



Tesis Doctoral

La resignificación de los objetos en el teatro de Paco Giménez: la paradoja de lo cotidiano

Ana María Cubeiro Rodríguez

Director: Mgtr. Cipriano Argüello Pitt

Doctorado en Artes
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Noviembre 2020



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

TESIS DE DOCTORADO

**La resignificación de los objetos en el teatro de Paco
Giménez: la paradoja de lo cotidiano**

Doctoranda: Ana M^a Cubeiro Rodríguez

Director: Mgtr. Cipriano Argüello Pitt

Doctorado en Artes

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Noviembre, 2020



**Universidad
Nacional
de Córdoba**

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Cipriano Argüello Pitt, por sus orientaciones y su lúcida mirada en el desarrollo de la investigación y en el proceso de escritura.

A Paco Giménez, por su maestría y por haberme enseñado lo importante que es ponernos en tela de juicio y perseverar en aquello que nos moviliza.

A Marcelo Acevedo, Dimas Games, Ernesto José Salas, Karina Jaric, Jorge Juárez, Mónica Morea, Marcelo Trujillo, Belén Salerno, Graciela Mengarelli, Silvia Villegas y Pablo Huespe, por brindarse tan generosamente a conversar conmigo y compartir su manera de hacer teatro.

A mis profesores del Institut del Teatre de Barcelona y del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; por haber alimentado mi curiosidad, el anhelo de experimentar y de investigar.

A todos los que me han acompañado en la aventura de hacer teatro, en Barcelona y en Córdoba: mis maestros, Isidre Prunés, Montse Amenós, Joaquím Roy, Joan Guillén y Víctor Molina; y mis colegas y amigos, Mónica Armengol, Laura García, Rosa Tell, Montse Figueres, Alejandra Toledo, Adriana Audenino, Belén Salerno, Mariano Medina y Cecilia Astini.

A Andrea Asís, a quién pertenece la fotografía de la portada, del espectáculo *Bloodymary – Peligran los vasos*.

Finalmente, a todos aquellos que me alentaron personalmente a seguir con este desafío; amigos y familia, sin cuyo apoyo incondicional, esta tesis no hubiera sido posible. Especialmente a Fernando, a mi hijo Quimi, a mi hija Emma, a mis padres y a mi hermano Diego; a ellos va mi más profundo agradecimiento.

RESUMEN

En la presente tesis doctoral, nos propusimos reflexionar acerca de la potencialidad poética y dramática que los objetos adquieren en la escena, tomando como caso empírico el teatro de Paco Giménez, cuya dramaturgia se alimenta fundamentalmente del trabajo actoral. Concebimos nuestro problema centrándonos en los vínculos que se establecen entre el sujeto y el objeto.

A partir de este planteamiento, desarrollamos un abordaje teórico del problema desde una perspectiva semiótica, que consideramos necesario enriquecer con aportes de la teoría teatral contemporánea, la sociología y la filosofía, profundizando en los postulados de autores que fueron clave para nosotros como Fischer-Lichte, Lehmann, Merleau-Ponty, Deleuze, Nancy y Maffesoli, entre otros. Seguidamente, avanzamos con el análisis cualitativo de cuatro espectáculos que configuraban nuestro corpus de estudio: *Los que no fuimos* (2007), *Bloody Mary - Peligran los vasos* (2008), *Lomodrama* (2011) y *Pintó Sodoma* (2017). Es importante recalcar el valor que cobraron para nuestra investigación las entrevistas que hicimos a Paco Giménez y a una muestra de actores y de actrices que habían participado en la creación de dichos espectáculos.

A modo de síntesis, el análisis nos permitió describir la apertura semántica del objeto y vislumbrar la emergencia de múltiples significados que se desencadenan tanto en el proceso de creación, como en el transcurso del acontecimiento teatral. Así mismo, pudimos comprender cómo el objeto participa en el entramado de fuerzas que constituye el juego escénico y en la generación de una experiencia sensible que abraza también al espectador.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. Planteamiento del problema	9
1.1. Hipótesis o presupuestos generales.....	10
1.2. Objetivos.....	11
1.3. Consideraciones metodológicas.....	12
I. REVISIÓN DE LA LITERATURA TEÓRICA	15
2. La escena posdramática	16
2.1. Teatralidad	16
2.2. Liminalidad	21
2.3. Teatro y performance.....	24
2.4. Representación vs presencia	28
2.5. El cuerpo en el teatro	31
2.6. Materialidad, sensación y percepción.....	36
3. El proceso de creación.....	41
3.1. El proceso de creación desde el paradigma de la complejidad.....	41
3.2. El acto creativo como devenir sensible.....	43
3.3. La creación como proceso de deseo.....	46
3.4. La creación colectiva	50
4. El objeto escénico.....	55
4.1. La capacidad evocativa y comunicativa del objeto.....	55
4.2. Objetos: uso, función y sentido.....	56
4.3. Descomponiendo la función de los objetos	59
4.4. El objeto escénico desde la funcionalidad práctica.....	61
4.5. Descubrimiento estético del objeto escénico	63

4.6.	Densidad de significación del objeto en su relación con el sujeto.....	69
4.7.	Significación y simbolismo del objeto escénico.....	74
4.8.	La paradoja de lo cotidiano y la emergencia de lo siniestro.....	77
4.9.	Ambigüedad y pluralidad de sentido.....	80
4.10.	Dramaturgia del objeto.....	82
4.10.1.	Ana Alvarado: la cosidad resistente y durable en tensión con la carnalidad.....	83
4.10.2.	Shaday Larios: la metafísica del objeto en el teatro.....	86
4.10.3.	El teatro de Kantor: la autonomía del objeto arrancado de la realidad.....	88
5.	Aproximación a la dramaturgia y la dirección de Paco Giménez.....	94
5.1.	Los primeros años de actividad teatral.....	94
5.2.	La impronta de lo colectivo.....	95
5.3.	Creación desde la trinidad “Necesidad, Deseo y Azar”.....	98
5.3.1.	Ética y poética del deseo.....	101
5.3.2.	Preservar el deseo desde la dirección.....	104
5.3.3.	Creación actoral: de la identidad difusa a la corporalidad sensible.....	107
5.4.	El cruce entre la realidad y la ficción.....	110
5.5.	Extrañamiento, distanciamiento y humor.....	111
5.6.	Procedimientos de creación y tratamiento de los materiales escénicos.....	115
5.6.1.	Orden, desorden y organización.....	115
5.6.2.	Montaje de lo fragmentario.....	117
5.6.3.	El <i>collage</i> como forma compositiva.....	120
5.6.4.	Reciclaje y postproducción.....	123
5.6.5.	Estética de la precariedad.....	125
II.	EL OBJETO EN EL TEATRO DE PACO GIMÉNEZ.....	128
6.	El objeto en el proceso de creación.....	129
6.1.	El objeto en el proceso de creación actoral.....	129
6.2.	Relaciones entre el cuerpo y el objeto.....	136

6.3.	Dimensión simbólica del objeto	141
6.3.1.	Capacidad de evocación	141
6.3.2.	Metáforas, metonimias y paradojas objetuales.....	143
6.3.3.	Diálogo del sujeto con el objeto emancipado.....	145
6.3.4.	(Est)ética de la objetualidad cotidiana.....	146
7.	<i>Los que no fuimos</i>	149
7.1.	Retrospectiva de un proceso de reconstrucción de la memoria	149
7.2.	Semántica del uniforme y otros emblemas	152
7.3.	Recrear el campo de batalla	155
7.4.	Entre la parodia y el juego de niños.....	159
7.5.	Conmemoración final: la huella y el vacío	163
8.	<i>Peligran los vasos</i>	168
8.1.	El acento en la materialidad y la experiencia sensible.....	169
8.2.	Sobre la leche, el vino y la sangre.....	172
8.3.	Lo sólido y lo líquido: metáfora de la sociedad posmoderna	176
8.4.	Otras metáforas objetuales sobre la contención.....	179
8.5.	¿Peligran los cuerpos?	185
9.	<i>Lomodrama, un butoh criollo</i>	190
9.1.	Cuerpo y deseo en el proceso de creación	190
9.2.	El drama del cuerpo	193
9.2.1.	El cuerpo y su ser-en-el-mundo.....	196
9.2.2.	La inscripción del cuerpo en el contexto social, ritualidad y celebración... 204	
9.3.	Los objetos en <i>Lomodrama</i>	208
9.3.1.	El cuadro “Gabrielle d’Estrées y una de sus hermanas”	209
9.3.2.	Los gallos.....	211
9.3.3.	Caparazón de tortuga	214
9.3.4.	El peso del mundo y de la muerte en dos maletas.....	216

10. <i>Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)</i>	219
10.1. Pintó Pasolini.....	219
10.2. Un mundo equivocado	222
10.3. Estado de confusión en un mundo equivocado	234
10.4. Esperanza en el desierto	244
CONCLUSIONES.....	249
BIBLIOGRAFÍA	261
REFERENCIAS DE LAS FIGURAS	272
REFERENCIAS DE LAS ENTREVISTAS	273
ANEXOS	274
Entrevista a Paco Giménez	274
Entrevista al actor Marcelo Acevedo.....	300
Entrevista a integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”	318
Entrevista al actor Dimas Games	343
Entrevista a Salerno Salerno.....	347
Entrevista a Silvia Villegas.....	368
Entrevista a Pablo Huespe	384

Pero, ¿por qué quieren reproducir el mundo?
¿Por qué quieren hacer en escena lo que se hace todos los días?
Aprovechemos que estamos en otra dimensión y hagamos otra cosa.

Paco Giménez (comunicación personal, febrero 2017)

OBJETOS

Viven a nuestro lado,
los ignoramos, nos ignoran.
Alguna vez conversan con nosotros.

Octavio Paz, *El fuego de cada día* (1989)

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del problema

Nuestra investigación partió del propósito de analizar los usos y las significaciones de los objetos escénicos en el teatro del director cordobés Paco Giménez. En una escena marcada por la desnudez escenográfica, característica habitual del teatro independiente argentino, los objetos asumen un lugar destacado en la creación de imágenes plásticas, así como en la construcción dramaturgica. Según ha observado Valenzuela, “Paco Giménez logra extraer un inesperado *jugo dramático* de los cuerpos, los espacios, las voces, los tiempos, los objetos y las palabras que a simple vista carecían de toda teatralidad” (2009, p.114). Una búsqueda fundamental en las obras de Paco Giménez, gracias a la colaboración de Graciela Mengarelli, es la exploración del cuerpo que, a menudo, surge de la relación con los objetos. Su manejo conduce habitualmente a usos sorprendentes e insospechados, provocando la irrupción de “lo insólito” en la escena, como ha identificado Argüello Pitt (2006). De esta manera, surgió nuestro interés por descifrar el mecanismo a través del cual los objetos se llenaban de nuevos significados en el proceso de creación escénica que propone el director. Nuestro problema principal estribaba en entender cómo se producían los desvíos y las ampliaciones de sentido. Se nos planteaban así las siguientes cuestiones: ¿Cómo se construye el sentido de los objetos en las obras de Paco Giménez? ¿Por medio de qué procedimientos el uso del objeto cotidiano se trunca y deviene insólito?

La problemática planteada nos condujo a la necesidad de reflexionar acerca del proceso de creación, centrándonos especialmente en las relaciones que se establecen entre los objetos y los actores. De este modo, en el transcurso de la investigación, se nos plantearon otros interrogantes tales como: ¿De qué manera participan los objetos en el proceso de creación actoral? ¿Cómo se integran en el juego escénico? ¿Qué tipo de interacciones se generan entre el objeto y el actor? En última instancia, es indispensable cuestionarse qué es lo que define a cada una de estas dos entidades, sujeto y objeto, indagando sobre los límites que se establecen entre ambas.

En el día a día, el uso de los objetos está tan naturalizado que no sorprende su omnipresencia (Bodei, 2013). Sin embargo, en determinados contextos, los objetos rebasan

su función para asumir valores de carácter estético y simbólico. Así sucede en el teatro, donde se convierten en elementos fundamentales tanto en la dramaturgia como en la escenificación, a pesar de que generalmente se les atribuye un papel secundario y accesorio (Fischer-Lichte, 1999). Cabe aclarar, en esta introducción, el significado concreto que otorgamos a la categoría *objeto escénico*. Partimos de la definición de Pavis quién, dentro del capítulo orientado al análisis de los elementos materiales de la representación, los describe como “todo lo que puede ser manipulado por el actor” (2000, p. 190). Con esta denominación, en reemplazo del término *accesorios*, busca despegar los objetos del carácter secundario e instrumental que generalmente se les atribuye. Como afirma el autor, “el objeto no solamente no es accesorio, sino que se sitúa además en el centro de la representación, sugiriendo que subtiende el decorado, el actor, y todos los valores plásticos del espectáculo” (2000, p. 190). Desde esta perspectiva, en la cual suscribimos nuestra investigación, el término comprende en sí mismo diferentes grados de objetualidad: desde elementos naturales y formas no figurativas, objetos encontrados o creados para el espectáculo, hasta objetos que solamente son evocados por el texto.¹

La mayor parte de estudios y escritos sobre los objetos escénicos se enfocan en el género específico del “Teatro de objetos”, razón por la cual intuimos que podía ser significativo contemplar el lugar que ocupan en una dramaturgia como la de Paco Giménez que es fundamentalmente actoral. Por otra parte, cabe destacar que no se trata del primer estudio que versa sobre la dirección de Paco Giménez y sus procedimientos creativos, sino que pretendemos seguir el camino emprendido por José Luis Valenzuela (2004, 2009) y Cipriano Argüello Pitt (2006), entre otros. Lejos de aspirar a un análisis completo de sus escenificaciones, buscamos concentrarnos en los objetos y reflexionar en la dialéctica sujeto-objeto que se articula en el proceso creativo.

1.1. Hipótesis o presupuestos generales

Nuestro punto de partida surge al tomar en consideración el proceso creativo del director cordobés y su poética. Comenzamos con una serie de presupuestos generales que

¹ Respecto de esta cuestión, en nuestro análisis vamos a comprender los elementos naturales (como arena, hielo o agua), aunque entendemos que existe una diferencia conceptual de los mismos respecto de los objetos, que estriba en la ausencia de intervención del hombre en su ideación y modelación. Se trata de una diferencia esencial, de acuerdo con las ideas de Heidegger, que revisaremos en capítulos posteriores. Sin embargo, a efectos de nuestro objetivo de investigación, consideramos adecuado englobarlos en la misma categoría de análisis asumiendo la definición de Pavis.

fueron delimitándose paulatinamente, hasta llegar a formular nuestra primera hipótesis: el potencial dramático de los objetos –el “juego dramático” según lo denomina Valenzuela (2004, 2009)- deriva de procesos de resignificación y de desemantización, que ponen en juego la paradoja y la ambigüedad de sentido.

Ahora bien, ¿cuál es la lógica que se instaura en las obras de Paco Giménez? Según veremos en el desarrollo del marco teórico, el juego escénico se configura como una articulación de fuerzas, aquellas que impulsan a cada actor a actuar sobre sí mismo y sobre su entorno inmediato, incluidos los objetos. Según Deleuze (1971), no existe un sentido universal, sino que el sentido está determinado por esta relación de fuerzas. “Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella”, dice Deleuze (1971, p.12) De este modo, el juego escénico instauraría su propia dinámica: una dinámica pulsional y autónoma de la lógica racional que rige comúnmente. Podemos formular entonces una segunda hipótesis: los objetos adquieren un rol activo -vinculante o disruptivo- en el juego escénico, entendido como una articulación de fuerzas.

Por otra parte, se estima que los objetos no son elementos neutrales, sino que participan activamente en el juego escénico. Las relaciones que establece el actor con el entorno y con los otros actores estarían mediadas por ellos. A este respecto, cabe mencionar el sentido etimológico de *ob-jectum*, referido a la entidad material que existe externamente a los sujetos, fuera de nosotros mismos (Bodei, 2013). Ahora bien, creemos que en el teatro de Paco Giménez no sólo se altera el uso de los objetos, sino que también se subvierte la relación habitual de éstos con los sujetos. El proceso de resignificación se expande a un plano fenomenológico, como trataremos de demostrar. En consecuencia, podríamos formular nuestra tercera y última hipótesis: existe una relación de reciprocidad entre el cuerpo y el objeto, dado que éste no permanece en un lugar de subordinación, sino que dialoga e interactúa con el actor.

1.2. Objetivos

Objetivo general:

- Comprender la influencia que tiene el juego escénico, que se plantea desde la dirección de Paco Giménez, en el trabajo con los objetos.

Objetivos específicos:

- Establecer un marco general de conceptos e ideas en relación a los objetos escénicos. Identificar categorías y unidades aplicables al análisis de las obras de Paco Giménez que serán tomadas como objeto empírico de estudio.
- Describir las características de los objetos implicados en el juego escénico (grado de iconicidad, material, estado, etc.).
- Identificar los significados asociados a los objetos e interpretarlos, observando posibles desplazamientos de sentido de tipo metafórico y/o metonímico.
- Decodificar el juego escénico planteado por Paco Giménez como un sistema de signos en interrelación, observando los vínculos que se establecen entre los objetos y los demás signos escénicos (palabra, música, luz, espacio escénico...).
- Describir las interacciones entre los sujetos (actores y/o performers) y los objetos, con el fin de comprender dicho sistema de relaciones, interpretando sus efectos en la escenificación.

1.3. Consideraciones metodológicas

De acuerdo con los objetivos establecidos, desarrollamos una investigación exploratoria con un enfoque cualitativo. Más allá de la descripción cualitativa de los objetos involucrados en la puesta en escena, buscábamos comprender el rol que juegan en el proceso de creación dramaturgico, tanto desde la perspectiva de la dirección como desde la actuación. Partimos de los supuestos mencionados que, más que ser concebidos como hipótesis a verificar, constituyeron los ejes para orientar el trabajo de análisis. Tal y como expone Vieytes (2004) en su descripción de la investigación cualitativa, seguimos una secuencia predominantemente inductiva, de ida y vuelta entre la observación y la recolección de datos empíricos, las lecturas teóricas y el análisis interpretativo.

Nuestro abordaje de la problemática demandó de un enfoque interdisciplinar. Con fines de enriquecer el punto de vista que ofrecen autores pertenecientes a la teoría y la semiótica teatral, incorporamos la lectura de textos del ámbito de la sociología, la filosofía, la estética y el diseño. Como mencionábamos anteriormente, fue fundamental revisar los antecedentes teóricos relativos al género específico del “Teatro de objetos”, donde la reflexión acerca de los objetos escénicos es central. Confiábamos en que el trasvase de ideas entre disciplinas y el cruce de miradas nos permitirían encontrar matices sobre los conceptos y las categorías de análisis, favoreciendo que nuestra interpretación a posteriori fuera más integral.

Como objeto empírico, trabajamos en el análisis de cuatro espectáculos de Paco Giménez, tomados como un “conjunto de casos únicos” (Vieytes, 2004, p.624), para facilitar un análisis acumulativo y comparativo entre los mismos. Su elección respondió a un muestro no probabilístico intencional, seleccionándose casos que consideramos significativos en cuanto al trabajo con los objetos escénicos. Guiándonos por los criterios expuestos por Vieytes (2004) de adecuación, pertinencia, conveniencia, oportunidad y disponibilidad, seleccionamos los siguientes espectáculos: *Los que no fuimos* (2007), *Bloody Mary - Peligran los vasos* (2008, reestreno en 2018), *Lomodrama, un butoh criollo* (2011) y *Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)* (2017). Las constantes detectadas en nuestro análisis pueden ser consideradas como representativas de los últimos diez años de trayectoria del director. Es preciso aclarar, entonces, que se trata de una investigación con un recorte transversal, que no nos permite determinar la existencia de una posible evolución relativa al uso de los objetos escénicos en la obra de Paco Giménez en su conjunto.

Los espectáculos se analizaron principalmente a partir del visionado de las grabaciones en video de los mismos, ampliando esta observación con la experiencia de las funciones en vivo que experimentamos como espectadores. En una primera instancia, se emplearon registros no sistemáticos de tipo narrativo-descriptivo, posibilitándonos determinar las variables que orientaron la observación semi-estructurada que se realizó en una segunda instancia. Esto nos permitió realizar un análisis más pormenorizado de los espectáculos, que se enriqueció con la consulta de artículos periodísticos y fuentes documentales pertenecientes al Archivo Paco Giménez del repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba, que se encuentra disponible en línea.

