una manzana. La emoción, imagen del pensamiento. La emoción, obsesión irrenunciable. La fusión que se produce entre la visión y el sentimiento. La cosa familiar, sus marcas, sus manchas. Llevar, sin rubor, el mundo extravagante. La superposición: el maquillaje del mundo artificial, el vestido didáctico, las luces de los argumentos morales. La mezcla romántica y marxista. Sangre, sudor y caricatura. La combinación de rasgos apenas conciliables: lección y divertimento, mito y escepticismo, ficción y realidad. La búsqueda por ver cuán inocentemente culpables somos. Hacer decir al teatro lo que el teatro no es. La poesía violenta de las primeras obras. El escepticismo o la negativa a dar nada por sentado: una duda activa, taladrante. Que nada sea inalterable. Una desconfianza que mueve volcanes. La duda que tiñe todos los mundos posibles. Primero, el alimento y, luego, la moral: “Eh capitanes, si no hay salchichas/ no irán al frente vuestros soldados”.¹ El sacrificio y la abnegación. La representación de la confusión ética en una sociedad caótica. Una dialéctica capaz de armonizar lo cómico y lo incompatible. La confusión no resuelta. Una bondad que puede ser suicida. Una carcajada con los dientes apretados. Un disparo por fuera de la fila de los asesinos.

Gracias, Bertolt.

Sigo a Fredric Jameson (2013) en su pregunta acerca de la relación entre Brecht y la contemporaneidad: ¿Acaso no hay algo profundamente anti-brechtiano en el intento de

¹ Parlamento de *Madre coraje*.

reinventar y revivir un “Brecht para nuestra época”, de “recrear lo que está vivo y lo que está muerto en Brecht”, “de pergeñar un Brecht posmoderno o un Brecht para el futuro? ¿Un Brecht postsocialista o, incluso, un Brecht posmarxista, el Brecht de la teoría queer o de las políticas identitarias, el Brecht deleuziano o derridiano, o, quizás, el Brecht del mercado y la globalización, un Brecht de la cultura de masas norteamericana, un Brecht de las finanzas y el capital?”

En efecto. No propongo acá ninguna operación que necesite de los *re* y los *pos*. Esto no es un rescate ni una reinención ni una recreación. Acá no hay una búsqueda por encontrar al Brecht postbrecht. Acá hay un agujero. Un agujero de destellos oscuros. Al que solo puedo entrar desde una escritura anacrónica. Una escritura que, en medio de nuestra época glorificadora del instante presente y la fluorescente novedad, de la inmediata satisfacción y el descarte de lo que demora, del divertimento sin consecuencias y la titánica obsesión por llenar los vacíos, se sumerja en los fondos anacrónicos en busca del placer no imaginado.

“Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica”, escribe Brecht en el *Pequeño Órganon* mientras se dedica a descubrir los placeres especiales correspondientes a su tiempo. A diferencia de Brecht, que se preocupa por la anacronía, es posible que, en nuestra contemporaneidad, esta sea productiva a la hora de generar un distanciamiento con el propio tiempo. El viaje hacia los placeres de la época podría orientarse desde una relación anacrónica con el presente, es decir, una relación de desconexión y desfase.

Dice Giorgio Agamben (2011) en un texto que discurre sobre el tiempo que pertenece, en verdad, a su tiempo: es, ciertamente, contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, entonces, en este sentido, es inactual; pero justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. Esta no-coincidencia, esta “discronía”, no implica, sin embargo, una huida del propio tiempo, sino una relación singular con este. Hay adhesión y distancia a la vez. “Es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo”.

Distanciarse de la propia época para mantenerse en ella y leer a Brecht con la conciencia del desfase. Robarle a Brecht, quien se asume además como orgulloso ladrón: “¿Shakespeare? También era un ladrón.” Robar y traicionar el concepto. Entrenar la distancia con la época, mirarla con extrañeza, con el don de los ojos bizcos, capaces de disociarse en una mirada al frente y al costado. Lo que nosotros queremos, afirma Brecht, “es dejar a cada una de esas épocas los caracteres diferenciales que le son propios, sin perder de vista su carácter de fugacidad, a fin de que también nuestra época pueda ser vista en su carácter de fugacidad”.

Vuelvo al agujero negro. Con distancia y fugacidad. Reconozco que lo que me obsesiona es aquello que jamás podré experimentar: el terreno baldío de la recepción brechtiana. Hay un agujero entre el edificio teórico-práctico, sostenido por eslabones metódicos obsesivamente pulidos, y la imposible comprobación de sus efectos. ¿Lograron los procedimientos de Brecht el efecto de

distanciamiento en su público? ¿Ese *distanciamiento* fue correspondido por la aclamada toma de conciencia? ¿Esa conciencia fue necesariamente revolucionaria?

No lo sé. Pero hay algo que podemos comprobar desde la contemporaneidad: todos los procedimientos brechtianos se transformaron en elementos definitorios del teatro posdramático. Este reelabora el sistema brechtiano, pero con un pequeño detalle: le sustrae su objetivo revolucionario. La constelación del teatro posdramático de la que habla Lehmann (2013) no es más que la larga lista de elementos y procedimientos brechtianos vaciados de su objetivo político. En el teatro épico de Brecht ya encontrábamos la percepción simultánea y de perspectivas plurales, la reflexión y autotematización, la ruptura con la primacía del texto y con la ilusión teatral, la explosión de la tríada constitutiva del modelo del drama: totalidad, ilusión, representación de un mundo. También en Brecht ya operaban la multiplicidad de procedimientos escénicos atribuidos al teatro posdramático: la construcción de figuras narrativas, la estructura fragmentaria, la interdisciplinariedad artística, el uso de carteles. El teatro posdramático, en consonancia con la época, toma las formas y vacía el contenido. La cadena brechtiana se rompe, hay apropiación de procedimientos, incluso, en muchos casos, se gesta el distanciamiento, pero éste, lejos de tener un correlato en la voluntad revolucionaria añorada por Brecht, parece establecer un estado de expectación aséptica, inmovible y deslenguada.

El objetivo del *distanciamiento* brechtiano era quitar la marca de cosa familiar a todos

los procesos capaces de ser influenciados socialmente, porque es una marca que los preserva de toda intervención. El problema es que los mismos procedimientos, repetidos una y otra vez, logran el efecto contrario, es decir, se naturalizan. El espectador contemporáneo asiste al teatro con un horizonte de expectativas que da por evidente la mayoría de los procedimientos que, en la época de Brecht, producían sorpresa. Así como hoy nadie se levanta corriendo del cine cuando el tren viaja hacia las butacas, tampoco un corte en la fábula, una intervención fílmica o la irrupción de la narración en el teatro generan extrañamiento.

El teatro posdramático no sólo vacía el carácter político de los procedimientos brechtianos, sino que tampoco produce este tipo de *distanciamiento*. Los procedimientos y su uso estandarizado logran, sin embargo, una distancia emocional. ¿Esta es la educación sentimental de nuestra época? ¿Una emoción sustraída? El blanco nivel recorre los escenarios y las plateas. El pellejo no quema, la piel no se eriza. No se escuchan carcajadas, apenas una risa cómplice del gesto conceptual, una afirmación de pertenencia. No hay lágrima que asome en el borde del ojo anestesiado, hipnotizado, nublado. Incluso en las puestas donde la irrupción de lo real hace que el peligro esté al filo del cuerpo que se desarma y sangra en escena, la conmoción no aparece. La premisa antiemocional brechtiana logra calar los huesos fríos del teatro posdramático; el aparato locomotor se transforma en un sistema esquelético que, falto de carne, no cuenta con los músculos capaces de originar el movimiento. El planteo de Brecht es materialista y, por lo tanto, su método es

histórico; los procedimientos brechtianos, fuera de época y vaciados de determinación política, son tan solo un subrayado del inmenso libro, el ladrillo del edificio, la piedra que rueda desde la cima de la montaña. Acaso se derrumbe, acaso siga en pie en la fotografía que ya ha sido tomada.

Vuelvo a la pregunta de Brecht: “¿No tenemos que abrigar la sospecha de que todavía no hemos descubierto los placeres especiales, el entretenimiento propiamente dicho correspondiente a nuestro tiempo?” Acaso abrigar la sospecha sea uno de los gestos brechtianos que aún podemos sujetar entre los brazos. Calentar la duda como quien sostiene entre las palmas un animal que no deja de moverse. Dar cobijo a la forma resbaladiza de la pregunta. Arrojar la desconfianza entre las telas bordadas de inventos y voluntades. Abrigar la sospecha con las capas superpuestas de la incertidumbre en busca de los placeres especiales de nuestro tiempo. Ahora que la distancia y el silencio de la emoción revisten las plateas. Ahora que las termitas de la corrección política carcomen los escenarios. Ahora que se ha vuelto tan difícil cavar los pozos estéticos del desacuerdo. Ahora que los caminos subterráneos están cubiertos de luces blancas y los telones transparentes desocultan la sutileza. Ahora que la moral hace decir a la palabra lo que la palabra es. Ahora que la metáfora recibe los disparos de la corrección y a la poesía le cortan la garganta con un cuchillo esterilizado. Ahora sí, que el agujero no deje de abrirse. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- » Agamben, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- » Brecht, B. (1972). *La política en el teatro*. Alfa Argentina, Buenos Aires.
- » Brecht, B. (1999). *Théâtre épique, théâtre dialectique*. L'Archeéditeur, París.
- » Brecht, B. (2015). *Teatro Completo*. Cátedra, Madrid.
- » Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Manantial, Buenos Aires.
- » Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de gato y CEDEAC, Ciudad de México.
- » Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. Gog y Magog, Buenos Aires.
- » Willet, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht*. Compañía General Fabril, Buenos Aires.

MINI - BIO

Laura Sbdar es escritora, directora teatral, docente y Licenciada en Artes. Entre sus obras, se encuentran: *Ametralladora*, *Vigilante*, *Un tiro cada uno*, *Turba* y *Las suicidas*. Dicta clases en la Universidad Nacional de las Artes y coordina los talleres de escritura “La ficción al poder”. Obtuvo el Primer Premio Germán Rozenmacher de Dramaturgia y la Mención Honorífica de Novela en el Concurso de Letras del Fondo Nacional de las Artes. Publicó *Las criaturas* (Elefante, 2020) y *Estos son los huesos* (Rara Avis, 2022).

¡Che Lavelli!

CRISTIAN DRUT

Llegué a París en marzo de 1996. Venía de estrenar en el Teatro San Martín de Buenos Aires como asistente artístico de la mítica versión de *Decadencia*, de Steven Berkoff, realizada por ese trío también mítico que eran y son: Pelicori, Peña, Szuchmacher. Yo tenía 22 años y para mí había sido toda una experiencia transformadora. El texto había llegado a Buenos Aires a través de Jorge Lavelli, que la había estrenado en 1995. Lavelli le mandaba material a su amiga de la época del Olat y del teatro independiente, Juana Hidalgo. Ingrid Pelicori le traduce el texto a Juana, pero Juana siente que no es un texto para ella. Más de veinte años después, Ingrid me confirma por teléfono que esto que recuerdo es cierto y que a ella le había quedado resonando el material luego de habérselo traducido a Juana.

Yo había estado enviando cartas preguntando por clases que pudiera dar Jorge Lavelli en Francia. Lo que recibo es una invitación a realizar un stage en la mise en scène de un montaje que Lavelli iba a realizar en mayo en el Théâtre National de la Colline, dirigido por el propio Lavelli desde su inauguración en 1988. Uno de los cinco teatros nacionales, pero dedicado exclusivamente a la creación contemporánea. Esto quería decir que no se podía estrenar Shakespeare o tragedia griega, así como tampoco Racine. El teatro estaba exclusivamente dedicado al estreno de autores contemporáneos.

Llegué a París en marzo de 1996 para quedarme tres meses. Es mi primer viaje importante. Con el tiempo, lo entendí como un viaje iniciático. Voy a conocer en persona a muchos familiares de mi papá. Voy a conocer la casa de mis abuelos y la casa donde mi padre y sus hermanos vivieron los primeros años de su vida. Voy a conocer su escuela primaria. Voy a caminar sobre sus pasos. Voy a participar durante dos meses del proceso de ensayos de una obra que se llama *Arloc*, de Serge Kribus, autor belga que va a montar Lavelli en su última temporada al frente del Théâtre National de la Colline.

TENGO NOSTALGIA POR ÉPOCAS QUE NO RECUERDO HABER VIVIDO

Esta frase, que no sé bien por qué creo habérsela leído al dramaturgo Sam Shepard, es algo que me sucedía ya en mi juventud. La *anemoia* es un fenómeno que se relaciona con la nostalgia por algo que no se vivió o por experiencias que no son propias y hasta pueden no ser reales. Los directores del sesenta –más específicamente, los creadores argentinos que se autoexiliaron– generaron siempre una fascinación en mí: Alfredo Arias, Roberto Villanueva, Carlos Trafic, Copi y, en particular, los directores Víctor García y Jorge Lavelli.

Nosotros, en Buenos Aires, desde nuestra mirada eurocentrista, estudiamos a Peter Brook, a Grotowski, a Stanislavski, nos

fascinamos con un montaje de Bob Wilson cuando viene a un Festival Internacional, pero poco sabemos acerca del trabajo de dirección de Víctor García. Probablemente sólo Juan Carlos Malcún y Gabriela Borgna nos han podido introducir en el trabajo de ese director tucumano que revolucionó el teatro en Francia, España y en tantos otros lugares. Yo mismo escuché del maestro Fernandes decir que García era un genio. Una suerte de gran escenógrafo, una especie de director generador de inéditos espacios para la escena. El mismo Brook lo había invitado a trabajar en los inicios de lo que luego fue el Bouffes du Nord. Aparentemente el Mayo francés fue un antes y un después, y esa suerte de laboratorio que Brook quería que García realice allí no pudo ser. Sin embargo, aún hoy sigue siendo un misterio para muchos creadores en Argentina. En parte, por la falta de material y seguramente por ausencia de *anemoia*.

Llegué a París en marzo de 1996. Antes de irme, Juana Hidalgo me da un frasco de orégano para que le dé a su amigo de juventud, con la excusa de que no hay orégano en París. ¿Cómo no va a haber orégano en París? ¿Cómo hago entrega de un frasco de orégano? No logro recordar cómo fue que pude pasar un frasco de orégano en el avión y hacerlo cruzar el Atlántico. Estoy sentado, luego de algún primer ensayo o alguna primera lectura del texto, en las oficinas del Théâtre National de la Colline con el frasco. Aún recuerdo a la secretaria con la que nos habíamos enviado cartas y faxes durante algunos meses o semanas para que yo pudiera estar ahí.

Ahora yo soy ese amigo de juventud. Ahora soy yo el que tiene 22 años y tiene que sen-

tarse a entregar un frasco de orégano a un director de teatro. ¿Cómo lo hago?

Estoy sentado en el despacho de Lavelli frente a él y nos separa un escritorio. No recuerdo si hablamos. Probablemente un poco en francés porque, por alguna razón, yo creía que no debía hablarle en argentino en el teatro. Lo único que recuerdo es que, detrás de Lavelli, había unos cuadros con unas fotos de Ionesco y Arrabal.

Estoy sentado en el despacho del director del Théâtre National de la Colline. En pocos días, empieza el proceso de ensayos de *Arloc*, del autor belga Serge Kribus. Estoy sentado frente a Jorge Lavelli, amigo de Juana Hidalgo. El mismo que introdujo a Gombrowicz, Arrabal, Copi y tantos otros autores de vanguardia a la escena contemporánea. Sobre el escritorio, apoyo un frasco de plástico con orégano traído de Buenos Aires. Creo que digo que se lo manda Juana desde Argentina. Siento pudor al ver mezclar ese condimento con imágenes de creadores fundacionales del teatro del siglo XX.

Estoy escribiendo todo esto casi treinta años después. Hay mucho que no recuerdo y va a haber mucho que voy a inventar.

EN LA VIDA

Llegué a París en marzo de 1996 para participar de un *stage* en el Théâtre National de la Colline. Llegué para quedarme tres meses y conocer la casa donde nació mi padre y donde se criaron mis tíos y vivieron mis abuelos. Fue un viaje que me introdujo en la vida adulta. Voy a conocer a la familia de mi padre y voy a conocer cosas de mi padre que desconozco. Mi papá nació en 1941 en París, Francia, y

ellos vivieron en 62, rue de Montreuil, donde mi abuelo tenía una peluquería. Chez Simón. Cerca de la Place de la Nation.

¿Un padre es un maestro? ¿Puede un padre ser un maestro?

Yo quería tomar clases con Lavelli, pero él no daba clases. Lavelli desarrolló un meticuloso y extenso trabajo como director escénico. Empezar a contar desde cero su partida a Francia a comienzos de los sesenta con una beca del Fondo Nacional de las Artes es repetir una información que circula hasta el hartazgo. Lo que me interesa fundamentalmente es narrar a Lavelli como un maestro que no me eligió. Un maestro que decidió no ser mi maestro. Sin embargo, desde Buenos Aires y a mis veinte pocos años, quedo fascinado y también identificado con la figura de un joven director que decide irse de Argentina y desarrollar su carrera en Europa. Creo que Lavelli llega a París en 1962, cuando mi familia paterna ya hacía diez años que se había instalado en Buenos Aires y dejado Francia atrás. Unos se van y otros vuelven. Mientras escribo estas líneas, el tío de mi papá, mi tío abuelo, se está muriendo en París.

Estoy por cumplir 50 años y hago un ejercicio de memoria para recordar quién era yo. ¿Quién era yo hace casi treinta años? Yo quería ser como Lavelli. Quería dirigir textos clásicos y contemporáneos. Quería cruzar esos dos universos en mi trabajo como director. Quería ser un director de teatro de textos como los de Arrabal o Gombrowicz. Fantaseaba con la idea de repetir la historia y, como mi padre había llegado a la Argentina a sus 11 años, estaba bien que yo vuelva a esa

tierra. Además, Lavelli estaba ahí y Lavelli era mi maestro. Lavelli no lo sabía, pero yo estudiaba su trabajo y sus montajes. Yo estudiaba su incursión en el teatro clásico y en el contemporáneo, y su desarrollo en el mundo de la ópera. Quiero ser como mi maestro, pero mi maestro ya lo hizo y no estamos en los sesenta. No está Víctor García ni casi nadie de esa vanguardia. Estamos en 1996 y la globalización tomó el mundo. El mercado del arte.

PROCESO DE ENSAYOS

Annabel y Egbert son mis compañeros de *stage* de la *mise en scène*. Estamos encargados de llevar adelante una suerte de cuaderno de puesta en escena durante los ensayos. Dominique Poulange, la colaboradora de Lavelli, nos explica que esa va a ser nuestra tarea y que entregaremos ese cuaderno al final del proceso de trabajo. Yo disfruto y me canso. Me canso porque ensayo ocho horas diarias en otro idioma. Ensayo en el idioma de mi padre. Ensayar y trabajar en un idioma que no es el propio es extenuante. Son ocho horas de ensayo diarias escuchando y hablando en el idioma de mi padre. Todavía no hay internet ni mail. Aún escribimos cartas y mandamos casetes con grabaciones que tardan, a veces, un mes en llegar a destino. Todavía no llegó el año 2000. Como en los sesenta, todavía existe una idea de futuro.

Con mis compañeros de *stage* salimos a tomar algo después de los ensayos. Vivimos una vida de veinteañeros. Se nos suma Olivia, una de las actrices más jóvenes de la *troupe*. No sé si nos gusta mucho la obra, pero todos entendemos que es un espectáculo con actores tremendos. Está Michel Aumont, Catherine Hiegel, Luc-Antoine Diquéro. Durante el mismo proceso de ensayos, estudio y leo a

las personas con las que estoy compartiendo ese proceso. Yo no soy nadie. Soy nadie. Soy un argentino que espía esos ensayos. Soy un argentino que podría ser cualquiera. De hecho, soy cualquiera. Tengo 22 años. No puedo ser nadie. Veo fotos de Michel Aumont en la Comédie-Française en 1979, haciendo *Esperando Godot* bajo la mirada del mismo Samuel Beckett.

Arloc, de Serge Kribus, es la obra que está montando Lavelli en marzo de 1996 y de la cual soy un oyente de la puesta en escena o algo así. La obra habla sobre la inmigración ilegal en Francia y, seguramente, para ellos, es un asunto que los convoca. Pienso en mí en ese lugar, pienso en Lavelli y en un puñado de extranjeros que están, en lo que creemos, el centro del mundo. Pienso en la asimilación de Lavelli y, al mismo tiempo, en cierta idea de sus orígenes, muy presente en su trabajo de puesta en escena. Trabajando en los bordes. Con extranjeros. Con autores y actores de otros lugares. En este caso, pensando en un autor belga que, para los franceses, no deja de tener un aire de cierta periferia. Inaugurando uno de los cinco teatros nacionales en París, dedicado exclusivamente al autor contemporáneo. Como si luego de su recorrido, en los setenta y ochenta, por clásicos y por el universo de la ópera, decidiera volver a la creación contemporánea. A esos materiales que no tienen pasado y que, por lo tanto, hay que inventar el modo de hacerlos. Lavelli dice que no hay, en lo absoluto, puesta en escena. Lo primero que le preocupa es su situación en el espacio. De alguna manera, inventa el concepto de dispositivo escénico. ¿Cuáles van a ser las reglas de ese lugar de síntesis? El concepto de dispositivo escénico es mucho más abierto que la idea de decorado o de esce-

nografía. Un espacio que pueda narrar lo que hay que narrar y que, al mismo tiempo, pueda justificarse por sí solo. Leí, en algún lado, que primero Lavelli crea el vientre y luego al niño. La frase era algo parecido a eso, y siempre me resultó interesante, sobre todo en una actividad que siempre piensa a la actuación como el centro de la cosa.

El tiempo pasa y el espectáculo se arma y nosotros tres, Annabel, Egbert y yo, como oyentes de la puesta en escena, somos unos jóvenes soberbios que hablamos mal de la obra y del espectáculo. Criticamos todo. Todo nos parece mal. El texto nos resulta inocuo y hasta ingenuo, y muchas actuaciones nos resultan espantosas. Todo nos parece mal. Somos jóvenes. Al mismo tiempo, sentimos que nunca aprendimos tanto. La parquedad de Lavelli, sin embargo, logra un entramado afectivo en ese grupo, con el cual yo me encariño. Los quiero. No sé por qué, pero toda esa gente se volvió muy importante para mí. Ellos ni saben quién soy. Dominique Poulange, compañera, colaboradora de Lavelli, por suerte, lo acerca y lo vuelve más humano y más sensible. Yo soy joven y no estoy en mi país ni estoy con mis afectos y es mi primer viaje lejos de casa.

Fueron unos pocos meses de montaje, pero yo siento que estuve varios años encerrado en esos ensayos con toda esa gente.

TODOS MIS MAESTROS

El espectáculo se estrena y yo me veo sumido en una profunda tristeza. Hice de muchos amigos. Con algunos me sigo viendo o escribiendo. Fuimos a una fiesta en casa de Olivia con música retro francesa y también fuimos al cine y aprendí a tomar vino con el tío de

mi papá cuando todavía tenía su puesto de discos en el Mercado de pulgas. Fui a lo que había sido la peluquería de mi abuelo, que en 1996 aún seguía siendo una peluquería. Me corté el pelo y me gustó pensar que eran las manos de mi abuelo las que me cortaban los cabellos. Pudimos hacer historia y entender que había sido la dueña anterior la que le había comprado a mi abuelo la peluquería. *Chez Simón* se llamaba. Muchos lugares en Francia se llaman *Chez*. Podría traducirse algo así como: “En lo de Simón”.

El tiempo pasó y yo no soy el director que esperaba ser cuando tuve esta experiencia, pero también soy el director que esperaba ser cuando estaba Chez Lavelli. También es cierto que el mundo hoy no es el mismo que hace treinta años y mucho menos se parece a esos años sesenta, cuando aparece fuertemente la figura del director escénico en todo el mundo. Lavelli fue un referente para mí y lo sigue siendo. Me sigue interesando la posibilidad de pasar de una cosa a la otra. De pasar del clásico al autor contemporáneo o a la ópera sin solución de continuidad. O del cruce de estos lenguajes. Como si la búsqueda fuese todo el tiempo la misma, más allá de los materiales con los que se trabaja.

Llegué a París en marzo de 1996. Me recuerdo en la manga del avión llorando porque sabía que no iba a ver a mi familia por muchos meses. Durante esos meses, conocí mucha gente y estuve en un proceso de ensayos en un idioma que no era el mío. Durante esos meses, conozco la casa donde nació mi padre y donde mi abuelo tiene su peluquería. Visité

tumbas célebres en los cementerios de París. Aprendo a tomar vino con un tío abuelo que está muriendo mientras escribo estas líneas.

Participo de un montaje como oyente, porque Jorge Lavelli no da clases. No da clases, pero me invita, junto a otros jóvenes, a participar como oyente en uno de sus montajes. Lavelli nace en Buenos Aires en 1932 y se radica en Francia en los años sesenta.

¿Un padre es un maestro? ¿Puede un padre ser un maestro?

Che Lavelli, hace poco me di cuenta que vos y mi papá se parecen mucho físicamente. ▽

MINI - BIO

Cristian Drut nació en Buenos Aires. Es docente en la UNA de Actuación I.

Dirigió obras de Jean-Luc Lagarce, Harold Pinter, Martin Crimp, Sarah Kane, Jan Fabre, Santiago Loza, Gabriel Calderón y Edgar Chías, entre otros.

Realizó la dirección escénica de las óperas: *Clone*, de Zimmerman y Tantanian, en el Centro de experimentación del Teatro Colón y, recientemente, en el Teatro Argentino de La Plata; *Written on skin*, de George Benjamin y Martin Crimp. Entre sus últimos montajes, se encuentran textos de Juan Ignacio Fernández y Wajdi Mouawad. Dirigió espectáculos en Chile, México, Austria, Berlín y Francia. Además, dicta clases de actuación y dirección en el interior del país y en el extranjero.