Por otra parte, con intención de comprender cómo se había desarrollado el proceso de creación, fue necesaria la realización de entrevistas en profundidad a Paco Giménez, y una muestra de actores y actrices², considerando como criterio de inclusión el hecho de haber participado en la creación de los espectáculos que constituyen nuestro corpus de investigación. También se entrevistó a Silvia Villegas, por su asistencia y colaboración con el registro dramático en *Lomodrama*. Se elaboraron guías de pautas con los principales temas a abordar, pero las entrevistas se desarrollaron con un elevado grado de libertad. Una vez transcritas, se procedió a un análisis cualitativo de las mismas para encontrar constantes entre los entrevistados.

El conocimiento en profundidad de todo el material recabado, tanto en el visionado de los espectáculos como en desarrollo de las entrevistas, nos permitió identificar temas emergentes. Con el fin de traspasar un análisis que quedara en un nivel descriptivo y complejizar nuestra mirada acerca de la problemática del objeto escénico, establecimos nexos con los conceptos y postulados abordados en el marco teórico. Tomamos conciencia de la potencialidad de los objetos tanto en su uso como en su significación, riqueza que buscamos preservar en nuestro análisis interpretativo, tratando de que no fuera encorsetado y de que pudiera reflejar la fuerza de la sugerencia y la ambigüedad que poseen las obras de Paco Giménez.

² Los actores y actrices que nos ofrecieron su testimonio fueron: Marcelo Acevedo, Karina Jaric, Jorge Juárez, Mónica Morea, Ernesto José Salas, Marcelo Trujillo, Dimas Games, Pablo Huespe, Belén Salerno y, finalmente, Graciela Mengarelli.

I. REVISIÓN DE LA LITERATURA TEÓRICA

2. La escena posdramática

Cada época está atravesada por inercias sociales y culturales, ciertos modos de ver, de ser y de pensar que influyen en la creación artística. El teatro de Paco Giménez no puede entenderse de forma aislada. Es un testimonio del contexto contemporáneo, de su pensamiento estético y de su universo plástico.

La teatralidad ha ido ganando terreno en las últimas décadas (Sánchez, 2007a), desbordando los espacios teatrales para penetrar en la esfera social. Lo real también ha rebasado su territorio, ingresando en la escena. Se produce así un encuentro entre la realidad y la ficción, entre la vida y el teatro, que parece traer de la mano el cruce entre lo performático y la representación. La corporalidad y la acción han destronado al texto como centro de la puesta en escena, conformándose así un teatro más procesual, marcado por la búsqueda creativa. Éste es un eje vertebrador del llamado teatro posdramático (Lehmann, 2013) que, en muchas ocasiones, deriva en una exploración colectiva, sustentada por el azar y el deseo como motores del devenir escénico. En este proceso de búsqueda, el objeto también cobra mayor relevancia, no sólo como accesorio o instrumento, sino como un elemento que dialoga con el actor y con su cuerpo.

De este modo, definiremos un conjunto de categorías y de conceptos, buscando relaciones entre las mismas que nos permitan poner en contexto nuestro objeto de estudio. La finalidad de este capítulo no es construir nueva teoría o generar un corpus teórico sistemático acerca del teatro contemporáneo, sino establecer el punto de partida para abordar posteriormente el análisis de los objetos en el teatro de Paco Giménez.

2.1. Teatralidad

La teatralidad es lo específico de lo teatral, que habitualmente se relaciona con el carácter representativo de la puesta en escena. Según Cornago (2004-2006), esta mirada pone énfasis en el juego de sustituciones que se produce entre el original y la copia, entendiendo lo teatral como simulacro. Desde esta concepción se piensa en la teatralidad de los fenómenos sociales que, cada vez más, tienen un fuerte carácter representativo y artificioso. De este modo, comprender la teatralidad implica traspasar las fronteras de lo escénico, dado que ésta ha desbordado los espacios estrictamente teatrales.

Otro aspecto importante de la teatralidad es la conciencia de desarrollarse ante un espectador. Cornago (2004-2006) afirma que la mirada del otro es el desencadenante de la teatralidad. En consecuencia, ésta se podría definir como “la cualidad que una mirada otorga a una persona –como caso excepcional se podría aplicar a un objeto– que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (p. 249). En consonancia con estas ideas, Dubatti (2002) reivindica el convivio y la expectación como momentos constitutivos del teatro. El convivio se refiere al intercambio humano directo y sin intermediaciones que se produce entre actores y espectadores:

A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas en el acontecimiento convivial y no admite reproductibilidad técnica: es el imperio de lo aurático (Benjamin), en consecuencia, el imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se torna irrecuperable. (Dubatti, 2002, p. 50).

Según Dubatti, el primer momento constitutivo del teatro sería el convivio. Es la condición para que tenga lugar el segundo momento, el de la irrupción del lenguaje poético, el cual por oposición al lenguaje natural instauro un mundo otro, un universo referencial “que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético” (2002, p. 52). Este universo poético conduce al tercer momento de constitución del teatro, el de la expectación. La separación entre el espectador y el universo de lo poético es necesaria en el teatro, mientras que se diluye en los espectáculos parateatrales, en los cuales el arte se fusiona con la vida.

En consecuencia, la teatralidad surge de la copresencia física entre actores y espectadores. Según Fischer-Lichte (2012), se trata de una condición que acarrea una importante consecuencia para el acontecimiento escénico. Este encuentro genera un bucle de retroalimentación, de influencia mutua entre espectadores y actores. La tarea de la dirección, entonces, consistiría en explorar el funcionamiento específico de esta interacción. De este modo, Fischer-Lichte plantea diferentes estrategias de escenificación dirigidas a involucrar al espectador como participante de la realización escénica: el cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad entre ellos y los

distintos modos de contacto recíproco, que varían en función de la distancia y de la cercanía, entre lo público y lo privado, entre el contacto visual y el corporal.

Lehmann (2013) también pone el acento sobre la participación directa y el encuentro que se produce en el teatro. La presencia del actor es clave y conduce inevitablemente a la implicación del espectador en el acontecimiento. Lehmann tira de este cabo al plantear que, en extremo, el teatro es un tipo de “insinuación de la muerte” (2013, p. 391). Actores y espectadores envejecen juntos, en un espacio y tiempo comunes de mortalidad, lo cual supone una diferencia categórica con el cine y los otros medios que instalan una separación física entre los sujetos. De acuerdo con Müller, citado por Lehmann (2013), el teatro plantea un compromiso con la muerte y con la vida, mientras que el cine se caracteriza por asistir a la muerte.

Para Josette Féral (2003), hoy la teatralidad habría penetrado en la esfera social, según señalábamos antes. Todos asumimos roles y representamos personajes en el día a día, creándose así una analogía entre el teatro y la vida. Féral define lo real como “lo que sucede” y la realidad como “lo que no es ficción” (2003, p. 31). La teatralidad se inscribe en lo real y establece vínculos con la realidad por medio de la mimesis. Recuperando las ideas de Aristóteles, no se entiende la mimesis como imitación o copia, sino como una traducción a través de la cual la realidad es captada con otros medios. Entonces, el teatro constituye un modo de ofrecer nuevos encuadres de la realidad para resignificarla (Argüello Pitt, 2006, p. 45). Pero, según señala también Féral, la realidad en el teatro “apunta a la ilusión” (2003, p. 33). Con ello no quiere decir que el teatro se sitúe fuera de la realidad, pero sí se enfatiza el carácter ilusorio de la representación teatral. “La ilusión siempre permanece, porque como espectadores continuamos viéndola como algo espectacular, proyectando teatralidad en lo que observamos”, tal y como dice Féral (2003, p. 33). Y, en este sentido, se establece la principal diferencia entre la teatralidad y la performance, pues esta última se ancla en la realidad y niega la ilusión.

Un principio constitutivo de la teatralidad es que debe existir una mínima brecha entre realidad e ilusión, del mismo modo que es necesario un acuerdo tácito entre el actor y el espectador. Así, por ejemplo, la teatralidad del teatro invisible sería perceptible para el actor, pero no así para el espectador, que permanece en el nivel de la realidad. “No hay

teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador”, en palabras de Dubatti (2002, p. 54).

Se trata de una “mínima” brecha, una muy delgada distancia en la cual se interrelacionan la realidad y la ilusión. El teatro es representación. Remite al mundo real y, al representarlo, lo crea. Pero, a su vez, está anclado en la realidad. Su realización requiere inevitablemente de materiales que pertenecen a lo real, al mundo de lo que es: cuerpos, objetos, espacio, luz. Entonces, la teatralidad juega con estos dos estados al mismo tiempo, el de la *representación* y el de la *presencia*. En palabras de Cornago:

La teatralidad supone un mecanismo que opera con los límites, con los límites entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo que se finge y lo que se siente, entre lo que se representa y lo que se es, un juego, en suma, con los bordes de la representación. (2004-2006, p. 260).

Las alternancias entre lo real y lo ficticio se potencian en un momento como el actual, marcado por la proliferación de imágenes auto-representativas que ha impulsado la tecnología digital. Como ha afirmado Sánchez, “la construcción de la realidad en cambio resulta cada vez algo más lejano de la capacidad subjetiva individual” (2007, p. 275). El mismo autor señala cómo existe una derivación creciente del teatro hacia lo real, que seguiría dos estrategias: por un lado, la renuncia a la ficción mediante la aproximación al documentalismo y la construcción de ficciones reales; por otro lado, la renuncia a la representación mediante la disolución de los límites entre arte y vida.

En este orden de cosas, otro aspecto importante reside en pensar cómo la realidad penetra en el espacio escénico de representación. En su análisis acerca de las neovanguardias del fin de siglo, Hal Foster (2001) reflexiona sobre el retorno de lo real en el arte, el cual supone un cambio de paradigma respecto de la noción de simulacro que atravesaba las producciones de los años 80. Foster parte del modelo teórico de Lacan para referirse al *realismo traumático* que presentan las obras que nos enfrentan con el trauma inherente a la imposibilidad del encuentro con lo real. Lo real no puede ser representado, sólo puede repetirse. El razonamiento de Foster nos acerca a las ideas de Deleuze (1971, 2002), según el cual el teatro debería alejarse de la representación en pos de la repetición. Ésta no debe confundirse con la generalidad. La generalidad pertenece al orden de las leyes

y se establece a partir de los criterios de semejanza y equivalencia, mientras que la repetición “conciene a una singularidad no intercambiable, insustituible” (Deleuze, 2002, p. 21). De este modo, el teatro de la repetición pondría en juego la diferencia:

Se piensa en el espacio escénico, en el vacío de ese espacio, en la forma en que es llenado, determinado, por signos y por máscaras a través de los cuales el actor representa un papel que representa otros papeles, y en la forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias. (Deleuze, 2002, p. 34).

En escena, como en la vida social, no es común volver a empezar, volver a mostrar. Sin embargo, la repetición no sólo habilita el hecho de descubrir múltiples detalles que pasan desapercibidos, también hace que se abran nuevas posibilidades a partir de la oportunidad de reinventar desvíos o desplazamientos sobre aquello que se repite. El corte, antes de volver a repetir, se convierte en un transición cargada de sentido y de intensidad, “un instante privilegiado”, en palabras de Blázquez Carretero (2014, p. 19).

Retomando el análisis realizado por Foster (2001), el hiperrealismo no logra alcanzar lo real, empeñado en “sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias” (2001, p. 145). Por el contrario, en el arte apropiacionista, la realidad penetra en la imagen al construirse como ilusión y mostrar su desenmascaramiento. En asociación con esta cuestión, Foster hace alusión a la noción de *punctum* que Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* (1995). En contraposición al *studium*, el cual se vincula a la lectura de los significados denotativos y connotativos, el *punctum* se refiere a los componentes presentes en la imagen fotográfica que desencadenan una respuesta emotiva en el observador. El *punctum* está estrechamente relacionado con la capacidad de evocación de las imágenes, de hacer presente lo ausente y de retrotraer al observador al momento en el cual fue tomada la fotografía:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón

umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados. (Barthes, 1995, p. 143).

Ahora bien, tras este encuentro fulgurante, el observador toma conciencia de la separación ineludible con ese momento y de la ausencia de esa presencia que invocaba la imagen. El *punctum* surge como un destello de la obra, pero contiene al mismo tiempo una paradoja: la imagen no restituye, es tan sólo el testimonio de lo que se ve en ella, de lo que ha sido. Es también lo que el sujeto añade a la obra, pero está ya en ella. Según Foster, esta paradoja entraña en sí misma el trauma lacaniano, es decir, el encuentro fallido con lo real.

Al pensar en el acontecimiento teatral, nos aventuramos a considerar que esta suerte de encuentro traumático con lo real se pone de manifiesto precisamente a través de hacer conciente el artificio, por medio de las detonaciones de la representación. Lo real se abre paso al mostrar los mecanismos de la representación en escena. El universo poético se despliega en el acontecimiento teatral ante la mirada del espectador, quién es ahora capaz de distinguir su carácter representativo e ilusorio. En conclusión, acordamos con la afirmación de Féral, según la cual “la teatralidad pertenece ante todo al espectador” (2003, p. 45).

2.2. Liminalidad

Las miradas contemporáneas sobre la teatralidad se enfocan en el desplazamiento de sus límites y en su desbordamiento. Diéguez Caballero (2007) describe los efectos que se producen a partir de la irrupción de lo real en el acto teatral y de su acercamiento a la espectacularidad cotidiana. Según esta autora, lo liminal emerge de la naturaleza convivial, descrito como “estado de suspensión donde cada gesto cuenta potenciando micro-transformaciones reales o poéticas” (p. 82). Desde un punto de vista similar, Fischer-Lichte (2012) vislumbra las conexiones existentes entre los rituales y algunas prácticas performáticas en la medida en la que posibilitan una transformación en quienes los experimentan, lo que describe como una “experiencia de umbral” (p. 347).

El término limen, proveniente del latín, significa umbral, límite. De acuerdo con las que hemos expuesto acerca de la teatralidad, ésta se despliega en los límites entre la

representación y la presencia, en la transición entre uno y otro estadio. El umbral también aparece entre “la ilusión y la ruptura de dicha ilusión” (Lehmann, 2013, p. 184), cuestión que se pone de manifiesto en el teatro posdramático al mostrar el proceso de construcción de la ficción y evidenciar que la irrupción de lo real en la escenificación. En este sentido, Cornago afirma que la teatralidad supone un modo consciente de representación, que atraviesa la escenificación e ilumina sus mecanismos:

Asistimos a una presentación de la representación o una puesta en escena de esta última, que saca a la luz los procedimientos que de otro modo pasarían inadvertidos. De esta suerte, la teatralidad proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Ésta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy. (2004-2006, p. 250).

Por otra parte, lo teatral se desenvuelve en el intersticio entre el espacio de actuación y el de expectación. Entre actores y espectadores es necesaria una distancia, que puede moverse de una obra a otra, pero que debe existir, sobre todo para el receptor. Es su mirada la que transforma el acontecimiento en un acto teatral, tal y como sostiene Diéguez Caballero (2007), especialmente en el estado de ambigüedad que se produce en las prácticas contemporáneas.

El concepto de liminalidad proviene del ámbito de la antropología. Tanto Diéguez Caballero (2007) como Fischer-Lichte (2012), apelan a este término acuñado por Victor Turner (1988) en el marco de sus estudios sobre el ritual. Este autor utiliza el término liminalidad para explicar el estadio de transformación por el cual transita el sujeto durante el ritual. Según Turner, “durante el periodo <<liminal>> intermedio, las características del sujeto ritual (el <<pasajero>>) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (1988, p. 101).

Sea el muchacho que se convierte en guerrero o la pareja que se constituye en matrimonio, durante el ritual se genera una transformación que tiene consecuencias, tanto para el individuo, como para el entorno social. En los rituales, “se nos ofrece un

<<momento en y fuera del tiempo>>, dentro y fuera de la estructura social” (Turner, 1988, p. 103), un lapso donde todos los individuos transitan un estado ambiguo, eludiendo las posiciones que ocupan generalmente. Al respecto, Turner emplea el concepto *communitas*, aludiendo a la comunión que se genera durante este periodo liminal sin distinciones entre los individuos.

En ciertas realizaciones escénicas se produce también una experiencia de umbral y de transformación, aunque generalmente con consecuencias de otro calibre. Mientras que en el ritual se produce la transformación perdurable del estatus social y de la identidad del participante, en una obra teatral o en una performance habitualmente se trata de un proceso de cambios transitorio (Fischer-Lichte, 2012). El tipo de transformación a la que apunta el teatro también sería distinta respecto al *performance art*, según Lehmann (2013). Mientras en el teatro los gestos y acciones de los actores tienden a representar una realidad externa a ellos, que se transforma artísticamente, en la performance existiría una voluntad de auto-transformación del propio artista. Pero, en ambos casos, los cambios generalmente acontecen sólo durante la realización escénica, a diferencia del ritual. La transformación del sujeto profunda y de su percepción de la realidad únicamente se produce en casos muy particulares.

En los procesos liminales, los opuestos son parte integrante los unos de los otros, siendo mutuamente indispensables. A diferencia de la estructura social que se fundamenta en posiciones diferentes, la *communitas* se asienta sobre un vínculo humano esencial y genérico. En palabras de Fischer-Lichte, “la liminalidad implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quién está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (2012, p. 104). Esta idea está también fundamentada en lo que Turner denomina “poderes de los débiles”, como el rol asignado al bufón en la corte. En el contexto de una sociedad profundamente autoritaria, aún siendo personas de clase baja, los bufones tenían el poder de burlarse de todas las instituciones y poderes, incluido el rey. De este modo, según Turner, “parecen simbolizar los valores morales de la *communitas* en contraposición al poder coercitivo de los máximos representantes del poder político” (1988, p. 116). Aunque la oposición débil-poderoso no se supera y sigue manifiesta, se produce un cuestionamiento de la misma.

Asimismo, en el ámbito teatral y performático, al desarmarse la oposición existente entre arte y realidad, ciertos acontecimientos entrañan implicaciones éticas y políticas. El público oscila entre su estatus de espectador y su participación activa en el acontecimiento, lo cual supone una experiencia de umbral. En el caso extremo de las performances en las cuales el artista se somete a acciones violentas que lo ponen en riesgo, como las de Abramovic que trae a colación Fischer-Lichte (2012), se produce un cuestionamiento de orden estético y ético. El espectador es empujado a una situación de incertidumbre, ante la posibilidad de asumir un comportamiento puramente estético de contemplación o de adoptar un comportamiento activo para salvaguardar la integridad física del artista.

Las parejas conceptuales dicotómicas no sólo sirven como instrumentos para la descripción del mundo, sino también como reguladoras de nuestras acciones y comportamientos. En este sentido, su derrumbe implica la desestabilización de la percepción del mundo, de uno mismo y de los demás, así como una oscilación de las reglas y normas que rigen nuestra conducta.

Por otra parte, en algunas realizaciones estudiadas por Diéguez Caballero (2007), la liminalidad arte y realidad conduce a una imbricación de la experiencia estética con la acción social y política. La liminalidad se extiende en dos sentidos: tanto en la producción de algunos artistas que buscan realizar acciones de intervención directa en el tejido social, como en la estetización de eventos y acciones de ciudadanos que se configuran como segregaciones del drama social. En ambos casos, se puede hablar de procesos transformadores, que movilizan lo establecido para generar cambios simbólicos o prácticos.

2.3. Teatro y performance

Durante estas primeras páginas, hemos reflexionado acerca de la mutabilidad de los límites del acontecimiento teatral. En la disolución de sus fronteras, el teatro contemporáneo se aproxima al *performance art*, principalmente a partir de la generación consciente de una “experiencia inmediata de lo real” (Lehmann, 2013, p. 237) entre artistas y espectadores. No obstante, el teatro no es equivalente al *performance*, y viceversa, como sostiene Mesa (2008). Las dos manifestaciones artísticas tienen su identidad y sus propias características, aunque existen cruces y puntos en común.

Según la acepción inglesa, el término *performance*, aplicado al teatro, remite al hecho de ejecutar una acción. Alude también al acontecimiento que resulta de esa acción, la cual es realizada en directo y corporizada por seres vivos con una intencionalidad, tal y como expone Pavis (2016). Como género artístico, el *performance art* se desarrolla a partir de los años sesenta en el ámbito de las artes plásticas, desde la concepción del arte como un acontecimiento o trazo originado por una acción. Por su parte, Lehmann ha observado que supone la incorporación de la dimensión temporal a la representación pictórica y objetual:

Duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepetibilidad devienen experiencias temporales en un arte que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación secreta, sino que valora el proceso temporal de elaboración de una imagen como proceso teatral. (2013, p. 238).

El *performance art* subraya la importancia del cuerpo y de la acción como factores que determinan las interacciones del individuo con su contexto, poniendo de manifiesto las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales.