[Incorrección como camino hacia lo espectacular]

CARLA DI GRAZIA

I Voy a escribir desde un lugar íntimo. Desde impresiones y sensaciones que generaron impulsos reveladores, ilusiones, expectativas, ganas y choques de realidad. El existencialismo mismo. Un montón, ¿no te parece?... me dije. Pero así lo vivo yo cuando veo obras, leo, escucho música o comparto charlas de esta índole con amigxs. El Poder que genera una pieza de arte en las personas, lo que convulsiona me es hechizante y enigmático a la vez; soy Eva seducida por la Serpiente. A veces, me pregunto si lxs creadores tienen conciencia de ello. En este caso, tengo un vínculo personal con el artista elegido y realmente creo que no tiene dimensión de lo que provocó en mí hace 13 años.

Corría el año 2010, no recuerdo exactamente el mes, pero era invierno. Sábado a la noche. Yo con 23 años y obsesionada por la Danza y su escena under porteña iba a ver cuánto podía sin que me importara ir sola. Portón de Sánchez, me siento en medio de la sala a ver *La idea fija*, de Pablo Rotemberg, un completo extraño y ajeno en mi noción de mundo independiente escénico. Fui totalmente virgen, y uso este término porque siento que esa noche perdí algo y, a la vez, descubrí un nuevo faro de luz como búsqueda artística, algo se

quebró, como el dolor de un hombro dislocado, una muela partida, entraron dudas y un escalofrío seductor.

Se apaga la luz y comienza –en medio de esa oscuridad– una música que hasta el día de hoy me produce angustia y felicidad, mi pecho se hincha de manera similar a mis primeros ataques de pánico, contradicción, ambigüedad e incomodidad (esto, creo, es un factor esencial en sus trabajos). La primera escena es icónica. Su simpleza, en las imágenes y la acción, está grabada en mi cerebro hasta hoy: un cenital con intensidad tenue cae como un hilo materializando el suelo, lentamente se va develando un cuerpo que comienza a moverse. La intensidad de esa luz aumenta junto al volumen y a la fuerte impronta que genera la música. Me llevó un tiempo descubrir que ese cuerpo está masturbando el piso, me llevó un tiempo descubrir que era el cuerpo de un hombre con una peluca. Un cuerpo ambiguo, extremo, bruto, delicado, técnico y único. Una característica particular, esto de componer el cuerpo al servicio de la danza. A partir de ese “solo”, comienzan a salir los demás intérpretes, todxs singulares, exóticos, monstruosos; en ese momento, me era fuera de lo común ver eso en una obra de danza. O ¿lo singular está

en esas maneras de estar o en cómo ponerlos/ poner(se) en juego en la escena...? ¿Cómo decirlo...? Algo novedoso (al menos para mí) hasta ese momento. Sentí los ojos duros por no querer pestañar. Esos cuerpos, totalmente incorrectos para la hegemonía de la danza, son los mismos que dan un sentido de belleza y potencia a la búsqueda de Pablo.

Ponerme a describir las escenas y su estructura (de cualquiera de las obras que haya visto) no es lo que a mí me interesa. No me sale. No me conmueve (me hago cargo). Tal vez soy demasiado romántica. Pero sí creo que una obra es recordada por cómo es llevada a cabo por lxs intérpretes. Por supuesto, no desmerezco todo el trabajo de la lógica coreográfica y la dramaturgia de las obras. Pero para mí, las obras viven a través de cómo el director opera su idea sobre esos cuerpos. El resultado se ve en el compromiso y la creencia que esos guerreros escénicos portan. Entendí eso como espectadora, entendí eso como una bailarina perdida... Entendí que no me interesaba bailar, sino poder ser una artista capaz de estar a la altura de lo que me proponga o lo que me pidan... Y para ello debía tomar medidas extremas. Esa noche sentí que me había drogado por primera vez y eso, a veces, es un camino sin retorno. Esa noche me convertí en una adicta.

II

“No se trata de cuerpos bellos, de cuerpos sin pudor, impúdicos. No, no son objetos: son cuerpos secos y furiosos. Cuerpos de un país en el final del mundo. Fatalmente obsesionados por el sexo, siempre excitados. Encuentros casuales revelarán la impersonal mecánica del sexo. Y es una suerte que Raffaella Carrá haya bajado del cielo para ayudar. El cuerpo

se guarda lo que las palabras dicen abiertamente. Hay que perdonarse, no ser tan duro con uno mismo, si al final se sigue tan solo como cuando todo empezó. La práctica de castigarse y ser castigado. Violar. Acabar. La tristeza de lo que es de un modo sin cambio. Frotarse hasta que se encienda algo, hasta que tu cuerpo se encienda. Siempre quisiste bailar en una disco tenebrosa subido a un parlante, agitando la peluca como una loca. Es un tema de amor, y el amor es lo que siempre deseaste. Pero sólo queda bailar hasta que la noche se acabe, y de vuelta a tocarse pecaminosamente bajo las sábanas.”

—PABLO ROTEMBERG

El texto presenta el onirismo de *La idea fija*. Sinopsis de película. Veamos más formal: Estructura de obra compuesta en cuadros, un comienzo de obertura operística, escenas yuxtapuestas en relación a imágenes / acciones e ideas superpuestas, trabajo espacial enmarcado, fortalecido con la composición de la luz. Estoy dentro de un video clip de los ochenta (quiebre cerebral), estoy en una película surrealista y, por momentos, en una telenovela.

- *Desarrollo/Saturación / Final: empieza otra cosa y otra y otra y otra.*

- *Signos estéticos.*

- *Del efecto a la crudeza sin asco.*

- *Lockers y banquetas largas (ME CALIENTA. Morbo del baño con vestuario).*

- *Construcción coreográfica y lenguaje de movimiento un deleite de danzas extraordinarias y ridículas.*

(solemnidad)

- *Construcción de Lenguaje de movimiento: Pastiche. La lupa es puesta en la particularidad del uso de las dinámicas cortantes y precisas.*

- *Cuerpo Objeto.*

- *Danza Directa / Danza Golpeada.*

- *Ironía puesta en tensión en los estereotipos de índole académico (¿denuncia hacia lo social? NO SÉ, NO ME INTERESA).*

FUEGOS ARTIFICIALES de fantasías, olvidoquié soy el día dónde estoy ahora.

- *Chabacana / obvia / contradictoria.*

Mis dientes rechinan anfetosamente, paranoia lisérgica.

- *La Música..... ahhhhhhhhhh (no quiero acabar NO PARES) clave en ésta y todas las piezas de Pablo, un núcleo central en la identidad de su mundo ficcional. Argumenta y contextualiza. Selección diversa: desde The Snowstorm de Georgy Sviridov (tema del comienzo y final) hasta la Carrá, música original y arreglos de Gastón Taylor, Vivaldi, Moroder y un techno de Alter Ego. Desde el cuerpo, lograr Sinergia.*

- *Uso de la voz: Textos, Cantos, Risas, Gritos.*

Empieza a sonar nuevamente la Obertura del comienzo. Todos terminan sentados en el piso con las piernas abiertas esperando / anhelando / provocando... o simplemente estando. Una acabada que tristemente pareciera no

llegar es la culminación final de este sueño -pesadilla.

Es aclamada - odiada - inspiradora e irritable... Es como Pablo, no hay punto medio.

III

No recuerdo cómo salí del teatro, como un fantasma aparecí sobre la Avenida Córdoba en la parada del bondi para volver al conurbano ... Sí recuerdo un pensamiento incorrectísimo... Algo me violó y me sentí agradecida de ser ultrajada esa noche.

...estoy enroscada con una idea fija...

...una curva profunda a otra dimensión, como el colectivo que cambia de paisaje de Capital a Provincia. Llego al final del recorrido y tengo que caminar 5 largas cuerdas de un campo de golf, ¡PAREN! les tiro la imagen (mi casa está en frente de un campo de golf, en esa época estaba protegido por un alambrado finísimo, rodeado de altos árboles de eucalipto enormes -era como vivir en Alicia en el País de las Maravillas- y el cementerio donde descansaba los restos de Giselle, con la escarcha dándole el toque espectral; a la vuelta, la cancha de Almagro, la General Paz cerca y, a 10 cuerdas, el Fuerte Apache, el Tren San Martín pasando por Sáenz Peña, talleres mecánicos, depósitos y tránsito de camioneros). Volver tarde a casa, pasada la medianoche, era convertirme en Sara Connor con una pisada fuerte o, muchas veces, hasta corriendo. Había un miedo impuesto particular, tal vez por ser mujer, pero fue por primera vez que contemplé ese camino con singular belleza, mientras el cigarrillo se consumía en mis dedos congelados hasta colocar la llave en la puerta. Cerré y el cosquilleo que

me provocó caminar despacio en un lugar de alerta me erotizó, mis músculos habían cambiado de tono, un “andar” distinto y pupilas dilatadas. Saben.... en la obra vi y escuché gritos, no eran los barrabravas de Almagro agitando a Estudiantes, eran gritos en forma de danza (esa noche lloré de decepción, porque me identifiqué con una muda).

La idea fija cambió algo en mí aquella vez... me dio un nuevo enfoque dentro del estudio, un cons-desconstruirme sin cesar en la búsqueda de identidad, cuerpo y pensamiento propio como artista escénica.

Eso que sucede en la escena (que me hace respirar y que el mundo se suspenda) es el recuerdo vivo que tengo de sus protagonistas. ¿Quién no recuerda el culo de El Ponchi en la primera escena, la Rosaura Andrógina Sexy entrando en contra luz, Marianito, Duende Freaki, el texto de Vanina y la virtuosa India González (Primera formación, luego la volvería a ver con Mauriño y la Otero). Mi memoria opera así con las obras: cómo son puestos, utilizados y exprimidos esos cuerpos-lienzo. Hay que jugar en equipo (el director, probando-descartando-acertando-dudando, y el intérprete, confiando en sus propuestas). Esa lucidez que todo ese equipo lograba me provocó una sobredosis...sobredosis accidental.

A partir de ahí todo fue crear, sudar, hacer, fracasar. Mi mundo tenía sentido nuevamente porque había encontrado una nueva misión. No un pasatiempo, la carrera en sí; no buscaba plata ni siquiera éxito, una convicción de para qué hago esto y por qué vivir.

COMPROMISO.

DEDICACIÓN.

ESFUERZO.

CUALIDAD.

RESISTENCIA.

OBEDIENCIA.

INCOMODIDAD.

CALIDAD.

VOLUNTAD.

POTENCIA EN: DEFECTUOSO

ERRÓNEO

IMPERFECTO

INDEBIDO

GROTESCO

INDIGNO

No sé si creo en el destino o en las casualidades. Nunca imaginé que en mi Nokia 1.100 podía llegar un mensaje de Pablo. Me llamó para trabajar en el 2012 y, desde entonces, participé en 5 producciones sin interrupción hasta el día de hoy (Todos o ninguno / La Wagner / La oscuridad cubrió la Tierra / Lecture on Nothing / La era del cuero). Encontré un Director, Maestro (“Maeztra”, le decimos), mentor, amicha y una Madre. Me transmitió su obsesión y amor por el trabajo, y -algo que al día de hoy sigo entrenando porque me cuesta (entre tanto estudio y conceptos, etc.) - a confiar en el instinto. El darlo TODO CAMBIÓ DE SIGNIFICADO.

Encontré matar el concepto desesperado en el arte: la maldita originalidad. Perdí ese miedo enfocándome en trabajar para descifrar cómo abordar el movimiento con mi impronta.

¿Cuál es mi impronta?, embarrarse en el fango para encontrar raíces ocultas en la expresión física-mental-espiritual (y esto es lo que comparto en los entrenamientos de Danza en las clases que dicto). Llegué a lugares todavía inconclusos, gracias a los procesos creativos con Pablo, y quiero compartirlos como bailarina/intérprete/docente/coreógrafa:

- ¿Tenemos la libertad de materializar lo que realmente deseamos o tenemos ganas de hacer? Si le damos vía libre a la intuición, los caprichos y las pasiones, ¿qué pasa?

- El DESEO NO COMO FIN, sino como PROCESO, donde el cuerpo salga de lógicas existentes y conecte con lo más bruto y puro del instinto, para encontrar, así, un instrumento con más posibilidades para la activa motivación a favor de toda ejecución.

- Disponibilidad para el desastre.

Dice la canción: “Mejor no hablar de ciertas cosas”... y si, a lo mejor, sí.

Ver esa obra fue el comienzo de un largo camino, y ya no era ir de Capital a Provincia.

No sé cómo terminar este texto. Estoy totalmente en blanco, cuerpo hirviendo y fumando un cigarrillo tal como aquella noche, también como cuando termino de bailar...

Agradezco al Instituto Nacional del Teatro por darme esta maravillosa oportunidad

de salirme de cierto “confort” y dejarme aventurarme a la escritura, a mis Hermanas Ayelén Clavin y Dafne Rojas Mansilla por sus devoluciones, pensamientos y aguante en este viaje. Y, bueno, la primera pista para comenzar este texto me la dio Él, siempre ahí acompañándome:

Pablo, GRACIAS. ▼

MINI - BIO

Carla Di Grazia es bailarina, intérprete, performer, coreógrafa, investigadora, DJ.

Profesora independiente de danza contemporánea, investigadora escénica, curadora artística de la fiesta Inminente, co-fundadora de *California Klub*. Actualmente está ampliando nuevas formas de creación desde las artes musicales electrónicas (Dj). Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Danza Jorge Donn, UNA (Universidad Nacional de las Artes).

Intérprete en *La Wagner, Todos o ninguno*, de Pablo Rotemberg. *Todo Piola*, de Gustavo Tarrío. *Danzas por inmersión, Recitaciones, Rotonda, TEDxRíodeLaPlata 2015*, de Edgardo Mercado. *Solos al baile*, de Gabriela Prado. *Documentos de Identidad*, de Ana Deutsch. Además, dirigió la obra *Turbio, Obrafutura y Arenga* (estas dos últimas en co-dirección junto a Sebastiao Soares y Pablo Castronovo). Trabajó como bailarina en el Centro de Experimentación del Teatro Colón y en *Coreomanía-No puedo parar y Cinco Horas*, una instalación de Josefina Gorostiza.

Se ha formado con destacados maestros nacionales y ha tomado seminarios internacionales con importantes figuras de la danza contemporánea.

Inaugurar la fascinación

Ensayo sobre la obra de Daniel Veronese

FRANCISCO
LUMERMAN

Cuando pienso en mis influencias no dudo en nombrar a mis dos grandes maestros: Claudio Tolcachir y Mauricio Kartun. Ambos fueron fundacionales en mi formación tanto en lo creativo como en lo afectivo. Fueron mis habilitadores, me ayudaron a descubrir zonas expresivas que yo desconocía. Ellos me incentivaron a confiar en mi trabajo y también a expandir mis propios límites. Pero no es sobre ellos este artículo, sino sobre otra manera de influencia: la que un artista puede ejercer con su obra. Una influencia indirecta, pero no sé si menos definitiva. En este caso concreto, cómo la obra de Daniel Veronese dejó huellas en mi recorrido artístico. Él también me habilitó. Fue a través de la fascinación que me producían sus espectáculos que inauguré nuevas zonas de mi imaginación. Elijo su figura también porque considero que fue una referencia para toda una generación, sobre todo, para esos que teníamos veintitantos en el comienzo de los años dos mil y empezábamos a imaginar una vida ligada al teatro.

¿Cómo influyen en nuestras obras, aquellas creaciones que nos impactaron a lo largo del tiempo? ¿Dónde se acumulan esas experiencias en nuestra vida y obra?

“HAGO TEATRO PORQUE NO SÉ HACER OTRA COSA Y A ALGUNA GENTE LE INTERESA LO QUE HAGO. ME PERMITE CONOCER EL MUNDO” (*)

Me acuerdo perfectamente del día en que fui a ver *Mujeres soñaron caballos*, escrita y dirigida por Daniel Veronese. Corría el año 2002, había perdido a mi papá hacía poco tiempo y me encontraba en un momento de confusión existencial. Estudiaba actuación desde mis 14 años y, aunque sabía que quería trabajar en el teatro, pasaba mis días en una ONG como cadete. Por las noches, tomaba clases de actuación, entrenamiento físico, canto y abandonaba carreras que yo mismo me obligaba a empezar. Iba mucho a ver obras y así llegué a un lugar que se había inaugurado hace poco, El camarín de las musas. Compré mi entrada en un escritorio que era la boletería. No logro acordarme con quién fui ni por qué había ido a verla. Pero fue una experiencia fundacional. La conmoción que sentí fue contundente, no podía explicar lo que estaba viendo, no lo entendía racionalmente; pero estaba alterando completamente mi percepción. Me encontraba frente a algo que nunca había visto. No entendí el argumento ni mucho menos lo alegórico que podía ser en torno a los crímenes de la dictadura, pero me dejé llevar por la fuerza de una obra arrolladora. Las actuaciones me resultaron

descomunales. Persisten en mí varias imágenes con mucha precisión: Marcelo Subiotto rebotando una pelota contra la pared de una escenografía enclenque, la carcajada abrupta y simultánea de Osmar Núñez y Julieta Vallina o el llanto continuo de Jimena Anganuzzi. Estoy seguro de que esa fascinación provenía del objeto creado, pero también de mi edad y momento como espectador. La obra presentaba una verdad escénica feroz, más intensa que la realidad. Permitía que un joven de 20 años se conmueva sin comprender del todo. La obra no quería emitir un mensaje y, tal vez por eso, ponía en juego sentimientos que me habitaban, pero que no podía siquiera nombrarlos.

“TODA ESCENA TIENE UN SECRETO” (*)

Daniel Veronese nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1955. Es dramaturgo, director, titiritero. Dicho por él, llegó al teatro buscando un espacio donde pudiera volcar una necesidad expresiva que lo habitaba. Pasó por varias actividades hasta que llegó a los títeres. Fue “desmoldado” por Ariel Bufano (director del Grupo de titiriteros del Teatro San Martín) y Mauricio Kartun. Formó parte del grupo fundador del paradigmático El periférico de objetos, con el que tenían la intención de “generar un lenguaje antagónico al lenguaje oficial de los títeres”. Recorrieron infinidad de festivales internacionales y crearon once espectáculos. El grupo se disolvió en el año 2000. En paralelo, Veronese también escribía textos teatrales que estrenaban distintos directores. Como esa experiencia siempre le generaba una sensación de incompletitud, decide, una vez disuelto El periférico, empezar a dirigir sus textos propios. Así comienza su exploración con actores. Estrena *Mujeres soñaron caballos* en el año 2001. Después le siguen las versiones de Chéjov: *Un*

hombre que se ahoga y *Espía a una mujer que se mata*, versiones de *Tres hermanas* y *Tío Vanía*. La forma que se despliega su autoría y dirección. Después llegan las versiones de textos de Ibsen: *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* (*Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*). Estos montajes tuvieron mucha repercusión tanto en nuestro país como en el exterior. En esos años, empieza a trabajar en el teatro comercial y a montar sus obras en distintos países. Esto lo mantiene, unos años, alejado del circuito independiente, al que regresa con las *Experiencias Veronese* (*La persona deprimida*, *Encuentros breves con hombres repulsivos* y *Los arrepentidos*). Sus obras de teatro están reunidas en tres publicaciones *Cuerpo de Prueba I y II* (Atuel) y *La deriva* (Adriana Hidalgo). Ganó cantidad de premios y reconocimientos en nuestro país y en el exterior.

En este texto voy a detenerme en el período que me marcó. Fue la seguidilla de montajes que ocurrieron entre el 2001 y el 2009 aproximadamente, desde *Mujeres soñaron caballos* a las versiones de Chéjov e Ibsen. La mayoría de estas obras las vi varias veces, buscando descubrir aquello que me fascinaba y conmovía.

“LAS OBRAS QUE PRESENTAMOS NO SIGNIFICAN UNA SOLA COSA, SIGNIFICAN EN EL ESPECTADOR Y HAY TANTAS SIGNIFICANCIAS COMO PERSONAS QUE MIRAN. NO HAY QUE PENSAR EN EL MENSAJE DEL OBJETO, SINO EN LA CREACIÓN DEL OBJETO CONCRETO” (*)

Cuando intentaba pensar en las decisiones de dirección me resultaba difícil. Las marcas eran invisibles o tan visibles que desaparecían. No se veía al director. Estaba oculto o,

mejor dicho, había logrado que la obra estuviera por sobre su impronta. Había logrado esconderse y esa es una de las habilidades que me impactaron de esos trabajos. Al retirarse la intermediación, uno se relacionaba con las obras sin interferencias. Nos proponía una posición activa como espectadores, un contemplar franco e impredecible.

Me acuerdo de haber pensado, quizás por primera vez, en lo importante de la democratización de la mirada. No querer obligar al espectador a ver determinada situación de determinada manera, sino proponer una realidad que invite a quien mira a dejarse conmover. A sacar sus propias conclusiones. En varias entrevistas que leí, dice: “Quizás el espectador ese día chocó con el auto, su hijo repitió el año, acaba de enamorarse o se está separando. Todo eso forma parte de la experiencia de ir al teatro”.

A partir de ahí, no solo fui varias veces con gente para que vea la obra, sino que procuré no perderme ninguna obra de Veronese. La sensación de novedad y conmoción volví a sentirla cuando vi sus dos versiones de Chéjov.

“LA POESÍA PUEDE SER REVOLUCIONARIA. LA POESÍA ESCÉNICA TE HACE VER QUE LA VIDA PUEDE SER DE OTRA MANERA. LA PERSPECTIVA DE QUE ENCONTRÉ UNA VERDAD QUE ESTABA A LA VUELTA DE LA ESQUINA, PERO NO LA VEÍAMOS. ESO ES REVOLUCIONARIO” (*)

Mirando esas obras, pude reconocer la potencia de la actuación. Una actuación contenida, que genera una realidad rotunda. Una actuación depurada de la teatralidad convencional para construir una más sutil. Un estar en la escena que esquiva las definiciones y se

define en su contradicción. Fui testigo de ese registro actoral por primera vez y se convirtió en una de mis búsquedas más persistentes. Las tensiones internas habitaban los cuerpos de esos actores y se volvían impredecibles en su devenir. Hace poco, revisitaba las películas de John Cassavetes y sentía emparentada esa búsqueda actoral. Interpretaciones dotadas de humanidad, complejas, misteriosas y, a su vez, encantadoras. Quiero aprovechar para nombrar también a esos actores que forman parte de mis recuerdos: Osmar Núñez, Luciano Suardi, Claudio Tolcachir, Pablo Mesiez, Ana Garibaldi, María Figueras, Carlos Portaluppi, Silvina Sabater, Marta Lubos, Marcelo Subiotto, Fernando Llosa, Elvira Onetto, Stella Galazzi, Adriana Ferrer, Claudio Quinteros, Osvaldo Bonet, la inolvidable Julieta Vallina, Claudio Da Passano, Malena Figó, Mara Bestelli y tantos otros.

Esa operación sobre la actuación que guiaba Veronese fue lo que hacía que en esas obras emergiera una verdad que estaba a la vuelta de la esquina pero que no veíamos. Allí se alojaba su potencia conmovedora. Su trabajo como dramaturgo en esas versiones también resultaba fundacional suprimía personajes, condensaba tramas para priorizar siempre la escena. Afirma en una entrevista: “Me defino como un director que escribe. Para mí, la dirección es la escritura superadora de todo. Encontré en dirigir una felicidad mucho mayor a la de escribir, porque la dirección me permite estar en contacto con lo vivo del teatro; en cambio, siento que la escritura es un paso intermedio a la comunicación con el público, y dirigiendo tomo las riendas de eso, necesito esa comunicación directa. En un momento de mi vida me conformaba con escribir, y hoy siento que es un lugar que no

me produce tanto placer. De todas formas, cuando adapto –escribo–, estoy reescribiendo algo que escribió otro y, más allá de que en las obras que son de dominio público pueda tener una injerencia mayor, también estos son toques estilísticos que les doy a los materiales en función de qué necesita la escena. Después escribo y reescribo los textos en los ensayos; se parece más a una escultura, voy moldeando y voy viendo la figura según los actores también”.

Ese registro de actuación me cambió la mirada y posibilitó que, en mis ensayos, los actores den la espalda en escena, se superpongan diálogos y, sobre todo, yo piense la actuación como un territorio para habitar y no para describir. Algo curioso fue que, años después, en mi vida profesional, tuve la suerte de trabajar con muchos actores que trabajaron con él y, cuando intentaba averiguar sobre el proceso, me decían cosas difusas. Como si el trabajo que realizara sobre los actores fuera invisible hasta para ellos mismos. Leyendo y mirando entrevistas, pude encontrar algunas definiciones sobre su manera de abordar el trabajo con los actores:

“Ensayar la obra es descubrirla, ver de qué está hablando.”

“Las obras tienen que hacer preguntas.”

“No hago concesiones respecto de la trama.”

“Cuando aparecen problemas, nunca le pido al actor algo que no pueda actuar. Busco la manera de que pueda resolverse actoralmente.”

“Que la mano del director no sea evidentemente visible.”