El término “performativo” derivado del verbo “*to perform*”, implica la idea del hacer o de la realización de una acción. Fue acuñado por primera vez por John L. Austin en 1955, tal y como explica Fischer-Lichte (2012), para describir los enunciados lingüísticos capaces de realizar acciones o de crear, más allá de describir un estado de cosas o de afirmar algo sobre un hecho. Este tipo de enunciados son “autoreferenciales”, porque significan aquello que hacen, así como son “constitutivos de realidad”, dado que crean y modifican la realidad social que expresan. Según Fischer-Lichte, estos rasgos distintivos caracterizan también las performances y aquellas realizaciones escénicas en las cuales se da lugar a una transformación del artista y de los espectadores.

En los años noventa, empieza a ganar importancia la idea de la cultura como performance, especialmente a partir el artículo de Judith Butler titulado “*Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*” (1988). Preocupada por la identidad de género, Butler señala cómo ésta se construye a partir de una

repetición estilizada de actos performativos en el tiempo; actos que son autoreferenciales y que constituyen la identidad como ilusión convincente y objeto de una creencia. Para Butler, es precisamente en el carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar la identidad, mostrando la relación arbitraria que existe en los actos que la constituyen, en las diferentes maneras en las que se actúan, en su ruptura y su repetición subversiva.

El cuerpo puede entenderse también como un resultado performativo:

El cuerpo no es una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo sino que, en un sentido clave, uno hace su cuerpo y, en efecto, lo hace de manera diferente a la de sus contemporáneos y, también, a la de sus predecesores y sucesores. (Butler, 1988, p. 521)³.

Citando a Merleau-Ponty, Butler considera que el cuerpo es una “idea histórica”. Aunque no niega la existencia de dimensiones o aspectos naturales, éstos se replantean desde la comprensión del proceso por el cual el cuerpo termina portando significados culturales. Plantea también la necesidad de ampliar el enfoque tradicional de acto, abarcando de manera integrada tanto el significado que se constituye, como la manera en la cual se reproduce y se actúa dicho significado. Indagando en el terreno teatral, la autora incide en la importancia de concebir los actos como acciones colectivas y experiencias compartidas. Por ejemplo, aunque existen maneras individualizadas de hacer género, éste es un acto ensayado previamente, como un libreto que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido que, además, sobrevive a ellos. Butler escribe: “el acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario”(1988, p. 526)⁴.

³ Traducción del autor.

⁴ Traducción del autor.

De hecho, la autora establece una comparación entre las condiciones de corporización en la realidad social y en las realizaciones teatrales. En ambos casos, el cuerpo se ve limitado por ciertas pautas o códigos, que, sin duda, son más punitivos en el ámbito social. A pesar de ello, el sujeto puede proponer sus propias interpretaciones dentro de esos límites. Para Butler, no obstante, existe una diferencia importante: mientras en el teatro el acto puede desrealizarse por medio de las convenciones que demarcan la ficción de la realidad, en la performance social el acto se constituye e incide en lo real, lo cual lo hace más desafiante e incluso peligroso.

A partir de los estudios teatrales inaugurados por Max Herrmann (en Fischer-Lichte, 2012), con la atención puesta en la realización escénica por encima del texto, la presencia física de actores y espectadores empieza a cobrar importancia como fundamento esencial del teatro. Herrmann no entiende la realización escénica como representación o expresión de algo previo, sino que la concibe como un proceso dinámico que se ejecuta a partir de las acciones de los sujetos que participan en él. El concepto de realización escénica de Herrmann implica la sustitución del concepto de obra de arte por el de acontecimiento, a partir de lo cual se estrecha su vínculo con la performance. De ello se desprende también la importancia del cuerpo como materialidad específica, desplazando el interés del cuerpo como portador de signos en función de la representación de un personaje dramático.

Esta idea también aparece en Pavis (2000), el cual describe cómo se ha producido un acercamiento progresivo del actor occidental a la figura del performer. Define al actor como aquél que representa a un personaje, cuyas acciones tienen sentido en el mundo creado por la ficción; de manera que su interpretación constituye una “convención ficcional”. En cambio, el performer deja de lado la representación de otro para presentarse a sí mismo, con el foco puesto en aquello que es capaz de hacer (*to perform*). Es, fundamentalmente, “el que está física y psíquicamente presente delante del espectador” (Pavis, 2000, p. 140). Ahora bien, en lugar de un “simulador” enfocado en representar un personaje, el actor asume cada vez más el rol de un “estimulador”, sobre todo desde las vanguardias.

Desarrollando esta misma cuestión, Lehmann (2013, p. 239) se refiere a las categorías de *acting* y *not-acting* acuñadas por Michael Kirby, y a las transiciones existentes entre ellas:

- *Non-matrixed acting*: en el extremo del not-acting, cuando sólo existe presencia y el actor o el performer no hace nada.
- *Symbolized matrix*: el actor realiza una acción sin fingirla, pero ésta puede constituirse como signo de algo.
- *Received acting*: cuando los signos son interpretados desde afuera, por los espectadores, sin que el actor los produzca.
- *Simple acting*: Cuando se alcanza una implicación emocional y se añade voluntad de comunicación por parte del actor o performer.
- *Complex acting*: Cuando se agrega a la actuación el componente de ficción.

El actor se sitúa en el terreno del *complex acting*, mientras que el *performer* se movería en los anteriores niveles. La complejidad a la que se refiere Kirby (en Lehmann, 2013) también tiene relación con la habilidad técnica y el dominio, por parte del actor, de mayor cantidad de elementos significantes. Por otra parte, la complejidad también puede entenderse en relación con la capacidad del actor de moverse en el umbral existente entre la presencia y la representación. Pero, aún en el caso de que el actor renuncie a la convención ficcional y aparezca como *performer*, la diferencia fundamental con éste reside en el hecho de que el actor busca repetir sus acciones; de ahí que, según Lehmann (2013), la auto-transformación en el teatro no pueda desarrollarse más allá de ciertos umbrales.

2.4. Representación vs presencia

Prosiguiendo con nuestro desarrollo conceptual, podemos afirmar que el teatro se desarrolla en los límites entre la representación y la presencia. Ambos conceptos no deberían concebirse de forma antagónica, aunque así fuera por largo tiempo. Desde la perspectiva de los autores que estamos revisando en la construcción de nuestras categorías de análisis, el teatro es, a la vez, presencia y representación.

Si se piensa en el cuerpo del actor y en el personaje, por ejemplo, el uno requiere necesariamente del otro. “El cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo

constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje”, afirma Ficher-Lichte (2012, p.294) y, por lo tanto, no pueden entenderse como entidades opuestas. El espectador puede reconocer tanto al actor como al personaje, incluso en fracciones de segundo. Los significados asociados a la percepción del cuerpo fenoménico del actor pertenecerían al “orden de la presencia”, mientras que los significados vinculados con el personaje y con el mundo ficticio se corresponderían con el “orden de la representación”. En el teatro, se producen saltos constantes de uno a otro orden, fenómeno que Ficher-Lichte define como “multiestabilidad perceptiva” (2012, p. 296).

Por otra parte, cuando el actor interpreta un personaje no reproduce algo dado previamente, sino que “crea algo completamente nuevo, algo único que sólo puede existir de esa manera en virtud de su corporalidad individual”, según afirma también Ficher-Lichte (2012, p. 294). Concibe la representación como creación, al igual que lo hace Gadamer (2003), para quién representar no significaba volver a presentar lo ya presentado, sino que implica la emergencia de lo que antes no era y ahora es.

En su sentido etimológico, el término *poiesis* significa creación. Gadamer (2003) retoma esta acepción para comprender como lo poético se vincula con la mimesis. Este punto de partida le permite reflexionar acerca de la obra de arte⁵ y entender que su modo de ser es la autorrepresentación. La obra de arte se representa a sí misma, desplegando un mundo de ficción que sólo existe por y en la obra. Se trata de un mundo autónomo, nunca de una copia:

El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como copia al lado del mundo real, sino que es esta misma en la acrecentada verdad de su ser. Y en cuanto a la reproducción, por ejemplo, a la representación en el teatro, ésta es menos aún una copia frente a la cual la imagen original del drama pueda mantener su ser-para-sí. (Gadamer, 2003, p. 185-186).

La obra representa el mundo real pero es más que una copia, puesto que lo modifica. Al representarlo, lo crea de un modo que sólo existe en el interior de la propia

⁵ Gadamer habla de obras pictóricas, de imágenes, pero creemos que sus ideas son extrapolables a las obras teatrales.

obra. No es ni pura referencia a algo –la esencia del signo-, ni el puro estar por otra cosa – la esencia del símbolo-. Remite a lo real pero no se agota en ello, sino que invita a detenerse en él y lo amplía. Tampoco lo sustituye plenamente, razón por lo cual no puede considerarse un símbolo.

El arte se asocia al concepto de juego porque ambos constituyen movimientos de autorrepresentación. Jugar no tiene otra finalidad que el jugar mismo, se juega por jugar. Entonces, el juego se agota en el cumplimiento de las actividades que él mismo impone. Por su parte, el arte supera el hacer representativo del juego y se convierte en una transformación en construcción; transformación que no posee el sentido de una alteración, sino que es entendida como un acto de desvelamiento:

Nuestro giro <<transformación en construcción>> quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero. (Gadamer, 2003, p. 155).

Como construcción, este mundo encuentra su patrón en sí mismo y ya no se mide en relación a otra cosa. La acción de un drama no admite la comparación con la realidad, está por encima de si lo que ocurre en ella es o no es real. La transformación que se produce en el arte es una transformación hacia lo verdadero. “En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído.”, afirma Gadamer (2003, p. 157).

El arte incorpora al espectador en este giro transformador, lo cual supone una diferencia con el juego. Éste no acostumbra a representarse para nadie⁶, mientras que en el arte –y en el teatro- el juego ya no es la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es una <<representación para...>>:

Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y de espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más

⁶ Ni siquiera es así en los juegos que tienen lugar ante espectadores explica Gadamer, puesto que su “razón de” sería la competición, antes que la exhibición.

auténtica, y aquél para quién el juego se representa verdaderamente conforme a su intención, no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad (Gadamer, 2003, p. 153).

El espectador ocupa entonces el lugar del jugador. Si pensamos de nuevo en el fenómeno de la “multiestabilidad perceptiva”, es el espectador el que transita por el estado liminal “*bewixt and between*” (Fischer-Lichte, 2012, p.296), oscilando entre el orden perceptivo de la presencia y el orden de la representación. Y, de hecho, la presencia del actor no es una “inmediatez objetivable” (Lehmann, 2013, p.251), sino que produce a partir de la copresencia y de la implicación necesaria del espectador en el acontecimiento teatral.

Para Cornago, la esencia del teatro también reside en su “ser-como-juego” (2004-2006, p.254), entre lo que se representa y lo que es, entre lo que se muestra y lo que no. Pero, ¿cómo se hace consciente la manera de mostrar? Para responder a esta pregunta, Lehmann (2013) retoma las ideas desarrolladas por Brecht. En un primer nivel, que se correspondería con el naturalismo, el mostrar no se muestra y no llama la atención. En un segundo nivel, el mostrar es artificial y reclama atención junto a lo mostrado. En un tercer nivel, se muestra el mostrar, que aparece en un nivel equitativo junto a lo mostrado, como sucede en el teatro épico; mientras que, en un cuarto nivel, el mostrar deviene prioritario frente a lo mostrado. Es, en este cuarto nivel, cuando el significante se sitúa por delante del significado y el acto de la comunicación teatral se vuelve dominante. Finalmente, en el quinto nivel, el mostrar solo se muestra a sí mismo como un gesto autosuficiente y el acto de la comunicación teatral se torna autorreferencial. En el último siglo, el teatro ha tendido hacia estos dos últimos niveles, poniendo de manifiesto los mecanismos de la realización escénica y subrayando la materialidad.

2.5. El cuerpo en el teatro

El umbral entre la presencia y la representación se manifiesta especialmente en el trabajo del actor, el cual se debate entre su ser fenomenológico y la interpretación de un

personaje. No hay que olvidar que el teatro es un arte singular en la medida en la cual el actor produce su obra a partir de su propio cuerpo; un cuerpo que, según el dramaturgo Spregelburd (2005), se convierte sobre el escenario en una “presencia-ausencia”. En palabras de Eduardo Del Estal:

Representar es hacer presente lo ausente. No es evocar sino reemplazar. Mediante el “doble” de la representación, el hombre se protege del muerto, pero la dualidad misma de la Imagen se vuelve angustiada, inquieta y ambigua presencia-ausencia. (en Spregelburd, 2005, p. 34).

El actor se equipara al cadáver, primer espejo del hombre, que es también una presencia-ausencia, un sujeto que ha devenido en objeto. En cierto sentido, el teatro recrea la ceremonia del entierro, “como un pacto sintético con la muerte” (Spregelburd, 2005, p. 34).

Sin embargo, el cuerpo del actor no es natural. Se trata de un cuerpo construido. Consciente de la mirada del espectador y en el proceso de generar un acontecimiento poético, el actor produce su apariencia y controla su cuerpo. Si algo distingue al teatro de otras formas de espectacularidad es precisamente este acontecimiento poético o de lenguaje. De este modo, “si bien se trabaja con la materialidad de los cuerpos, no se trata de un lenguaje natural, sino de una desviación, un *écart* que instaura –en términos románticos- una *physis* poética, diversa de la *physis* natural”, apunta Dubatti (2003, p. 25).

Tal y como señala Fischer-Lichte (2012), son varias las corrientes que conciben el cuerpo como un material manipulable. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, en el teatro realista, la actuación pretendía hacer desaparecer todo aquello relativo al ser fenoménico del actor -a su físico estar-en-el-mundo- para transformarlo en signos al servicio de la encarnación de un personaje. Es decir, se aspiraba a borrar las marcas del “cuerpo orgánico” con la intención de convertirlo en un “cuerpo semiótico <<puro>>” (2012, p. 162). Décadas después, desde una perspectiva distinta, Meyerhold también concebiría el cuerpo como un material controlable. Desprendido de la voluntad de comunicar determinados significados, Meyerhold concebía el cuerpo como una especie de estímulo a través del cual se podían suscitar determinados efectos en el espectador. Mientras que en el teatro realista el cuerpo estaba al servicio de la significación, el director ruso y sus

seguidores realizaban su materialidad como potencial para afectar o contagiar al espectador. Pero, a pesar de que esta manera de entender la actuación subvierte el concepto de encarnación del teatro realista, en ambos casos domina la visión de un sujeto capaz de controlar su cuerpo (Fischer-Lichte, 2012).

Con la modernidad, empieza a tomarse consciencia de la tensión entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico. El cuerpo en su singularidad cobra relevancia escénica, abordando temas tales como la sexualidad, el dolor y la enfermedad. En el teatro posdramático, deja de pensarse como un medio o instrumento. El cuerpo se transforma en objeto estético y se presenta a sí mismo. Para directores como Jerzy Grotowski, “tener-cuerpo es indisociable de ser-cuerpo” (Fischer-Lichte, 2012, p. 170). El cuerpo no se domina como medio para significar o estimular, sino que se transforma en una “mente corporizada”. Tal y como señala Fischer-Lichte (2012), existe un fuerte paralelismo entre el concepto de actuación de Grotowski y las ideas de Merleau-Ponty, el cual concibe el cuerpo como una materialidad sensible que se extiende en el entorno hasta formar parte de él:

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, perteneciente al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho de la misma tela que el cuerpo (1986, p. 17).

Según Merleau-Ponty (1986, 1993), el cuerpo sería indisociable de la conciencia. El cuerpo experimenta su existencia en primera persona, en diálogo con el mundo que lo circunda. La presencia del cuerpo es la que hace visible el mundo y lo anima; mientras que el mundo es lo que permite al cuerpo ser lo que es y que se convierta en sujeto de la percepción. El diálogo que se entabla entre ambos no se reduce a estímulos y respuestas, sino que se trata de una relación bidireccional. Merleau-Ponty (1993) supera las dualidades alma-cuerpo o sujeto-objeto pensándolas desde la noción del quiasmo, es decir, en un sentido de entrecruzamiento, de complementariedad y de reversibilidad. El ser humano se concibe en su integridad: después del quiasmo cuerpo-mundo, está el quiasmo cuerpo-

conciencia. Toda conciencia es una experiencia que surge de comunicarse interiormente con el mundo, el cuerpo y los otros.

El sujeto es una conciencia encarnada y corporeizada, una materia sensible que se proyecta sobre el mundo y se vincula con él. Es también, como afirma Argüello Pitt (2006), un cuerpo en movimiento imposible de fijar. Alejándonos de la fenomenología, esta cuestión nos conduce a las ideas de Deleuze, según el cual el cuerpo es una presencia mutable e inestable. Se trata de un cuerpo atravesado por fuerzas que están en relación directa con la sensación. A este respecto, es importante tener en cuenta que, para Deleuze (2005), la sensación no se relaciona con la percepción del sujeto, va más allá de los sentidos y de los límites orgánicos. La sensación es “ser-en-el-mundo, a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y, en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto” (2005, p. 23).

Su planteamiento parte de la reflexión en torno a la pintura de Bacon, pero creemos que es aplicable al teatro. El cuerpo del actor se disuelve en el entramado de fuerzas de la sensación, desvaneciéndose la posibilidad de fijarlo bajo una identidad estable. Deleuze toma el concepto artaudiano del “cuerpo sin órganos”, entendido como un cuerpo sin orden: “el cuerpo sin órganos no carece de órganos, carece únicamente de organismo, es decir, de organización de órganos” (2005, p. 54). Un cuerpo que está en efímera y constante transformación de sí, agitado por las fuerzas que lo traspasan.

Por su parte, Nancy (2010) coincide con Deleuze en la concepción del cuerpo en un sentido amplio, sin distinguir entre cuerpos naturales y artificiales, sustrayéndolo también de la idea de organismo, como se lo ha sido explicado tradicionalmente. Su concepción se aleja de la idea de un cuerpo organizado y con una finalidad separada de sí mismo o trascendente. Como un *corpus* o un trazado de fragmentos que no buscan ordenarse, Nancy piensa el cuerpo desde la materialidad y desde la lógica del acontecimiento, cuestión que lo lleva a afirmar que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo. Como puede interpretarse a partir de esta sentencia, la tesis de Nancy guarda una estrecha relación con el teatro posdramático y con el pensamiento de directores como Grotowski. Para Nancy, “los cuerpos son lugares de existencia” (2010, p. 16). La única verdad es la evidencia sensible del cuerpo en un aquí y ahora, marcada por el hecho de estar en vinculación con otros cuerpos, precisamente, a partir de la diferencia y de la imposibilidad de

homogeneizar el mundo consigo mismo. La determinación singular es esencial al cuerpo, ser justamente un cuerpo y no otro es lo que nos permite sentirnos como tal y sentir a los demás.

El entre-los-cuerpos no reserva nada, sólo la extensión que es la res misma, la realidad areal según la cual ocurre que los cuerpos están expuestos entre sí. El entre-los cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el mundo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú. (Nancy, 2010, p. 83).

En el campo de la teoría y las prácticas teatrales, destacan las ideas de Eugenio Barba acerca de la Antropología Teatral, en la cual la energía es un concepto fundamental. Partiendo de la premisa que el cuerpo cotidiano está condicionado socialmente, Barba (2005) propone que se cuestionen las expresiones dependientes de las fijaciones culturales para que el cuerpo pueda, en cierto modo, liberarse. Para lograrlo, apela a las amplificaciones y a la puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio, a las oposiciones que rigen sobre la dinámica de los movimientos, a las infracciones de los automatismos, así como a las aplicaciones de una coherencia incoherente. De este modo, se construye una presencia extra-cotidiana a través de la cual se constituye el cuerpo “bios-escénico” del actor: “Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”: de este modo la presencia del actor, su bios-escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje” (Barba, 2005, p. 25).

Según señalan diversos autores, puede pensarse como un cuerpo en devenir. Sequeira (2011) entiende que se halla en una transición constante, ya que la energía desaparece en el mismo momento en el que se ejecuta. Así mismo, para Comandú (2012),

sería necesario brindar al performer teorías y prácticas que lo ayuden a desautomatizar el cuerpo y deshacer sus organizaciones fijas:

Pautas para deshacer el gesto estereotipado del rostro, deshacer bloqueos en las conexiones entre espacio interior y espacio exterior o deshacer fijaciones articulares, es decir, deshacer modos de representación que hacen al cuerpo reproducir construcciones fijas de organización para la vida y para la escena, habilitan al practicante a un re-posicionamiento de su corporeidad. Debemos tener en claro que deshacer no implica abandonar/se. En el sentido contrario, deshacer las pautas fijas de organización del cuerpo permite al performer encontrar nuevas fuerzas/intensidades para el movimiento. (Comandú, 2012, pp. 567-568).