“EL ESPECTÁCULO EFICAZ NO ES COMPLACIENTE, HACE PONER EN CONTRADICCIÓN AL QUE MIRA. EL ESPECTADOR MIRA A TRAVÉS DE LAS FISURAS. UNA OBRA EXITOSA NO PUEDE SER EFICAZ” (*)

Creo que Veronese llega al teatro de texto y a los clásicos desde un camino poco tradicional. Eso le permite mirar con libertad y poner en crisis convenciones que provienen de las formaciones tradicionales. Aparte, le suma decisiones libres y desprejuiciadas en términos de producción. Las funciones eran los domingos a las cuatro de la tarde, lo que inaugura un horario inusual para el teatro de entonces. Además de ser una resolución práctica, ya que los actores no podían reunirse en otro momento, también le sumaba un elemento singular: Veronese había decidido buscar un espacio que tuviera luz natural y que seamos testigos de cómo atardecía mientras transcurría la representación. Intercambió los géneros de los actores en *Tres Hermanas*. Él dice que tomó esta decisión para que puedan participar los actores que quería convocar. Esa resolución tomada azarosamente provocaba, en quienes veíamos, una extrañeza que permitía que los sentidos y el poder de alusión de los textos se multiplicaran. En sus puestas, uno podía ver a los actores llegar a escena con su ropa de calle o tomar algo en el bar hasta el momento de comienzo. Varias veces irrumpían en la fila de ingreso del público porque llegaban de otros espectáculos en los que trabajaban hasta minutos antes de que empezara la función.

Sacar ornamentos teatrales para ir a lo profundo y esencial de los materiales. Que la luz no intentara manipular la escena, que no hubiera sonido de afuera ni otros recursos técnicos que distrajeran de lo central: los

actores en el espacio compartiendo ese presente con los espectadores. Exponer en las funciones el marco de un ensayo. Repetir el uso de la misma escenografía en distintos montajes. Que sea un teatro que le pertenece a los actores y los ubique en un lugar central. Que la austeridad del teatro independiente se vuelva potencia poética. Todas estas decisiones que él tomaba fueron determinantes para nuestra generación e influyeron en una manera de hacer que aún hoy es deudora de esas pruebas.

Siempre que pienso en asumir riesgos nuevos en términos estéticos me encuentro pensando en el arrojo de Daniel Veronese a la exploración sin certeza de resultados, incluso cuando ya su nombre podía representar una demanda o expectativa en quienes íbamos a ver. La libertad de no quedar atado ni a sus propias formas. El permiso de mutar, de cuestionar la realidad escénica o sus propios preceptos para hallar lo nuevo. Pareciera que esa premisa acompañó siempre su trabajo, desde su labor con muñecos a la necesidad expresiva de trabajar con actores, a la de su propia poética en su voz autoral. Sobre la dramaturgia de Veronese, aunque no me explayaré demasiado, quiero decir que también modificó mi percepción en formas y procedimientos autorales. Sus textos parecen tener influencias del teatro de Griselda Gambaro o Harold Pinter, pero pasado por un tamiz absolutamente personal. En su obra, existe una cantidad de materiales altamente inquietantes y, por momentos, inclasificables: *Unos viajeros se mueren*; *Equívoca fuga de señorita*, *apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*; *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (siempre los títulos

largos); *Luisa*; *La terrible opresión de los gestos magnánimos* y tantas otras.

El arrojo y la libertad de abandonar la escritura cuando ya no encontraba una voz poética, me produce admiración y nos muestra su capacidad de inquietarse a él mismo, de no acomodarse.

En ese sentido, en una nota que le hacen por su último estreno, *Los padres terribles*, cuenta que está empezando a investigar el cine. La relación con la cámara. Pareciera que esa necesidad de expresarse sigue presente, sigue mutando y continúa buscando nuevas formas.

Siempre percibí, en su trabajo dentro del teatro alternativo, a un artista que está buscando sus formas, su expresión, su lenguaje escénico fuera de agendas, modas o expectativas. Esa fidelidad hacia su propia búsqueda me parece un faro. Volver al centro de la búsqueda. Liberarse de prejuicios y descubrirse en los procesos. En una entrevista que realiza por Zoom con la dramaturga y docente Agustina Gatto, en pleno encierro pandémico, ella le pregunta justamente sobre su capacidad de cambiar y abandonar sus búsquedas. Veronese contesta que habitualmente fantasea con la idea de mudarse de hogar: “Hay tantas casas que no habito, que me gustaría habitar”. Pienso en su trabajo y me parece la imagen adecuada. Ojalá siga siempre indagando con esa curiosidad.

Releyendo mientras corrijo el texto, me doy cuenta de que estas palabras también son una declaración de amor: a ese joven de

veinte años confundido, inaugurando la fascinación, y a un artista honesto, perseverante y sumamente talentoso. ▽

(*) Las citas corresponden a Daniel Veronese

MINI - BIO

Francisco Lumerman es director, dramaturgo, actor y docente. Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1982. Desde 1998, escribe y dirige sus propias producciones, entre sus últimos trabajos, figuran: *El amor es un bien*, *Muerde*, *El río en mí* y *La vida sin ficción*. Participó de diversos festivales nacionales e internacionales como el Theater Spektakel (Zúrich), MICBR (San Pablo) y FIBA. Obtuvo nominaciones y premios: Germán Rozenmacher (FIBA), Obra inédita del FNA, Teatro del Mundo y Florencio Sánchez (Uruguay), Premios Ace y Trinidad Guevara. Acaba de estrenar *La vida sin ficción* como actor, dramaturgo y director.

Trabajó en diversos espectáculos teatrales con directores como Claudio Tolcachir (*Emilia*), Daniel Barone (*Un rato con él*), Luciano Suardi (*El adulador*). También participó de numerosas películas y series de televisión. Junto con Lisandro Penelas, funda y dirige Moscú teatro, espacio en el que dicta talleres de entrenamiento en actuación y dramaturgia.

Una instructora de vuelo / Sobre Romina Paula

CAMILA FABBRI

Fue en quinto año del colegio que nació la curiosidad. Llevábamos recortada la cartelera de espectáculos del diario dominical, metida dentro de libros de Matemática o en carpetas de tres anillos. Hubo un momento preciso en que los recreos los dedicábamos a eso. A Joaquín, a Lautaro, y a mí, nos empezó a interesar el teatro como esa actividad que hacía la gente adulta por las noches. La jornada del espectáculo, la conversación posterior y la cena en el restaurant de la zona. Habíamos empezado clases de teatro en el Centro Cultural Ricardo Rojas a principio de año. Íbamos a un grupo *principiante* donde únicamente asistían adolescentes menores de dieciocho. Lo que nos enseñaba la docente era teatro improvisación, y ahí estábamos, intentando ser mejores que nosotros mismos haciendo reír al resto con ideas superadoras. La primera obra que fuimos a ver juntos la eligió Joaquín. Recuerdo ese recreo frío en que nos convenció. Que la dramaturga era una chica de apenas veintipico de años, que el elenco también era pura juventud y que para llegar al Teatro Espacio Callejón nos teníamos que tomar el colectivo de la línea 92.

Llegamos primeros. Humahuaca y Bulnes, corazón de Almagro. Fumamos un pucho en la puerta entre los tres, todavía no había

abierto la boletería. Hacer tiempo, a esa edad, podía ser algo trascendente. También ahí estaban nuestros primeros vistazos al mundo. Fueron llegando hombres y mujeres de todas las edades, nadie más que nosotros tenía dieciséis años en ese lugar. No era la primera vez que entraba al Espacio Callejón, pero era la primera vez que estaba ahí con mis amigos. El Teatro Off estaba en pleno auge en Capital Federal, ¿cuándo no lo estuvo? Aunque tal vez el auge era solamente en mi línea biográfica.

Entramos y la sala estaba llena. El público silencioso, acomodado con sus sacos hechos un bollo sobre las piernas. El hecho de que no hubiera butacas, sino sillas, ya me daba la pauta de que esa distinción podía volverse un próximo fanatismo. La novedad, lo que se corriera apenas de la norma, podía convertirse en un imán en ese momento de mi vida. Una chica entró a la escena y nos pidió que apagáramos los celulares. Le hicimos caso. Detrás de ella, podíamos ver la escenografía pequeña pero efectiva: una casa de madera con un ventanal cubierto de cortinas blancas, sillones color crema, empapelado de flores rústicas marrones, mesita ratona, una escalera que iba hacia ninguna parte pero hacia arriba. Silencio. La luz se había apagado por

completo. Joaquín nos seguía repitiendo por lo bajo que esa era una obra asombrosa, que se lo había dicho su madre, su hermano, su tía. Todo el clan de Joaquín estaba obnubilado con eso que estábamos a punto de ver. Lautaro y yo no sabíamos mucho qué decir.

Cuando volvió la luz, ahí estaba la actriz más joven, talentosa y bonita que había visto en persona. Tenía una colita de caballo, un flequillo y un conjunto sastre azul. Hablaba fuerte pero sin hacer el mayor esfuerzo. Su voluntad estaba entrenada. También estaban ellos dos, los jóvenes de caras extrañas con ropa de anciano. Pantalones grises pinzados y *sweaters* escote en V. Era una historia de primos lejanos que no se veían nunca. Si no me falla la memoria, transcurría en Rumipal, una localidad alejada de la capital. Y en ese departamento que los había reunido en la infancia, volvían a encontrarse. *Algo de ruido hace* era una versión lejana del cuento *La intrusa* de Jorge Luis Borges. Había algo romántico y erótico entre ellos tres, pero también una tristeza profunda, de esas brumas familiares que no se nombrarán jamás y, en cambio, los hará bailar canciones de Robbie Williams en castellano para entrar en confianza. También había besos y posturas incómodas, silencios forzados, cigarrillos encendidos.

Esteban Bigliardi, Pilar Gamboa y Esteban Lamothe se transformaron, sin querer, en pequeños héroes de mi adolescencia tardía. Los diálogos que escribió Romina Paula para ellos parecían todo ese ruido que tantas veces quise nombrar y no supe cómo. Un hilado de frases ingeniosas los reunía en ese living de luz sepia, y el teatro podía ser eso tan pequeño también, bañado en una melancolía que se abría paso, para mí, como algo que

encandila por primera vez y se quedará por mucho tiempo. La obra duró una hora pero quedé rumiando esos discursos durante toda la semana. ¿Quién era Romina Paula, la dramaturga joven? ¿Podía, entonces, una chica de veintis escribir y dirigir sus propias obras? ¿Acaso era eso un oficio también? ¿Acaso ver *Algo de ruido hace* había funcionado como un test vocacional? Joaquín, Lautaro y yo salimos caminando por la calle Humahuaca en silencio. No sabíamos bien qué decía la gente adulta después de ir al teatro. No entendíamos qué acabábamos de ver pero nos había gustado muchísimo. Apenas podíamos repasar pasajes o bromas. Si Pilar acaso era la favorita o Esteban o el otro Esteban, o quizás esas canciones que hasta el momento solo habíamos oído en la radio o en la seguidilla eterna de videoclips de MTV.

Sin duda, *Algo de ruido hace* fue parte de mi educación sentimental, así como las bandas derocanrol, las tiras de Mafalda o María Elena Walsh cuando apenas empezaba a leer en letra cursiva. Joaquín, Lautaro y yo entramos a una pizzería y comimos mucho; porque eso era lo que hacía la gente adulta después del teatro; teníamos que cumplir con el ritual en toda su extensión. Ahí estábamos nosotros, entonces, descubriendo el teatro porteño, acaso nuevas formas de nombrar, acaso nuevas personas para incluir en nuestros diálogos y el deseo de producir historias propias. Tal vez no fue la primera obra de teatro que vi en mi vida, pero elijo decir que mi primera vez es justamente la que hizo mella. La que cala hondo y vuelve, como un chispazo de identidad, durante el resto de los días.

Conocí a Romina unos años después, a mis dieciocho. Supe que daba un taller en un lugar

alejado, en un primer piso que daba a una ventana, que daba a un barrio lleno de tiendas de autopartes con más ventanas que daban a un cielo rosa y violeta. Romina tiene diez años más que yo, pero cuando la conocí, me sentí un poco estafada; era difícil creer que era mayor. Debía estar mintiendo. Llevaba gomitas de colores, buzos de motivos flúor, borcegos hippies, aros, anillos, medias de dibujitos. No podía haber diez años entre ella y yo.

El grupo era reducido. Apenas dos o tres personas de mi edad, el resto eran adultos mayores con hijos o con oficios definidos. Empecé llevando textos de narrativa, cuentos o historias que surgían de las consignas que proponía ella. Recuerdo muy nítida una de las primeras devoluciones de Romina. Primero hablaban los compañeros: Leandro, Guille, Pao, Juan, María, y después la tallerista. Habló acerca de tener pluma, de que, a veces, no había mucho para analizar en un texto. Que se trataba simplemente de *tener pluma*. Hasta ese momento, yo no conocía el término, y ese día me fui del taller sin entender bien a qué se estaba refiriendo. Romina puede ser muy contracultural cuando habla o cuando escribe, usa términos viejos combinados con palabras ultramodernas e inventa un léxico que no tiene pasado, presente ni futuro. Hasta entonces, no lo había entendido así. Cuando lo descubrí, me quedé tranquila. Su sistema de pensamiento era impredecible y eso me daba ganas de escribir y de estar cerca suyo. En ese espacio, terminé la primera obra que escribí: *Brick* (ladrillo, en inglés), acerca de una obra en construcción donde tres obreros se enamoraban entre sí, y además de construir edificios, edificaban un vínculo que crecía y crecía hasta volverse una ilusión óptica que quizás ni siquiera había existido.

Una vez que tuve el texto terminado no supe qué hacer con eso, porque el teatro que se escribe es el teatro al que le falta una parte. Romina me convenció de que la dirigiera, ¿qué me podía pasar? ¿Qué podía perder? ¿Quién podía imaginar mejor que yo cómo hablaban esos personajes? En la codificación de las cosas que tenía Romina, las ideas ambiguas perdían peligrosidad. Yo podía dirigir esa obra, yo podía montarla, yo podía hacer todo eso y salir ileso. Ella no lo sabe, pero en un intento ligero y amoroso, estimuló una capacidad mía que probablemente yo nunca hubiera visto. Algo que estaba ahí. Como alguien que encuentra una media perdida debajo de la cama, un zapato extraviado en la calle. Una instructora de vuelo: alguien que te señala dónde están tus poderes.

Romina Paula escribió y dirigió más de cinco obras de teatro. *El silencio* (2006), *Algo de ruido hace* (2008), *El tiempo todo entero* (2009), *Fauna* (2013) y *Cimarrón* (2015). *Algo de ruido hace* la montó junto a los intérpretes Pilar Gamboa, Esteban Lamothe y Esteban Bigliardi. Esa obra de la que hablé al principio de este texto. Ya para *El tiempo todo entero* se conformó la compañía El silencio, en la que se sumó la actriz Susana Pampín. Quizás esa obra haya dado el gran *flic flac*. Una especie de cuadrilátero que contenía a una familia disfuncional y a un chico que trabajaba en una parrilla. Una versión libre de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, adaptada al cerebro de Romina: con detalles infantiles y de profundidad severa y oscura también, como eso que pueden hacer artistas como Charly García, por ejemplo, una melodía ingenua con una letra brutal. Las luces estaban a cargo de Matías Sendón, y el espacio de la escenografía Alicia Leloutre. En esta obra, no sonaba

Robbie Williams, pero sí Marco Antonio Solís. Música farandulera, un poco fea, pero entrañable. La obra participó en varios festivales internacionales y llenó infinitas funciones en Buenos Aires, con espectadores que salían de la sala con la cara inundada de llanto y moco. Después llegó *Fauna* en el Complejo San Martín, esta vez sin Esteban Lamothe pero con el actor Rafael Ferro que trajo un aire nuevo. A la nueva formación se sumó el fotógrafo Sebastián Arpesella, quizás ya una marca generacional de las fotografías del teatro argentino, para producir y registrar en fotos. Las últimas puestas que llevó a cabo Romina, con un texto propio, fue *Cimarrón* en el TACEC de La Plata y *Reinos*, en conjunto con Agustina Muñoz y Margarita Molfino. La compañía se había disuelto para ese entonces, continuó con Bigliardi, Arpesella, y se sumaron las actrices Agustina López y Denise Groesman.

Casi ocho años después, la compañía El silencio decidió volver. Romina escribió una obra nueva, en un lapso de tiempo récord, y empezó a ensayarla. Con esa elegancia, con esa falta de peligrosidad, con la convicción de que el que escribe; dirige, el que proyecta, va. Se desliza sobre un suelo enjabonado, avanza con esa velocidad. La dramaturga peronista podría ser, a tono con “el trabajo dignifica”, o como decía Roberto Arlt en su prólogo a *Los Lanzallamas*: “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”. *Sombras, por supuesto*, con algunas reminiscencias de la obra de Rainer Fassbinder, va a estrenar en julio del 2023 en Arthaus. Los ensayos empezaron hace unos meses. Como pasa con otros directorxs argentinxs como Martín Rejtman o Lucrecia Martel, asistir a una obra nueva de Romina Paula es ser contemporánea a un clásico. A

algo que ya tiene sus leyes tan definidas que se reconoce desde lejos, desde lo alto, o con los ojos cerrados.

Viajé al sur de la ciudad, ahí donde se junta la Plaza de Mayo con el aire del río y la lluvia. La lluvia: ese estado meteorológico que, en Buenos Aires, se convirtió en un bien imaginario. El lugar se llama Arthaus y está ubicado en el medio de esas calles encerradas entre edificios pesados como gárgolas. Una vez en la entrada, un grupo de hombres disfrazados de seguridad –debían

ser más de cuatro– me preguntaron quién era yo, qué estaba buscando. Todas preguntas que yo me hago a diario, también. No entendí por qué eran tantos, cuántas cosas habría que vigilar ahí dentro. Pareciera que el edificio estaba vacío, además. Quizás eso mismo también necesite ciertos cuidados, pensé. Uno de ellos me acompañó hasta una puerta blanca y golpeó. “No sé dónde se habrán metido”, me dijo, desplegando una confianza intrusa. Ahí dentro estaban ellos. Entré lo más silenciosa que pude, apenas pisé el suelo de Arthaus. Levité. Ellos no abandonaron la acción. Me acomodé en una silla que me escondía, la comodidad suele ser eso. Pilar Gamboa llevaba un chaleco rojo con corderito y pantuflas con medias. Podía ser de una postal alemana de los años sesenta, una prenda que cubre el frío de otro continente, algo consecuente con el pantone de una navidad. Pilar Gamboa alzaba los brazos y las manos como un robot distinguido, ponía rectas las articulaciones, como si sus modismos fueran más allá de ella. Hacía énfasis en oraciones que Romina Paula podría haber escrito al azar, algo que en una lectura silenciosa quizás hubiera pasado desapercibido, pero en la boca de Pilar suena

de otra manera. Pilar es como un resaltador único en el mercado.

Enfrente de Pilar, respondiendo a todo lo que proponía, estaba Susana Pampín con el cuello erguido. Sostenía una carpeta y tomaba falsas anotaciones con una birome de algún Sindicato que no logré reconocer. Tenía el gesto rígido que podría tener una mujer que solamente habla en otro idioma, un carácter distante, un uso de las manos únicamente para dar órdenes. Y, a la vez, ahí, apenas más lejos, en algún rincón de su infinita gestualidad, una especie de tristeza liviana que le viene de ninguna parte, pero que es imposible de quitar. Todo eso lleva siempre encima Susana, y allá también, además de una campera celeste del Ejército de Salvación que le quedaba un poco graciosa.

Esteban Lamothe estaba sentado en una silla mágica, de esas que tienen recovecos para guardar cosas. Sobre las manos sostenía un libro cualquiera, uno que para el ensayo podía ser un aviso clasificado o un punteo de astrología. Uno que todavía no habían definido. Parecía que la silla era suya porque estaba muy bien sentado y, al pararse, la sostenía del cabezal como si fuera el último objeto que le quedara. Llevaba puesta una camisa a cuadros y un pantalón de vestir color verde. Un par de anteojos le colgaban del cuello y solamente esa tanza que los sostenía le agregaba edad. Esteban estaba en silencio, con el cuello quebrado y los ojos puestos en ese libro que no importaba. Esteban movía las manos de una manera similar a como lo hacía Pilar. Algo en esa coreografía de ademanes los volvía familiares, calcos sin genes, como si

en todo ese tiempo que no ensayaron con Romina hubieran estado hilados también.

Confirmé que Esteban Bigliardi no iba a estar en el ensayo esa mañana por otros trabajos superpuestos. En su lugar, estaba Lucía Villanueva, la actriz y escritora que asistía los ensayos de la futura obra. Pasaba letra con los demás mientras aportaba ideas o intuiciones. Sentado enfrente mío, con la copia impresa de la obra sobre sus piernas, estaba también Sebastián Arpesella, en su rol de productor y fotógrafo, rodeado de cámaras y lentes.

Romina iba y venía alrededor de los actores, con un suéter rosa chicle que volvía a bajarle la edad de una manera asombrosa. Entonces descubrí que quien movía las manos de esa manera rígida y un poco angelada era Romina, en realidad. Ella había estado haciéndolo todo este tiempo, y las actrices y los actores podían hacerlo igual, como una especie de orquesta que sube y baja hasta que es difícil discernir quién es quién, en dónde nace y dónde termina aquel sonido. Era Romina la que había vestido a sus personajes de la misma forma en que, quizás, podría haberse vestido ella. La campera celeste, la camisa a cuadros, el chaleco alemán. Eran esas mujeres hablando en antiguo y en moderno, esos hombres usando palabras de ridículas o extrañas procedencias. Era yo en silencio, como queriendo cuidar mucho lo que estaba viendo, haciendo los más mínimos movimientos para no interferir ni incomodar. Era la testigo de la próxima obra de una de mis artistas favoritas. Lo único que podía hacer era grabarlo todo con los ojos para escribir y agradecer. ▽

MINI - BIO

Camila Fabbri nació en Buenos Aires en 1989. Es escritora, directora y actriz. Escribió y dirigió las obras *Brick*, *Mi primer Hiroshima*, *Condición de buenos nadadores*, *En lo alto para siempre* y *Recital Olímpico* (las dos últimas junto a Eugenia Pérez Tomas). Publicó los libros *Los accidentes*, *El día que apagaron la luz* (declarado de Interés cultural por la Legislatura Porteña) y *Estamos a salvo*. Todos fueron reeditados en México, Chile, Colombia y España. La revista británica *Granta* la seleccionó entre los mejores veinticinco autores hispanoamericanos sub 35. Sus textos fueron traducidos al inglés, francés, italiano, portugués y chino. Escribió y dirigió su primer largometraje *Clara se pierde en el bosque*, a estrenar en 2024.

Componer y descomponer

СОЗДАТЬ И РАЗЛОЖИТЬ

JUAN COULASSO

“El escenario es un campo de batalla.
 Ustedes, los espectadores, contra nosotros, los ‘artistas’.
 En apenas unos instantes, vamos a dar inicio a ‘la representación’,
 a esta guerra cuerpo a cuerpo entre realidad y ficción,
 todo lo que no es contra todo lo que es.
 Estimados espectadores, si todo ocurre según lo deseado,
 cuando esta guerra llegue a su fin,
 ustedes y yo vamos a terminar haciendo todo al revés:
 todo lo que no es va a comenzar a ser y todo lo que es va a dejar de ser.
 Cuando eso ocurra, ustedes podrán aplaudirme si así lo desean
 y luego retirarse a vuestros hogares.”
 (La mujer mutante. El mundo es más fuerte que yo)

“*Cuando la representación acaba, empieza el teatro.*”
 (Jim Morrison)

En el año 1936, Konstantín Stanislavski divulga su célebre primera publicación *Работаактеранадсобой* (*Un actor se prepara*) y, en apenas unos años, gracias a sus incalculables traducciones, su sistema pedagógico adquiere una capacidad sin precedentes para cruzar las fronteras culturales y desplegar un alcance inédito dominando todos los debates sobre actuación en Occidente, incluso hasta el día de hoy, ochenta y siete años más tarde. Exceptuando algunas publicaciones y estudios anteriores, la obra de este autor es, posiblemente, la primera en la historia, abastecida de semejante envergadura técnica y teórica. Es, quizás, la primera vez que un director de teatro decide sistematizar a través de las palabras la serie innumerable e impredecible de sucesos que ocurren en la intimidad de un ensayo y en la preparación de un/a/x actor/actriz/actuante.

Ochenta y siete años más tarde, sentado en mi sala de ensayo situada en el barrio del Abasto de la Ciudad de Buenos Aires, imagino que hay dos formas de relacionarse con la *gran historia del teatro*: la primera es a través de la lectura de *la teoría*. La teoría sobre el teatro nos ha permitido organizar, clasificar y trazar una larga serie de líneas de sentido en un laberinto invisible y remoto de sustan-

cias escénicas muy diversas. La *historia del teatro* ha sido analizada y reescrita retrospectivamente por *la teoría*. Pero el teatro, ya lo sabemos, es el “arte de lo impermanente” (Mnouchkine, 2008) y lo efímero. Lo que llamamos *teatro (teamp)* (no me refiero al texto dramático, sino al acontecimiento teatral) nace y muere con la misma cadencia con la que sube y baja el telón. Todo lo que pueda llegar a perpetuarse de este acontecimiento no es más que un testimonio o una traducción, nunca el acontecimiento en sí. Alguien dijo, alguna vez, que el *tiempo* es la primera convención del teatro. Nunca nadie antes había concebido este simple hecho de esa forma. Nunca nadie antes había pensado que la métrica del *tiempo* es la responsable de delimitar el inicio y el final de la convención, y delatar, así, el enigma de la representación. Otro alguien dijo, otra vez, que la trama del teatro es como la trama de la vida cotidiana, acontece en *tiempo presente*. En el presente, en realidad, las cosas no son ni han sido ni serán, sino que *están siendo*. La forma verbal correcta para toda acción que se lleva a cabo en simultáneo a *la percepción de sí misma* es el *gerundio*. En mi presente, yo te estoy escribiendo, mientras vos me estás leyendo. *En el tuyo, vos me estás leyendo, mientras yo te estoy escribiendo*. En el texto dramático, la vida se captura en réplicas y se organiza en personajes y narrativas. Pero la vida dramatizada no es la vida. El tiempo presente no tiene esa lógica, es impredecible; la vida es un accidente, no se puede re-presentar. El *teatro (teamp)*, entonces, nos invita a una operación improbable, incluso sería más justo decir: imposible. El *teatro*, en tanto transcurre en tiempo real, nos enreda y nos desorienta en un *estar siendo* o, mejor dicho, en un “estar haciendo el presente” (Fiadeiro,

2008). Pero *¡Κακοῦναπαθοκ!* (¡Vaya paradoja!), el presente no se puede re-presentar, no es re-presentable; por lo tanto, *¡Κακοῦναπαθοκ!*, siguiendo las leyes del razonamiento lógico, el *teatro (teamp)* tampoco sería, bajo ningún concepto, un fenómeno re-presentable (¡el texto dramático sí lo es!).

El gran arte de la re-presentación es, en realidad, una falsificación, una estafa, un truco de magia, una malversación, una blasfemia. Todo el edificio teórico sobre el cual nos hemos parado es una inmensa y extraordinaria contradicción. *¿No será ésta su tan enigmática paradoja, la razón por la cual este fenómeno tan singular ha seguido practicándose por más de dos mil quinientos años?* Hemos pasado siglos intentando crear vida a partir de testimonios y testimonios de teatros muertos. *La teoría* no es más que una superficie sólida donde las fuerzas líquidas y fortuitas del teatro han sido inscriptas alguna vez. El texto dramático y el texto teórico son una traducción estable de un acontecimiento contingente, inestable y fugaz que ha quedado perdido en los confines del tiempo. En otras palabras: si el teatro es *el presente*, entonces *la teoría y la dramaturgia* bien podrían instituir *el pasado*, es decir, que en toda re-presentación teatral habría *una disputa (despiadada) entre pasado y presente, presente y pasado, lo que está siendo contra lo que ha sido y lo que ha sido contra lo que está siendo* (¿no es éste, acaso, el mismo y extraordinario motor de todas las vanguardias que han existido?, ¿no debería el teatro, precisamente por su condición, ser siempre vanguardia y acontecimiento?).

Pues bien, entonces, ¿cómo hago yo, en un ensayo, en una clase, para sacar al *pasado* de

su condición de *pasado* y convertirlo en un *presente* continuo, contradictorio, efervescente? ¿Esta pregunta no debería ser la primera de una *práctica* y/o una *pedagogía* del *acontecimiento* (*событие*)?

¿Cuáles son los instrumentos que me permiten invertir los caminos que han consolidado a *las teorías* (a partir de una serie infinita de prácticas), para así poder empujar prácticas a partir del inmenso legado de *las teorías*? En otras palabras, ¿cómo poner en práctica *las teorías*, sin ser devorado por ellas? En otras palabras, ¿cómo practicar *las antiguas teorías* para luego animarme a teorizar *las futuras prácticas*?

¿Cómo se provocan o se inspiran los acontecimientos en un ensayo? ¿Cuál es la alquimia necesaria para fabricar lo que llamamos *vida*? ¿Y cuál es la *técnica*, si acaso existe, para volver a fabricarla, una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez?

¿Esta es, especulo, la *gran pregunta* (imposible y fantástica, por cierto) que empujó toda la obra del gran Konstantín Stanislavski? Y de ser así, ¿cómo extraemos esta *gran pregunta* (imposible y fantástica) de los confines remotos de *Un actor se prepara* y la ponemos en práctica en los sucesos inmediatos de nuestro próximo ensayo, repito, sin ser devorados por ella? ¿Qué haría Stanislavski hoy, si se nos permite imaginar esto, con las mismas notas que supo fabricar hace ochenta y siete años?

Si el teatro es el arte de *la contradicción*, y *lo impermanente*, de *la falsificación* y *la vanguardia*; si su cualidad fundamental es, precisamente, su fugacidad, su incapacidad

de ser capturado; si el teatro jamás podría ser ni *tesis* ni *antítesis*, sino más bien una eterna hipótesis en continua transformación y transfiguración, ¿cómo continuar y cómo diversificar no *la teoría de Stanislavski*, sino las preguntas que le dieron origen y causa? ¿Cómo devolverle a *la teoría* su condición de acontecimiento? ¿Cómo componer y descomponer *teatros* alrededor de Stanislavski? *Ты научил меня говорить, и моя выгода теперь в том, что я могу говорить против тебя.* (“Usted me enseñó a hablar y mi beneficio ahora es que yo puedo hablar contra usted.”) 1

¿Cómo volver a hacer presentes –insisto– la simultaneidad de fuerzas, preguntas y contradicciones que dieron origen al *sistema* y no sus respuestas ni sus miles y miles de reproducciones?

La mesa en la que escribo está llena de libros, citas y autorxs muertxs que me están hablando todos al mismo tiempo sin siquiera saber quién soy ni qué estoy intentando confabular acá. Enfatiza Juan José Saer: “El realismo es la primera convención acerca de la realidad. Y la palabra realidad es la primera convención de la que el hombre se vale para hablar de su experiencia en el mundo”. Supongo que hay (o debería haber) una forma de nombrar la *historia* y otra forma de experimentarla. El teatro bien podría ser el único lugar en el cual es posible experimentar (una y otra vez) *nuestra historia*. ¿Cómo hacemos, entonces, para devolverle a *nuestra historia* (y a nuestro teatro) su cualidad *experimental*? ¿Cómo desmantelamos los contratos que hemos depositado sobre ciertas palabras o saberes, para así devolverle al teatro su condición de asombro, de experimento o de *nada*?

Miro la mesa llena de libros una vez más y ahora resplandece un libro de notas sobre pedagogía y movimiento:

Sin embargo, es necesario nombrar, llegar a acuerdos provisorios que ayuden a volver a saber acerca de la experiencia. Se trata de dar el salto de un mundo a otro. Viajar desde la simultaneidad inabarcable y caótica de la sensación hasta el orden consecutivo de la oración. La brecha es tan enorme que se hace necesario, una y otra vez, poner a prueba los nombres para que la palabra no pierda su condición de repercusión, su vínculo con la experiencia de la que nace. (Condró, L. y Messiez, P., 2016).

El teatro ha viajado durante más de dos mil quinientos años por el huracán del tiempo a través del cuerpo del/la/le actor/actriz/actuante. *El arte secreto del actuante* se inscribe exclusivamente en el cuerpo vivo y es transmisible sólo de cuerpo vivo a cuerpo vivo, de actuante a actuante, de ensayo a ensayo, de función a función, de generación a generación. El teatro sólo existe en vivo, en el tiempo presente del teatro y en ningún otro tiempo más. Podríamos pensar que la historia del teatro está dividida en millones de personas que crearon sus obras, aisladas, en sus escenarios. O, supongamos, que todas las obras que se han hecho conforman una única obra, y que cada nueva obra o cada nuevo gesto que está sucediendo en este momento entra en diálogo con toda la historia a la vez. El teatro podría ser, entonces, concebido no como un acontecimiento aislado o individual, sino como un fenómeno que se inscribe en el plano de lo colectivo. Todxs somos capaces de activar y transformar el acontecimiento teatral en un plano colectivo. Todos los

textos que leí, todas las obras que vi, todas las clases que cursé están conviviendo en ese presente común que se habilita única y exclusivamente en el tiempo y la experiencia del teatro. Aprender a *hacer teatro* debería ser tan importante como aprender a *des-hacerlo*. Aprender a *hacer* debería ser tan estimulante como aprender a *des-hacer*, como aprender a nombrarlo para luego experimentarlo, y a experimentarlo para luego nombrarlo, una y mil veces, hoy como hace dos mil quinientos años y, ojalá, por unos dos mil quinientos años más. Y dado que el nombre que le otorgamos al acontecimiento puede determinar no sólo su forma, sino su sustancia y su consecuencia, es tan necesario poder efectuar, en el proceso de aprendizaje, el recorrido que va de la teoría a la práctica como el que revela de qué práctica nació tal teoría. Quizás sea muchísimo más necesario que seguir enseñando a actuar *teorías*, enseñar a devolverles a las *teorías* su calidad de suceso (o de eterna interrogación), enseñar a hacer y des-hacer la relación entre las palabras y los acontecimientos que originan, o la relación entre el acontecimiento y las palabras que son capaces de causar. Quizás haya que animarse a dejar de utilizar ciertas palabras o a inventar palabras nuevas, para que otros sucesos u otros *teatros* puedan irrumpir, para que el *teatro* nunca olvide su carácter esencialmente experimental, su capacidad única y arrolladora de producir un presente y transformarlo, y no de reproducir pasados. ¿Acaso no fue ésta la gran obsesión que motivó toda la obra de Stanislavski hace ochenta y siete años?

En la mesa, hay un montón de historias como piezas de un rompecabezas gigante. Hay piezas que faltan, otras que sobran, hay piezas que se repiten. Sacas una pieza

o pones otra y puede cambiar el sentido de todo. Y nosotras estamos acá hace millones de años luz sentadas, tratando de contar una nueva historia, siempre. (Castro Pizzo, Coulasso, Crosa, Tapia, Oyuela, 2023).

Ahora vamos a detener todo un momento porque tengo que pedirte un inmenso favor. No es nada especial, es algo muy simple, pero es imprescindible que lo hagas porque de esto se trata todo este palabrerío. Si tenés tu celular a mano, googleá: “Knee 1” de *Einstein on the beach*, de Phillip Glass y Robert Wilson (¡la versión que dura 8 minutos!). Buscá unos auriculares o colocá la música en algún sistema de reproducción que te permita oír de la forma más envolvente posible. Dale play. Por favor, dejálo sonando hasta que llegues al final de este texto. *Esta es la música que yo estoy escuchando mientras te estoy escribiendo, y me gustaría que podamos oír lo mismo hasta que esto se termine.*

Por favor, dale play y tomate un momento para *entrar* en la música.

(...)
(...)
(...)

Einstein on the beach es una pieza canónica de una vanguardia apenas lejana que logró redefinir las convenciones del teatro musical hasta volverlo casi irreconocible. (...) Las escenas de esta pieza se suceden ceremoniosamente construidas mediante progresiones armónicas sencillísimas repetidas con exasperación. Aunque siempre escuchamos los mismos patrones y matices, no dejan de ser objeto de una transformación incesante. (...) El minimalismo [que caracteriza a esta pieza] habría logrado

poner en crisis el equilibrio usual entre la identidad y la diferencia: ese equitativo balance entre lo redundante y lo inesperado que caracteriza buena parte de la música a la que se considera valiosa. (...) La paradoja es que, al entronizar la repetición, esta propuesta acaba exigiendo más del oyente aun cuando parezca exigirle menos. En otras palabras, demanda un aumento de la sensibilidad ante los cambios en un contexto de redundancia extrema. (Biscia, 2023).

Ahora voy a pedirte que busques un sitio donde te sientas lo suficientemente cómodo como para poder leer en voz alta el siguiente fragmento del “Capítulo III: Acción” (“Глава III: Действие”) de *Un actor se prepara*. Si estás con otras personas y querés que te oigan o presencien la escena, podés invitarlas. Antes de comenzar, voy a pedirte que coloques una silla vacía delante tuyo y delimites el espacio y tu campo de visión como si estuvieras frente a un escenario cuya única escenografía será esa silla vacía. Tomate un tiempo para armar este cuadro mientras seguís oyendo a Glass (¿o quizás inspiradx por él?). Un pedido más: si tenés la posibilidad de oscurecer el espacio y colocar un velador que sólo apunte hacia la silla, te lo voy a agradecer. Es muy importante que puedas leer y, a la vez, mirar la silla vacía en simultáneo. Voy a ser radical porque el teatro no es capaz de existir sin radicalidad: si no estás dispuestx a hacer esta simple acción, te voy a pedir que no continúes con la lectura de este artículo.

(...)
(...)
(...)

Una vez que tengas la escenografía lista, te voy a pedir que leas, ahora sí, en voz alta. Podés repetir cada una de las frases todas las veces que quieras, hasta que sientas que el texto cobra algún sentido para vos:

Tuvimos hoy nuestra primera lección con el director. Nos reunimos en la escuela, en un teatro, aunque pequeño, perfectamente acondicionado. Tortstov llegó, nos miró a todos observándonos atentamente, y dijo: “María, haga el favor de subir a escena. Vamos a hacer una obrita. He aquí su argumento: el telón se levanta y usted está sentada en escena, sola. Permanece sentada, sentada nada más... Luego, el telón baja. Eso es toda la obra. Nada más sencillo. Puede imaginarse, ¿no le parece?” (...)

María no contestó; el director se volvió, y dijo tranquilamente: “María va a pasar por uno de los más importantes momentos de su vida artística.” Entonces Tortstov se paró, se acercó a María y la llevó hasta en medio de la escena. (...)

Nosotros estábamos ya en silencio y esperando ansiosamente que el telón se alzara. Lentamente, el telón se levantó. María estaba sentada en mitad del escenario, cerca del proscenio, y de frente a nosotros, cubriendo toda su cara con las manos. Se hacía sentir un gran silencio, una atmósfera de solemnidad y, a la vez, de espectacularidad. Ella se dio cuenta de que algo debía suceder, de que algo debía hacerse. (Stanislavski, 1953).

Por favor, ¿podrías abandonar este texto y sentarte en la silla?

(...)
(...)
(...)

Muchas gracias. ▼

BIBLIOGRAFÍA

- » Biscia, R. (2023). *La repetición al poder*, programa de mano *Einstein on the beach*, Teatro Colón 2023.
- » Castro Pizzo, F; Coulasso, J.; Crosa, D.; Tapia, M.; Oyuela, D. (2023). *Cinematique Abasto*. Espectáculo que formó parte del Festival Internacional de Buenos Aires 2023.
- » Condró, L. y Messiez, P. (2016). *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*. Con tinta me tienes, Navarra.
- » Fiadeiro, J. (2008). “Introducción a la composición en tiempo real”. La porta, Barcelona.
- » Glass, P.; Wilson, R. (1976). *Einstein on the beach*.
- » Jarkowski, A. (2018). *Juan José Saer: Seamos realistas*. Malba Literatura, Colección Cuadernos, Buenos Aires.
- » Mnouchkine, A. (2008). *El arte del presente*. Atuel, Buenos Aires.
- » Roland, V.; Coulasso, J. (2018). *El mundo es más fuerte que yo*. Bombal, Buenos Aires.
- » Shakespeare, W. (2005). *La Tempestad*, Losada, Buenos Aires.
- » Stanislavski, K. (1953). *Un actor se prepara*. Constancia, Ciudad de México.

MINI - BIO

Juan Coulasso es director, dramaturgo y docente. Ha sido galardonado en varias oportunidades por su labor artística, además de haber sido seleccionado en numerosos festivales nacionales e internacionales. Sus últimos trabajos han sido coproducidos por la Bienal de Arte Joven, la Bienal de Performance, el FIBA, Mecenazgo, el INCAA y Abasto Barrio Cultural. Es el fundador y director artístico de Roseti, centro de investigación, producción y exhibición en artes escénicas y musicales.

Entre sus últimos trabajos como director y dramaturgo, se destacan: *Cinematique Abasto* (Festival Abasto in Situ, 2022; FIBA, 2023), la trilogía de *La mujer mutante: Algunas notas para inventar otros mundos* (Bienal de Performance, 2021 hasta el presente), *Una obra más real que la del mundo* (Bienal de Arte Joven, 2019; FIBA, 2020 hasta el presente), *El mundo es más fuerte que yo* (Bienal de Arte Joven, 2017; Festival del Mercosur, 2018 hasta el presente), el film *Señorita Arquitecto* (INCAA y Mecenazgo, estreno 2024), *Cynthia interminable* (Bienal de Arte Joven, 2013; Santiago a Mil, 2015-2019) y *Carne y Hueso* (FIBA, 2018).

En el año 2017, conformó el Comité de Selección dentro de la categoría “Artistas Escénicos” en la Bienal de Arte Joven y fue Jurado en el Consejo Provincial del Teatro Independiente (CPTI). En el año 2021, fue convocado por la UNSAM, Especialización en circo, para ser Jurado en el marco de los TFI. Actualmente se desempeña como Jurado del Festival Abasto In Situ 2023.

En el año 2024, estrenará como co-director de Javier Daulte, la obra *Tlonomitas* en la Sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes.

Desde hace veinte años, lleva adelante una intensa labor pedagógica, desarrollada en diversos espacios: Centro Cultural Rojas, Centro Cultural Recoleta, Universidad de Palermo, y, actualmente, en Roseti, donde dirige su Escuela de Entrenamiento y Creación Escénica.

Esa extraña forma de habitar la creación

PILAR RUIZ

Es raro que rechace una invitación, esa acción de unx otrx de hacerme parte de algún acontecimiento, alguna celebración. Adoro las celebraciones y esta propuesta de ponerme a pensar. Aquí voy.

Gracias al invite, durante varios días sostuve la pregunta: ¿qué artista escénicx influencia mi obra? Fue difícil encontrar la respuesta. Pienso que mi obra está cargada de contagios diversos que hago confluír de modo intuitivo. Aclaración: de modo intuitivo, a pesar de mi formación académica. Pienso que la creación tiene mucho de un hacer sin saber, de un arrojo por ir descubriendo el bosque en cada paso, dejando que cada uno de esos pasos estén cargados de todo eso que aprendí, escuché, conocí, mezclé y, luego, olvidé. Sí, olvidé, pero que está ahí, impregnado en mi piel y aún lo respiro. Entonces decía que, intuitivamente, en mi obra, hago confluír varias concepciones y procedimientos, poéticas, de diversos y diversas artistas. Hasta aquí, no termino de responder la primera pregunta, de hecho, la respuesta abre posibilidades que devienen en una nueva pregunta: entonces, ¿quiénes? En plural. Bien, ante la insistencia y más de una opción: la lista. Amo las listas, son una gran herramienta para desarrollar consignas. Otra cosa que amo, las consignas.

¿Quiénes entran en el cóctel de creación irracional cuando desarrollo obra? La lista mezcla influencias dramaturgicas con influencias de dirección escénica, de diversas épocas y latitudes. Desprende nombres como: Antón Chéjov, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Mauricio Kartun, Raúl Serrano, Guillermo Cacace y Susana Torres Molina. De la lista, lxs últimxs dos, son mis más cercanxs. Conozco prácticamente la totalidad de su obra, conozco su ética en el acto de creación, lxs conocí siendo su estudiante, tuve la oportunidad de acompañar de cerca algunos de sus procesos creativos y hasta de tomar muchos cafés con ellxs. Es ahí, en los almuerzos, cafés y cenas, que muchas veces se generan los mejores contagios artísticos.

Ahora bien, la propuesta es que hable de unx. Finalmente, elijo. La elección, en una primera instancia, la hago de modo intuitivo; dando lugar a esa voz irracional, me digo: Susana Torres Molina. Y luego, dejando que la intuición se asiente y, ahora sí, pensando en otras cuestiones ligadas al diálogo que intento generar con el paradigma que me toca y elijo vivir, pienso: Susana es latinoamericana, es argentina, es mujer y es contemporánea. Es decir, Susana cumple con otros ítems de otra lista que podría titular: *Hacia la construcción de un nuevo y contemporáneo campo de legi-*

timación artístico cultural latinoamericano y feminista.

Hablar de Susana Torres Molina significa decir que siempre fue una adelantada a su época. Haré un breve recorrido de su obra, así luego puedo detenerme en lo que su obra, sus procedimientos y su actitud ante el trabajo desprenden.

Susana nació en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es autora y directora de más de 30 textos teatrales estrenados. Sus obras recorrieron diferentes teatros de la ciudad, del país y de la escena internacional. Su primera obra, *Extraño juguete*, se estrenó en 1977. Desde ese entonces, no se detuvo. Desarrolló su carrera en el ámbito del teatro independiente. Recién en el 2019, en pleno crecimiento de la marea verde feminista, Susana fue programada, por primera y única vez, como autora, en un teatro oficial: en el Teatro Nacional Cervantes. Allí estrenó *Un domingo en familia*, la tercera obra de su trilogía *Teatro político*, que tiene como contexto la última dictadura cívico militar en nuestro país. Las otras dos obras que integran la trilogía son *Esa extraña forma de pasión* y *La Fundación*.

No es un dato menor el hecho de que Susana, en el año 1978, se haya exiliado a España junto a su compañero Tato Pavlovsky y sus hijxs, después de que los militares intentaran *chuparlos*¹ cuando estaban en su casa. En el exilio, Susana no soltó su espíritu activo y creador. Al contrario, en Madrid, realizó un

cortometraje titulado *Lina y Tita* y escribió una serie de cuentos eróticos que fueron publicados, a su regreso en Argentina, en un libro titulado *Dueña y Señora*. Quiero detenerme acá para dimensionar este acto: una mujer, a su regreso del exilio, en una Argentina recién salida de un gobierno militar, escribe una serie de cuentos eróticos en los que no sólo relata vínculos diversos, sino que corre a la mujer del lugar de objeto de deseo y la coloca en el lugar de deseante.

Además, en Madrid, comenzó los ensayos de su obra *A otra cosa mariposa*, que estrenó en Buenos Aires en 1982, no sólo como autora sino también como directora. Con este gesto, pasó a ser la primera autora en dirigir un texto propio. Me detengo aquí: cabe aclarar que, en esa época, la autoría no entraba en el terreno de la dirección. Pero Susana lo hizo. Y no sólo basta con ese gesto, sino que en pleno comienzo de los años ochenta, escribió y dirigió una obra con personajes masculinos pero interpretada por mujeres, que hacían personajes de varones. Una obra que denunciaba las estructuras machistas y patriarcales.

Desde aquel entonces, Susana no paró de escribir, dirigir y hasta producir sus obras. Tampoco dejó de otorgar los derechos autorales de sus textos dramáticos, para que se hagan en distintas partes del país y del mundo. Actualmente, tiene varias obras en cartel y, recientemente, terminó de escribir una obra nueva que pronto podremos disfrutar en la escena porteña.

A Susana Torres Molina, la autora y directora, la conocí cuando comencé a estudiar teatro. En cada taller, se la nombraba. Luego, en la

1 Expresión de los años setenta en la Argentina que indicaba la acción de la detención ilegal de las personas por persecución política y su consecuente desaparición.

UNA, la estudié, específicamente en las materias Historia del Teatro Argentino y Análisis del Texto Dramático y Espectacular. Recuerdo que, para esa materia, vi *Esa extraña forma de pasión* en la sala El Camarín de las Musas y, luego, asistí a una charla que ella misma dio, para hablar de su obra, en la facultad. Varios años después, conocí a Susana, la autora y directora, pero además la persona. Eso fue en el 2015, cuando cursaba la Maestría en Dramaturgia en la UNA. Tuve el privilegio de tenerla como docente durante todo un cuatrimestre y luego, gracias a ella, su generosidad y apertura, cuando terminamos el proceso pedagógico, tuve el honor de pasar a ser su colega y su amiga, como ella, como nosotras nos llamamos.

Susana estudió cuatro años de actuación con Beatriz Matar, pero nunca estudió dramaturgia ni dirección. Tampoco tuvo una educación formal en alguna otra carrera. No fue a la Universidad. Esto no lo digo en pos de reivindicar un discurso, actualmente en crecimiento, sobre el éxito inmediato sin la formación. No, justamente ni Susana, que fue docente en una Maestría y que, hasta el día de hoy, dicta talleres de dramaturgia y toma diversos talleres, como por ejemplo de Filosofía, ni yo, que me la paso habitando espacios de formación, alzaríamos la bandera de ese discurso. Lo que quiero resaltar con esto es la importancia de la intuición y el deseo en el acto de creación.

Susana crea desde el deseo y la intuición. Estos dos elementos emergen, por lo general, cuando al momento de escribir hay menos racionalidad. Al bajar los niveles de racionalidad, crecen los niveles de fisicalidad. Crear desde el cuerpo y para el cuerpo es su

principal premisa. Es la presencia de lo corpóreo el denominador común en las obras de Susana. Sus personajes tienen volumen, respiran, se agrietan y estallan en cada palabra. Esos cuerpos ficcionales capaces de cobrar presencia son el devenir de una escritura desde la fisicalidad autoral y no desde el intelecto.

Durante sus clases, Susana se ocupó de transmitir su ética frente al trabajo, algunos de sus procedimientos de escritura y, sobre todo, la actitud de abordar la dramaturgia como un hacer más corpóreo que intelectual. Ella dice al respecto: *“Me interesa la trama del cuerpo en la dramaturgia. Es el cuerpo autoral atravesado por el cuerpo ficcional, el del personaje. No se describen hechos, se vive una experiencia. Sucede ahí, en el acto de la escritura. Un movimiento anticipa un texto y este convoca un movimiento. Un constante devenir donde lo que se dice está implicado en lo que pasa.”*²

Recuerdo uno de sus ejercicios del Taller de Dramaturgia de la Maestría en la Universidad Nacional de las Artes. Cursábamos en la sede de la calle Rodríguez Peña y nos hacía subir y bajar las escaleras del edificio a toda velocidad durante varios minutos. Después, con la agitación y transpiración encima, nos daba una consigna de escritura y nos hacía escribir sin parar. No frenar la escritura, escribir sin parar, era clave. Esa escritura al ritmo del pulso cardíaco mareaba la ficción. Ese cuerpo, escribiendo, soltaba el control racional, lo que generaba libres asociaciones, dejaba a los personajes hacer, abría un nuevo campo de escri-

2 La cita pertenece a los propios apuntes de Susana Torres Molina, que generosamente me compartió. En ellos se reflejan sus reflexiones sobre la práctica.

tura dramática. Sus consignas nos invitaban a arriesgarnos “*al uso del propio cuerpo autoral como laboratorio, ampliando los márgenes de la práctica. Y, así, ir descubriendo la singularidad, la propia voz, mientras se experimenta la potencia, aquello que posibilita mayores conexiones y afectos*”.³ En sus apuntes personales sobre la práctica, escribe:

*Al eludir el área de lo puramente psicológico y aliarse a los giros, quiebres e instantes de suspensión que genera el cuerpo ficcional, en plena actividad asociativa, suceden los imprevistos, las sorpresas. Surge el asombro ante lo escrito, ya que aparecen posibilidades de gran riqueza expresiva que no figuraban dentro de lo pensado o planeado. Eso sucede cuando se confía en el azar y en el caos que antecede a todo proceso creativo, porque a mayor control, mayor repetición.*⁴

Me interesa hacer hincapié en cómo esto trasciende el plano discursivo para ser una práctica artística y reflejarse en su obra. Por ejemplo, Torres Molina escribió obras con una estructura clásica, aristotélica, con un conflicto principal y una clara progresión de la acción alrededor de ese conflicto, tal es el caso de *La Fundación* y *Ya vas a ver*. Pero también indagó en cómo romper la estructura lineal temporal; cómo escribir, para teatro, una serie de situaciones que se desarrollan en diferentes momentos históricos y se cuentan en simultáneo, como en *Esa extraña forma de pasión*. En *Cero*, escribió un poema dramático entre dos personajes y *Canto de sirenas* es un poema monologado en cuatro actos, en el que borra los bordes entre la figura de una mujer

y lo animal. En *Ella*, escribió una suerte de pulsiones, voces alrededor de una figura omnipresente. En *Manifiesto vs. Manifiesto*, rompe la noción clásica de personaje, toma la estructura de otro género literario, el manifiesto, y además trabaja con material audiovisual. En *Un domingo en familia*, trabaja con material documental, personajes históricos y construye un coro de voces con un fuerte énfasis en lo rítmico, que logra la solidez de la obra.