Concebir el cuerpo desde estructuras y construcciones transitorias, según Comandú, habilita al actor o al performer a la percepción de sí en el devenir efímero de hacerse y de construirse como presencia escénica.

2.6. Materialidad, sensación y percepción

En confluencia con estas reflexiones acerca del cuerpo, surge la necesidad de pensar la materialidad y la sensorialidad. En su ser fenoménico, el cuerpo del actor es uno más entre los elementos escénicos. Del mismo modo en que asistimos a una enfatización de la presencia física y singular del actor, la escena está declinando hacia un “exceso de materialidad” (Cornago, 2004-2006, p. 258), que busca seducir al espectador a través de sensaciones de todo tipo.

“Hay sensación cuando una modificación fisiológica, de origen general externo, excita cualquiera de nuestros sentidos”, según Comte-Sponville (en Pavis, 2016, p. 317). Las sensaciones están en el origen de la percepción de la realidad. Durante la realización escénica se generan en distintos niveles, intencionalmente o no, siendo recibidas y experimentadas tanto por los intérpretes como por los espectadores.

Ahora bien, como indicamos en el punto precedente, Deleuze (2005) comprende la sensación como un fenómeno complejo: es lo que pasa de un orden a otro, envolviendo una

pluralidad de dominios sensibles diferentes. En otras palabras, no hay sensaciones de órdenes diferentes, sino diferentes órdenes o niveles de una misma sensación. Dichos niveles serían como las detenciones o las instantáneas de un movimiento, que recomponen la sensación sintéticamente, en su continuidad y en su violencia. De este modo, Deleuze establece una “hipótesis motriz” de la sensación. Ésta se complementa, a su vez, con una “hipótesis fenomenológica”, según la cual cada nivel o dominio sensible estaría remitiendo a los otros. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido o un peso, habría una suerte de comunicación existencial. Restituir o alcanzar esta unidad original de los sentidos, por medio de una obra artística, no es posible sino a través del ritmo, como una potencia que recorre y atraviesa todos los dominios.

Aunque Deleuze piensa la sensación en relación a la pintura, concretamente a partir de la obra de Bacon, el carácter motriz y fenomenológico de la sensación se manifiesta también en la escena, tal y como afirma Pavis (2005). Desde su mirada, la percepción descansa sobre un encuentro necesario entre los sentidos, principalmente entre lo óptico y lo táctil, que se supera en lo háptico como una manera de “ver con las manos” (p. 318). La escena se puede pensar como una amalgama de estímulos, cuya frontera se diluye, produciendo una sensación y un movimiento inmediato en el espectador, a través de lo que se ha venido a denominar como “empatía kinestésica” (Pavis, 2005, p. 192).

Hablar de sensación es hablar del sujeto. El énfasis en la materialidad y en la sensación involucra de manera directa al individuo en el proceso de percepción. Pero la percepción no es algo que simplemente sucede, sino que se participa activamente en ella. En palabras de Merleau-Ponty:

El sensor y lo sensible no están uno frente al otro como dos términos exteriores, ni es la sensación una invasión de lo sensible en el sensor. Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro (1993, p. 229).

Desde el punto de vista de la fenomenología, la percepción no tiene tanto que ver con el conocer, sino que atestigua la relación del sujeto con lo sensible. Percibir los elementos teatrales en su materialidad específica significa percibirlos en su ser fenoménico y, por lo tanto, no atribuirles otro significado que su estar presentes. Según Fischer-Lichte (2012), esto no implica que materialidad y significación sean antagónicos. Ambos conceptos tienen correspondencia entre sí. La actuación y los demás elementos escénicos pueden despojarse de una intención comunicativa, lo cual no va en detrimento de la significación. El significado se genera en y a través de la percepción sensorial, por medio de la cual los objetos percibidos se muestran al sujeto como lo que son, revelando su “significado propio” (2012, p. 283). Al coincidir significante con significado, tales elementos serían signos autoreferenciales.

Por otra parte, el realce de la materialidad de determinados elementos despierta en el sujeto gran cantidad de asociaciones, “lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación” (Fischer-Lichte, 2012, p. 287). En este caso, la relación significante-significado se diluye y atomiza. Otros autores coinciden con Fischer-Lichte, sosteniendo que el acento en la materialidad esquiva el sentido fijo y unívoco. Dice así Lehmann:

En efecto, una corporalidad llamativa, un estilo gestual o una disposición de elementos en la escena que, sin significar, están presentes (o se presentan) con un cierto énfasis, pueden ser recibidos como signos en el sentido de una muy evidente manifestación o gesticulación que reclama atención y que tiene sentido gracias al marco de intensidad de la realización escénica, sin que por ello puedan ser fijados conceptualmente (2013, p.143).

Se produce tal grado de ambigüedad en la atribución de sentido que termina por descubrirse un vacío. Según Cornago (2004-2006), la única certeza que logra persistir es el hecho de estar ante una representación. Como consecuencia, el foco de la reflexión teatral se ha ido trasladando paulatinamente hacia sus mecanismos, de manera que ante una realización escénica no nos preguntamos tanto qué significa, sino cómo lo hace.

Otra problemática que se nos presenta tiene que ver con la incapacidad de percibir un espectáculo en su totalidad. En el transcurso de la escenificación, el espectador

establece conexiones entre los elementos que se presentan sucesivamente con los que ya aparecieron, pero sólo puede tratar de recomponerlos a posteriori, es decir, fuera del marco de la experiencia estética en sí. Sumado a ello, este proceso está condicionado por el lenguaje y por la memoria. Cualquier intento por describir la realización a posteriori se realiza lingüísticamente, mientras que gran parte de los significados en la escenificación son de carácter no-lingüístico y, por lo tanto, son difíciles de “traducir” al lenguaje verbal. Este esfuerzo por recomponer la escenificación posteriormente va a depender también de aquello que el espectador logre recordar. Se sitúa entonces bajo el paradigma “del olvido del sueño”, en palabras de Didi-Huberman (2010, p. 205), el cual se manifiesta a partir del desgarramiento –apertura y, al mismo tiempo, escisión- entre lo que se representa y se presenta, pero también entre “lo recordado y todo lo que se presenta como olvido” (p. 206).

Esta cuestión deviene más compleja en el teatro posdramático, en la medida en la cual tiende a la proliferación de signos. Las escenificaciones presentan una abundancia de signos simultáneos que son imposibles de percibir de manera unificada, sacrificando la posibilidad de síntesis para alcanzar una densidad de momentos intensos, más cercanos al caos de la experiencia cotidiana. Como consecuencia, la percepción se fragmenta, lo cual no atañe solamente a una multiplicidad de signos. Implica también el salto constante entre los dos órdenes perceptivos de la presencia y de la representación, a los que nos referimos anteriormente. Luego, el espectador se sitúa en un estado de inestabilidad y experimenta cómo su propia percepción escapa a su control y deviene “emergente” (Fischer-Lichte, 2012).

Volviendo a las ideas de Didi-Huberman (2010), observamos cómo en el teatro contemporáneo se produce un alejamiento del idealismo estético y de la unidad de la síntesis, la cual trataba de construir una sólida red de sentido. La escena se asimila a un enjambre de redes deformes, con agujeros, estructuras abiertas por el *síntoma*, entendido en sentido freudiano como potencia de desgarramiento, a través del cual afloran las intrusiones y las disparidades:

Cuando sacamos la red hacia nosotros (hacia nuestro deseo de saber), estamos obligados a constatar que el mar se ha retirado por su parte. Transcurre por todas partes, huye y lo divisamos todavía alrededor de los nudos de la red donde unas algas deformes lo significarán antes de secarse

completamente en nuestra orilla. [...] Los peces están aquí (las figuras, los detalles, los fantasmas que el historiador del arte gusta también de coleccionar), pero el mar que los hace posibles ha guardado su misterio, presente solamente en el brillo húmedo de esas pocas algas enganchadas en los bordes. Si un pensamiento de lo inconsciente tiene algún sentido, tiene que resignarse a unas estructuras hechas con agujeros, con nudos, con extensiones imposibles de situar, de deformaciones y de desgarros en la red. (Didi-Huberman, 2010, p. 222).

Ante una realización escénica, al igual que ante un cuadro, nuestra percepción se escinde entre el ver y el mirar; pero es un mirar que se enfrenta al enigma que esconde el síntoma, un mirar atrapado en el juego del no-saber. Lejos de ofrecernos respuestas, nos despierta preguntas sobre su misterio. En consecuencia, la realización no pide tanto ser entendida sino que, como dice Fischer-Lichte (2012), pide ser experimentada.

3. El proceso de creación

La falta de respuestas a la que nos enfrentan las escenificaciones contemporáneas se puede convertir en una invitación para volver la vista atrás y tratar de reconstruir el sentido entendiendo cuáles fueron las necesidades e intenciones de quiénes las crearon. De acuerdo con Salles (2008), concebir una obra como una creación que se desarrolla a partir de un proceso puede ayudar a develar parte de su misterio.

Toda creación es un proceso. Implica transitar una transformación a través de la cual algo o alguien se vuelve incesantemente otro, aún sin dejar de ser lo que es. Según las ideas de Deleuze (2012), el acto creativo es fundamentalmente un devenir, en el cual se conjugan una pluralidad de trayectos y de intensidades. El azar y la desorganización irrumpen en este proceso que, lejos de ser lineal, se configura como un camino sinuoso. De este modo, la obra puede dar cuenta de la complejidad que atraviesa la realidad.

3.1. El proceso de creación desde el paradigma de la complejidad

La realidad es desordenada y confusa. Durante siglos, la humanidad ha tratado de ponerla en orden, atribuyéndole al pensamiento y a la ciencia la misión de revelar las leyes de lo real para hacerlo más comprensible. Según Morin (1998), hasta el siglo XX, la ciencia reducía la complejidad fenoménica a un orden simple y a unidades elementales. La creación artística también estuvo sujeta a leyes estrictas por mucho tiempo. En aras de la verosimilitud, la unidad o ciertos criterios estéticos, la dramaturgia ha seguido códigos y convenciones durante siglos. Hoy, en cambio, la complejidad ha penetrado en el pensamiento contemporáneo, incluso en la ciencia, a través de la micro-física, la macro-física y, finalmente, con la Cibernética. Estas ramas han puesto en evidencia lo complejo del mundo fenoménico, revelando la fragmentación de los sistemas en un número casi inabarcable de unidades, entre las cuales se generan múltiples interacciones e interferencias.

La complejidad se manifiesta, precisamente, en la incertidumbre y en la fragmentación que reside en el seno de los sistemas organizados. Según Morin, nos damos cuenta de ello al considerar los remolinos de Bernard:

A menudo, en el punto de encuentro entre un flujo y un obstáculo, se crea un remolino, es decir, una forma organizada constante y que se reconstituye sin cesar a sí misma; la unión del flujo y del contra-flujo produce esa forma organizada que va a durar indefinidamente, en la medida en que el flujo dure y en que el obstáculo esté allí. Es decir que un orden organizacional (remolino) puede nacer a partir de un proceso que produce desorden (turbulencia). (Morin, 1998, p. 92).

Orden y desorden convergen en la creación del universo a partir de la teoría del Big-Bang, pues es en la desintegración donde todo comienza a formarse y organizarse. Este origen es extremadamente complejo, tal y como lo describe Morin, porque implica la aceptación de una contradicción fundamental: reconocer la unión de las dos nociones opuestas del orden y del desorden, que hizo nacer el tiempo del no-tiempo, el espacio del no-espacio y la materia de la no-materia. Vida y muerte también se enlazan en una contradicción. “Vivir, de alguna manera, es morir y rejuvenecerse sin cesar”, dice Morin (1998, p. 94). En el curso de la vida, nuestras células mueren y se renuevan; paulatinamente, en este proceso, envejecemos y morimos.

¿Cómo abordar la complejidad en el proceso creativo? De acuerdo con Morin, es necesario reconocer la importancia del azar y de la contradicción. El giro epistemológico implica la necesidad de contemplar la complejidad del objeto, así como lo impreciso, lo incierto y lo contradictorio del mundo real. Suscribiendo estas ideas, Rafael Spregelburd (2005) ha reflexionado acerca de la posibilidad de que la dramaturgia tome como modelo los postulados de la teoría del caos. En este sentido, considera que la institución del personaje, concebido como una identidad psicológica estable, es una simplificación análoga a la física reduccionista. Ante la pregunta de si se puede imaginar “un teatro liberado de la prisión newtoniana del personaje” (2005, p. 33), propone tomar como referencia la matemática fractal, donde cada simplificación conduce a la generación de dos nuevas complejidades. De este modo, en lugar de reproducir un recorte de la realidad, el teatro podría convertirse en un cuerpo vivo, reflejando el caos y el azar:

¿Qué desear entonces para el teatro? El teatro puede reproducir los aspectos de la vida, haciendo un recorte. O puede optar por tener un mecanismo vital, por ser un cuerpo vivo, un cuerpo en la encrucijada que

provocan la velocidad absoluta del acontecimiento y la velocidad relativa de la razón que da cuenta de él. Me gustan las obras que se comportan como si estuvieran vivas, y no tanto las obras que quieren decir algo sobre el funcionamiento de la vida. La vida es caótica, misteriosa, impredecible. Por eso le adjudicamos valor a nuestros patrones de ordenamiento en lo afectivo, en lo intelectual. Una idea tiene valor para nosotros porque sentimos que la rescatamos de la masa informe del azar que constituye al mundo. Pero en un mundo ordenado (y muchas piezas de teatro son mundos lógicamente ordenados, sin fugas a lo otro, a lo extraño) nada tiene demasiado valor, y no necesitamos rescatar a nadie del naufragio, de la peligrosa disolución en la nada, que amenaza nuestra existencia desde tiempos inmemoriales. (Sprengelburd, 2005, p. 34).

Gianella (2015), dramaturga de textos para Teatro de objetos, coincide con Sprengelburd. Partiendo de los postulados de Merleau Ponty (1993), concibe la obra como un cuerpo que no es estático, sino que está poblado de signos que dialogan entre sí generando una red de relaciones. Según ella, esta red está tan ligada que sólo en el todo puede comprenderse cada una de las partes y viceversa, como una estructura fractal. Las vinculaciones entre los diferentes signos pueden ser incluso arbitrarias, pero se retroalimentan y crecen al ser transitadas durante el proceso de creación, lo que da lugar a que la obra se comporte como un cuerpo vivo. “Ese cuerpo es concreto, es determinado, es ese que está ahí y no otro”, explica Gianella (2015, p. 56), enfatizando el hecho de estar conformado por la presencia de sujetos y cuerpos reales.

3.2. El acto creativo como devenir sensible

Es oportuno retomar en este punto las ideas de Deleuze (2005). Según el filósofo, el acto creativo se aleja de la representación mimética, que busca poner orden sobre lo sensible, desarrollándose cuando el gesto del artista se libera. A partir de la obra de Bacon, describe como la sensación emerge de los gestos y trazos marcados al azar, que barren los datos figurativos en la pintura:

Es como el surgimiento de otro mundo. Pues esas marcas, esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no

representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero no son de entrada significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero de sensaciones confusas (las sensaciones confusas que aporta el nacimiento, decía Cézanne). Y sobre todo son los trazos manuales. (Deleuze, 2005, p. 58).

La potencia desestabilizadora del arte no deriva del contenido o del significado de las obras, sino que tiene relación con el gesto del artista, ya sea que lo haga por medio de pinceladas o poniendo en juego su corporalidad, como sucede en el teatro. Deleuze pone en valor el movimiento, que se arrastra hacia lo caótico y lo heterogéneo: “La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos” (2005, p. 59). De este modo, la obra condensa la lucha entre el orden y el caos, de la cual emerge la *sensación*, entendida como una fuerza que busca salirse de sí y desorganizarse. Frente a la totalidad pretendida por la representación, la sensación rompe con la organización del mundo, convertido en un organismo configurado por múltiples fragmentos.

Si nos enfocamos en el acontecimiento teatral, el acto creativo se desarrolla por medio de las acciones físicas y corporales de los actores. Lo importante no es quiénes son (o quiénes representan), sino cómo se dejan contagiar por el devenir. Desde la lectura de Deleuze que realiza Larrauri (2014), en la imitación no hay cambio ni movimiento, mientras que en el contagio hay fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo. El contagio es necesario para que la vida circule en múltiples tránsitos y conexiones, lo cual comporta tres acciones: borrarse, experimentar y hacer rizoma. En primer lugar, borrarse implica difuminar el universal o la especie a la que pertenecemos, salirse de la lógica binaria del lenguaje que determina nuestra identidad sujeta a contornos fijos (hombre-mujer, occidental-oriental, humano-animal, etc.). Borrar estos contornos es combatir la unicidad, hacernos múltiples.

Luego, devenir es también experimentar, emprender *líneas de fuga* hacia lo imprevisible. Si un cuerpo no se define por su pertenencia a una especie, entonces no se puede determinar de antemano en qué va a devenir, cuál es su potencia. Finalmente, borrarse y experimentar conducen a la última acción: hacer rizoma. Contrario a la lógica arborescente, que opera como una estructura de puntos y posiciones fijas, el rizoma se

desarrolla en un sentido expansivo, a través de múltiples líneas, entradas y salidas. Caracterizado por Deleuze y Guattari (2004) a partir de los principios de conexión, de heterogeneidad, de multiplicidad y de ruptura asignificante, el rizoma puede conectar cualquier punto con otro e interrumpirse en cualquier parte; no tiene principio ni fin, sino un medio por el que crece y se desborda. La apertura del objeto escénico a nuevos significados puede entenderse también desde la lógica del hacer rizoma; es decir, desde el desplazamiento de los límites que le adjudica el utilitarismo y la creación de otras formas de conexión, pero esto se comprenderá mejor en el capítulo siguiente.

Los seres vivos –plantas, humanos y animales- poseen un *territorio* en el cual se desenvuelven, que no está delimitado por contornos fijos. El territorio se refiere al espacio que ocupa el sujeto en un sentido amplio, ya que puede comprenderse también como un conjunto de representaciones en tiempos y espacios sociales, culturales y estéticos. Sin embargo, el territorio no posee contornos fijos. Está determinado por los afectos de los que es capaz cada sujeto, por su potencia. En este sentido, invade y se deja invadir para constituir un nuevo territorio, de manera que comprende en sí mismo los movimientos de *desterritorialización* y *reterritorialización*:

Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras (2004, p. 15).

A propósito de las ideas de Deleuze, Herner (2009) afirma que la desterritorialización absoluta remite al propio pensamiento. De este modo, “pensar y desterritorializar quiere decir que el pensamiento sólo es posible en la creación, y para que se cree algo nuevo es fundamental romper el territorio existente, creando otro” (Herner, 2009, p. 169). El acto creativo genera una ruptura, pero ésta no posee un sentido negativo dado que no implica abandonar un territorio por otro, sino extenderse hacia lo nuevo. Luego, crear es un proceso en el cual se encadenan los devenires e intensidades que impulsan la desterritorialización cada vez más lejos.

“No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento”, afirman Deleuze y Guattari (2004, p. 16). El mimetismo no explica los fenómenos de la naturaleza, como tampoco explica los procesos creativos en la literatura o el arte. Crear es hacer rizoma:

Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo [...] La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta al final su evolución paralela (Deleuze y Guattari, 2004, p. 16).

3.3. La creación como proceso de deseo

El proceso creativo puede concebirse desde la lógica del rizoma, abierto al surgimiento de conexiones que no están pautadas de antemano y que posibilitan el contagio entre los diferentes cuerpos. La cuestión que se plantea ahora es pensar cómo surge este proceso, cuál es el motor que lo impulsa. Según Deleuze y Guattari (2004), se trata principalmente de un proceso de deseo. El deseo es una categoría compleja y excede a nuestros propósitos realizar un análisis profundo y exhaustivo del mismo. Sin embargo, con el fin de comprender el papel que juega en la creación teatral, consideramos necesario revisar el sentido que le otorgan algunos autores.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, el deseo está asociado con una carencia imposible de colmar, lo cual supone una diferencia con la necesidad, que puede llegar a satisfacerse con un objeto adecuado a este fin. El hambre, por ejemplo, puede saciarse con el alimento. Por el contrario, el deseo no puede satisfacerse porque, desde su surgimiento, está vinculado con la pérdida. Freud se refiere fundamentalmente al deseo inconsciente. La experiencia de satisfacción deja en el niño una huella mnémica, de modo tal que, cuando vuelve a surgir la necesidad, lo que reaparece en el sujeto es la percepción enlazada con aquella primera satisfacción. Para Freud, el deseo se asocia con esta huella mnémica que se origina con la infancia (en Castellanos Rodríguez, 2011).