Un elemento, que sí se puede detectar en las obras de Susana como denominador común, no así repetición porque lo ha ido profundizando, es el trabajo sobre el conflicto y, sobre todo, la contradicción. Para ella, la contradicción en la dramaturgia es habilitar la posibilidad de que los personajes sean una multiplicidad de dimensiones sin juzgarlos desde la moral de quien los escribe, sin ponerse pedagógicx. Para eso, al escribir, se propone explorar los modos de existencia y afecciones de quienes, quizás, rechaza. Al abrir esta posibilidad, emerge la ternura en la monstruosidad. Habilita el espanto de que un personaje violento, asesino, perverso, dictador en determinado contexto, pueda, en otro contexto o al instante siguiente, ser amoroso y hasta pueda generar identificación, empatía, comprensión, cariño en lxs espectadores. Escribe rompiendo el binomio “bueno” o “malo”. Escribe dejando que el personaje sea una multiplicidad de posibilidades a la vez, porque en esa disputa en un mismo cuerpo, aparece la escritura de lo bello-horroroso, que rompe los estereotipos absolutamente distanciados del mundo horrorosamente bello en que vivimos cada día. En una entrevista Susana dice:

3 Ídem.

4 Ídem.

Como autora, me interesa inquietar. Posibilitar que cambies de ideas a través de los personajes. Que sean complejos y contradictorios al mismo tiempo. Poder integrar, sin disociar, múltiples aspectos simultáneos y contradictorios. Puede ser todo junto. Eso es muy inquietante e incómodo. No es ni blanco, ni negro, ni gris. Es todo junto. Sin disociar. Por momentos, una persona puede ser muy ética, muy amorosa, muy amable y después puede ser perversa, siniestra. No es una y otra persona, es la misma persona. Así son más complejos los personajes. Si no, se cae en estereotipos. Para eso, es importante conocer la lógica de afectaciones, aun de aquello de lo que una deplora éticamente.⁵

Antes de cerrar, me gustaría contar brevemente una anécdota con Susana, de cuando era su estudiante en la Universidad Nacional de las Artes, y quizás mi mayor aprendizaje. Durante esa cursada, yo escribí *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos*. Hacíamos entregas de avances de escritura todas las semanas. En esa época, trabajaba muchas horas en una escuela secundaria, entonces el mejor momento que había encontrado para escribir era a la mañana temprano. Muy temprano. Me levantaba a las 5 de la mañana, escribía hasta las 7 y me iba a trabajar. Resulta que, en las clases de dramaturgia, en las devoluciones, Susana insistía en que algunos elementos del material eran caprichosos y sugería suprimirlos. Yo no quería hacerlo. Durante varias entregas, sostuve esos elementos, y la situación en clase empezó a ponerse cada vez más tensa. Susana insistía en su devolución; yo insistía

en sostener esos elementos en la escritura. Pero como me gusta cumplir y tengo la autoexigencia a la orden del día, para evadir esa tensión, decidí escribir la versión del texto que sugería Susana y, en paralelo, la versión que yo quería. Parecía una buena estrategia, poco sincera, pero dejaba a las partes contentas. Sin embargo, ya no me daban las horas del día para escribir no sólo una obra, la deseante; sino otra, la obediente. Tampoco me sentía cómoda haciendo eso, pensaba que algo del vínculo docente estudiante se traicionaba y no me gustaba. En una suerte de colapso, un día, al finalizar la clase, le pedí a Susana hablar en privado. Ella accedió a la charla. En esa conversación, le dije que yo entendía lo que ella me sugería e insistía en las devoluciones de cada clase, no era que no lo entendía o no podía hacerlo, era que no quería. Ella me escuchó y luego dijo algo así: “Sí, ya sé. No me expliques más. El punto es que todo eso que vos decís sobre la obra, todavía no se ve en el material. Vos tenés que escribir la obra que vos quieras. Es tu obra, sólo vos la conocés. Lo que sí, tenés que trabajarla para que todo lo que es caprichoso deje de serlo. No me expliques a mí ni a nadie la obra que escribís. Nunca salgas a defender tu obra. Las obras se defienden solas. Pero, para que eso suceda, hay que trabajarlas incansablemente. Un día, vos te vas a correr del todo y la obra no va a necesitar de la autora para contarse, explicarse, suceder. Si tenés que explicarla, la obra no está terminada. Ese es tu trabajo. Escribí la obra que vos quieras, la obra que sólo a vos se te devela porque sos su autora, no la que yo quiero. Pero ocupate de que se cuente sola”.

5 Reportaje a Susana Torres Molina en Instagram: @lacolectivadeautoras.

Terminé la escritura de *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* durante

ese cuatrimestre. Escribí, finalmente, la obra que yo quería o, mejor dicho, la obra que a mí se me iba develando en cada momento de escritura; dejé los elementos que me interesaron desde el primer momento, pero descubriendo, en el proceso, con mucha prueba y error, mucho trabajo, cómo hacer para que hagan sistema. La obra se estrenó en el 2017. Y no sólo encontró posibilidad escénica en la Ciudad de Buenos Aires, sino que fue pedida para estrenarse en la provincia de Jujuy y en países como Uruguay y Portugal. Entonces sí, pude decir: ¡vaya que la obra se cuenta, expresa y defiende sola!

Susana, al finalizar aquel cuatrimestre, se acercó y me regaló su libro *Esa extraña forma de pasión* y, al fin de semana siguiente, fue a ver *En el Fondo*, obra de mi dramaturgia y dirección que, en ese momento, estaba haciendo temporada. Creo que esos dos gestos dieron comienzo a nuestra amistad. Actualmente nos hacemos consultas laborales, nos compartimos los textos para pedirle a la otra su mirada crítica y amorosa. Nos juntamos a almorzar o merendar. Nos gusta conversar al sol, si es posible, para tomar vitamina D. Nos gusta hablar de teatro, pero más nos gusta hablar de la vida. En un portal de autores y autoras, se puede leer la siguiente frase de ella: “Siempre puse el foco, la mira, en que no hubiera distancia ni fractura entre mi obra y mi vida. Y por eso, las distintas vías expresivas que utilizo terminan siendo anecdóticas”.⁶ Puedo decir que sí, que es cierto. Eso lo puedo ver en su actitud ante lxs demás y su campo de trabajo. Susana es una artista que sabe dejar de lado

el ego, no celar; al contrario, da confianza, acompaña e impulsa, a sus estudiantes, colegas y amistades, a crecer en la actividad. Esa es su mayor virtud: su generosidad como parte esencial de su influencia artística. Todo lo otro, como dice ella, termina siendo anecdótico. ▽

MINI - BIO

Pilar Ruiz es actriz, directora, dramaturga y docente de teatro. Se graduó de Prof. de Artes en Teatro en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actualmente es maestranda en Teatro y Artes Performáticas, y cursó la Maestría en Dramaturgia, también en la UNA. Recibió la Beca de Formación del FNA, para profundizar sus estudios en dramaturgia, en la Sala Beckett, Barcelona, España. Escribió y dirigió las obras: *Aire de montaña*, *Suyay*, *Bailan las almas en llantas*, *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos*, *Descansa* y *En el Fondo*. Ganó varios premios y concursos, entre los que se destacan: Concurso: “20 años editando INT”; Concurso: “Potencia y Política” de la Cámara de Diputados; Concurso: “Malvinas Memoria” del INT; Premio Estímulo Banco Ciudad + CTBA; Premio Florencio, en Uruguay, en la terna Dramaturgia Iberoamericana, y Premio EDIE-2016 por su obra *Crearás en este poema*. Es docente de las materias Dirección de la Puesta en Escena y Técnica Actoral en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

⁶ Disponible en: <http://www.autores.org.ar/sitios/storresmolina/>

La fantasía para existir ante un mundo crudo: siete obras de Copi

SANTIAGO NADER

Esta misión me hace preguntarme: ¿qué tengo yo para decir *de él*, que escribió tanto teatro, sin parar, como una bestia enajenada, y del que *ya se ha dicho todo*? ¿Qué tengo yo para aportar siendo tan burra, con la horda de académicas maricas que lo estudian, en cada punto, cada coma, cada paso de sus fórmulas? ¿De qué manera me acerco a él? Me contesto: leyéndolo. Lo iré a hacer de la única manera que conozco, compartiendo mi experiencia de lectura. Esta misión me conduce a algo hermoso: imprimiendo un acopio dudoso, apoyando el culito a leer.

Casualidad o no, el primer sitio donde lo apoyo es en una escala en el aeropuerto de un país en donde, hoy, en 2023, la homosexualidad aún es delito. La ley prohíbe “relaciones antinaturales”. Ser puto existe puertas adentro y en clandestino. Por lo que leo, no existe tanta persecución: si hay un vivir discreto. Algo gracioso es que esta parada es de camino a ser lo más maricón que pueda. Incentivado por esa propia pulsión de muerte que me da todo, trato de abrir las cientos de apps de gays que uso todos los días, y la pantalla se queda en blanco.

El simple hecho de estar leyendo a este puto hermoso en un sitio así ya me da resguardo. Son muchas horas donde leo pijas y leo leche y leo muchas chanchadas guasas que espabilan mis sentimientos y me protegen. No sé bien cómo, pero lo hacen. Leo entrevistas, leo a su madre, y se me ocurre que si algo tengo en común con Copi es haber crecido marica en una ciudad que nos re cobija en su anonimato. Leo que escribe riéndose de su propio SIDA. Pienso en la culpa con que latigo el autocuidado si cojo mucho o si no me cuido, pienso en mi amigo Nachito y en algo que llamamos “una emergencia del tipo gay”.

Después buceé en esa lectura y pienso que ambos necesitamos la fantasía para existir ante un mundo crudo, para revisar la realidad de una manera que resulte un poco menos dolorosa. Leo a la madre decir que es un mito que Copi escribe porque su abuela era dramaturga. Que Copi escribe porque leía y porque todos alrededor también lo hacían. Y me pregunto si será lindo o será feo tener personas en tu familia que hagan lo mismo: escribir, pensar, que no es mi caso. Y me pregunto cómo será formar parte de una familia

que debe escapar, pensando que nadie de mi familia debió escapar, y lo pienso dos veces y sí: todos en mi familia, antes de mis padres, debieron escapar.

Se me atraviesa esto de que escriba en una lengua que no le es propia. ¡Eso es injusto, de él sí es! Que no es la lengua materna, digo. No caben dudas de que la relación entre Copi y la lengua francesa está cargada de propiedad, de espontaneidad. Me vuelve loco su cosmovisión en la que no se sintió argentino ni tuvo jamás interés en volver, y se me ocurre que las maricas hacemos algo con el pasado que es no-negararlo, pero ponerle una pared hecha de concreto que nos permite vivir en paz *sin* aquello que escuchamos y vivimos en el pasado, y que nos causa mucho dolor. Me retrotrae a cuando estudiaba afuera y había perdido toda neurona que me quedaba en que mis entregas fueran genuinas aunque escribiera en otro idioma. Me acuerdo un poco de aquellos cuentos que escribí ahí, en inglés, y pienso: ¡pero qué mierdas son esos cuentos!

La mamá cuenta que, de adulto, ya no leía ni iba al teatro. Que ya se había leído todo en la adolescencia. Y pienso en todas esas maricas que de chiquitas nos refugiamos en la lectura y en su demencia, en la evasión de la realidad sobre nuestras camas, en nuestros cuartos, en bibliotecas, en librerías, escondites en donde nada pudiera herirnos.

Así comienzo este reencuentro desordenado (azaroso, terco, con lo que encuentro o lo que me gusta) leyendo *Cachafaz*. Todo transcurre no sólo en verso, sino en un conventillo del Uruguay. La temperatura y la intimidad de la piecita donde es la escena resulta ajena a este aeropuerto en mitad del mundo. Es jus-

tamente lo liminal de este lugar lo que vuelve rico leer en gaucho. Si hubiera estado en la Argentina, posiblemente se habría lavado.

Me identifico con algo al toque: eso complejo que ocurre, a veces, entre los pakis y las maricas. Lo de elegir, no elegir al otro, lo de ocultarlo, lo de mostrarlo. Se me aparecen mil situaciones. La fantasía del subconsciente de replicar, de un modo, el vínculo heterosexual. La extorsión con novias. Alguien que sale del barrio a la ciudad para poder ser puto. Anoto esto en mi fotocopia y pienso: ¡Yo! Después pienso: no, es mentira eso. Después: sí, es verdad. El paki promete un futuro mejor, promete blanquear el vínculo, promete, promete, promete. La marica espera.

Hay unos coros de los vecinos y las vecinas que me deslumbran. La fantasía tiene lugar por segundo, casi. Sacar una bala incrustada en una axila con una tijera de uñas. Carnear diecisiete milicos. Hablar de “cambio de sexo” en 1993, un año que no entiendo del todo. Mientras leo, me doy cuenta de lo poco, lo poquísimo que sé de las maricas detrás de mí, que me dieron, con su obra y sus palabras, libertad para escribir lo que yo quiera años después, sin que me caguen a patadas o me acusen de perverso. Toda esa deuda me causa culpa. Siento que algo estoy haciendo por desburrarme con la misión. Canibalismo: primera parte. Comerse a un milico. Literalmente.

Pienso en la desfachatez y la lengua brava de las maricas como instrumento máximo de protección. El gesto es el de, al fin, plantarse con el lenguaje, el de hacerse ver. El gesto es el de, al fin, dejar de pedir permiso para existir. Inteligencia, labia y astucia para com-

batir la violencia física que los varones proponen como herramienta de medida. Revive un muerto, en la obra. Esto va a pasar un montón de veces en otras obras.

Voy descubriendo un humor guarango: “En vez de tirarnos pedos, nos tiremos solfeos.” Voy descubriendo cómo el marica le da lugar a su coyuntura con fantasía: “Aquí el infierno es el hambre.” Aparece una voz del más allá. Esto va a pasar un montón de veces en otras obras. Me destartala la maestría con las que crea las reglas de un mundo imposible, únicamente a través de un ritmo que no permite, como lectores, dudar siquiera del contenido, pues la lectura se multiplica y se va a la mierda en cuestión de nada. El pulso corto no da lugar para desconfiar. La verbosidad es compartida, por lo que leo: parece que todos saben qué responder sin siquiera oír lo que se les dice.

Después me encuentro con un registro televisivo, por qué no yanqui, en *Loretta Strong*, que se mezcla con grotesco y cochinas que jamás había leído en un papel. Sin saber mucho, pienso que todo lo que éste escribe es más bien versátil y universal y, leyendo más, lo confirmo. Creo. Aquí aparece otro elemento que va a estar un montón de veces: el monólogo al teléfono. Copi maneja, con una audacia que nadie tiene, los tiempos de habla y escucha, ni hablar de hacerlo en una realidad en la que la tierra explotó y alguien emprende una aventura a sembrar el oro en el espacio. Hay sexo telefónico. Hay habitantes de otro planeta.

Lo que sospecho en esta lectura se confirma más adelante: los cuerpos de estos personajes todo lo pueden. Lo primero que encuentro es a alguien pariendo murcié-

lagos de oro. Lo segundo que encuentro es una rata que se escurre en la vagina de su protagonista. Me pregunto si habrá relación entre estos cuerpos ilimitados y el hecho de que todo, o casi todo, o de manera reiterada, aparezca entre signos de admiración y de pregunta. Me desconcierta la decisión gráfica de marcar la pulsión de la escena, de electrificarla en el comienzo y el final de cada oración. Copi compone muy sabiamente con elementos que se repiten: “¿El oro qué? ¿Loretta qué? ¿En qué?” Después de nuevo: canibalismo.

Qué humor más lindo el que se produce cuando quien habla se toma en serio, muy-muy en serio, el disparate del que está hablando: “Usted no es más que una piel de boa, ¿cómo quiere que cojamos?” Hay un trabajo recontra fino por crear las mallas de información que lo vuelven todo tan verosímil, tan natural: “¡No voy a hundirme la heladera en la vagina, usted está loca! ¡La manija de acuerdo, pero el resto no”.

Se aparece entre mis lecturas ¡*La pirámide!*, y se me ocurre que es genuina la manera de visitar la historia. Para empezar, todo comienza con una rata. Con otra rata. Que habla. Con la reina y la princesa de una comunidad indígena. Esto termina en un gran desconche. Me pregunto si la colonización es un tema en esta obra o no lo es, o si es algo más que a Copi no le importa. Alguien se arranca los ojos y las posibilidades del cuerpo vuelven a ser infinitas. Los españoles están allí, donde transcurre la historia, para construir la Argentina. Encuentro una coincidencia con *Cachafaz*: aquí también la gente se muere de hambre. Aquí también la escatología es protagonista.

Y me fascina con qué agudeza construye acuerdos en la lectura que me vuelven un cómplice íntimo en todo. Porque toda situación adquiere formas monstruosas sin siquiera un punto aparte, sin distracciones ni ribetes. Sólo hay lugar a entender una única cosa que, no casualmente, es imposible de creer. A cada rato me lo pregunto: ¿en verdad es esto lo que leí? ¿Un pueblo entero está intentando, por ejemplo, comerse la pirámide de su reina? Copi desafía las leyes de su propia lógica de forma constante, y encuentra el argumento perfecto para mantener la trama intacta, para que todo tenga sentido dentro del caos y que no quede ni un clavo suelto.

Con Copi me siento contemplado como lector, como espectador. Pienso que es alguien que, en toda su acidez, es tremendamente generoso en relación a cuánto le dedica a proporcionar *una experiencia* a quien lee o a quien especta. Nada en su escritura se vuelve masturbatorio o vicioso (más allá del sentido literal de ambas palabras). No es rimbombante: es accesible. Eso me deja retener, recuperar información para las tramas y engancharme con los huesos que me da hasta involucrarme al punto tal que el cuadernillo de las obras donde leo me cautiva como un video bobo a un bebé.

Algo me recuerda a las propuestas de un niño cuando inventa juegos: “Ahora vos sos esto, y yo soy esto. Y lo que pasa es que vos hacés tal cosa, y yo...” Cierta viraje al costumbrismo, en esta obra en particular, me deja de cara. Siento que algo de todo eso no había leído hasta el momento, y me da la pauta de que todo, absolutamente todo, puede pasar dentro esta obra. Que su potencial es interminable y que, en

cualquier momento, es capaz de explotar en pedazos. El cambio de rumbo en Copi siempre es posible, y crea lógicas tan completas que todos los elementos de su composición pueden intercambiarse y aun así seguir funcionando. Una vez más, me encuentro en Copi con los fantasmas y con las voces del más allá.

Me desestructura y también me encanta cómo hay detalles de la trama que se mencionan explícitamente a lo largo de toda su obra. Los personajes no paran de decir: “Ahora, lo que está pasando es lo siguiente”. Por un segundo, una no lo puede creer. Cuando los ojos vuelven al papel, los personajes indican todos los argumentos que hacen posible que el disparate en verdad exista. Se siente la diversión circulando por la escritura. Me pregunto cómo se vería esta marica sonriendo al manuscrito, sea el que sea, gozándose en una ocurrencia propia.

En *La heladera* encuentro algo que a él le gusta, o que se me ocurre: un personaje arquetípico invadido de gestos particulares. La vida después de la muerte aparece otra vez. Me hago preguntas en relación a cómo somos los gays con nuestras mamás, como si algo de todo eso cupiera junto en un pensamiento. Por tercera o cuarta vez en la lectura, se aparece una rata. Por segunda vez, encuentro una conversación en la que la rata es una de los dos interlocutores. No sólo eso: en este caso, esa rata es parte de una relación amorosa. “¡Estoy absolutamente alterada, me acaba de ocurrir algo atroz!”, y se despliega ante mis ojos un nuevo hecho despampanante.

Algo muy lindo con esta obra es que se evidencia ese artificio, ante el que fingimos tanta demencia, que es el teatro. En medio

de una escena fundamental para la trama, un personaje dice: “¡Esto es un teatro, señor! ¿Cómo que no es un teatro? ¿Y me lo dice a mí? ¡Hay público acá adelante!” Y no sólo eso, hay momentos en que los personajes son narradores de la propia historia que protagonizan: “¡La mucama me asesina a mazazos y mi perro afgano me muerde los tobillos!” Que vayamos a ver en escena a la asesina y al perro afgano llevando a cabo esta acción pertenece al campo de la dirección, pero es a través del lenguaje, de la palabra dicha, que lo descubrimos, primeramente. Un gesto bello: de una sentada, en esta obra, la mucama se come toda la platería de la casa.

En *Las escaleras de Sacre Coeur*, hay una métrica tan impecable como la de *Cachafaz*. Es imperdible el intercambio entre un pibe trans y su madre cheta, es imposible la más hermosa declaración de amor entre personajes que, por momentos, me hacen pensar que leí a otro autor: “¡Qué hermosos tus ojos negros! / Veo atrás de tus pupilas / una forma sin color / que avanza por el espacio. / Se vuela y después se posa, como si no se animara / a descomponer el agua / fresca que ya la acaricia.” Fundamental, en esta pieza, es la enemistad entre queers: las travas versus las lesbianas versus los putos. La mitad del humor lo agrega el simple hecho de imaginar que todo ocurre en pleno espacio público. En esta obra del año 1986, una mamá elige abandonar al bebé que acaba de parir para salir a vivir la vida con sus amigas. Encuentro un gesto demás zarpado en la simple mención expresa de su deseo de no formar una familia. A la familia la componen las maricas y los espacios de pertenencia, como pasa en Año Nuevo en una obra que me deja boquiabierto: *La torre*

de la defensa. Me obsesionan de esta obra: el rejunte de rotos para descosidos, la rutina en pareja de unos putos de otro tiempo y, sobre todo: un registro realista en su escritura (con refrescos, por supuesto, de comernos una víbora, una rata). Es de esas obras que mejor dejarlas para después, si estamos tristes por otras cosas de nuestras vidas.

Y lo último, ¡entonces, qué valor! Poner a *Eva Perón* como una superestrella basura, en un personaje que, una vez más, oscila entre una construcción arquetípica con atributos de lo más particulares. Lo que me gusta de esta última obra que leo es que se me aparece ¡todo un párrafo!, un párrafo entero, un recuerdo de Perón y otro de Evita, que es la única forma textual con más de dos líneas que hallo en esta maratón. La madre, la madre, la madre. La traición. Algo aquí es de telenovela. Existe algo maravilloso en esa manera de narrar el presente de un vínculo que, sin dudas, viene atormentado por un pasado demás complejo.

En todo esto que me he leído en esta escala, encuentro sólo en esta obra un pedacito de “el pasado”, un pedacito de antecedente o de anécdota. Pareciera ser que todos los personajes del bravo Copi sólo toleran la realidad de ese presente donde transcurren, donde los crean, mientras trafican, sí, hechos sobre el pasado, pero no es algo en lo que vayan a detenerse.

Se hace el momento: ser gay de nuevo cuando despegue y multiplicarlo por estas horas de discreción. Se me escaparon unas miradas, qué se va a hacer. “Ser un puto es una carga”, le robo a Copi en la primera hoja que imprimí, y en el aeropuerto suena una alarma.

MINI - BIO

Santiago Nader nació en Tucumán en 1997. Recibió la beca Fulbright - Fondo Nacional de las Artes en la categoría Letras (University of California, San Diego), el segundo puesto del XII Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia (FIBA) y el Premio S a la creación escénica para jóvenes teatristas independientes. Escribió las obras *La clase de rikudim* (Festival El Porvenir), *Garnett Kelly* y *el torso ganador* (Libros Drama, Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, Festival Futuros), *Hola casa de Aarón* (Libros Drama, Festival Monoblock) y *Potrillo Ben* (Libros del Rojas, Teatro Nacional Cervantes). Participó como residente en Panorama Sur (AR), LABRA (UY) y Piccolo Teatro de Milano (IT). En materia de narrativa, publicó *Todos los Kogan* (Cuentos María Susana) y su primera colección de cuentos, *Una curiosidad nueva* (De Parado). Sus obras fueron traducidas al inglés, francés y portugués.

Atreverse a fracasar mejor

Samuel Beckett y la falla como potencia artística

VICTORIA ROLAND

Invertir los sentidos comunes, encontrar un campo fértil donde otros solo ven ruinas, balbuceos, silencio, vacío o la mismísima nada: nada para ver ni para contar ni para decir. Darle cobijo a las materialidades inaudibles, impensables, inmirables, a las existencias menores (como las llama David Lapoujade); ocuparse de asuntos de los que no tendría sentido o no valdría la pena ocuparse. ¿No es esa una de las principales funciones de los artistas en el mundo? Función social, cultural y existencial: los artistas como agitadores de los límites de lo perceptible; como ensanchadores sensoriales de los mundos posibles, imaginados, alucinados o existentes pero sin la prensa suficiente, de los mundos por venir. Mirar allí donde nadie posó la mirada, prestarle atención a lo que es invisible para los demás, escuchar los sonidos/ruidos de aquello que no escucharíamos si el acontecimiento artístico no amplificara e hiciera audibles esas voces menores, y presentes esos fenómenos, ensanchando, así, el mundo común y forzando sus límites posibles, para que ahora quepamos muchos más: cosas, personas, fenómenos, voces, máquinas, sensaciones, etc., etc. (expandir también los planos, practicar huidas posibles de nuestro antropocentrismo, tarea hoy tan fundamental

y transversal a todas las artes y prácticas culturales). Antenas amplificadoras de lo inaudible o conquistadores de paisajes estéticos que inauguran e inventan mundos allí donde antes no había nada. Volver de esas nadas, algo. Cruzar los límites y las fronteras de las convenciones, los géneros y los supuestos bordes de las supuestas comarcas tranquilizadoras de los supuestamente diferenciados lenguajes artísticos.

He aquí Samuel Beckett, el aventurero radical de las fronteras de lo decible y lo audible, abriendo un surco impensable en el campo de la literatura (y posteriormente del teatro), ese supuesto territorio de los que tienen muchas cosas para decir. El que hizo hablar a la nada, el que nos lanzó al vacío con “palabras, palabras, palabras”; el que le dio una voz a la tartamudez, a lo casi inexpresable, al fracaso del querer decir. El que nos hizo escuchar los silencios. El que pobló de imágenes esa misma nada, volviéndola una materialidad real, perceptible, capaz de provocarnos cosas: la nada como algo digno de atención. La nada como aventura estética.

Dice Alan Pauls, en un breve y magnífico ensayo que se titula y se despliega a partir

de, tal vez, la frase más famosa de Beckett: “probar otra vez, fallar otra vez, fallar mejor”, que, para nuestro alivio, nada hace posible tantas cosas nuevas como una situación imposible. El ensayo de Pauls se centra en la corrección como problema literario y por eso quizás prefiere traducir *fail* como “fallar”, término tal vez más técnico que “fracasar”. “Probar otra vez, fracasar otra vez, fracasar mejor”: otra traducción posible. He aquí un problema a la vez técnico (fallar) y existencial (fracasar). ¿No es acaso la técnica el procedimiento para darle forma a lo existencial? No olvidemos cómo llevó Beckett al extremo de sus posibilidades la ecuación de que la forma es el contenido y el contenido es la forma. Pauls titula a su ensayo *Fallar otra vez*, y le otorga carácter de grito de guerra: Beckett no llamaba a extremar esa precaución que nos preserva del abismo, sino a lanzarnos de cabeza en la oscuridad, para convertirnos en los mejores artistas del fracaso posibles. Pauls hace una oda a la equivocación, y al accidente repetido una y otra vez, *el camino del escritor* (y del artista podríamos agregar).

“Otra vez”, escribe Beckett. “Probar otra vez, fallar otra vez”, escribe. Porque no se trata solo de fallar. Fallar una vez falla cualquiera; después de todo, siempre está la corrección para encarrilarnos de nuevo y devolvernos al redil. (...) No: hay que fallar una y otra vez, siempre, como si no hubiera otra manera de hacer las cosas. Porque la repetición es la evidencia de que la falla no depende de la voluntad; no se elige, y por lo tanto es inútil procurar aplacarla, encausarla o detenerla.” (Pauls, 2022, p. 45).

Nuestros errores y nuestras fallas, entonces, en constante repetición, como nuestro estilo:

estilo en cuanto deseo artístico a pesar y más allá de nuestras ideas y proyectos, en cuanto singularidad ineludible, en cuanto aquello que para ser un verdadero estilo debe, paradójicamente, alejarse de la factoría de los estilos, porque allí no hay nada que se pueda comprar. Aquello que solo podría ser *eso que es*, eso que no se adecúa y encuentra su forma en ese desvío, lo inevitable hecho algo, o lo que solo se vuelve real en tanto pulsa por aparecer en el mundo pese a todos sus errores, o más bien, *gracias* a ellos. Aquello que solo nosotros podríamos contar, quitándole al término *contar* todo el lastre asociado a lo argumental. Contar en el sentido de que la forma es el contenido y el contenido es la forma. En el sentido de darle forma a nuestras fallas, siendo más técnicos; y en el de darle forma a nuestros fracasos, siendo más existenciales. Es por esto que Beckett crea una literatura posible en aquello que sería imposible/impensable: no poder sacar al personaje de su habitación, no poder avanzar ni para atrás ni para adelante, no poder ni siquiera terminar de morir, no saber si ya se es solo una voz adentro de un cráneo y si esa voz es propia o de quién. Es recomendable leer *El innombrable* (1953) cada vez que nos sintamos atrapados en un límite infranqueable. Beckett fue desintegramando a sus personajes hasta llegar a estas 155 páginas de nada más que una voz que no sabe nada de nada. Todas las coordenadas básicas quedan anuladas: quién, dónde, cuándo, por qué. Solo un gran cómo de forma beckettiana inevitable, que hace hablar a la incertidumbre y nos cuenta algo allí donde no habría trama ni historia ni personaje. Beckett nombrando, justamente, lo innombrable.

Este es el legado que me interesa rescatar de Beckett, su radical apuesta al propio fracaso,

que se devela en su obra y se refuerza en las pocas frases que nos dejó sobre su propia práctica artística.

“Ser artista es fracasar como ningún otro se atreve a fracasar.”

“Realmente me resulta cada vez más difícil, y aun sin sentido, escribir en un inglés oficial. Y cada vez más me parece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás).”

“Yo me di cuenta de que mi propio camino estaba en el empobrecimiento, en la ausencia de saberes y en el ir quitando cosas, en sus- traer en lugar de sumar.”

“La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, ninguna base de expresión, ninguna capacidad para expresar, ningún deseo de expresar, junto a la obligación de expresar.”

Es bueno recordar lo que implica tener una visión radical y llevarla a sus últimas consecuencias: son contadas las entrevistas que dio Beckett y solo un libro de ensayos donde podemos leer su propia voz por fuera de su producción artística. La forma es el contenido y el contenido es la forma. La obra es el mensaje. La obra es. Ser la propia obra. Cuando en 1969 Beckett recibe el Premio Nobel de Literatura, él y su mujer quedan consternados por la fama que esto puede llegar a implicar y la natural interrupción de su estilo de vida. En ese momento, la televisión sueca le pide una entrevista que Beckett acepta en tanto no le hagan preguntas. Esta entrevista “muda”, que puede verse en YouTube¹, y que nos

permite apreciar el siempre desconcertante, bello y misterioso rostro de Beckett –que ya nos es imposible no asociar a su obra–, sirve de ejemplo perfecto de cómo cada gesto de un artista es parte de una performance que se ejecuta en una vida de repeticiones, obsesiones e insistencias. La forma es el contenido y el contenido es la forma: el testimonio del Premio Nobel de la Literatura es un testimonio mudo. Esa pulsión de toda una obra que encontró en el silencio, la sordera, la ceguera y la mudez, la contracara desviada de una literatura de la *despalabra*, como él mismo quiso nombrarla.

Este año fui convocada para dirigir por segunda vez un proyecto de graduación de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes. Y como todo contexto de producción implica un límite y, por lo tanto, la posibilidad de extremar la potencia artística de ese límite, me propuse invocar el legado de Beckett con doce actores jóvenes prontos a recibirse. ¿Cómo sería invocar al Beckett más radical, no al de las representaciones canonizadas de *Esperando a Godot*, en el centro de una academia de arte dramático que tiende naturalmente a canonizar estas figuras? ¿Cómo escapar de las imágenes de los *clochards* de trajes holgados y bombines? ¿Cómo hacer para no reproducir al Beckett que todos vimos una y otra vez? ¿Cómo evitar al Beckett canónico, el de museo, el del inofensivo “teatro del absurdo”? Por cierto, con un elenco de doce actores, y solo uno de ellos varón. Sin la mayoría de personajes masculinos de casi todas sus obras. Se comprende: ¿qué personaje, hasta hace muy pocos años, podía salir a vagabundear por el mundo sin propósito alguno, chupando las piedras que guardaba en sus bolsillos, sino

era un varón? No había mujeres en esos descampados irlandeses. La ofensiva de Beckett estaba en la impotencia de esos varones aventureros que podían poco y nada, elaboraban sus hipótesis ridículas e intentaban controlar un caos que los desbordaba: el fracaso de los varones como conquistadores del mundo. Pero volvamos a las preguntas: ¿cómo eludir al Beckett reglamentario?, ¿cómo hacer para no seguir sus preceptos inflexibles sobre cómo quería ser representado? Recordemos al Beckett del mundo del teatro, en su excursión por fuera de la literatura, tirano de las didascalias, renuente a todo desborde expresivo actoral. Recordemos que hace muy pocos años, Analía Couceyro e Ivana Zacharski enfrentaron una ridícula censura por parte de los herederos del escritor, aquellos que suelen “proteger su legado”, al prohibir la representación de *Godot* en el Teatro General San Martín si se invertían los géneros de los protagonistas.² Más allá de todas estas cuestiones propiamente “absurdas” en relación a los alcances, resonancias y usos posibles de una obra como la de Beckett, la pregunta esencial es: ¿cómo hacer para, efectivamente, no representarlo? En la era de la postrepresentación, en la que ya difícilmente sea un proyecto intentar representar nada, ¿cómo invocar a un artista transgresor de los límites de lo posible, para escuchar lo que tiene para decirnos hoy, en otro mundo diferente al que existía cuando él escribía/contra el que él escribía? ¿Acaso no es *representar* a los artistas radicales del pasado, traicionarlos finalmente? ¿No es, al mismo tiempo, traicionándolos, como podemos aventurar un único modo vital de vincularnos con ellos? Depende de qué clase de traición estemos hablando. Invoco aquí la traición como forma básica de los diálogos posibles dentro del campo del

arte. La traición a las combinaciones y distribuciones aprobadas por las leyes implícitas de lo que debe hacerse en materia artística. La rebeldía necesaria contra la policía del espectáculo. La transgresión de las categorías establecidas que –siempre– desactivan el poder justamente desestabilizador que tuvo una obra al irrumpir. Categorías que, al establecerse, traicionan esas mismas obras, y en el sentido más triste de la palabra “traicionar”.

Es por esto que, como primera medida, decidimos trabajar sobre sus textos más *border*, los raramente representados, los imposibles, los que cualquiera en su sano juicio te recomendaría desestimar por antiteatrales o antidramáticos o, incluso, antiliterarios. Volver audibles, matéricos y escénicos, esos materiales impensados/impensables. Ya se sabe, la huida de la representación se clarifica cuando uno pierde en pretensión absolutista: no *hacer Beckett*, sino *hacer algo con Beckett*. Esa fue nuestra primera premisa de investigación: inauguramos un período de *hacer cosas con Beckett*. Textos como *Rumbo a peor*, *Textos para nada*, *El innombrable* y *What is the Word*, su último poema antes de morir, nos sirvieron de plataforma de despegue para hacer algo con Samuel, hoy, entre nosotros, en nuestras limitadas y precarias condiciones de producción (quizás, alguna vez, no sean precarias ni limitadas). Esto es esencial para mí: si Beckett pobló de imágenes nuevas el mundo, si le dio formas nuevas a las posibilidades del discurso, si destruyó la sintaxis hegemónica e inventó nuevas sintaxis para decir las cosas, ¿cómo inventamos nuevas imágenes hoy?, ¿cómo balbuceamos nuevas formas de organizar las palabras?, ¿cómo forzamos a la lengua a escapar de sus límites reglamentarios?, ¿cómo deconstruimos la

sintaxis del espectáculo? ¿Cómo seguimos un legado así de radical hoy? (el de la obra en sí, el verdaderamente importante, no el de las paparruchadas a su alrededor). Acaso otra de nuestras funciones principales como artistas: la de poblar de imágenes nuevas el mundo, la de no reproducir la factoría de las imágenes disponibles.

Como ejercicio para volver técnico lo existencial, he aquí algunas hipótesis que nos guiaron en *Conferenci4 sobre B3ck3tt* (debo aclarar que escribo esto unos meses antes de estrenar este espectáculo, así que estas notas forman parte del caos creativo y las preguntas en plena multiplicación):

Instaurar el dispositivo conferencia para evitar cualquier atisbo de representación: algo así como explicitar nuestra materia de estudio, hacer un pacto honesto con los futuros espectadores, vamos a “hacer cosas con”, ya veremos hacia dónde nos lleva este procedimiento. Otra de mis obsesiones consiste en “dejarse hacer por las cosas” o “hacer cosas para que las cosas te hagan”, en este caso sería: *hacer cosas con Beckett para dejar que Beckett nos haga*. Como si se tratara de un virus o una droga dura. Un experimento de contagio y mixtura o composición de un extranjero con nosotros. No olvidar el ejercicio radical de extranjería que realizó Beckett al decidir abandonar el inglés, su lengua materna, para escribir en francés a partir de cierto momento de su vida.

Cuestionar o tensionar los lenguajes escénicos actuales: Beckett y el biodrama: pensar en un opuesto contemporáneo radical de la estética beckettiana y, a la vez, cuestionar este apogeo de lo biodramático como única

materia digna de interés actual, esta noción establecida según la cual hablar del yo es el único camino honesto posible. Enfrentar al biodrama con el arma del virus radical beckettiano y su ataque brutal a cualquier yo que pretenda ser narrado, a cualquier mera pretensión de enunciar un yo (“¿qué importa quién hable?”). ¿Cómo interpela esto, hoy, a doce actores jóvenes habituados a la espectacularización cotidiana del yo en el mundo de las redes sociales y las subjetividades online? He aquí otra premisa que me resulta interesante: desplazar la famosa tensión dramática al centro mismo del espectáculo: ya no ubicarla en la trama, ni en la historia, ni en el personaje (las implícitas y aún súper vigentes *leyes del padre* del teatro).

Asociarnos a otro artista radical, John Cage, para pensar la musicalidad del espectáculo desde una suerte de antimusicalidad: la música expansiva, también llamada antimúsica, y su voluntad de explorar aquello que, supuestamente, quedaba fuera de su disciplina: el silencio. *4'33''* es, tal vez, una de las obras más comentadas del arte contemporáneo y nos sirve de oráculo acerca de todo lo que podría hacer el arte: cruzar la frontera; investigar el silencio y sacarlo de su sentido común; que el silencio se devele como una nada llena de cosas, de las que podemos hacernos cargo una vez que le damos tiempo y espacio; escuchar lo que jamás pensábamos que estaba ahí; desarticular las fronteras entre el arte y la vida, entre actores y espectadores; el arte como una cuestión de percepción; volver de la nada algo, una vez más.

Preguntarnos cómo funcionan, hoy, estas disociaciones extremas cuerpo-mente que exploró hasta el desgaste la literatura beckettiana:

la contienda cotidiana: mentes sobreestimuladas, cuerpos que van por detrás o que intentan dar pelea. La lucha por quién es más fuerte, la enfermedad de la disociación subjetiva contemporánea: ¿cómo funciona Beckett en el mundo inmaterial de las redes y la irrupción inquietante de la inteligencia artificial?, ¿acaso no estamos asistiendo a la fragmentación del yo más extrema que jamás hayamos vivido? Pedazos de nuestros cuerpos capturados por las pantallas de nuestros teléfonos celulares, yoes falsos que pueblan mundos virtuales; voces de máquinas que nos hablan o pueden imitar nuestra voz a la perfección; voces que, incluso, piensan o pueden componer poemas o diseñar imágenes y alucinar mundos. Máquinas que pueden hacer un resumen de un monólogo delirante e imposible como es *El innombrable*. ¿Es, acaso, el fin de la literatura? Nunca ciertas preguntas beckettianas fueron más reales y cotidianas: “¿Creerán que creo que soy yo el que habla?” “¿Habrá una sola palabra que me pertenezca, de todo lo que digo?”

Asumir el fracaso del espectáculo como su propia potencia. Volver todo lo que no, lo que falla, lo que no se puede expresar, lo que no logra su objetivo (dramática o narrativamente), la materia positiva del espectáculo. Liberarnos de la categoría de éxito –quizás, la categoría más opresiva del mundo del entretenimiento y de la vida cotidiana toda– para imaginar otras espectacularidades posibles/¿otras vidas posibles?

Premisas o puntos de partida para investigar procedimientos de edición: la combinación inédita de cosas con cosas, la inventiva del espectáculo. Como dice Bourriard (2006): “la actividad artística se esfuerza en efec-

tuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros.” El teatro como laboratorio de experimentaciones sociales y existenciales. Y que solo puede ser ejecutado a partir de nuestras fallas/deseos o de nuestros deseos como fallas y desvíos de los cuentos ya contados.

Siempre conviene recordar lo resistidos que fueron estos artistas, hoy canonizados, al momento de su irrupción. ¿Cómo van a esperar a un personaje que nunca aparece, esos dos que no hacen nada ni llegan a ningún puerto? ¿Cómo puede llevar por título esa obra el nombre de un personaje ausente? Borges mismo dijo que Beckett le resultaba muy aburrido. Si queremos salir de la maquina reproductora de todo lo que existe y ya tiene buena prensa, será propicio asociarse a esos artistas del límite, los socios de las expansiones fronterizas: John Cage y sus *4' 33"* de silencio, los *White paintings* de Robert Rauschenberg, Malévich y su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Adriana Lestido y su *Antártida negra*, los artistas del “lado concreto del límite”, como dice Lapoujade en *Las existencias menores*. Tomar de baquianos, en el mundo precario del arte, a aquellos desviados que se atrevieron a perderse como jamás nadie se atrevió a hacerlo. Viajar a los límites de lo posible, preguntándonos cada vez: ¿dónde están esos límites hoy, ahora?; atrevernos a la travesía, con nuestras fallas a cuestas, perfeccionando nuestros fracasos, como única aventura duradera, infinita –me atrevo a decir– en el mundo inestable y precario de la creación artística. O como bien dice *El innombrable*: hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- » Beckett, S. (2016). *El innombrable*. Godot, Buenos Aires.
- » Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- » Beckett, S. (1997). *Relatos*. Tusquets, Barcelona.
- » Beckett, S. *Rumbo a peor (Wostward ho)*, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/56959758/Beckett-Rumbo-a-Peor>
- » Bourriard, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- » Cerrato, L. (2007). *Beckett, el primer siglo*. Colihue, Buenos Aires.
- » Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus, Buenos Aires.
- » Pauls, A. (2022). *Fallar otra vez*. Gris Tormenta, Ciudad de México.

MINI - BIO

Victoria Roland es creadora en artes escénicas, actriz, directora, dramaturga, docente de Actuación y Licenciada en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Vive en Buenos Aires y forma parte de la compañía La Mujer Mutante. Han estrenado: *El mundo es más fuerte que yo*, *Una obra más real que la del mundo*, recorrido performático por el cementerio de Chacarita, y *Algunas notas para inventar otros mundos*, para la Bienal de Performance 2021. Han publicado el texto de *El mundo es más fuerte que yo*, en coautoría con Juan Coulasso, junto a *Diarios de la actriz*, de su propia autoría, a través de Populibros. Como directora, estrenó *Beya durmiente (Dj Beya)* (adaptación de la novela de Gabriela Cabezón Cámara *Le viste la cara a Dios*), *Poesía Ya* y *Agite literario* para el Centro Cultural Kirchner; *Teoría King Kong – Durmiendo con el enemigo*, para el Teatro Nacional Cervantes y *Construir un jardín*, proyecto de graduación en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actualmente está dirigiendo *Conferenci4 sobre B3ck3tt*, a estrenarse en agosto, también en la UNA.

Las hojas, las montañas

ALFREDO STAFFOLANI

Hubo una piedra con forma de corazón que robé de una tumba en el Friedhof Bogenhausen de Múnich. En ese jardín, junto a una iglesia pintada de blanco, está enterrado Fassbinder. El día del robo, la nieve era insupportable y, mientras intentaba llevarme otras cosas de la tumba –*un cuaderno con candado, un crucifijo, una foto de Eugen Sandow tapándose con una hoja de parra, un casco de moto en miniatura*–, una fila de personitas con abrigos y gorros que salían del colegio, agarrados de una sogá, me señalaron y consiguieron que su maestra se acercara a preguntarme qué hacía. Me incomodé, dejé la bolsa donde pensaba guardar todo, escondí la piedra, solté la pila de hojas del borrador que le llevé como ofrenda, la nieve cayó todavía más teatralmente, y antes de que la mujer rosada y altísima de guardapolvo rojo advirtiese que tampoco hablábamos el mismo idioma, salí corriendo. Me mojé los pies en el borde congelado de la calle, perdí algunas hojas del borrador, paré en un supermercado, compré una botella de vino en miniatura y lo tomé de un solo trago. Quería abandonar todo pensamiento, esperar a que pasara un poco la tormenta y volver a intentar el robo y la entrega de ese monólogo. Yo estuve donde el héroe todavía permanece intacto, pensaba. Donde el muerto va creando un dramón que moviliza cada uno de mis impulsos. La tormenta de nieve no paró, entonces caminé todavía más entusiasmado, sacándome los

copos con la manito tiesa y mirando a mi alrededor la tragedia naturalista sobre mis ojos: el río Isar abierto en forma de Y; el parque extendido sobre una mata verdísima que se iba congelando de a poco; el Hotel Hilton; el Consulado de Irán; todo con carteles: venga, compre; gaste en Múnich todo lo que tenga en los bolsillos ahora mismo. Hágalo, pero presume ser austero. Vuelva en bicicleta de su trabajo en Siemens o de trabajar en el teatro estatal de repertorio; o cómase apenas un Pretzel mientras sale del sauna olímpico y busca a sus camaradas en algún bar cercano a Odeonsplatz. Desnúdese en verano antes de ir a la iglesia, abra las ventanas de su casa y muestre cada uno de sus muebles de Ikea. Vivirá en el corazón de Baviera como si nadie lo conociera, aunque lo sepa y lo comente con un vecino, claro.

Rainer Werner Fassbinder nace en Bad Wörishofen en 1945 y se suicida en Múnich en 1982, donde vivió y produjo la mayoría de sus piezas. Dramaturgo, cineasta y actor, ofreció una mirada única y veloz sobre el mundo: un universo donde el melodrama, el extrañamiento y la tragedia fueron los soportes para narrar asuntos principales de su existencia breve, pero no menos prolífica y política. Fue un conservador de los géneros clásicos, trabajó sobre el drama moderno en toda su virtud, pero dejándose seducir por sus propias aventuras como motor del *kitsch*,

lo desaforado, el sensacionalismo, la crítica a la sociedad alemana, las pasiones al límite, la sexualidad y el amor romántico.

Según dice, su amor por el teatro empieza, sin embargo, por su amor a Éric Rohmer en *El signo de Leo*. A partir de esa película, identifica un enorme deseo de producir y se acerca al *underground* de Múnich para hacer algunas pruebas escénicas. En una entrevista con Tony Rains en 1975, cuenta:

Empecé a escribir porque no conseguía los derechos editoriales de las obras que habían escrito otros. Nos volvimos el antiteatro cuando la ciudad nos clausuró. La policía entraba en el lugar. Pusieron vari-

os pretextos, pero principalmente nos cancelaron porque se había construido un teatro político. Trabajé, desde entonces, con las mismas actrices y actores que habían dejado la Universidad de Arte para trabajar en el grupo. Conocí ahí a Hanna Schygulla, con quien también empecé a ser director. Trabajé siempre con el mismo equipo técnico. Desde un principio, mis obras tenían el rigor didáctico de algunas piezas de Brecht, aunque eran menos secas que esas piezas, y las de Brecht no tengan sensualidad. También por eso es que me molestan. Hay otros autores que me influenciaron más, como Marieluise Fleißer.

Esta fue, precisamente, una de las bases sobre las que Fassbinder asentó su corpus incomparable: una compañía más o menos estable de actores y actrices que, sin apenas ensayos, eran capaces de lanzarse a cualquier aventura que se les propusiera. Algo que resultaría crucial para que, más tarde,

fuera tejiendo las mismas pruebas en el cine y empiece a enlazar una película tras otra, sin descanso e, incluso, alternándolas con su actividad teatral.

En mi segundo intento por entregar la obra, la tumba de Rainer ya no estaba vacía. Un hombre ecuatoriano vestido todo, todo, todo de cuero se había sentado en la tumba contigua, y le rezaba en voz alta. No lo quise mirar de tan cerca, sin embargo, lo hice; me acerqué. Identifiqué el idioma y le dije que yo era argentino. Me contó que era dueño de un boliche en Sendlinger Tor, que su gata se llamaba Petra, y me prestó un nylon para cubrirme la cabeza. El cementerio de Bogenhausen es más bien un parquecito que rodea una capilla –*es curioso pensar que Fassbinder hubiese querido ser pisado por curas viejos que van y vienen, dicen cosas. El ecuatoriano Luis me traducía: hoy no habrá santa misa, que no se puede abrir la puerta, dentro de la capilla llora una abuelita y no saben cómo sacarla*– y el margen que encontró Fassbinder para nombrar el mapa de Múnich en todo su trabajo fue tan ajeno a ese catálogo de celebridades católicas que están enterradas ahí mismo. Pero en la urgencia por cerrar el cementerio, saqué, del bolsillo, las hojas de la obra, empapadas; las envolví en el plástico que me cubría, hice un pocito entre el barro, la nieve y la tumba y la dejé finalmente cubrirse de copos. Como a Luis no le importó, me terminé de robar los otros objetos pendientes: la foto, el cuaderno, el casco en miniatura. Salimos juntos en su moto por calles de adoquines, para que la policía no me viera sin casco; me dejó en la puerta de su bar y desde ahí el S-Bahn 7 hasta el barrio donde vivía, un poco más hacia el sur.