Lacan retoma el concepto de deseo freudiano como elemento central. En su teoría, el yo es producto del deseo. No es un sujeto autónomo, capaz de controlar o conducir su

deseo. El deseo pertenece al inconsciente, que para Lacan es organizado como el lenguaje y obedece a una lógica – aspectos que toma del estructuralismo de Saussure-. Cabe destacar cómo Lacan rescata la importancia del fenómeno de la palabra. “Hablar es ante todo hablar a otros” (1964a, p. 57), afirma en el Seminario 3, acotando poco después que además implica “hacer hablar al otro en cuanto tal” (1964a, p. 59). El yo o el ego, cuando habla, estaría buscando conocer al Otro. Ahora bien, el sujeto -como el habla- es individual, mientras que el inconsciente -como la lengua- es un sistema estructurado que se constituye a través de la diferenciación. Del mismo modo como los significantes construyen su significado en relación con los otros significantes, la identidad del ego no se constituye a partir de algo inherente a sí mismo, sino a partir de la alteridad y la diferencia con los otros.

Lacan afirma que: “el deseo del hombre es el deseo del Otro. Si el hombre solo puede reconocer su deseo a nivel del deseo del Otro, y como deseo del Otro ¿no le aparecerá esto como un obstáculo a su desvanecimiento, punto en que su deseo jamás puede reconocerse” (1964b, p. 243). Podemos interpretar aquí cuatro cosas: se desea al otro, se desea lo mismo que desea el otro, se desea ser deseado por el otro y se desea desde el inconsciente (Castellanos Rodríguez, 2011). El sujeto queda prendido al deseo del Otro, hasta el punto que su identidad está determinada por este deseo. El ego es entonces producto del deseo; es decir, resultado de su relación con los otros.

El inconsciente se articula en el registro simbólico. Éste es un orden simbólico porque la relación entre los significantes y los significados no es natural, sino cultural y, por lo tanto, arbitraria. El registro simbólico hace referencia a las leyes, costumbres, normas, etc., que estructuran el entorno en el que el sujeto se relaciona con los otros. No tiene relación con la biología o la biografía personal del sujeto, sino justamente con el ámbito socio-cultural.

La dinámica del deseo en Lacan se puede comprender a partir de la interpretación que realiza del complejo de Edipo, según la explicación que brinda Castellanos Rodríguez (2011) en su tesis doctoral. Para Freud, el niño renuncia a su deseo hacia la madre por temor a la castración biológica. Pero Lacan entiende el complejo en términos simbólicos. El niño no desea la madre, sino convertirse en el objeto de deseo de la madre, que Lacan llama fálico en un sentido simbólico. Luego, interviene el padre para frustrar las

intenciones del niño, socavando su deseo. El padre no actúa solamente en tanto que padre biológico, sino como el portador o representante de la ley social. Cuando el niño resuelve el complejo, en lugar de identificarse con la figura del padre como sucede desde la perspectiva freudiana, para Lacan pasa a integrarse simbólicamente en las normas y reglas del entorno socio-cultural. Esto va a condicionar la dinámica del deseo, pues el orden simbólico se impone al deseo, se constituye a partir de esta primera pérdida o renuncia. Luego, el deseo va a poder satisfacerse sólo temporalmente. En este punto, la teoría de Lacan presenta la influencia de las ideas de Hegel sobre la lucha entre el amo y el esclavo. En la lucha contra el padre, lo que el niño desea en realidad es el reconocimiento del padre. Es el niño el que confirma al padre en su posición dominante, como el esclavo al amo, renunciando a su deseo y aceptando la ley social. Se establece así el *discurso del amo*.

Según el psicoanalista, los discursos exceden a la palabra, trascendiendo su contenido a través del armazón o de la estructura que establecen: “Los discursos de que se trata no son nada más que la articulación significativa, el dispositivo, cuya sola presencia, el hecho de que exista, domina y gobierna todas las palabras que eventualmente puedan surgir” (1975, p. 180). Por otra parte, los discursos encarnan una relación de la que se deriva un vínculo social. Lacan elabora así una tipología discursiva en la que incluye cuatro tipos posibles de lazo social (Savio, 2015):

- El *discurso del amo*, en el cual el amo se sitúa en el lugar del agente, es decir, en el lugar de mando o de la ley. En la posición del otro, se ubica el esclavo, que posee un saber hacer, que es apropiado por el amo.
- El *discurso de la universidad*, aquel que representa la hegemonía del saber, que ocupa la posición de agente o de mando en la estructura discursiva.
- El *discurso de la histérica*, que es aquel que conduce al saber. En la posición de agente, se ubica el sujeto histérico que desenmascara el supuesto saber del otro, del amo. Según Lacan, la ciencia ocupa esta posición, dado que produce nuevo conocimiento al cuestionar los paradigmas teóricos hegemónicos. El ser histérico, sin embargo, es patológico debido a que, aunque juega a desenmascarar al amo, siempre lo reconoce como tal.
- El *discurso del analista*, donde el analista ocupa el lugar de agente, que se compromete a seguir la huella del deseo de saber. En este discurso, el saber

no está en el lugar del agente, el cual se encuentra en el punto opuesto a toda voluntad de dominio. El reverso del discurso del amo es, en consecuencia, el psicoanálisis.

Valenzuela (2011) realiza un interesante análisis de la dirección teatral a partir de la tipificación lacaniana de los discursos. Desde su punto de vista, el *discurso del amo* se podía apreciar especialmente en los albores de la dirección escénica, aunque sigue vigente todavía en ciertos casos. Según este discurso, el director inventa potentes significados para que el dispositivo representacional funcione y, como amo, busca apropiarse del saber del actor/esclavo. A partir de la sistematización pedagógica que llevan a cargo directores como Stanislavski, se manifiesta el *discurso de la universidad*. La dirección ya no se comprende como un liderazgo autocrático, sin embargo el lugar de la ley es ocupado ahora por un saber detentado por el Maestro o director-pedagogo. Entonces, “la máquina pedagógica es una construcción conceptual más o menos vasta, más o menos sistemática e impersonal, cuyo propósito es optimizar los desempeños actorales en beneficio de una meta suprema: la calidad del espectáculo” (Valenzuela, 2011, p. 25).

En contraste con esta forma de dirección, se encuentran otros directores que optan por un “voluntario autodestronamiento” (Valenzuela, 2011, p. 143). El director renuncia al saber, ya no brinda respuestas ni directrices a los actores, aproximándose al *discurso del analista*. Se establece así una fuerte complicidad entre el director y los actores, lo cual conduce incluso a una lucha creativa para lidiar con el vacío y la incertidumbre que se produce durante los ensayos. En estas circunstancias, no tiene sentido que el actor se plantee preguntas enfocadas en el deseo del Otro (¿qué se espera que haga? ¿qué se quiere de mí?), sino que se ve inducido a preguntarse por su propio deseo.

En nuestra opinión, cuando la dirección se asume desde el lugar de la ignorancia y de la complicidad con el actor, el deseo cobra otro tipo de sentido, cercano a las ideas de Deleuze y Guatari (2004). Cabe aclarar que, en su concepción del deseo, no hay referencia a ninguna instancia de pérdida o de carencia que venga a socavarlo. Esto supone una diferencia fundamental con respecto al psicoanálisis. Su idea del deseo tampoco se vincula con la satisfacción o el placer ya que, para ellos, constituye una forma de interrumpirlo y de traicionarlo.

Deleuze y Guattari reconfiguran el concepto de deseo como potencia. El deseo es en sí un proceso, no un objeto, cuyo punto de partida es la producción en sí misma. El individuo está compuesto por intensidades que lo afectan, que aumentan o disminuyen su potencia de acción. Deleuze y Guattari retoman la pregunta de Spinoza “¿Qué puede un cuerpo?” (2004, p. 261), apuntando a la importancia de pensar en el individuo considerando los afectos de los que es capaz. Desde esta perspectiva, por ejemplo, existen más diferencias entre un caballo de carrera y un caballo de labranza, que entre éste y un buey. Luego, no deberíamos definirnos desde la lógica del ser, sino considerando la potencialidad:

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, como pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otros cuerpos, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 261).

De la cita, se desprende la importancia tanto de los afectos provenientes del propio cuerpo, como de los otros cuerpos con los cuales se vincula. El otro será importante en la configuración del deseo, pero no en el sentido de ser un condicionante -como lo entiende el psicoanálisis- sino como coproductor del deseo. En síntesis, podemos afirmar que la creación es una forma de expansión o de contagio entre los afectos de los diferentes cuerpos que participan de ella.

3.4. La creación colectiva

El recorrido por el pensamiento de Deleuze nos ha conducido hacia la comprensión de la creación como un proceso de deseo colectivo. Tal como señala Argüello Pitt (2009), la conformación grupal es una condición para la producción teatral. Gabriela Halac (2006) define el teatro como una actividad colectiva que se sostiene “a partir de la autonomía y fortaleza que le otorgan la red humana de la cual está constituido” (p. 7), lo cual se acentúa en el caso de las agrupaciones independientes. El término *independiente* cobró un nuevo valor en la década de los 70, dado que, además de la autogestión de los recursos, expresaba una nueva ideología alejada de los intereses económicos. Las producciones independientes

no perseguían el lucro económico, cuestión que situaba a sus creadores en la periferia y en un estado de tensión artística e ideológica, que era lo que les otorgaba sentido e identidad:

De allí la identificación de esta independencia con la búsqueda de nuevos lenguajes, la experimentación, el riesgo, la voluntad creativa libre de cualquier interés ajeno al artístico. Estos rasgos se inscriben como comunes a un grupo, son los aspectos que sirvieron para diferenciar al teatro independiente del oficial o del comercial. (Halac, 2006, p. 9).

En este orden de cosas, Alegret (2016) considera que la Creación Colectiva constituye un modelo de producción teatral exclusivamente latinoamericano, cuyo comienzo puede ubicarse hacia 1971, comprendiendo grupos como el Teatro Experimental de Cali (T.E.C.) y La Candelaria en Colombia, el Teatro del Escambray en Cuba, el ICTUS y el Teatro Nuevo Popular en Chile, o el Teatro Foro en Brasil y Perú. En Córdoba, bajo el paraguas de la Creación Colectiva, se crearon grupos como el Libre Teatro Libre (L.T.L), La Chispa, Grupo Bochínche y Studio Uno, entre otros. Una de las características que compartían estos grupos era la horizontalidad en el proceso creativo; ésta fundaba un espacio de habilitación creativa en el que cada uno podía encontrar su propia voz.

La creación teatral se reafirma como un juego grupal y comprometido. Grupal en el sentido de que la acción de producir o transformar algo que no existía a partir de lo existente será un juego libre en la escena, donde se pueden producir alteraciones y nuevas configuraciones de la materialidad, del espacio y del tiempo, pero siempre de manera grupal. Como dijimos, cada uno buscaba su propia voz, en un espacio habilitador. Para que exista la obra de teatro, los actores crean y actúan en el escenario, invitando a los espectadores a que los presencien, a ser parte del juego teatral. (Alegret, 2016, p. 114).

El modelo que se constituyó en los 70 fue perdiendo la intención política de intervención social, mutando hacia problemáticas más vinculadas con lo individual y el sujeto. Sin embargo, en opinión de Argüello Pitt (2009), siguen vigentes ciertos aspectos heredados de estos grupos, tales como la necesidad de generar un espacio para la experimentación, el límite, el trabajar con reglas más o menos específicas, lo inespecífico

en el desarrollo de un solo rol, el cruce de procedimientos, lo híbrido y lo ecléctico en las formaciones y desarrollos profesionales. La inclusión del otro como un co-jugador es uno de los aspectos destacados por Argüello Pitt. Concuere con él Diéguez Caballero (2007), para quién los acontecimientos teatrales y performáticos están marcados por la relación con el otro cuerpo. “Hoy lo participativo se produce en el ámbito de una liminalidad que potencia el encuentro no como acto de ideología, sino de los afectos y deseos, generando otras narrativas y mitologías que inciden en la transformación de los modos de vida”, señala Diéguez Caballero (2007, p. 193).

En este orden de cosas, Michel Maffesoli (2007) observa la existencia de un fuerte deseo de estar juntos en nuestra sociedad, el cual integra una buena dosis de sensibilidad. Todos los sentidos participan de este encuentro, en el cual el sociólogo observa la importancia que reviste la búsqueda amorosa. Hoy la creación colectiva ha perdido la toma de posición política que tenía en los años 70, volcándose en lo sensible y en la experiencia compartida como algo que se basta a sí mismo:

Se puede entender esto como el deseo de experimentar emociones en común, sentimientos que se desgastan, que no buscan nada que trascienda lo que se deja ver y vivir. Sucede que esta dinámica estática (experimentar “aquí y ahora”) descansa en el juego de los sentidos, en su correspondencia, en su realización en el presente. (Maffesoli, 2007, p. 63).

La relación con el otro se funda en el cuerpo, como lugar de encuentro y también como apoyo de la vida sensible. De acuerdo con Maffesoli, el impulso vital que nos lleva a estar juntos está atravesado por la sensibilidad y el erotismo, exacerbados en nuestros días. El placer de los sentidos es constitutivo de este impulso vital de “relianza”. Coincide en este sentido la concepción de dramaturgia que esboza Valenzuela, entendiéndola como un arte amatoria destinada a trazar el itinerario de la relación erótica entre la escena y el público: “esta relación que está traspasada –al menos potencialmente– por los mismos desencantos, seducciones, apetitos, reconciliaciones, placeres, impulsos, satisfacciones y violencias que marcan el vínculo sexual a secas” (2009, p. 213).

Tal y como ha observado Maffesoli, en este proceder colectivo resuena el juego de atracciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco, categorías que Nietzsche rescataría en *El*

Nacimiento de la tragedia, como principios básicos del desarrollo del arte griego y de la vida misma. Mientras Apolo encarna la forma, la proporción y la medida, el dominio de Dionisio está en el exceso y en la fiesta, donde se pierden los límites de la identidad individual. Nos aferramos al principio de individuación presente en lo apolíneo, pero en la existencia emerge también su opuesto dionisiaco: “el estado dionisiaco, la embriaguez, es la exaltación que arrastra, en su ímpetu a todo individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo” (Nietzsche, 2005, p. 45). En la tragedia, ambos principios se entrelazan: lo apolíneo, representado en la individualidad de los personajes, y lo dionisiaco, encarnado en la pluralidad del coro.

Este doble juego entre lo apolíneo y lo dionisiaco nos acerca a otra cuestión importante vinculada con la creación colectiva: la tensión existente entre la pluralidad de las distintas subjetividades y la necesidad de una conjunción. Tal y como afirma Alegret (2016), la individualidad de cada uno se iguala a la de los demás en un mismo “espacio de habilitación colectiva” (p. 114). Pero, para que ello se dé, es necesario que existan ciertas problemáticas e intereses en común. De este modo, según Halac, “el diálogo artístico está integrado por los discursos que los artistas comparten, la razón por la que interpelan e intercambian afirmaciones, objeciones y preguntas” (2006, p. 18). Luego, se impone al colectivo una identidad común, que empieza por la necesidad de nombrar al grupo, termina construyendo un territorio simbólico de pertenencia y, en muchos de los casos, fomenta un lenguaje y una forma de proceder particulares.

De este modo, se produce una singularización de lo colectivo, aspecto que según Maffesoli (2007) es característico de la sociedad contemporánea, en cuyo seno detecta la propensión hacia una comunión que tiende a la mixtura y a la fusión. Se trata de un fenómeno profundamente barroco, cuya particularidad consiste en “mantener unidos elementos perfectamente heterogéneos” (2007, p. 168). La ciudad es uno de los lugares donde mejor se ve reflejada dicha efervescencia barroca, ya que la diversidad de la urbe desprende un aura común.

De un modo semejante, creemos que en las creaciones colectivas se produce una conjunción de los distintos cuerpos y materiales que conviven en la escena, desembocando “en un orden orgánico donde todo conjunto hace cuerpo” (Maffesoli, 2007, p. 174). En función de los intereses de nuestra investigación, cabe señalar cómo los objetos se integran

también en esta suerte de conjunción. Tal y como escribiera Nietzsche, “bajo el encanto de la magia dionisiaca no sólo se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre” (2005, p. 46). De este modo, el sujeto no sólo participa junto a los demás, sino que tiende a perderse en la naturaleza y en la materialidad objetual, que irradia e imanta a la vez, configurando un ambiente envolvente que rebasa las particularidades individuales.

4. El objeto escénico

4.1. La capacidad evocativa y comunicativa del objeto

En la vida diaria, el sentido que atribuimos a los objetos parte de su uso instrumental, apreciados por su funcionalidad o, a lo sumo, por su valor de cambio. Sin embargo, tal y como desarrollaremos a continuación, los significados que son capaces de albergar y de comunicar son múltiples, sobrepasando este primer nivel de sentido asociado con el uso.

El ser humano está rodeado de objetos, sobre todo en esta época caracterizada por la sobreabundancia material que es propia del modelo postcapitalista, pero es poca la atención que se les presta. Desde niños, reconocemos el mundo objetual circundante hasta naturalizar su uso o incluso su obsolescencia. Citando a Remo Bodei, “aprendemos así a situarlas [las cosas] en un mapa espacial y temporal, a usarlas o a renunciar a ellas, a comprarlas o venderlas, a darles valor o a desdeñarlas, a amarlas, a odiarlas o hacer que nos resulten indiferentes” (2013, pp. 18-19). Atribuir al objeto el significado de su función nos brinda seguridad, dado que favorece el conocimiento teórico y práctico que nos permite orientarnos en nuestro tránsito por los quehaceres diarios. Generalmente, olvidamos los valores simbólicos y afectivos que poseen, ignoramos incluso los intereses dominantes que subyacen en ellos como mercancías de cambio. De este modo, “creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto”, como dijera Barthes, “y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer el signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función” (1993, p. 255).

En este orden de cosas, el desplazamiento que el objeto sufre al ingresar en una escenificación puede concebirse como una forma para descubrir sus diferentes estratos de significación. En las páginas que siguen, empezaremos por explorar las dimensiones funcionales del objeto en la cotidianeidad, para concentrarnos después en su potencia dramática y poética en el contexto específico de la escena teatral.

4.2. Objetos: uso, función y sentido

Reflexionar en el sentido de los objetos nos induce a pensar en ellos como signos y describir su capacidad para comunicar y “significar”. En su ensayo *Semántica del objeto*, Barthes (1993) analiza el sentido de los objetos y cómo constituyen sistemas estructurados de signos. Se concentra en lo que él mismo denomina como connotaciones “tecnológicas”, según las cuales el objeto se define como lo que es fabricado de manera estandarizada y es ofrecido al consumo. Desde esta perspectiva, en lugar de vincularse a lo subjetivo, el objeto se entronca con lo social, ámbito en el cual toma relevancia la finalidad funcional. “El objeto se presenta siempre ante nosotros como un útil funcional; es tan solo un uso, un mediador entre el hombre y el mundo: el teléfono sirve para telefonar, la naranja para alimentarse” (1993, p. 254).

Todos los objetos que se encuentran en una sociedad tienen un sentido, aunque sólo sea el de su propia función. En el momento en que un objeto recibe un nombre y su forma se estandariza, adquiere sentido. Pero, los objetos improvisados tampoco escapan al sentido. Citando la obra *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss, Barthes (1993) argumenta como la invención de un objeto a través del bricolaje supone un acto de búsqueda e imposición de sentido sobre la materia. Un objeto siempre significa, incluso en estados asociales. Tal sería el caso, por ejemplo, de un vagabundo que improvisara su calzado con papel de diario, convirtiéndose entonces el diario en signo del vagabundo. Es más, cuando los objetos no tienen un sentido, “cuando fingen no tenerlo” (Barthes, 1993, p. 248), tienen precisamente el sentido de no tenerlo.

Según el planteamiento de Umberto Eco en *La estructura ausente* (1986), el sentido del objeto también se vincula directamente con el uso, al menos en un primer nivel de interpretación. Eco reconoce en el signo arquitectónico –y, por extensión, en los objetos– “la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible” (1986, p. 289). Por ejemplo, en nuestro contexto cultural, la estructura arquitectónica que reconocemos como escalera tiene por significado la posibilidad operante de subir, aún en el caso de que nadie suba. En consecuencia, podemos reconocer las estructuras arquitectónicas y los objetos como significantes descriptibles que pueden denotar

funciones precisas, siempre y cuando sean interpretados por medio de determinados códigos, como advierte Eco.