Yo había querido escribir un melodrama. Eso le decía a la dramaturgista del teatro que me había invitado a trabajar durante un tiempo en Alemania. Mi prejuicio con el realismo se estaba volviendo cada vez más presente. Todavía soy actor y muchas cosas que experimento en la escritura provienen de rebotes sobre mi trabajo como intérprete. ¿Qué obras me cuesta actuar? ¿Por qué esa desnaturalización de lo cotidiano, ese pacto por el verosímil, esa reproducción conocida me resultaba cada vez más difícil de aceptar y, sin embargo, aparecía inmediatamente en mi escritura? En mi recorrida por los teatros públicos de Múnich, me encontré con una tendencia, menos usual en Buenos Aires, a la reescritura de los clásicos. Eso que Fassbinder señala como un inicio por imposibilidad de derechos, pero que va derivando en nuevas dramaturgias, algunas muy desprendidas del texto fuente y otras en diálogo directo. La primera obra que dirigí fue una adaptación de *La voz humana* de Cocteau. Yo era muy chico; la actriz que lo interpretaba, una amiga española; mi primo ponía música con un reproductor de CD en un teatro que había sido una cancha de básquet; y yo no sabía por qué tenía que avisar que el texto era una reescritura de otro texto. ¿Argentores le va a avisar a Cocteau? ¿Qué es lo que se avisa, si la obra es otra?, preguntaba. ¡Las palabras, me decía la actriz! En ese tiempo, había descubierto a Fassbinder y, sin saber que algo de su trabajo iba a influenciar al mío (un poco por el acento de la actriz, la presencia de Pedro Almodóvar en la escena de principios de los 2000, y otro poco por las primeras –y borrosas– decisiones de puesta en escena), la obra fue un melodrama, naturalmente sin poder desprenderse del texto de Cocteau que también lo era. Fassbinder dice: “A mí no me

parece que el melodrama sea ‘no realista’, cada uno tiene una cantidad de pequeñas angustias con las que tiene que lidiar a fin de cuestionarse a sí mismo; el melodrama se ocupa duramente de esas angustias. La única realidad que importa es la que está en la cabeza del espectador. Esa que toma un desplazamiento, que puede ver aumentado en su cuerpo el dolor del mío”.

Fassbinder intervino realismos, tragedias y dramas canónicos en varias oportunidades: Lo hizo con *Hedda Gabler* de Ibsen en la Freie Volksbühne (1973), *Orgía Ubú* sobre *Ubú Rey* de Alfred Jarry, (1968), *Tío Vania* de Chéjov en el Theater am Turm de Frankfurt (1974), el radioteatro *Ifigenia in Tauride* de Goethe (1971), *El Café* de Goldoni en el Teatro de Bremen (1969) y *Leonce y Lena* de Büchner (1967), entre muchas otras. Siempre con su compañía Teatro-Acción. En 1974, también en Frankfurt, lleva adelante la puesta en escena de *La señorita Julia* de Strindberg, a quien Fassbinder luego señalaría como “un brujo, loco, perfecto y despreciable”.

Desde mi llegada a Múnich, habíamos pasado un tiempo investigando algunas tradiciones de mi escritura para determinar qué podía moverse hoy en una obra comisionada por un teatro alemán que apenas me conocía: era el único artista no emergente, de casi cuarenta años, no universitario, además de haber sido el único actor del grupo de dramaturgos y dramaturgas de países pobres, y eso, claro, les provocaba ansiedad. Los y las dramaturgistas intentaban desplegar conceptos teóricos muy agudos, formas que detectan en las piezas teatrales y revelan sistemas que, luego, pondrán a trabajar con la directora o el director convocado para la puesta en escena

futura. Toman café. Fuman. Pasean a sus perros enormes, que además los acompañan a trabajar. Van al sauna. Seguían pensando y buscando referencias. Yo –*mientras tanto*– estaba bocetando sin rumbo: hacía escaletas como aconsejaban Rory Mullarkey o Simon Stephens en *The Royal Court*, juntaba fotos y objetos como decía Kartun, vinculaba los sueños y los restos, leía todo lo que podía, pero sobre todo escribía escenas. Produje muchísimo material, unas 100 páginas que no terminaba de determinar qué era ni a qué estaba reaccionando. A la distancia, romantizaba mi trabajo con los actores y actrices con los que podía hablar en mi idioma durante las últimas experiencias, como cuando trabajamos sobre *Mamma Roma* de Pasolini o adaptamos *John Gabriel Borkman* de Ibsen para el Teatro Regio –*en una versión noventosa sobre un Borkman aislado en Comodoro Rivadavia preso de la hiperinflación, y súbitamente desprogramada del Teatro San Martín en el cambio de gestión*–, ensayando de madrugada, comiendo en los bodegones de Guardia Vieja, moviendo horarios, haciendo fletes, buscando vestuario en las ferias, o bien, en las que era parte de los elencos que integraba como actor.

Strindberg había inaugurado, a principios del siglo XX, un sistema de trabajo, más tarde conocido como “del yo”, que instalaría algunas huellas de lo que siguió durante algún tiempo después y que fundaría, también, aquello que se nombró como drama moderno. Peter Szondi, dirá al respecto:

[Hasta entonces el drama era] la hazaña cultural del hombre que regresa a sí mismo tras elaborar una hipótesis donde confirmarse y reflejarse. Sin embargo, la obra de Strind-

berg es un paso más hacia la disolución de eso nombrado como drama en la medida que anula la mirada de un sujeto dominante y la obra se articula en torno a una sucesión de escenas, cuya unidad no deriva de una acción unitaria, sino de un yo siempre idéntico que la protagoniza y de cuya conciencia son reflejo los restantes personajes.

En una entrevista realizada con motivo de la publicación del primer tomo de su autobiografía, *El hijo de la criada*, Strindberg sostiene:

Creo que la descripción completa de la vida de un individuo es más única y elocuente que la de una familia entera. ¿Cómo se puede saber lo que sucede en el cerebro de los demás, cómo pueden desvelarse los motivos ocultos de las acciones de otro, cómo puede saberse lo que este o aquel hayan podido decir al franquearse en un momento determinado? Se opera, evidentemente, con suposiciones. Pero la ciencia que estudia al hombre ha sido, hasta ahora, poco transitada por los autores, que con sus escasos conocimientos psicológicos han intentado hacer esbozos de una vida anímica que, finalmente, se mantiene oculta. Sólo se conoce una vida, la propia.

El narrador de Strindberg empieza a vivir el movimiento hacia un espacio dentro de las fronteras del Yo, hacia un lugar privilegiado desde el cual las variaciones sufridas en todo el mundo interior del personaje se conocen a partir de mínimos detalles en el mundo exterior. Como consecuencia, los hechos son contundentes, trágicos, irrevocables, y la información que se trafica está llena de pliegues. Los personajes son derivas de la miste-

riosa subjetividad del protagonista, que, por lo tanto, expande el volumen de su Yo.

No es curioso, entonces, pensar por qué Fassbinder toma el trabajo de Strindberg como soporte en los primeros experimentos de su grupo Teatro-Acción y que, luego, esto también se replique en sus películas. En *La ley del más fuerte*, visita el tema de las relaciones entre explotación económica cultural y explotación de los sentimientos en una pareja: Franz Biberkopf es un tipo gay vulgar, ingenuo y buenazo que gana medio millón de marcos en la lotería, lo que le permite entrar en los más exclusivos círculos del colectivo gay de Múnich. Es entonces cuando se enamora de Eugen, hijo de un empresario que tiene una imprenta al borde de la bancarrota. Después de dejar a su amante, Eugen inicia una relación con Franz por interés: le pide dinero para la empresa paterna en sucesivas ocasiones, le hace comprar un departamento lujoso, lo decora a él y al departamento como un burgués y organiza un viaje a Marruecos que iniciará el fin de la relación. Este desequilibrio entre el que da y el que manipula conduce a un dramático final: Franz ve cómo perdió prácticamente toda su fortuna a causa de las maniobras de su amante. Ni siquiera puede quedarse con el departamento que compró porque se lo cedió a Eugen, que aprovecha para volver con su ex-amante. Completamente desesperado, Franz se toma un blister de Valium y dos amigos de la infancia lo encuentran muerto en la estación de subte Isartor, en pleno centro de Múnich. Fassbinder culmina el drama con los dos que encuentran el cadáver de Franz robándole la plata que tiene en los bolsillos mientras suena una musiquita de adiós muy alegre.

Si bien del trabajo de Strindberg solo miramos el pulso de la metaficción del yo y la novedad en la mirada subjetiva del héroe, en sus distintas etapas, podríamos decir que además su teatro inaugura algunos cuantos hitos en la construcción del drama. Su producción suele dividirse en dos grandes etapas, la naturalista y la simbolista, que están separadas cronológicamente por un periodo vacío en el que se muda a París a causa de su trastorno paranoico y su paso por instituciones de salud mental. Entre las obras importantes de la primera etapa, están: *El padre*; una tragedia doméstica atravesando la crueldad propia del matrimonio; *La más fuerte* y *La señorita Julia*, que narra el encuentro sexual entre un criado y la hija de un conde. En esta etapa, muchos de sus títulos se rebelan contra el impacto que, en su vida, había tenido cada una de sus historias amorosas: tuvo tres matrimonios desafortunados, el primero en 1877 con la finlandesa Siri von Essen, del cual nacieron tres hijos. En esa época, escribe los relatos de *Esposos*. También *Alegato de un loco* y el drama naturalista *Camaradas*. Dos años después de separarse de su primera mujer, se vuelve a casar con la periodista austriaca Frida Uhl, de la que se divorció al poco tiempo y tiene otra hija. Su tercera y última relación se produjo en 1901 con la actriz noruega Harriett Bosse, con quien tuvo una hija más. La etapa mística de su vida queda organizada en la segunda parte de su autobiografía, la novela *Inferno* (1897). Su trabajo a partir de este momento fue menos realista, influido por sus creencias religiosas y el contacto con nuevos movimientos literarios como el expresionismo, el simbolismo, y la metafísica. Tras su retorno a Suecia, escribió dramas históricos como *Gustaf Vasa*, *Erik XIV*, *Gustav Adolf*, y lo

que pareciera ser una vuelta al realismo con *Kammerspiele*, *La casa incendiada*, *El pelícano* y *La danza de la muerte*.

“Desde niño soy lo que suele llamarse un maníaco depresivo, con períodos de euforia y tristeza que se suceden sin motivo aparente. A veces me sentía feliz y jugaba con los otros niños; bruscamente, perdía las ganas de jugar y me sentaba en un rincón a solas. Los otros no lo comprendían. Creían que estaba loco”, escribió Fassbinder, a quien tampoco le fue ajena su tormentosa vida anímica ni sentimental en su corpus de obra. Rainer no conocía límites y a los 26 años se enamoró como un adolescente del marroquí El Hedi ben Salem, quien dejó a su esposa y cinco hijos en Argelia. También había conocido en un rodaje al actor Günther Kaufmann, quien era, además, casado y con dos hijos, de quien se enamoró y a quien le dio trabajo en catorce películas. Estuvo casado con dos mujeres y, durante años, convivió en los ensayos con sus amantes y sus esposas, todas actrices: Ingrid Caven y Juliane Lorenz. “Rainer era un homosexual que también necesitaba una mujer. Así de simple y de complicado”, comentó Ingrid.

Entre las muchas cosas que tenía acumuladas durante mi viaje a Múnich, había mapas. Todo tipo de circuitos de cementerios, bares a los que había ido Fassbinder, los departamentos desde los que había intentado saltar al vacío, los teatros en los que ensayó, los mapas todos marcados, impresiones de Internet, y eso empezó a revelar una forma. Muchas anotaciones que estaban fuera del mapa hablaban de un recorrido. Me la pasé caminando durante ese invierno tan crudo desde un lugar hasta el otro. Rápidamente

repetía itinerarios para acercarme a los ciervos, a los parques, a los teatros, a las piletas de natación, a mi casa en el barrio de los futbolistas. Entre los mapas, los circuitos y algunas grabaciones, empecé a pensar que había una forma de organizar las escenas que había escrito y, un tiempo después, retornó un procedimiento que, hasta entonces, había sido parte de mi trabajo: descubrir una colección de hechos irrelevantes de una vida entre los cuales aparecían otros más nodales de manera aislada. Con la articulación entre lo uno y lo otro, había podido hacer algunos documentales falsos, tramar autoficciones, incrustar sistemas de la naturaleza que desbarrancaban para crear mi propio paisaje (*un alud de nieve, una tormenta de arena, la tierra que empezaba a partirse*) y me permitían empezar a asociar y pensar en un soporte posible para articular deseos, aventuras y espasmos; impresiones, leyes, listas, cartas y todas las lecturas que esos discursos empezaban a desplegar. Hice una promesa: poder llevarle a la tumba a Fassbinder el borrador terminado. *La obra muerta al hombre muerto, una costumbre que Strindberg hacía con sus obras, las acercaba a la casa de sus ex mujeres, las dejaba en la puerta, esperaba a que salieran, las descubrieran y, luego, se iba*. Dice Robert Fischer, en su edición de *Fassbinder por Fassbinder*, que luego de la representación de *Señorita Julia* de Strindberg en el Teatro de Frankfurt, Fassbinder gritó “ahora sí, muera el padre”. Y como un desahogado, lanzaba las hojas a las actrices como si fueran huesos de un cuerpo descompuesto que él empezaba a reescribir. No creo en los maestros ni en los legados, pero sí en poder leer sus ideas, sus autoreportajes, su obra como un poema incierto, una acumulación de procedimientos que están entre la

experiencia y la biografía, entre la biografía y la práctica, entre la práctica y el deseo, entre el deseo y la desilusión, todo en la misma cima, todo en el mismo abismo ▼

.BIBLIOGRAFIA:

- » *Fassbinder por Fassbinder*, las entrevistas completas. Edición de Robert Fischer - Traducción de: Ariel Magnus. El Cuenco de Plata (2018)
- » *R.W. Fassbinder, La anarquía de la Imagenación*. Entrevistas, Ensayos, Notas. Editorial Paidós, 2002.
- » *Teoría del Drama Burgués del SXVIII*, Peter Szondi, Editorial Prometeo, 2003.
- » *El Hijo de una Criada*, August Strindberg, Tusquets, 2008. Traducción de Victoria Santoli.

MINI - BIO

Alfredo Staffolani nació en 1982. Es actor, autor, director y docente. Sus últimos trabajos como director fueron: el largometraje *El tiempo del Fin*; sus obras *El buen destierro*, *La maldad del mundo*, *Por culpa de la nieve*, *Loop*, entre muchas otras. Es autor comisionado del Residenztheater de Múnich y del Royal Court Theater de Londres. Dirigió, además, *Mishelle di Sant'Oliva* de Emma Dante, *Un día de verano* de Jon Fosse. Su texto *El ardor* ganó el Premio Estrella de Mar al mejor texto teatral (2018). Fue artista residente de Experimenta Sur (Bogotá), The Copycat Academy (Toronto) y la Sala Beckett (Barcelona). Fue, además, ganador de la Bienal de Arte Joven y nominado a los premios ACE y Teatro de Mundo. Recibió menciones del INT y del FNA. Como actor, trabajó con Vivi Tellas, Rubén Szuchumacher, Maruja Bustamante, Luciano Suardi, Gonzalo Martínez, Natalia Casielles, entre muchxs otrxs. Es docente de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Su obra reunida, *El buen destierro*, fue publicada por Blatt & Ríos. Fue traducido al inglés, catalán, francés, alemán y polaco.

Un cuarto propio. Juana Inés de la Cruz

AGUSTINA MUÑOZ

Cuando leo a Juana Inés Ramírez de Asbaje, pienso desde qué mundo escribía. ¿Cómo era la vida de una mujer escritora en el siglo XVII en Nueva España, ese territorio conquistado ciento treinta y dos años antes? ¿Para qué y para quién escribía? ¿Cómo eran sus noches, sus mañanas, sus secretos? ¿Qué la atormentaba, con qué gozaba? La biografía de Juana es como un juego de espejos, de incógnitas y agujeros. Juana se esconde y se expone, quizás como estrategia de supervivencia. Juana la cortesana, la escritora de comedias y poemas de amor, la religiosa, la monja, la aguda, la de la conversación filosa, la del apetito intelectual desbordante, la atrevida, la arrepentida. Si Eurípides escribió toda su obra durante una guerra interminable, Juana escribió en una época inquisitorial en un territorio que estaba siendo arrasado. Como dijo Octavio Paz, Juana escribía y pensaba inmersa en una “civilización de hombres creada para hombres” (“blancos”, agregaríamos hoy). No se podía ser como Juana en su época. Juana es una pensadora que escribe desde la complejidad de la existencia y comparte lo que piensa y lo que siente en poemas, en obras de teatro y villancicos: el mundo la atravesaba y ella estaba viva. Y estar viva, así, cabalmente viva, es rupturista en su época y también en la nuestra. Cuando

escribe *Yo, la peor de todas*, está diciendo precisamente eso. Era “un monstruo”, como la llamó la escritora mexicana Margo Glantz.

Juana se pasa la vida sin entender las limitaciones que tiene que acatar por el hecho de ser mujer. Es algo que no puede concebir ni hacer cuerpo. Cuando se entera de que las mujeres no tienen permitido ir a la Universidad, le pregunta a su mamá si puede hacerlo disfrazada de hombre. Ella sabe que puede estar a la altura intelectual de aquellos que tuvieron la posibilidad del estudio formal, sabe, incluso, que puede ser más filosa y más aguda que ellos. Porque los lee, porque debate con ellos encerrada a solas o caminando por el campo. Sabe de todo lo que es capaz y no entiende que su destino vaya a ser, tanto si se casa como si se consagra como religiosa, el de la sumisión y el silencio. Le debe haber parecido, además de injusto, ridículo.

“Elegí la literatura, pues una herejía en el arte no la castiga el Santo Oficio.”¹ Juana tiene claras cada una de las elecciones que va haciendo. Juana sabe del peligro; su propio confesor en el convento es miembro del tri-

¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, 1691, Madrid, Manuel Ruiz de Murga.

bunal inquisitorial; es decir, está rodeada. Juana es una filósofa de esas que saben escribir muy bien, filósofa poeta, dramaturga existencial, humorista filosa. Juana pasa de la poesía a las obras de teatro, del pensamiento teológico a experimentos científicos y a leer textos sobre Hipatia, la filósofa y astrónoma de la Antigüedad griega que –vaya guiño– muere en manos de fanáticos cristianos. Juana escribió cincuenta y dos obras dramáticas, sola y en colaboración (siempre con hombres). Muchas de esas obras son loas y villancicos sobre asuntos religiosos que se representaban en las catedrales para distintas celebraciones; pero también escribió obras seculares, como *Amor es más laberinto*, con ese título genial, o *Los empeños de una casa*, una comedia de enredos amorosos en la que los personajes están todos enamorados de otra persona que no es su pareja oficial. Cuando la juzguen, su escritura sobre asuntos mundanos será considerada un rasgo imperdonable, algo promiscuo. Una religiosa no debería escribir sobre el amor. Ese tópico, central en el Barroco, también lo va a ser en la obra de Juana. “¿Qué es aquesto, cielo injusto? ¿Qué es lo que pasa por mí, que lo acierto a padecer y no lo sé definir? ¡Ay de mí, que mal sabe hablar, quien sabe sentir! Apenas, Amor tirano, de tus flechas conocí que las hace más agudas quien las quiere resistir, cuando vi que sabes hacer más daño que herir”², dice un personaje femenino de una de sus obras. Y eso se repite una y otra vez. Las mujeres de sus obras tienen una enorme conciencia de sí mismas. A mí, hoy en día, leer a Juana hablando de mujeres me sigue emocionando, tiene la contemporaneidad de alguien que

2 Sor Juana Inés de la Cruz, *Amor es más laberinto*, 1698, Madrid, Manuel Ruiz de Murga.

escribe desde una verdad profunda, y leerla es casi como llegar a oír esa voz.

Juana sabe que a las mujeres las quieren callar, pero sabe también que las mujeres saben pensar. En un texto³, se asume heredera de una larga lista de pensadoras mujeres: “Porque veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. (...) Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva (...) A una Aspasia Milesia que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Pericles. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y le convenció”. Y la lista sigue y es larga, y ella se toma el trabajo de citar a todas, para dar cuenta de la injusticia de negarles a las mujeres el conocimiento y la capacidad de decir, razonar, educar y gobernar. ¿En qué absurdo precepto estaba eso fundado si la historia estaba repleta de ejemplos que confirmaban lo contrario? Juana se encarga de que esa parte no se eluda, y las nombra una por una, como homenaje y evidencia fáctica. Juana, la amante del pensamiento, expone la irracionalidad de los preceptos que rigen su sociedad.

Antes de ordenarse como religiosa, Juana fue cortesana. A los dieciséis años, su tía la presenta en la corte virreinal para que sea dama de compañía de la virreina. Esa es una imagen de la que no tenemos registro. Años antes de ser la mujer de velo negro en su traje de monja que vimos muchas veces, Juana vivió una vida de bailes, fiestas, banquetes, tertulias

3 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, 1690, Madrid, Manuel Ruiz de Murga.

y celebraciones. Juana es ahí un personaje social, y mucho de lo que va a escribir tendrá que ver con ese tiempo en el que vio de cerca cómo funcionaba el poder y el mundo mundano. En la corte, conoce a mucha gente, y la gente queda fascinada, un poco estupefacta más bien: parece que la chica encandilaba. La virreina va a devenir en su mecenas y también en su amiga. Esa posición le facilitará, a Juana, los contactos para tener, durante un tiempo, un cerco de protección y también de cierta contención. Pero, sobre todo, en la corte, se convierte en escritora asalariada, profesión que va a ejercer casi toda su vida.

La obra de Juana es una obra repleta de voces. ¿Es ella o un personaje hablando? ¿Cuántas Juanas existen, cuántas dejaba ver? A partir de un texto biográfico que ella mismo escribió, podemos inferir que muchos de los parlamentos de sus personajes podrían estar hablando de ella. En la obra *Los empeños de una casa*, el personaje de Leonor dice: “Decirte que nací hermosa presumo que es excusado, pues lo atestiguan tus ojos y lo prueban mis trabajos / Inclíname a los estudios desde mis primeros años con tan ardiente desvelo, con tan ansiosos cuidados, que reduje a tiempo breve fatigas de mucho espacio / En breve tiempo era el admirable blanco de todas las atenciones / Entre estos aplausos yo, con la atención zozobrando entre tanta muchedumbre, sin hallar seguro blanco, no acertaba en amar a alguno, viéndome amada por todas partes”. Ahí está Juana describiendo a una mujer que se jacta de su belleza sin pudor, que declara que tiene muchos pretendientes y que no elige a ninguno. Y sobre todo, que esa mujer mundana y hermosa, es una gran estudiosa que dedica la mayoría de su tiempo en lecturas complejas.

Esa obra es una comedia que escribió para la celebración del nacimiento del hijo del virrey. Allí se cuenta un triángulo amoroso en el que los hombres son puestos en ridículo y las mujeres se expresan con inteligencia y agudeza. Esas obras se representaban en la corte, es decir, las veían los gobernantes. Juana les habla en la cara a aquellos mismos que perpetraban la injusticia. Y en la cara, les habla de sus hipocresías, de su vida superficial, del abuso, de su estupidez. Pero son comedias, y el público reía, y mientras, el mensaje se pasaba. Cuando la leo, pienso en la defensa del arte como medio para hacer la revolución, de decir lo que no se puede decir y pasarlo entre metáforas y escenas entretenidas. Pienso en el arte dramático como medio para dar voz a las que no tenían voz, en hacer hablar a los personajes para que pudieran dar cuenta de la complejidad existencial que les era negada. Escudada en la palabra y en la ficción, une esas dos esferas que estaban separadas, el pensar como cosa de hombres, el sentir como privilegio de las mujeres.

Cuando llega a la edad adulta, los caminos que podía considerar eran dos: el matrimonio o la vida religiosa. Esas eran las opciones para una mujer blanca: el control del marido o el de la iglesia. En el convento, al menos, podía vivir sola, y tener tiempo para leer y escribir. Juana eligió a conciencia: “para la total negación que tenía yo al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola”. Esto escribe Juana en una carta dirigida al obispo de Puebla. Esa es ella, la que en carácter de reli-

giosa le confiesa a un obispo, hombre en lo más alto de la jerarquía eclesiástica, sus pensamientos y sentires. Subvierte así dos reglas, una que impedía a una mujer dirigirse de esa forma a un hombre, y otra que le impedía a una subalterna hablarle como un par a un obispo. En esa famosa carta, en la que cuenta y defiende su manera de vivir, refleja también el camino que emprendían muchas mujeres: los conventos estaban llenos de mujeres que no querían casarse ni tener sexo no deseado ni parir diez o doce hijos. La académica chilena Adriana Valdez dice que el matrimonio era directamente peligroso para la vida de las mujeres. Así es como Juana pasa a ser sor Juana. No por vocación religiosa (aunque se cree que Juana sí era una persona creyente), sino por pura ansia de ser. Juana tenía veintitún años, y así empieza a vivir donde vivirá hasta el fin de sus días, en una celda de dos pisos con sirvientas, en la que puede recibir visitas. Ahí es donde va a escribir la mayor parte de sus textos, los poemas, las obras de teatro, los villancicos y las polémicas cartas que terminarán de exponerla al tribunal que la obligará a pedir perdón público.