Todo signo implica un sistema de reacciones entre un significante y un significado, también en el caso de los objetos. En el caso de una lámpara, el signo estaría constituido por un objeto material, que es su significante, y su función de iluminar, que es su significado. Este primer nivel de interpretación del signo corresponde al concepto de denotación. Como afirma Eco: “el objeto de uso es, desde el punto de vista comunicativo, *el significado del significante denotado exacta y convencionalmente, y que es su función*”⁷ (1986, p. 290). Ahora bien, en un segundo nivel de lectura, correspondiente a la connotación, el signo puede estar asociado a un nuevo significado constituido por todos los calificativos o valores que se pueden atribuir al objeto. Siguiendo con el ejemplo de la lámpara, el significado se asociaría con atributos tales como si es pesada o ligera, clásica o tradicional, funcional y práctica, etc. Si bien la función es el significado más inmediato del objeto, en muchas ocasiones, tiende a olvidarse y pasar a un segundo plano. Eco plantea otro ejemplo y explica:

Quando veo una ventana en la fachada de una casa, en general no pienso en su función; pienso en un significado–ventana que se basa en la función pero en el que la función ha quedado absorbida hasta el punto de que puedo olvidarla, y mirar la ventana en relación a otras ventanas como elementos de un ritmo arquitectónico; de la misma manera que se lee una poesía sin cuidar el significado de las palabras, y fijando la atención solamente en el juego formal de acercamiento contextual de los significantes (1986, p. 290).

En otras palabras, la función perdería valor para el destinatario frente a su dimensión estética y su configuración formal. Para Eco, los objetos no sólo expresan una función sino que, además, connotan una ideología asociada precisamente a dicha función. La forma de las ventanas y su disposición en la fachada implica una determinada concepción de la manera de habitar y de su utilización, que cambia de una cultura a otra y evoluciona en los distintos periodos históricos. Por ejemplo, es complejo interpretar el

⁷ Cursiva en el original.

significado de los grandes templos del pasado, puesto que en la mayoría de ocasiones se ha perdido su función originaria. En este sentido, conviene aclarar hasta qué punto, para Eco, “la caracterización de un signo se basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante” (1986, p. 288). Basados en otros códigos y contextos, los objetos pueden inferir significados diversos por medio de la connotación.

Como mencionábamos antes, los objetos connotan una ideología que se asocia directamente con la función. Sin embargo, también pueden asociarse a otros significados. Eco se remonta al pasado y recurre al ejemplo de una gruta que, en un principio, habría connotado la función de <<refugio>> pero que, a lo largo del tiempo, connotaría otros significados como <<familia>>, <<comunidad>> o <<intimidad >>. Eco se plantea si estos últimos significados de carácter más simbólico no son igualmente funcionales, aunque no se desprendan de manera directa de la *utilitas* o utilidad primaria denotada por la gruta. Los sentidos connotados pueden llegar a imponerse por encima de la función o utilidad primaria. Así, en el caso de un trono, <<sentarse>> sería sólo una de sus funciones; lo que más define a un trono es que sirve para sentarse con cierta dignidad, por medio de determinados signos que connotan la <<realeza>>. Este sentido connotado de realeza prevalece por sobre de la función primaria de sentarse, hasta el punto de que generalmente los tronos resultan rígidos e incómodos.

Desde la perspectiva de Eco, “la calificación de función se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto” (1986, p. 295). Eco equipara las connotaciones <<simbólicas>> del objeto con las denotaciones <<funcionales>>, ya que comunican su utilidad en el contexto social. Esta cuestión se demuestra más claramente en relación a la vestimenta. Por ejemplo, la función más importante de un traje de noche no es cómo cubre el cuerpo en términos de comodidad o ergonomía. Un traje es funcional en tanto expresa y confirma determinadas relaciones sociales a través de las convenciones que connota a nivel simbólico.

Por lo tanto, siguiendo las ideas de Eco, la capacidad para comunicar a nivel simbólico es también una función de los objetos, tan o más importante que su *utilitas* o función instrumental. Sin embargo, a diferencia de otro tipo de signos, nos cuesta percatarnos de dicha capacidad. En este sentido, Barthes (1993) afirma que los objetos no

son signos claros y francos. Ante una señal de tránsito o unas letras impresas tenemos la certeza de percibir un mensaje, en cambio los objetos parecen siempre funcionales y somos poco conscientes de su entidad como signos que transmiten significaciones de orden cultural y simbólico.

4.3. Descomponiendo la función de los objetos

Al hilo de las anteriores reflexiones, entendemos que el sentido que el objeto adquiere se asocia directamente con su función. Sin embargo, la idea de función no es tan simple como pudiera parecer. En realidad, tal y como acabamos de ver, la función que le atribuimos a cada objeto depende del contexto cultural, quedando sujeta a sus códigos y convenciones. Por otra parte, la función no es ajena a los aspectos estéticos y formales del objeto, está condicionada por ellos.

La función de los objetos no es un concepto unitario sino que puede descomponerse, lo cual da cuenta de su complejidad. Bernd Löbach (1981) propone una clasificación de las distintas funciones de los objetos, distinguiendo entre:

- Función práctica, es decir, la función utilitaria o instrumental que satisface el objeto, donde las relaciones entre el objeto y el usuario que se basan en efectos directos orgánico-corporales.
- Función estética, que Löbach define como “el aspecto psicológico de la percepción sensorial durante el uso” (1981, p. 56). Hace referencia a la relación entre el objeto y el usuario experimentada en el proceso de percepción sensorial, asociándose con su apariencia y configuración, así como con las condiciones perceptivas del hombre.
- Función simbólica, determinada por los aspectos espirituales, psíquicos y sociales que adquiere el objeto en su uso.

A pesar de que esta clasificación es útil de cara al análisis del objeto, es importante tener en cuenta que, en la práctica, estas tres dimensiones funcionales no pueden entenderse como compartimientos estancos sin relación entre sí.

El uso o la función práctica es una característica que define al objeto y condiciona su forma, tal y como lo entiende Heidegger (1996). El filósofo alemán considera que los objetos se diferencian de las cosas naturales en la medida en la que su forma está determinada por el uso:

Esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos. La forma del objeto está condicionada por el uso al que está destinado, lo que refleja su carácter instrumental frente a las cosas naturales cuya forma no está predeterminada. Dicha utilidad nunca se le atribuye ni impone con posterioridad. (Heidegger, 1996, p. 21).

De este modo, el destino o designio de un objeto es su uso e influye indefectiblemente en su configuración. Ésta es la principal diferencia entre las cosas de la naturaleza, como una piedra, y los objetos o cosas cuyo fin es un “ser-para-algo”.

La idea de que la forma sigue a la función es un postulado bastante aceptado y generalizado. Sin embargo, Eco (2005) hace ciertas apreciaciones que conviene tener en cuenta. Para que el objeto cumpla realmente con su destino funcional, la forma no sólo debe permitir dicha función sino que también debe comunicarla; es decir, “debe denotarla de una manera tan clara que llegue a resultar deseable y fácil” (Eco, 2005, p. 292). Para ello, es necesario que el usuario o destinatario conozca un código que le permita interpretar correctamente el objeto. Eco expone, como ejemplo, el caso de un hombre primitivo que sería incapaz de hacer uso de un ascensor, aunque sus comandos e interfaz estuvieran bien proyectados. El hombre primitivo no conoce el código con el que se ha diseñado el ascensor, de modo que “no sabe que unas determinadas formas significan unas determinadas funciones” (2005, p. 292). De este modo, podemos afirmar que en la forma del objeto pesan tanto las necesidades ergonómicas de los usuarios, como los códigos sociales, culturales e históricos.

Las características sensibles del objeto que se vinculan a la función estética, identificada por Löbach, tienen estrecha relación tanto con su funcionalidad, como con el significado simbólico que le otorgamos. La aprehensión sensorial del objeto depende de dos factores esenciales: las experiencias anteriores del usuario asociadas a las dimensiones

estéticas (forma, color, superficie, sonido, etc.) y de la percepción de estas dimensiones. Tan sólo a partir de la percepción, el hombre es capaz de recordar los sentidos que están asociados al objeto cultural y socialmente. Por lo tanto, la función estética y la función simbólica no pueden disociarse. Como argumenta Löbach, un objeto tiene función simbólica “cuando la espiritualidad del hombre se excita con la percepción de este objeto al establecer relaciones con componentes de anteriores experiencias y sensaciones” (1981, p. 161).

Si retomamos la idea de que la esencia de los objetos es “ser-para-algo”, este destino funcional es también lo que los distingue de los objetos artísticos, cuya forma no responde a criterios funcionales y no está destinada a un uso fuera de su contemplación, tal y como señala Heidegger (1996). Cabe señalar cómo los objetos escénicos se encuentran en un punto de inflexión entre ambos tipos: los objetos artísticos y los objetos de uso. Como afirma Barthes, “siempre hay un sentido que desborda al uso del objeto” (1993, pp. 247-248), lo cual se intensifica al ser integrado en la dramaturgia y la escenificación de una obra teatral. Al ingresar en un espectáculo, el objeto se presta a la contemplación por parte de los espectadores y cambia su percepción, puesto que los aspectos estéticos y simbólicos toman especial relevancia. Así mismo, según Eco (2005), el objeto deviene artístico cuando no es posible descifrar su función; es decir, cuando se convierte en un elemento ambiguo capaz de ser interpretado a la luz de códigos distintos, asumiendo otros usos o ninguno. Son este tipo de objetos los que nos interesa investigar, analizando también los procesos a partir de los cuáles se produce la emergencia de nuevos significados.

4.4. El objeto escénico desde la funcionalidad práctica

Si dirigimos nuestra atención sobre el objeto escénico, el uso también se concibe como un rasgo definitorio. Como expusimos en la introducción, en nuestra investigación adscribimos a la definición de Pavis (2000) quién describe el objeto escénico como todo aquel elemento que figura en la escena y que es susceptible de ser manipulado por el actor, distinguiéndolo, por ejemplo, de los elementos del decorado que sólo participan en la creación de una determinada ambientación, pero no son utilizados activamente.

Fischer-Lichte emplea el término *accesorios*, que describe “como objetos con los que el actor ejecuta acciones; se definen así como objetos a los que se dirigen los gestos

intencionales de A” (1999, p. 217). Desde su planteamiento, los objetos estarían atados a las acciones de los actores o a su potencialidad: “Cada accesorio se refiere así a la actividad que X puede ejercer o ha ejercido respecto al objeto que significa” (p. 218), argumenta la autora. Por ejemplo, una taza insinúa la posibilidad de que un actor beba de ella, la gire entre sus manos, la deje caer al suelo o la lance contra otro actor. Hasta es posible que se convierta en un objeto de deseo, convirtiéndose en el centro del conflicto dramático.

No obstante, creemos que los objetos no sólo revelan gestos intencionales, sino que éstos generalmente se realizan como formas de interacción entre los distintos actores o personajes. Desde nuestro punto de vista, el teatro puede ser entendido como un juego de encuentros y desencuentros en el que los objetos intervienen como medios de acercamiento y de distanciamiento, de conexión o de agresión. Las obras presentan infinidad de ejemplos en este sentido: dos actores que pelean entre sí armados con espadas, una actriz que derrama su copa de vino sobre otro compañero o compañera, etc.

Por otra parte, los objetos revelan la necesidad del hombre de actuar en el entorno y de proyectarse en él. En el transcurso de una obra de teatro, las acciones de los actores dejan su huella en el espacio escénico y lo hacen, en muchas ocasiones, por medio de objetos u otros elementos materiales. Colocar una silla en escena, dejar caer un papel o el solo hecho de desvestirse y dejar la ropa tendida sobre el suelo, son formas de habitar el espacio y de apropiarse de él. Aún cuando los objetos están en la escena desde el inicio de la obra, su sola presencia denota la acción del hombre en el espacio. Se convierten así en la manifestación de la intervención del sujeto en el entorno, desde el elemento más sencillo ubicado en el espacio vacío, hasta las composiciones más abigarradas y recargadas.

En el afán del hombre por actuar en el mundo, Kapp (citado en Puig, 2016) observó como los objetos se han convertido en prolongaciones o extensiones del propio cuerpo. En el transcurso de la historia, el hombre no ha hecho sino proyectar en los objetos las acciones desarrolladas por sus órganos corporales, reforzándolas y potenciándolas. Desde las herramientas más primitivas, como una piedra utilizada para potenciar la fuerza del puño, hasta las máquinas de más avanzada tecnología, los objetos pueden ser entendidos como extensiones del cuerpo.

La proyección sobre el entorno material nos conduce a un tema de reflexión central que estriba en la dualidad entre el humano y el objeto. Éste ha sido un tema importante en el teatro, especialmente en el Teatro de objetos y en la obra de autores como Kantor, interesado en enfrentar el cuerpo vivo del actor con la materia inerte de los objetos. Nos extenderemos sobre esta cuestión más adelante. Sin embargo, es menester señalar en este momento hasta qué punto esta dualidad subyace en la etimología misma del término. Tal y como apunta Bodei, *objectum* se refiere a “aquello que está delante de mí o en contra de mí” (2013, p. 33), lo cual hace implícito un desafío para el sujeto. Según el filósofo, presupone una “objeción” a las pretensiones de dominio del hombre sobre lo material, concebido como una suerte de obstáculo que el sujeto debe abatir o eludir.

Recapitulando, el sentido del objeto escénico está vinculado a las relaciones de uso que establece con los actores, con las acciones que realizan efectivamente o con su potencialidad. Dichas acciones ejercen una influencia directa en dos focos: sobre el cuerpo, propio o ajeno, y sobre el espacio. Si acudimos de nuevo al concepto de convivio formulado por Dubatti (2002), cuerpo y espacio son categorías constitutivas de acontecimiento teatral, de manera que parece plausible atribuir un papel preponderante también al objeto, en la medida en la que puede llegar a ser un elemento condicionante de ambos.

4.5. Descubrimiento estético del objeto escénico

La función estética del objeto parte de la percepción de sus características sensoriales, tal y como decíamos antes. El objeto se conforma a partir de la forma y de la materia, denominada sustancia. En el pensamiento filosófico europeo, ha dominado la idea de que la forma es el elemento racional inteligible, “por la que identificamos y distinguimos las cosas en la percepción”; como señala Dewey (2008, p. 130). Por otra parte, la materia tradicionalmente ha sido comprendida como “lo irracional, lo inherentemente caótico y fluctuante, sobre lo cual se imprime la forma” (p. 130). A través de la modificación de su morfología, la materia se adapta al propósito funcional. Sin embargo, la forma no solamente es útil. Es también estética. En la configuración, se reúnen las cualidades sensibles con las cualidades expresivas para construir una experiencia estética:

Las cualidades sensibles, las del tacto y gusto, así como también las de la vista y el oído, tienen cualidad estética. No obstante, la tienen no aisladamente, sino en sus conexiones, en su interacción y no como entidades simples y separadas. Tampoco las conexiones se limitan a su propia clase, colores con colores, sonidos con sonidos (Dewey, 2008, p. 135).

La percepción siempre se da de manera integrada. Por ejemplo, al percibir una joya, no se puede separar el color o las cualidades de su superficie de la configuración global; tampoco se puede escindir de las transferencias de valor implícitas en el hecho de ser reconocida como joya. Para que se construya una efectiva experiencia estética, los sentidos deben fusionarse unos con otros, en actos que son acumulativos, no caprichosos o automáticos. A diferencia de una acción rutinaria como caminar, cuando el artista pinta, su mano mueve el pincel y, a su vez, la vista está atenta e informa de los resultados. La mano y el ojo son instrumentos a través de los cuales opera el ser integralmente, “en consecuencia, la expresión es emocional y está guiada por un propósito” (Dewey, 2008, p. 57).

Desde la sociología de los sentidos contemporánea, Vannini, Waskul y Gottschalk (2012) amplían la noción convencional de sentido. A los cinco sentidos -vista, tacto, olfato, oído y gusto- orientados a captar los estímulos del mundo externo, se suman los sentidos que proveen información interna sobre el cuerpo. A este respecto, los autores identifican:

- la nociocepción, a partir de los sentidos del dolor, la sed y el hambre
- la propiocepción, relacionada con el sentir interno de los músculos y de los órganos corporales
- la equilibriocepción, en base al sentido del equilibrio
- la kinestesia, provista por el sentido del movimiento, y la termocepción, vinculada con el sentido de la temperatura.

Esta clasificación tiene una finalidad analítica, pero los autores sostienen la idea de una experiencia sensual total y relacional, que implica tanto los estímulos sensoriales de la sensación, como los componentes cognitivos propios de la percepción. Observemos cómo

esta visión concuerda con las ideas de Deleuze acerca de la sensación, el cual apelaba a una unidad de los sentidos. Si recordamos su disquisición a partir de la pintura de Bacon, para Deleuze (2005) no habría sensaciones de órdenes diferentes, sino diferentes órdenes o niveles de una misma sensación que se relacionan entre sí en una empatía kinestésica.

Vannini, Waskul y Gottschalk afirman que “el ser humano siente al mismo tiempo que encuentra sentido”⁸ (2012, p. 15), desde una posición que también presenta cercanía con los postulados de la fenomenología. Es preciso señalar aquí que, de acuerdo con Merleau-Ponty, la percepción es precisamente “este acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula —no solamente descubre el sentido que éstos tienen sino que hace, además, que tengan un sentido” (1993, p. 57). Merleau-Ponty defiende también la unidad de los sentidos que se deriva de la unidad del cuerpo. Respecto del mundo percibido, el hombre es un “*sensorium comune* perpetuo” (p.250)⁹.

El viraje que plantea la sociología de los sentidos es relevante en la medida en la que la experiencia corporal se entiende desde la dimensión sensible, considerando que no sólo se tiene un cuerpo, sino que se siente a través del mismo (Sabido Ramos, 2017). En este orden de cosas, destaca también la condición relacional de la percepción, cuestión que también podemos asociar con las ideas de Merleau-Ponty. Toda percepción comporta una apertura a través de la cual el sujeto se proyecta en las cosas y hacia los demás. “Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo cosas”, señala Merleau-Ponty (1993, p. 203).

Sin embargo, la familiaridad con la que nos desenvolvemos en el entorno objetual hace que nuestra percepción no recaiga sobre los rasgos estéticos y sensoriales de las cosas. La aceleración que se vive en las sociedades contemporáneas, especialmente en las ciudades, tiene efectos directos sobre la percepción. Para Simmel, la percepción en el ámbito urbano se ve modificada por el movimiento de los cuerpos, del espacio y de los objetos, lo cual conduce a una “actitud *blasé*” (en Sabido Ramos, 2017, p. 381), que hace referencia a una suerte de indiferencia, un tipo de percepción paradójicamente insensible.

⁸ Traducción del autor.

⁹ Cursiva en el original.

En la cotidianeidad, no percibimos los detalles que se desprenden de la materialidad y de la forma, o de la manera en la que la luz ilumina la superficie. Pocas veces nos detenemos a contemplar estos matices, como lo hiciera Sartre al describir una simple hoja de papel: “Cuanto más la miramos, más nos revela sus particularidades. Cada nueva orientación de mi atención, de mi análisis, me hace descubrir una peculiaridad nueva: el borde superior de la hoja se halla ligeramente levantado; a la altura de la tercera línea, el trozo continuo termina discontinuo...” (citado en Bodei, 2013, p. 19).

En la experiencia estética que se produce frente a una obra de arte, la visión es activa y se mantiene atenta al detalle. Debido a ello, hablamos de contemplación. Sin embargo, en la vida cotidiana, ver es un medio destinado a la orientación y a la identificación de los elementos que configuran nuestro entorno. Ver implica habitualmente aprehender solamente los rasgos principales que facilitan el reconocimiento. Como señala Arnheim (2002), la percepción visual no opera con la fidelidad mecánica de una cámara fotográfica, registrándolo todo, sino que capta lo esencial. No significa que se pasen por alto los detalles, pero tan sólo se perciben activamente aquellos que resultan significativos para nosotros:

Ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos: el azul del cielo, la curva del cuello del cisne, la rectangularidad del libro, el lustre de un pedazo de metal, la rectitud del cigarrillo. En unos cuantos puntos y líneas sencillas es fácil ver una <<cara>> [...] Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que nos aparezca como un todo completo e integrado (Arnheim, 2002, p. 59).

El teatro propicia el descubrimiento de las propiedades estéticas del objeto, permitiendo que emerjan nuevos significados. Este proceso se inicia con la descontextualización del objeto en el escenario, el cual modifica en primera instancia la percepción del mismo. Las características estéticas y sensoriales se cargan de mayor significación ante la mirada del espectador, que las contempla desde una posición distinta a la cotidianeidad. La sola materialidad del objeto adquiere mayor riqueza dramática, tal y como explica Kartun (2012) en una carta de despedida dirigida a la camada 2001 del Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Kartun toma una

vieja llave como ejemplo y señala su capacidad de hablar por sí misma, a través del óxido y de su forma anacrónica; es decir, a través tan sólo de su materialidad. El óxido de la llave, como describe Kartun, puede llegar a convertirse en el principal desencadenante de la acción y, más aún, de la imaginación:

Al tocarla te manchará las manos, sentirás el impulso de limpiarlas y cuando lo hagas ella habrá conseguido a su manera una inversión de energía: calorías. Pero si mirando sus manchas grises, su forma anacrónica, proyecta en vos una historia, habrá conseguido además que las calorías las consuma tu imaginario, y habrá cumplido parte de su objetivo, el objetivo que todas las cosas viejas guardan para el espíritu poético: conservar en sí mismas un mundo de imágenes, una semilla que cuidada, regada y alimentada dé de sí una ficción, un poema, o al menos una ensoñación. (Kartun, 2012, s/d.)

En este orden de cosas, el cambio de contexto del objeto cotidiano en la escena produce variaciones en la percepción de su conformación. Cambian su forma y su tamaño. Como observa Alvarado (2015), los contornos del objeto se delimitan con más precisión, como si se intensificaran su nitidez y su fuerza. El objeto, que antes podía pasar desapercibido, es descubierto por el espectador con nueva claridad.

El desplazamiento de contexto también es analizado por la investigadora y directora de Teatro de objetos Shaday Larios (2018). En su opinión, la sustracción del objeto y su consecuente aislamiento propician una experiencia más intuitiva y pura del mismo. En relación a esta cuestión, Larios hace alusión a la teoría estética de Schopenhauer. A través de la contemplación del objeto, que se logra al desprenderse de la lógica de la razón, el sujeto lograría alcanzar un conocimiento puro y desinteresado. Citando a Schopenhauer:

Cuando un sujeto, elevado por la fuerza del espíritu, abandona la forma habitual de considerar las cosas, dejando de ocuparse únicamente de sus relaciones recíprocas –cuyo fin último es siempre relación con la propia voluntad- guiado por las formas del principio de razón; es decir, cuando no considera ya el dónde, cuándo, porqué y para qué de las cosas sino única y exclusivamente el *qué*; cuando su conciencia no se interesa tampoco por el

pensamiento abstracto, por los conceptos de la razón, sino que, en lugar de todo eso, entrega a la intuición todo el poder de su espíritu, se sumerge totalmente en ella y llena toda su conciencia con la tranquila contemplación del objeto natural que en ese momento se presenta, sea un paisaje, un árbol, una roca, un edificio o cualquier otra cosa; y así, utilizando una expresión muy significativa, se pierde completamente en ese objeto, es decir, olvida su individualidad su voluntad, y queda únicamente como puro sujeto, como claro espejo del objeto de modo que es como si solo existiera el objeto sin nadie que lo percibiera y no se puede separar al que intuye de la intuición, sino que ambos se han hecho una misma cosa, ya que toda la conciencia está totalmente llena y ocupada por una sola imagen intuitiva [...] (Schopenhauer, 2003, p. 210).

El cambio al contexto escénico posibilita la contemplación y, sumado a ello, amerita el surgimiento de nuevas relaciones del objeto con el espacio y con los otros elementos presentes. Tal y como señala Alvarado (2015), se instaura un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa, a través del cual el espacio es resignificado e indagado poéticamente. La percepción del objeto también se modifica en función de su integración con el entorno objetual. De acuerdo con Lledó (1997), es absolutamente diferente que aparezca de forma aislada, manteniendo su identidad, o que se encuentre combinado con otros elementos. De hecho, por lo general, los objetos no se presentan solos sino que se integran en un conjunto objetual, que se constituye en el escenario y sufre modificaciones en el transcurso del acontecimiento teatral. Nos encontramos ante pluralidades de objetos organizados -“colecciones de objetos” tal y como los denomina Barthes (1993)-, donde el sentido se extiende. Las composiciones de objetos configuran sintagmas cuya coordinación es de un orden bastante elemental. Como afirma Barthes, los objetos “están ligados por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos” (1993, p. 30). En la cotidianidad, la parataxis objetual es habitual, como sucede con los muebles de una habitación, que interpretamos en conjunto por su sola yuxtaposición y contigüidad en el espacio. La escena también presenta colecciones o sintagmas de objetos; por ejemplo, en la reconstrucción escenográfica de un determinado espacio.

4.6. Densidad de significación del objeto en su relación con el sujeto

La escena nos permite redescubrir el objeto desde el plano estético, pero también habilita la posibilidad de potenciar su capacidad evocativa, revelando diferentes capas de sentido en conexión con el ser humano. Más allá de la contemplación que pone de manifiesto sus cualidades estéticas, cuando los objetos son reconocidos por el espectador, éstos activan el recuerdo de sus propias experiencias y emociones. De hecho, para el creador Christian Carrignon, “para que el teatro de objetos funcione, el público tiene que reconocer los objetos inmediatamente” (en Martínez, 2013, párr. 7). Entonces, se produce un auto-reconocimiento a través del objeto, en el cual el recuerdo se suma a la percepción de forma prácticamente simultánea, en confluencia con las ideas formuladas por Bergson:

De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples <<signos>> destinados a recordarnos antiguas imágenes. (Bergson, 2006, p.48).

La percepción e interpretación de los objetos está atravesada por la memoria y la experiencia de cada sujeto. Así sucede con los “objetos biográficos”, es decir, aquellos que perduran y acompañan al sujeto en el tiempo, cargándose de huellas, historias y recuerdos, tal y como los describe Violette Morin (en Moles et al., 1974). En *Poética del espacio*, publicada por primera vez en francés en 1957, Bachelard ya había señalado la importancia que tienen las cosas cotidianas y familiares, en la medida en la cual nos permiten enraizarnos en un espacio vital. Al analizar la imagen psíquica de la casa, “nuestro primer universo” (2000, p. 28), atestigua la dificultad de poder discernir entre la memoria y la imaginación que constituyen en común el recuerdo.

Pero los objetos no sólo se nutren de recuerdos personales, sino que también se han convertido en contenedores de la memoria colectiva y evocan episodios que atañen a toda una sociedad. De hecho, como señala Maurice Halbwachs (1995), la memoria del sujeto se completa y se refuerza a partir de la memoria de nuestros grupos de pertenencia en la vida social. Por ejemplo, a partir de los recuerdos de nuestros familiares logramos reconstruir

los hechos que constituyen nuestro propio pasado. Ambos estratos de la memoria, colectiva e individual, coexisten.

Los objetos condensan parte de la historia de las personas que los poseen, hecho que se vuelve especialmente significativo cuando volvemos nuestra mirada hacia los conflictos bélicos o los escenarios de catástrofes. En episodios como la Segunda Guerra Mundial, ante la muerte masiva de personas, los objetos se convierten en huellas que atestiguan su desaparición. “A la objetualidad post-catástrofe”, advierte Larios, “se le atribuyó la capacidad de rememorar simbólicamente a las personas perdidas en el conflicto bélico” (2018, p. 150). En coincidencia con estas ideas, Laubu y Mattéoli (2011) observan cómo las personas otorgan a las cosas el poder de representar a las personas ausentes, lo cual confirmaría según los autores el resurgimiento de cierto comportamiento mágico hacia este tipo de objetualidad.

Esta cuestión se agudiza en la vestimenta, en razón del estrecho contacto que existe entre la misma y el cuerpo, como si se tratara de una segunda piel. No obstante, cabe subrayar que el vestir no sólo responde a una necesidad de abrigo o de ornamentación del cuerpo, sino que es clave para la integración social del individuo y la conformación del sentido de pertenencia. Concebido por Entwistle (2002) como una suerte de armadura del mundo social, el vestido es una forma de enmascaramiento bajo la cual el sujeto puede preservar parte de su identidad públicamente. En palabras de Laura Gutman, “nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen” (2012, p. 180). Pese a ello, el contacto entre el cuerpo es tal que la huella del sujeto se inscribe en la prenda, dejando una marca imborrable que permanece inclusive después de la muerte:

Al igual que la concha abandonada de cualquier criatura parece muerta y vacía, la toga o el traje una vez abandonado parece sin vida, inanimado y alineado de su propietario. Esta sensación de alienación del cuerpo es aún más profunda cuando la prenda o los zapatos todavía llevan las marcas del cuerpo, cuando las forma de los brazos o de los pies son claramente visibles. (Entwistle, 2002, p. 24).

Más allá de la conexión con una persona en concreto, los objetos pueden representar también un enlace directo con el tiempo en el que fueron hechos. De este modo, pueden concebirse como reservorios de memoria. La historia de los seres humanos se inscribe en los objetos, y viceversa. Se trata de un proceso que, como señala Baudrillard (2004), nos retrotrae los indicios culturales del tiempo, más que el tiempo real en sí mismo. Es preciso tener en cuenta la mirada sociológica de Baudrillard sobre esta temática, entendiendo cuán significativo es el hecho de que el objeto, valorado en principio por su usabilidad o valor como mercancía, adquiere un status subjetivo al ser poseído:

La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. A este nivel, todos los objetos poseídos son objetos de la misma abstracción y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada. [...] Cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto (2004, p. 97-98).

Baudrillard reflexiona acerca de la necesidad acuciante que atrapa al sujeto en las sociedades capitalistas en términos de pasión. En su opinión, frente lo conflictivo que subyace en las relaciones humanas o en la progresiva ausencia de las mismas, el campo de los objetos nos tranquiliza. Éstos se invisten de todo aquello que no pudo lograrse en el plano social e íntimo, es por ello que invitan al recogimiento. Sin embargo, como señala Baudrillard, “esta pasión es una huída apasionada” (2004, p. 102). Los objetos juegan un papel regulador en la vida cotidiana, nos ofrecen un refugio. Pero éste, a su vez, implica una regresión. El sujeto, que ya no se siente reconfortado por el contacto humano que antaño le brindaba la comunidad, busca satisfacer su necesidad de pertenencia través de los objetos y las experiencias de consumo.

De acuerdo con las ideas de Zygmunt Bauman (2003), en una sociedad como la nuestra donde todo es elegible (salvo la compulsión a elegir), la actividad que nos mantiene en la carrera social es la compra, la cual se asemeja también a una forma de exorcismo para escapar de la falta de certezas. Pero el consumismo ya no busca satisfacer necesidades; responde sólo al deseo, una entidad mucho más volátil y efímera: “el deseo se

tiene siempre a sí mismo como objeto constante, condenado a seguir siendo insaciable por más largo que sea el tendal de otros objetos (físicos o psíquicos) que haya dejado a su paso” (2003, p.80). Este fenómeno conduce también a una superficialidad de los vínculos que el sujeto logra establecer con sus pares, dado que, al sustentarse en el consumo, devienen frágiles y episódicos. Según Bauman, la pérdida de solidez de las identidades empezó con los mismos objetos, destinados cada vez más a la obsolescencia casi inmediata. “En un mundo en el que las cosas deliberadamente inestables son materia prima para la construcción de identidades necesariamente inestables, hay que estar en alerta constante” (2003, p. 92), advierte.

En este recorrido, cabe destacar la reflexión de Maffesoli (2007) entorno al lugar que ocupan los objetos en las sociedades occidentales contemporáneas, en las cuáles se han convertido en un “abrigo colectivo” (p. 167). Inmerso en una suerte de nuevo barroquismo, el sujeto se vuelca en la vivencia de experiencias colectivas que hoy están, más que nunca, enmarcadas en el mundo de los objetos. Al participar con los otros en la totalidad circundante, según Maffesoli, el sujeto se convierte a su vez en un *objeto subjetivo*, “es decir que, *volens nolens*, coexisto en un conjunto donde todo hace cuerpo: coexisto por supuesto con los demás que me constituyen por lo que soy, pero coexisto también en esa multiplicidad de objetos sin los cuales la existencia contemporánea es ya inconcebible” (2007, p. 2013).¹⁰

Ante estos fenómenos del orden social, diversos autores sostienen que el Teatro de objetos es sintomático de la sociedad de consumo y constituye un espacio desde el cual poder estudiar la cultura material. De acuerdo con el director teatral Christian Carrignon, el origen del Teatro de objetos en la década de 1980 no fue casual, sino que está conectado con el fin del bienestar que representaron los “glorieuses trente” en Francia, en referencia al período de crecimiento económico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y 1970:

Para entonces, todo el mundo ya tenía un coche, un televisor y un montón de bienes de consumo. De hecho, en los años 80 la gente empieza a pensar que todos esos bienes no significan necesariamente bienestar. Creo que esta es la razón por la que surge el teatro de objetos, como una ironía

¹⁰ Cursiva en el original.

sobre la posesión y nuestra sociedad. (Carrignon, citado en Martínez, 2013, párr. 10).

Desde la perspectiva de Laubou y Mattéoli (2011), el teatro de objetos condensa el desmoronamiento que vivimos hoy frente a la tiranía del futuro. En nuestra sociedad contemporánea, el presente se ve amenazado y definido al mismo tiempo por el ritmo de la obsolescencia, cuestión que es rescatada por el Teatro de objetos con una nostalgia cercana a la del bazar o del anticuario. Según Larios, la dramaturgia puede trabajar para revelar las correspondencias entre sujeto y objeto para “generar informaciones documentales socio-afectivas de un tiempo, un espacio y una comunidad acotadas” (2018, p. 265).

Recapitulando lo tratado hasta ahora, se puede afirmar que la inclusión del objeto en el plano social e íntimo construye nexos entre lo humano y lo objetual, lo cual deriva en la transformación del objeto en *cosa*. Desde la reflexión filosófica, Bodei (2013) distingue el significado de ambos términos, entre los cuales existe una confusión. *Cosa* deriva de la contracción del latín *causa* y remite a “aquello que consideramos tan importante y atractivo, como para movilizarnos en su defensa” (2013, p. 23). De acuerdo con ello, el término *cosa* no estaría relacionado con el objeto físico en sí, siendo el equivalente de palabras de otras lenguas tales como *pragma* en griego, *res* del latín, *sache* en alemán o *thing* en inglés. Todas ellas coinciden en el vínculo con las personas, en la dimensión colectiva de debatir y deliberar. En la cosa, se constituye una ligación con lo humano, al contrario del objeto que, como mencionábamos antes, se manifiesta como un obstáculo para el sujeto. Según el filósofo, el tiempo y las experiencias hacen que algunos objetos se transformen en cosas, invistiéndolos de afectos y de memorias. La cosa alude a “un nudo de relaciones en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo” (Bodei, 2013, p. 33). Luego, en la transformación del objeto hacia la cosa observamos puntos de contacto con las ideas de Deleuze y Guattari (2004). El desvanecimiento del sentido unívoco y funcional, genera una apertura del objeto hacia otros sentidos y líneas de fuga, en la cual resuena la idea del devenir.

Desde el punto de vista de Larios (2018), la conversión en cosa surge como consecuencia de liberar el objeto de su utilitarismo y servilismo. Esto habilita la posibilidad de invertir la jerarquía de poder existente y poner de manifiesto la “indocilidad” de la materia, que generalmente está invisibilizada. Llevado al plano

escénico, este tránsito implica revisar el tipo de relaciones que el actor entabla con el objeto y permite pensar cómo éste afecta la corporalidad. Ver el objeto como cosa permite que lo animado se deje compenetrar por lo inanimado, y viceversa, como afirma Larios. Es también, como analizaremos a continuación, una condición indispensable para que emerjan nuevas significaciones de orden poético.

4.7. Significación y simbolismo del objeto escénico

El objeto escénico es un signo del objeto real al que representa y con el que guarda una relación más o menos mimética. Pero, al mismo tiempo, el objeto real es un signo, de modo que se produce una suerte de “duplicación”. Así lo advierte Fischer-Lichte, para quién “los signos producidos por el teatro denotan los creados por los sistemas culturales correspondientes” (1999, p. 30). Sin embargo, una vez constatada la relación del objeto escénico con su referente real, un camino que ofrece grandes oportunidades para la creación es precisamente romper con este vínculo.

En *Diferencia y Repetición*, Deleuze (2002) critica lo que denomina como “teatro de la representación”, según el cual todo aquello que se representa en escena exige de un referente, un algo externo a ella. El grado de semejanza o la imitación de este algo externo sería lo que conferiría sentido a aquello representado, lo cual equivaldría a pensar que las cosas representadas tienen un solo sentido, anterior a la misma representación. En contraposición, Deleuze defiende lo que denomina como “teatro de la repetición”:

Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu (2002, pp. 31-32).

Desde esta concepción, consideramos que la potencialidad dramática de los objetos se desencadena cuando se liberan de su anclaje con la realidad para presentarse como “signos directos”, descubriendo en ellos otras formas de manipulación, usos y sentidos.

Algunos objetos poseen un significado simbólico fuertemente asentado culturalmente, objetos de los cuales el teatro se nutre de forma recurrente. Así, por ejemplo, un actor que ostenta una corona es fácilmente reconocible como rey, mientras que, si regala una rosa a una actriz, se nos presenta como un enamorado. La función simbólica excede el objeto en sí, ya que está asociada al espectador que es quién lo interpreta. Los signos teatrales sólo pueden ser entendidos por un espectador que conoce y es capaz de reconocer los signos producidos por los sistemas culturales (Fischer-Lichte, 1999). Un mismo objeto puede tener significados completamente distintos en función de cada espectador, según su cultura, su experiencia y sus vivencias. De acuerdo con Barthes (1993), un solo individuo posee diferentes reservas de lectura. Un objeto cotidiano como un armario puede suscitar en el espectador una lectura convencional, sujeta a los códigos culturales y referida a significados tales como la necesidad de guardado o el orden. Pero, a su vez, puede sugerir interpretaciones de índole más individual. Así lo expresa, por ejemplo, la lectura del armario que proponía el director Tadeusz Kantor en su teatro:

Un armario era un espacio privilegiado de la imaginación. El interior del armario tenía sus secretos, rincones turbios, recesos empujados detrás de las concreciones oficiales, prácticas clandestinas, y comportamientos turbios. La acción de “esconder” está asociada con esto. Este ocultamiento, este poner fuera de la vista, y este encubrimiento, abunda con las más extrañas posibilidades. (Kantor, citado en Larios, 2018, p. 185).

Ahora bien, en muchas ocasiones, lo dramático surge del choque que se produce entre la imagen que el espectador tiene de los objetos, condicionada por la memoria (individual y colectiva), y la nueva imagen que le ofrece la puesta en escena. Se produce entonces una doble imagen a través del objeto que es reconocido y que, al mismo tiempo, presenta un desplazamiento de sentido respecto de la cotidianidad. De acuerdo con las ideas de Ricoeur en *La metáfora viva* (2001), esta dualidad es una característica intrínseca de la metáfora y otros tropos, lo cual incide en su carácter relacional y discursivo. El movimiento es también un principio constitutivo de la metáfora, según la revisión de los postulados aristotélicos, así como la distancia entre lo nombrado y lo designado. En la metáfora, se produce una desviación o una transgresión de categorías que habilita a “re-describir la realidad” (2001, p. 34). Pero, por otra parte, la especificidad de la metáfora

reside en la semejanza¹¹, entendida como “el lugar del encuentro conflictivo entre lo mismo y lo diferente” (2001, p. 263).

Otros tropos que el objeto construye con frecuencia son la metonimia y la sinécdoque. Éstos, en lugar de fundarse sobre la semejanza, descansan sobre la contigüidad y la inclusión, respectivamente. Mientras que la metáfora opera desde la sustitución, la metonimia se desarrolla a partir de la concatenación de dos objetos que se unen por una relación externa, que puede ser espacial, temporal, lógica o casual. Por ejemplo, a partir de la relación entre continente y contenido, es frecuente plantear escénicamente una metonimia por medio del uso de elementos de vajilla vacíos con el fin de representar una comida, prescindiendo de los alimentos o de la bebida en sí.

La sinécdoque, que tal y como constata Ricoeur (2001) puede entenderse como un tipo de metonimia, parte de una relación de inclusión de la parte por el todo, la especie por el género o lo concreto por lo abstracto, y viceversa. De este modo, la fragmentación de un entorno objetual, que a menudo suele plantearse escenográficamente, puede entenderse como una sinécdoque. Así, una cama es capaz de evocar un dormitorio completo, incluso todo un hogar. La capacidad de condensación de la sinécdoque puede ser un excelente recurso poético y dramático:

La sinécdoque del objeto es más representativa y más ambigua cuando se trabaja con fragmentos de objeto, pues así el fragmento, el pedazo de materia, adquiere un rango evocativo mayor, que genera un contraste de escalas entre su constitución ínfima y la magnitud de lo que evoca. (Larios, 2018, p. 109).