Juana tuvo eso que Virginia Woolf consideraba la condición de la independencia creativa: un cuarto propio; pero en los conventos, lo que escribían las mujeres era leído por sus confesores como una manera de control. “Los confesores invitaban a las monjas a escribir para poder controlar lo que pensaban y sentían, una manera de observar los movimientos. Controlar el pensamiento, la imaginación, controlar los deseos y los sueños. El confesor era el encargado de la ortodoxia de la monja y, ante casos peligrosos, delatarla.”⁴

4 Sor Juana Inés de la Cruz (2019). *Si los riesgos del mar*

En Europa y también en la América convertida a la fuerza al catolicismo, las mujeres religiosas eran invitadas a escribir, la escritura era algo corriente. En La Biblia, San Pablo decía claramente que las mujeres no podían predicar. Pero nada decía sobre la posibilidad de escribir. Y Juana y tantas otras encontraron, en la palabra escrita, la posibilidad de decir y decirse, de salvarse en un mundo opresivo que les negaba la voz propia. Y hasta cierto punto, la Iglesia lo permitía. Siempre y cuando no se metieran en esferas que no les correspondían. Las mujeres religiosas oían voces, tenían visiones y revelaciones. Podían escribir sobre eso. Los hombres de la Iglesia pensaban y debatían encíclicas, dogmas y asuntos teológicos. Así estaban repartidas las tareas, “hombres y mujeres veían aspectos distintos de la divinidad: los unos, los más especulativos y racionales; las otras, los místicos”⁵. Pero Juana no pertenece a la tradición de las escritoras místicas, como puede ser Hildegarda de Bingen, Marguerite Porrette (condenada a la hoguera en 1310) o Hadewijch de Amberes, cuyos textos narran la experiencia religiosa como trance y experiencia religiosa arrasadora. Si bien estas mujeres abrieron un camino en el que demandaban la experiencia espiritual como acto íntimo, y defendían el vínculo privado con los textos sagrados y la práctica religiosa sin intermediarios, Juana desea ir aún más allá. Juana no es mística, es filósofa, tiene una cabeza más científica si se quiere, indaga en la condición humana y reniega de esas categorías que separan a

considerara. Estudio preliminar de Adriana Valdés. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

5 Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura económica, Ciudad de México.

hombres y mujeres según sus capacidades afectivas e intelectuales. Ella escribe sobre el amor, la existencia y el poder, y llega a lugares incómodos, oscuros y vedados. “Hombres necios que acusáis a las mujeres sin razón”, dice y eso es un cartel de neón en la sala del convento. Juana describe la complejidad de las mujeres, les devuelve su hondura, su inteligencia, su capacidad intelectual y de gobierno de ellas mismas. Las saca de la obvedad de una vida plana y predecible, del gobierno de los otros sobre sus destinos y sus cuerpos.

Juana escribe olvidándose o no considerando del todo los límites de su género. Aunque nunca sin ingenuidad, sabe que para hacer lo que hace necesita revestirlo de las formas necesarias para que eso pueda ser leído. Muchas veces antes de mandarse con una diatriba fulminante, se excusa diciendo que, como mujer que es, sabe que su entendimiento es débil, que nunca estará a la altura para entender las grandes ideas. Sin embargo, dicho eso, se despacha con un pensamiento de una consistencia intelectual de la que Juana es consciente. Lo cortés no quita lo valiente. Y esa es la forma que encuentra para cumplir con las normas, para protegerse con esa indulgencia falsa que los hombres quieren oír por respeto a las formas. Juana se va envalentonando y se atreve, incluso, a entrar en discusiones con eruditos eclesiásticos, es decir, discute cabeza a cabeza con los hombres. Y eso es algo que va más allá de lo tolerable y será lo que la quiebre.

La cosa es así. Juana escribe un texto en el que comenta un sermón de Antonio Vieyra, autoridad religiosa y teólogo erudito, y le critica varios de los puntos. Si las mujeres no

podían predicar, mucho menos podían criticar los argumentos de los predicadores. El confesor de Juana, Núñez de Miranda, lee el texto y le resulta brillante. Lo hace circular y así llega a manos del obispo de Puebla, quien decide publicarlo sin el consentimiento de Juana, no sabemos si para exponerla o porque de verdad creía que ese texto debía leerse. El pensamiento de Juana se hace público y la muestra en toda su osadía y capacidad intelectual. El texto de Juana le gana al de Vieyra. El clima ya estaba caldeado. Había que parar a esa mujer. El arzobispo de la ciudad en ese entonces era un misógino declarado y aborrecía la literatura y las artes, en las que veía perdición e inmoralidad. Venía hace tiempo con Juana en la mira y, a partir de este texto, empieza a hacer presión. El obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, le envía una carta a Juana firmada con el seudónimo de una monja como su alter ego, sor Filotea de la Cruz (!), en la que le recuerda sus deberes y sus limitaciones. En esa carta, el hombre poderoso disfrazado de mujer, le advierte a Juana los peligros de la elación, término que significa gozar; en el caso de las mujeres, del acto soberbio de la inteligencia. Así empieza el sometimiento de Juana. El mismo que publicó el texto, le escribe: “sacrificar el entendimiento es el más agradable holocausto que puede ofrecerse en las aras de la Religión”.

Entonces, viene la respuesta de Juana a la carta del obispo: *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* es un texto autobiográfico en el que se defiende y cuenta su vida. Mucho de lo que sabemos de Juana, lo sabemos por esa carta. Juana sabía que la situación estaba cada vez más peligrosa, los virreyes que la protegían ya no estaban, pero a ella le arde algo adentro y sabe que es la

única que puede hacer justicia. La carta es un manifiesto de una sinceridad cruda; no puedo dejar de imaginarla escribiéndolo en su celda: la cabeza en llamas, el corazón bombeando fuerte. Si tiene miedo, no se nota.

A partir de eso, todo se pone oscuro. El texto es demasiado para el espíritu de la época. El arzobispo toma el caso de Juana como un castigo ejemplar.

No sabemos qué le hacen ni qué le dicen, pero el cambio es rápido y espeluznante. “En unos meses, sor Juana pasa de la defensa de las letras profanas y del derecho de la mujer al saber, a la aceptación de las censuras que le habían hecho. La mayoría de los críticos católicos atribuyen la mutación a una orden del cielo. Más verosímil parece atribuir esta súbita decisión a la soledad creciente en la que vivía, y la hostilidad que la rodeaba”, dice Octavio Paz. Juana ahora sí que tiene miedo. ¿Qué pasa con ella entre que escribe su defensa hasta que firma con sangre su conversión? ¿Qué le dio tanto pánico? ¿A qué tuvo que someterse?

Juana, finalmente, presenta un documento con el que pide perdón de sus culpas. Allí reconoce que sus pecados son “enormes y sin igual” y que merece “ser condenada a la muerte eterna” en “infinitos infiernos”. Pide perdón. Escribe como escriben todas las mujeres que eran acusadas en esa época: aterradas y sin voz, aferrándose a las frases hechas con las que las mujeres criminalizadas asumen el rol de arrepentidas. Dice lo que hay que decir y con eso cierra su vida intelectual. Juana se apaga. Se deshace de todos sus libros, sus instrumentos musicales y de ciencia. En su celda de religiosa,

quedan solamente tres libros de devoción y muchos cilicios con los que disciplinarse. Alguien le debe haber entregado esos instrumentos de penitencia que ella nunca había utilizado antes. Juana empieza a castigar su cuerpo, siguiendo el ejemplo de su confesor. Se autoinflige los castigos delante de Núñez de Miranda, y él mismo dice que tiene que cuidarla prudentemente para que “en su empeño de crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor en la penitencia, no acabase, a manos de su fervor, la vida”. Están todos satisfechos, es la religiosa que la Iglesia quería que fuera. ¿En qué estado mental empieza a lastimarse de esa forma?

Lo que sabemos es que no vuelve a escribir, no como antes. Como acto de honestidad, a Juana le quedan aún las palabras, pero en su negativo. En sus textos de conversión, no está su voz, nada de lo que ahí escribe tiene alma ni estilo, son repeticiones, frases trilladas, fórmulas hechas. Los que la leen se dan cuenta. Es un mensaje que nos deja. Se guarda su decir en un gesto sincero y desesperado. Nos dice: no crean estas palabras, nada de esto es verdad. La que escribe arrepentida no es Juana. Juana ya no estaba ahí.

Juana fue la primera dramaturga de lengua española con ese nivel y cantidad de trabajo. Sus voces siguen diciendo y es sorprendente imaginarla escribiendo en las condiciones en las que vivía. Sus obras se representaban, tuvieron cuerpo en su momento y lo tienen ahora. Y es la evidencia del pensamiento de todas esas mujeres que sentían la vida con una intensidad que no les era permitida. Prohibir, censurar, callar, ese absurdo de personas necias, más aterrorizadas que Juana en su celda. ▽

MINI - BIO

Agustina Muñoz nació en Buenos Aires en 1985. Trabaja en performance, teatro, cine y video. Es Licenciada en Comunicación Social y tiene un Máster en Teatro de la Universidad de las Artes de Ámsterdam, Países Bajos.

Ha escrito y dirigido múltiples obras de teatro, performances, videos, y trabajado en colaboración con diferentes artistas. Recibió el Primer Premio de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro y el Premio de Dramaturgia Innovadora del Festival Escena Contemporánea, Madrid. Sus obras se han realizado en Cuba, Chile, Irlanda, Suiza, España y Holanda, y han sido editadas en diferentes antologías nacionales e internacionales.

Es co-editora junto a Bárbara Hang de la antología de textos sobre arte performativo *El tiempo es lo único que tenemos*, editado por Caja Negra. Ha escrito durante muchos años en el suplemento Radar, de *Página/12* y en distintos medios argentinos y extranjeros sobre artes escénicas y performance. Ha dado talleres de práctica artística y de escritura para niñxs y adultxs. Es parte del colectivo de artes escénicas Paraíso. Fue curadora invitada de Programas Públicos del MALBA y Asesora de Artes escénicas del Centro Cultural Kirchner.

Maneras de actuar, maneras de vivir

ALEJANDRO CATALÁN

1

Vi a Pavlovsky por primera vez en una función de *Potestad* que hizo a principio de los años noventa en el pequeño Sportivo Teatral de la calle Velazco. Fue una función gratuita e informal, nacida del vínculo de amistad y complicidad artística que lo unía con nuestro maestro Ricardo Bartís. “Bartolo” había dirigido una versión inusualmente libre de su obra *Telarañas* y, luego, actuado junto a él, y con Elvira “Pipi” Onetto, en *Pablos*, dirigidos por Laura Yusem. Existe una grabación, que circula en la web, de la sorprendente apuesta actoral que fue esa obra en aquel momento.

No creo que aquella función para alumnos se proyectara muy fácil para Pavlovsky. La expectativa era altísima y todos los que alguna vez hicimos funciones para las “escuelas de espectadores”, “countries” o instituciones diversas sabemos lo que es sentir que en el público pesa la mirada que lo agrupa. En este sentido, todos los allí presentes nos sentíamos parte de la apuesta escénica que por entonces afirmaba Bartís, pero aquel posicionamiento rotundo y taxativo también sabía festejar el encuentro con afinidades actorales, por lo que la corporalidad que emanó del inesperado despliegue

de Pavlovsky soltó rápidamente nuestras amarras grupales y nos volvió a reunir aliviados y agradecidos en torno a él.

La primera parte de *Potestad* era irresistible. Casi era un número cómico, un divague de tierna y cercana humanidad. Luego Pavlovsky nos contó que fue improvisada, en circunstancias que no recuerdo, ante la mirada de Norman Brisky, quien por entonces era el director. En ella, su cuerpo nos adhería rápidamente a un juego que invitaba a estimar, más que una destreza, una sensación. Una sensación desconcertante que llevaba la vida escénica más allá de nuestro juego. Un “más allá” que, fuera de las reglas y recursos con los que nos solemos parar o nos suelen enseñar a hacerlo, se iluminaba por la zona en la que él nos ofrecía su cuerpo. Una zona que, valga el juego de palabras, estaba mucho más acá de lo que hubiéramos podido sospechar. Allí Pavlovsky nos invitaba y honraba como partícipes de una experiencia a la que él se llevaba llevándonos.

La emoción que vuelvo a sentir al evocarlo me encuentra hoy pudiendo poner en palabras el planteo existencial que su cuerpo despertó en el mío. Me interpeló directamente la per-

cepción respecto a la sensación que yo mismo me podía brindar en el momento de actuar. ¿Qué manera de vivir hay en tu actuación?, preguntaba la suya, mientras la libertad que compartía su cuerpo me permitía sentir las ataduras del mío. Mi respuesta fue la sensación que atravesó por igual a mi actuación y a la persona que se la estaba procurando. En aquel momento, no era clara ni buena, pero habilitaba un proceso. Avanzar en la plenitud de la respuesta podía convertirse en el sentido de tener un cuerpo dentro y fuera de la actuación.

2

Pavlovsky era un cuerpo de gran envergadura: enorme porte, rostro y sonido, pero, fundamentalmente, pleno habitante de su inmensidad. No todos los cuerpos grandes lo parecen ni todos los cuerpos pequeños lo son. Pavlovsky tenía la pregnancia que nace del disfrute desembozado de su juego visual y sonoro. Eso lo hacía del tamaño que va desde su piel hasta el ingreso en nuestros oídos y ojos. En él, estábamos presentes y estimados por la manera concreta y sensorial con la que nos brindaba el acontecer abundante, calmo, sutil y continuo de su cuerpo. Un cuerpo que, en vez de avanzar sobre lo sabido, memorizado y pautado, lo diluía en el incuanticable existir que emergía del contacto de su expresión y nuestra percepción. Allí nos jugaba, en los ojos, una extraña y blanda indefinición del movimiento que se desplegaba entre un traer y escapar, estabilizar e irrumpir, aceptar lo esperable y quebrar en extrañas derivaciones. Bailaba su actuación acompañando su rostro y sus manos en gestos paraverbales, continuos, cómicos y sutiles. Ojos, boca y dedos eran las terminaciones de un movimiento acuático de su carne y su

voz que nos brindaba una grata sensación de blandura y actualidad. Una voz de vibración generosa, ancha y un poco ronca; con una manera de hablar aristocrática, porteña, juguetona, capaz de dar blandura a la dureza de la procedencia literaria de las palabras. Palabras de las que era el autor, pero que, paradójicamente, perdían importancia en la danza a la que eran sumadas. El Pavlovsky actor difuminaba al Pavlovsky dramaturgo. Pavlovsky actor sabía que, siendo autor, había escrito eso en su escritorio, y que, ya estando en escena, no tenía por qué sujetarse completamente a esa precedencia. Allí era un cuerpo presente que disponía de una cantidad infinitamente mayor de acontecimientos y condiciones perceptivas de decisión. Era una corporalidad en vínculo directo que no buscaba encarnar ni personificar la letra; podríamos llamar a su despliegue “personalidad escénica”, para entenderlo directamente como una manera de vivir. Porque, estrictamente hablando, Pavlovsky no inventó un “Teatro” –esa es una necesidad de instituciones o negocios que precisan variar los cuerpos, pero mantener los valores trascendentes–, inventó algo anterior y mucho más profundo: una actuación como experiencia de libertad. Una que solo sucede y se verifica entre un cuerpo y otro, y que, si dejamos que se nos transfunda, puede cambiar la manera en que la organización de nuestra vida habilita al cuerpo con el que queremos vivir y actuar.

3

Contrariamente a “Tato”, los actores no solemos creer que una actuación sea ni pueda tanto. Por eso, entre muchas otras cosas a las que nos adaptamos, está la de asumir el texto como una “obra”: una lógica inexorable que

llega para la comprensión, memorización y ejecución. No nos permitimos pensar en la posibilidad de que eso pueda tener problemas escénicos por el simple hecho de haber sido generado dentro de una lógica sólo verbal y, por ende, más estrecha que nuestra humanidad. Menos se piensa, aun, que podamos ser un aporte autorizado para evaluar el ingreso adecuado de esa exterioridad a través de nuestro cuerpo. Los actores no contamos con la “autoridad” que emanaría de ser el habitante nativo de la situación escénica, con una capacidad narrativa que trabaje con la totalidad de la percepción y, por ende, concedora de la manera en la que los materiales que exacerban la presencia verbal pueden ingresar más noblemente al escenario. Todo lo contrario: solemos estar frente al texto como ante aquello que nos autoriza a entrar y estar con nuestra actuación en el Teatro. Por eso debemos padecer como un problema propio, la dureza y la explicitación verbal que llega desde la silla del autor. Podrá estar en juego nuestra idoneidad antes que la viabilidad de ese elemento literario. Naturalizamos actuar sobresaturados de palabras, apurados al hablar y sin intención de escucha. La posibilidad de que nuestro juego escénico goce de la totalidad de las posibilidades perceptivas que tenemos como seres humanos para estar allí presentes y reunidos debe ser descartada. Debemos aceptar perder nuestra humanidad en favor de la idea de humanidad que refiere la letra, y buscar en el reconocimiento de nuestra destreza individual el sentido de actuar.

Por eso pensar, aquí, en la actuación de Pavlovsky es dar cuenta de otra envergadura posible para otra experiencia de vida que puede ser actuar. Una experiencia que, lejos

de estar dada, depende de un desajuste, a la vez humano y artístico, como condición de encuentro: cuerpos conscientes de que la carga literaria, ideológica, temática, intelectual, hábil, formal, escenográfica, tecnológica, espacial, mediática, estética, erudita y demás recursos que intentan impactar en el público, nos aíslan con ideas, reducen la vinculación perceptiva y limitan el disfrute de la humanidad de nuestro juego. La cuestión no se reduce a estar a favor o en contra del texto, se trata de si, con o sin él, los actores logramos generar experiencias en las que la totalidad de nuestras capacidades expresivas sean el acontecer que constituye el fenómeno escénico que nos damos y compartimos; si antes que actores, podemos ser personas en cuyos cuerpos se expresa el deseo de unión de unos seres que realmente se hablan, escuchan y callan juntos.

Pero sucede, en general, que los autores, los directores y los actores mismos no estimamos tanto al actor como Pavlovsky estimaba al actor que era. Su modo de compartirse era una condición inextirpable de la consistencia ficcional del fenómeno escénico que quería generar. Su actuación quería y debía darse una autoridad que albergara y excediera su propia referencia literaria para lograr, hasta donde más pudiera, que la fuente racional del acontecer externo entrara con su cuerpo en el juego incuantificable de nuestra percepción. Su “personalidad escénica” quería lograr que suceda humanamente más que lo “interpretable” dentro de un dispositivo interpretativo. No siempre lo lograba; muy frecuentemente era vencido por enormes pasajes en los que el peso de su contenido ideológico generaba un grado de solemnidad y complicidad social que lo relegaba atrás de sus palabras como a

cualquier buen intérprete. Su expresión debía intentar manejar una capacidad de libertad que no siempre el propio dispositivo teatral le admitía. En los momentos que lograba hacerse lugar con su exceso blando y continuo, entraban los acontecimientos que nos hacían sentirlo un ser humano entre seres humanos, convirtiéndonos en testigos de una experiencia de actuación con la excusa de una obra de Teatro. De esa valiente y gozosa estimación de la zona de contacto, nació la dimensión del sentido vincular que lo hermana con Fidel Pintos y lo separa de Beckett.

Querer que esa zona de contacto sea una experiencia posible es el único deseo que puede decidir condiciones de encuentro y ensayo que habiliten la calma, intimidad y honestidad, en las que nuestra percepción pueda generar el acontecer que oriente y junte nuestros cuerpos en vida y ficción. Quizás la libertad corporal de nuestra actuación y de cualquier otra actividad de esta época se esté jugando en la concreción de un deseo de unión que apague los requisitos y presiones del mundo, y abra la posibilidad de compartir, mucho antes que un diálogo, una escucha.

4

Pavlovsky fue consciente de las condiciones que propiciaban la humanización del contacto. Sabía que para que su cuerpo se desajuste del Teatro debía desajustarse del modo de reunión productivista. Eso se puede ver en la amistad como cualidad vincular de las personas con las que ensayaba y vivía, en sus tiempos de ensayo, en todo el pensamiento que desarrolló en torno a la experiencia del cuerpo y en la decisión de no trabajar en teatros estatales ni en producciones comerciales.

La zona en la que Pavlovsky se paraba para actuar era también su manera de pararse y reunirse en el mundo. Él sabía que la libertad de los cuerpos y su unión quedarían desactivadas con la presión comercial o el reconocimiento estatal. Su actuación, antes que un “don” o un “talento”, era una manera de vivir fuera y dentro de la escena. Para muchos, su postura era –y es– demasiado exigente o exagerada; para él, al estar en juego la libertad, era la delimitación del tipo de vincularidad en la que podía reinar el sentido corporal del encuentro y actuar de la manera que aquí ponderamos.

Desde aquella pregunta a la que me invitaba el cuerpo de Pavlovsky, y el de tanto otros desajustados, fui entendiendo que, al igual que el resto de las personas, los actores ofrecemos el cuerpo de la vida que nos estamos pudiendo dar. No podemos darle a nuestro cuerpo una actuación que nos haga vivir de una manera diferente a la vida que estamos teniendo, porque siempre actuamos junto a colegas con los que nos reúne una manera de vivir. De la conciencia que podamos manejar respecto de lo que le propone el mundo a nuestro cuerpo y vínculos, y de nuestra capacidad de juntarnos para vivirmos de otra manera, dependerá el monto de libertad y unión que podremos intentar darnos, expresar y compartir.

Generar condiciones de encuentro en beneficio de la humanización de la experiencia nunca es una decisión de producción, es una necesidad de actores que conocen el disfrute que nace al bajarse del mundo. Allí comienza la posibilidad de actuar y vivir, asumiendo nuestro cuerpo y vínculos como la zona del acontecer donde encontrarnos y compar-

tirnos. Llevar la propia actuación y vida por fuera del aislamiento que genera el reconocimiento y la competencia del sentido productivo es afirmar el amor y la libertad como sensación que orienta y verifica el sentido de juntarse para hacer bastante más que actuar, y no perdernos la única razón por la que querer desajustarnos juntos y estar más vivos dentro y fuera de la actuación. “Maneras de actuar, maneras de vivir”.¹

Pavlovsky, junto a Susana Evans, su compañera, al actuar el amoroso silencio de su escucha, nos regalaron aquella función de *Potestad* de la misma manera que lo hicieron varias veces en la Facultad de Psicología a plena luz del sol y seguramente en otros lugares en los que sus actuaciones se saciaban

¹ Catalán, Alejandro (2022). *Actores Suel-*
tos. Documenta, Córdoba.

sin necesitar más que gente para compartirse. Lo que sus cuerpos nos habilitaron vivir y pensar no podrá ser rastreado en sus restos literarios, pero sí está relativamente inmortalizado en un par de registros audiovisuales de aquella obra, que podemos encontrar en Internet. Allí se sigue repitiendo la lucha entre el cuerpo y la idea, quizás la única que tiene sentido para la actuación, el arte y la vida. Son tremendamente pocas las ocasiones en que, como en Pavlovsky, gana el cuerpo.

Gracias Tato por invitarme a perder por mis propias limitaciones, intentando que mi cuerpo y el de los amigos de esta aventura no resignemos la vida que quita el Teatro y la expandamos en la habilitación perceptiva, afectiva y vincular que puede ser la actuación y la vida. ▽

MINI - BIO

Alejandro Catalán es actor, docente y director. Como actor, se ha destacado en *El pecado que no se puede nombrar* y *El corte*, ambas de Ricardo Bartís. También participó de *Circoneuro* junto al Periférico de objetos, y en *Cercano oriente* (“La caja”), junto a Luis Machín. Como director, ha realizado *Foz, Amar, Dos minas*. Actualmente, se encuentra realizando funciones de *Titanes*, junto a Pablo De Nito.



STAFF

AÑO XXI – #44 / AGOSTO 2023

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

David Jacobs

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Juan Ignacio Crespo

CORRECCIÓN

Sol Correa

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

Laura Legarreta

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

WEB Y REDES SOCIALES

Damián Serviddio

IMAGEN DE TAPA

Paula Salischiker

DISEÑO DE TAPA

Agustina Periale

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes – SujetoTácito

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661
interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar





AUTORIDADES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Alberto Fernández

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Cristina Fernández de Kirchner

MINISTRO DE CULTURA

Tristán Bauer

SECRETARIO DE GESTIÓN CULTURAL

Sebastián Berardi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**CONSEJO DE DIRECCIÓN****Director Ejecutivo**

Gustavo Uano

Representante del Ministerio de Cultura de la Nación

Sebastián Berardi

Secretaria General

Laura Vinaya

Representantes del Quehacer Teatral Nacional

Sandra Franzen, María Paula del Prato,
Claudia Quiroga y Raúl Saggini

Representantes Regionales

Región Centro: Alfredo Badalamenti

Región Centro-Litoral: Franco Morán

Región Noreste: Mirta Graciela Galeano

Región Noroeste: Víctor Manuel Agüero

Región Nuevo Cuyo: Fabiola Manssor

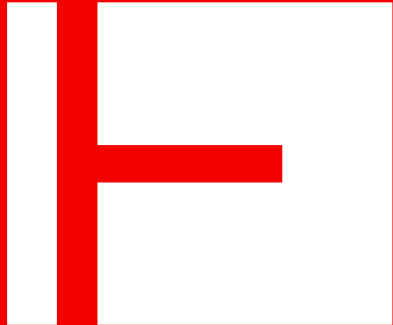
Región Patagonia: Laura Vinaya



Instituto Nacional
del Teatro



Ministerio de Cultura
Argentina



 EDITORIAL
INTeatro

 Instituto Nacional
del Teatro

 Ministerio de Cultura
Argentina

PICADERO CUADERNOS
#44