La perdurabilidad de los objetos, por sobre de los seres humanos, los hace especialmente fructíferos en la creación de sinécdoques capaces de condensar el pasado. La indumentaria, al ser concebida como una segunda piel, está investida de esta capacidad evocativa, especialmente en el caso de las prendas de personas que han fallecido. Las

¹¹ En este sentido, la metáfora es cercana a la comparación, con la cual sólo se diferenciaría en la forma de presentación. Sin embargo, como señala Ricoeur (2001) a partir de las ideas de Aristóteles, la primacía de la metáfora sobre la comparación radica en la complejidad que surge al manifestar la relación de semejanza sin ser enunciada explícitamente, lo cual supone un mayor grado de brillantez y elegancia. Mientras la metáfora dice de manera directa “esto [es] aquello”, la comparación es una paráfrasis que disminuye la fuerza de la atribución insólita, tal y como argumenta Ricoeur.

ruinas también nos acercan a la historia concentrada en cada pedazo de su materialidad fragmentada. Benjamin (2008) rescató la importancia de las ruinas. Para él, no eran simples desechos materiales, sino los testigos que nos permiten recordar y comprender los hechos de la historia:

Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (Benjamin, 2008, p. 310).

La metonimia y la sinécdoque siguen el orden de las cosas y proceden analíticamente; al contrario de la metáfora, que actúa por una reacción que parte de la imaginación y, por este motivo, según Ricoeur, “violenta más lo real” (2001, p. 269). En este sentido, es posible afirmar que la metáfora nos acerca al enigma y a lo insólito. El enigma rompe con el sentido unívoco de las cosas y les otorga una apertura simbólica, cuestión sobre la que reflexionaremos a continuación.

4.8. La paradoja de lo cotidiano y la emergencia de lo siniestro

Al desviar el uso del objeto y evocar un sentido “extraño” -es decir, “que pertenece a otra cosa” (Ricoeur, 2001, p. 28)-, la metáfora se acerca a la figura de la paradoja. Como afirma Ricoeur, la *para-doxa* remite a la “desviación con relación a una *doxa* anterior” (2001, p. 42)¹². De esta manera, permite cuestionar el orden establecido por la lógica y la

¹² Cursiva en el original.

razón. No en vano, según Lledó (1997), el uso paradójico del objeto fue un recurso que el surrealismo utilizó frecuentemente. Obras como *Cadeau* (1921) de Man Ray o como *Objet: Le déjeuner enfourrure* (1936) de Meret Oppenheim extraen su potencial expresivo partir de la negación del destino funcional del objeto. En ambos casos, los objetos han sufrido una alteración sustancial en aquella parte que más los define como utilizables, manteniendo inalterables el resto de las propiedades que los hacen perfectamente reconocibles. En *Cadeau* (Figura 1), los clavos en la superficie de la plancha contradicen su uso, al igual que la taza de té de Oppenheim (Figura 2), que repele por su textura peluda en el interior. Ambas desviaciones son provocadoras; tanto la plancha como la taza se convierten en objetos imposibles al exponer la negación de su sentido primigenio; de ellos aflora una suerte de inquietud, que choca o contradice la seguridad que los objetos nos proporcionan en la vida cotidiana, donde se reduce a su valor instrumental y utilitario.



Figura 1. *Cadeau* (Man Ray, 1921, réplica de 1972). Fuente: Tate Gallery.



Figura 2. *Objet: Le déjeuner enfourrure* (Meret Oppenheim, 1936). Fuente: Museum of Modern Art (MOMA).

El quiebre de lo familiar que hay en el objeto es un fenómeno estrechamente vinculado con lo siniestro. Para mejorar nuestra comprensión de lo siniestro, deberíamos remitirnos a Freud, el cual lo abordó ampliamente en su libro titulado *Lo ominoso*, publicado por primera vez en 1919. Apoyándose en Schilling, Freud se refiere a lo siniestro u ominoso (*Unheimliche*): “es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1986, p. 225). Etimológicamente, lo siniestro (*unheimlich*) se contrapone a lo íntimo (*heimlich*) y a lo doméstico (*heimisch*), ambos derivados de *das Heim*, que significa casa. Lo siniestro sería entonces lo opuesto a lo doméstico o lo familiar. Pero no todo lo que es insólito o desconocido es espantoso. Freud plantea entonces una definición paradójica, que pone en relación dialéctica lo familiar y lo oculto, tal y como advierte Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (2001):

Como dice Freud, «*Heimlich* significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo». [...] Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (pp. 41-42).

En síntesis, lo siniestro “sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Trías, 2001, p. 40). En este orden de cosas, a propósito del espectáculo *El hombre de arena* (1992) del Periférico de objetos (Figura 3), Cytlak (2015) afirma que la familiaridad de los muñecos manipulados es lo que constituye el elemento crucial de lo siniestro. La autora se apoya en Slavoj Žižek, para quién “las cosas más familiares adquieren una dimensión siniestra cuando se las encuentra en otro lugar, que ‘no es el correcto’. Y el efecto de estremecimiento es el resultado precisamente del carácter familiar, doméstico de lo que uno encuentra en estas cosas” (1992, en Cytlack, 2015, p. 9).

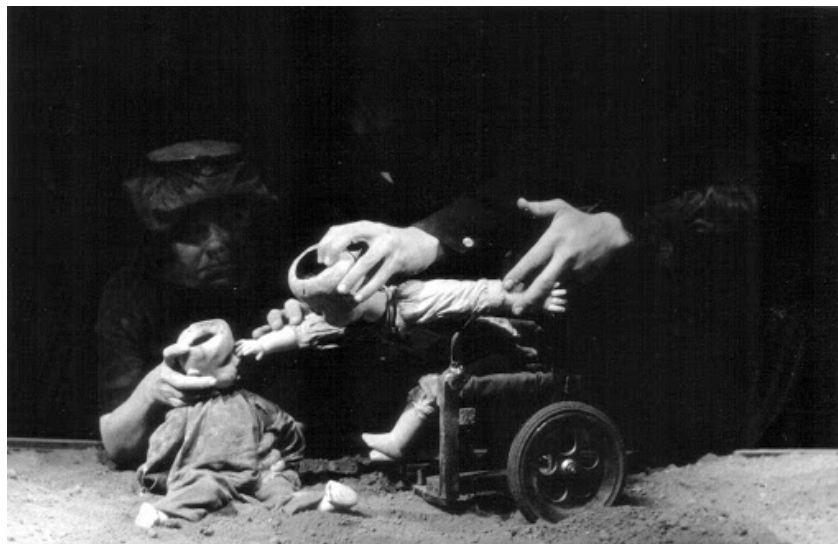


Figura 3. *El hombre de arena* (Periférico de objetos, 1992). Fotografía de Viggiani, M.

Fuente: Página web de Emiliano García Wehbi.

Como podemos ver, lo siniestro se vincula directamente con la paradoja de lo cotidiano que está en la base de nuestra hipótesis y en el camino de comprender las posibilidades de resignificación del objeto escénico.

4.9. Ambigüedad y pluralidad de sentido

Hasta este punto hemos analizado cómo el significado habitual del objeto se diluye en el contexto escénico, asumiendo nuevos sentidos a través de la metáfora, la metonimia y la paradoja. Sin embargo, también existe la posibilidad de que el objeto pierda su significado original para permanecer en la ambigüedad. Lo poético penetra en la escenificación a través de este tipo de objetos dessemantizados pues, en su indefinición, son capaces de abrirse a una multiplicidad de sentidos. Esto encierra en sí una contradicción, tal y como ha observado Fischer-Lichte (2012):

Por otro lado, sin embargo, son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que se pueden referir a los distintos fenómenos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados,

lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación (p. 281).

Como entidades materiales, principalmente podemos afirmar su ser fenoménico, es decir, su presencia: “La percepción se realiza como una suerte de inmersión contemplativa en ese gesto, esa cosa, o esa serie de sonidos en la que los objetos percibidos se le muestran al sujeto como lo que son: revelan su <<significado propio>>” (Fischer-Lichte, 2012, p. 283). El hecho de no poder atribuir un significado concreto al objeto, más allá de su ser fenoménico, no implica que éste no pueda suscitar significados, sino todo lo contrario. El objeto dessemantizado despierta en el espectador gran cantidad de asociaciones, que hacen referencia tanto a recuerdos o experiencias subjetivos, a convenciones y códigos culturales, como también a intuiciones repentinas. Estas asociaciones no son intencionales por parte del espectador, ni responden a una lógica causal; simplemente afloran o aparecen, de manera que “los significados que se generan en ese proceso pueden entenderse como emergencias” (Fischer-Lichte, 2012, p. 286).

La dessemantización del objeto en el nuevo contexto escénico tiene como consecuencia dos procesos perceptivos distintos. En el primero, el objeto sería percibido en su ser fenoménico, donde coincidirían materialidad, significante y significado. En el segundo, el objeto sería un significante con los más diversos significados. Ahora bien, estos procesos no se excluyen el uno al otro, dado que ambos pueden darse en una misma puesta en escena:

En cualquier momento el uno puede convertirse en el otro: lo que ahora tiene lugar como percepción de algo, como su ser fenoménico, se convierte de repente en su percepción en tanto que significante al que se le pueden referir los más diversos significados. (Fischer-Lichte, 2012, p. 292).

Ante lo expuesto, interpretar de manera certera y unívoca el sentido de los objetos escénicos es complejo y, quizás, imposible. Desprovisto de su función instrumental, el objeto queda abierto a la indefinición y a la pluralidad de significados. No parece tener mucho sentido tratar de encorsetar su lectura, puesto que es precisamente su ambigüedad lo que lo hace fructífero para la creación. Aplicando el término de Derrida (en Pavis, 2016),

los objetos están diseminados desde el momento en que se abren a infinidad de lecturas, a pesar de la necesidad de coherencia que asiste al espectador.

4.10. **Dramaturgia del objeto**

El desarrollo que hemos trazado por las diferentes funciones y posibilidades de resignificación que adquiere el objeto escénico consolida la idea sobre la que se sustenta nuestra investigación, en base a la cual consideramos que es posible afirmar la existencia de una “dramaturgia del objeto”. Tomamos este concepto de Mauricio Kartun¹³, quién ha profundizado en la potencialidad narrativa y poética del universo objetual (Ferreyra, 2007). La dramaturgia del objeto se concibe generalmente en el marco del “Teatro de objetos”, cuya especificidad yace en el valor que adquiere el objeto como elemento central de la puesta en escena. En este género teatral, el objeto no sólo se desprende de su función habitual como utensilio o elemento del decorado, sino que toma el protagonismo de la escena. El hombre pasa entonces a ser su acompañante en diferentes grados: desde el rol de manipulador, cuando aparece neutralizado y apartado de la narración, hasta el del actor propiamente dicho, integrado al desarrollo escénico desde su condición actoral. En palabras de Mauricio Kartun:

Ya avanzado el siglo XX el objeto deja al fin ese lugar utilitario de trasto, de chirimbolo, de utensilio (y su versión más decadente: la de “decorado”) y se instala en la escena con toda la fuerza de su caudal expresivo: el de la metáfora. Es tan fuerte su poder, tan elocuente su presencia que no tarda demasiado en reclamar al fin su independencia, su territorio autónomo: aquí nace el teatro de objetos. (Kartun, en Ferreyra, 2007, p. 5).

La labor dramática nace del descubrimiento en el objeto de las posibilidades y potencialidades que pueden surgir. El objeto constituye el portador del sentido. Es el primer cuerpo y la imagen de la obra, tal y como afirma Gianella (2015). Se parte

¹³ Mauricio Kartun, reconocido dramaturgo y director argentino, dictó en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires la materia Dramaturgia para títeres y objetos. El concepto de “dramaturgia de objetos” surge de sus enseñanzas y de las experiencias desarrolladas en este marco de formación.

generalmente de imágenes de textos, fotos, sueños y asociaciones, que constituyen la puerta de acceso a la construcción dramática sin que se les busque un sentido desde afuera, sino dejando que sea la materia la que lo proponga. Luego, es necesario hacer corpórea la imagen, asignándole un sentido primordial sobre el cual empezar a trabajar en los ensayos. Según Gianella, la materia con la que se construye escénicamente la imagen es una poderosa herramienta de lenguaje:

Hablamos de materialidad de la imagen, de la imagen hecha un cuerpo/objeto, una sumatoria de objetos y sujetos que conforman el cuerpo de la obra. Ese cuerpo es concreto, es determinado, es ese que está ahí y no otro. La dramaturgia de la imagen deviene siempre de un objeto concreto puesto en un determinado contexto (2015, p. 56).

En conclusión, se trata de una dramaturgia escrita con objetos, que se sustenta en la materialidad. El signo no es la palabra, sino que lo es la materia que cobra sentido a través de la razón y, especialmente, de los sentidos. Esta escritura es indisoluble de una experiencia sensible, como menciona Javier Swedzky¹⁴ (en Larios, 2018), según el cual las posibilidades dramáticas dependen de la condición material concreta de los objetos, capacidad de despliegue, contención, armado y desarmado.

A continuación, nos detendremos a exponer las ideas de autores provenientes del Teatro de objetos, como Ana Alvarado o Shaday Larios, para concluir con los postulados de Kantor, el cual consideramos que puede considerarse un referente del teatro de Paco Giménez con respecto al desarrollo escénico de los objetos.

4.10.1. Ana Alvarado: la cosidad resistente y durable en tensión con la carnalidad

De acuerdo con la línea de investigación que desarrolla Ana Alvarado¹⁵, el objeto es un elemento principal del teatro contemporáneo, en el cual la imagen plástico-visual

¹⁴ Javier Swedzky es actor, director y dramaturgo. Dicta talleres en Argentina y en el extranjero, destaca su cátedra de Dramaturgia para teatro de objetos en el posgrado Teatro de Objetos, interactividad y Nuevos Medios de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

¹⁵ La obra de Ana Alvarado, directora y autora teatral, se caracteriza por la investigación acerca de los cruces entre el teatro de actores, de objetos y los nuevos medios. Entre otras actividades académicas, dirige el posgrado Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA. En 1989 fundó en Buenos Aires el grupo El Periférico de Objetos, junto con Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Román Lamas, en el cual se exploraba el objeto como metáfora de lo humano.

constituye el texto principal, desvinculada de la trama y de un modelo actancial. A pesar de que la palabra está regresando en el teatro contemporáneo, lo hace renovada por la experiencia que ha significado el teatro posdramático. El teatro de actores “necesita de la oxigenación periódica de la imagen, la performance, la dramaturgia performática y la escena multimedial”, según la autora (2015, p. 8).



Figura 4. *Máquina Hamlet* (Periférico de Objetos, 1995). Fotografía de Viggiani, M.

Fuente: Página web de Emiliano García Wehbi.

El conflicto entre la carnalidad del actor y la cosidad ocupa un lugar principal en el Teatro de objetos y en el pensamiento de Ana Alvarado, quién señala la tensión interpretativa del manipulador como consecuencia de la contigüidad y del vínculo que establece con el objeto:

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. (Alvarado, 2015, p. 8).

Las relaciones entre manipulador y objeto son simétricas. El actor puede violentar el objeto. Pero este último también puede revelarse, objetar al humano su soberanía y

mostrar la fragilidad de la carne sensible. En este sentido, Alvarado considera que la tensión entre el cuerpo del actor y el cuerpo de la cosa se ha hecho temática. Sucede así, por ejemplo, en el teatro de Beckett, en cuyas obras es difícil discernir dónde empieza el sujeto y dónde el objeto.

Existe también la posibilidad de que el objeto se emancipe, libre de cualquier simbolismo o vinculación con el sujeto. Tal es el caso del cine de Tarkovsky (Figura 4). La objetualidad filmada –las ruinas abandonadas y los deshechos- no necesita de la presencia del hombre, no es una proyección del yo que contempla ni funciona como una representación, sino que se manifiesta como una entidad autónoma. De este modo, según Alvarado, el cineasta ruso ejemplifica la posibilidad de que la escritura dramática surja de una mirada nueva sobre el objeto. Puesto en el centro de la escena, el objeto irrumpe como un extraño y con una nueva función, aún y cuando conserva su historia anterior:

El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero aún así porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica. (Alvarado, 2015, p. 12).



Figura 5. *Stalker* (Tarkovsky, 1979). Fuente: Colección Educativa Atlas of Places.

Existe un proceso dialéctico entre el objeto y el espacio que ocupa. Pero la relación con el tiempo es especialmente significativa. En los objetos, se unen pasado y presente. El pasado persiste a través de los objetos, expresando la duración infinita del tiempo. En Becket y en Kantor, se potencia en la repetición, como una espera infinita o un tiempo que vuelve una y otra vez. “Algo de eterno e inmutable habita en ellos”, dice Alvarado, “son una metáfora existencial permanente” (2015, p. 15).

4.10.2. Shaday Larios: la metafísica del objeto en el teatro

Los procesos de poetización del objeto cotidiano en el teatro de objetos son foco de la investigación realizada por Shaday Larios (2018)¹⁶. Tomando como punto de partida los postulados de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, Larios formula la *metafísica del objeto cotidiano*, la cual se desenvuelve en dos pasos. El primero inicia con la descontextualización del objeto, produciendo su aislamiento. En este proceso, se descubren rasgos en el objeto que en la cotidianidad pasan desapercibidos y que le confieren extrañeza. El ensamblaje con otros elementos de la escena constituye el segundo paso, donde se favorece el desvío y la creación de nuevos significados. Es la fase en la cual “el objeto potencia sus dobles significaciones y tensa el sentido, pues inevitablemente sigue siendo lo que es y a la vez es otra cosa” (Larios, 2018, p. 140). Cabe recordar que la duplicidad es esencial a la metáfora, así como a otras figuras retóricas, tal y como expusimos de acuerdo con las ideas de Ricoeur (2001). Luego, destaca la tensión existente entre los dos pasos, un lapso intermedio en el que el objeto empieza a poetizarse.

Con intención de investigar la dramaturgia del objeto en espectáculos teatrales, según Larios, sería importante analizar estos desvíos, pero también las dinámicas entre presencia y ausencia, entre lo que es y no es, entre lo que comunica y lo que subyace de forma latente. Cabe preguntarse también acerca de las vinculaciones entre objeto y sujeto, analizar las razones que llevan a su emancipación y poetización.

¹⁶ Shaday Larios es doctora en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato. Así mismo, es directora del grupo Microscopía Teatro, con el cual desarrolla proyectos de creación sobre objetos documentales, orientados a investigar acerca del vínculo entre la materialidad y la memoria.



Figura 6. *Piazza* (De Chirico, 1913). Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes.

En este orden de cosas, la metafísica del objeto se fundamenta sobre tres principios: la cosa, el enigma y el presagio. La transformación por la cual el objeto deviene en cosa está vinculada con su emancipación en términos funcionales. El objeto que niega su utilidad rompe con su servidumbre y se convierte en una “materia indócil” que interpela al humano. El segundo principio surge cuando el objeto rompe con su sentido unívoco para presentarse como signo polisémico, convirtiéndose en “un enigma constante que no quiere resolverse” (Larios, 2017, p. 77). Descontextualizado y llevado a un tiempo poético, emerge la ambigüedad y el potencial de sugerencia del objeto. De Chirico describe así la “experiencia objetual metafísica” que surge de su condición enigmática:

En el centro de la plaza se alza la estatua de un Dante cubierto con largo manto, sosteniendo sus obras contra su cuerpo; su cabeza, coronada de laurel, se inclina pensativa hacia el suelo. La estatua es de mármol blanco, pero el tiempo le ha dado una pátina gris muy agradable a la vista. El sol de otoño caliente y nada cariñoso bañaba la estatua y la fachada en la iglesia. Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo todo aquello por primera vez, y me vino a la mente la composición del cuadro. Ahora, siempre que lo miro, veo de nuevo aquel instante. Sin embargo, ese instante es para mí un enigma, pues es inexplicable. Y también me gusta llamar “enigma” a la obra que de él nació. (en Larios, 2017, pp. 73-74).

Como se desprende de este fragmento, es necesario que exista un encuentro entre el sujeto y el objeto, un instante en el cual éste sea capaz de despertar una sensación, de suscitar una inquietud. Se formula entonces el tercer principio de la metafísica, según el cual el objeto se manifiesta “con la fuerza del presagio” (Larios, 2017, p. 134). De cara a un análisis de las prácticas escénicas con el objeto, es importante indagar en este principio y preguntarse acerca de las razones que hacen que se haya elegido un determinado objeto, cuáles son las latencias presentadas en él y no en otro.

Estos principios y pasos de la metafísica constituyen una herramienta flexible para analizar la objetualidad en diferentes escenarios. En este sentido, resulta significativo el estudio que Larios realiza sobre el teatro de Kantor, cuya mirada poética sobre el objeto se genera como reflejo de los sucesos acaecidos en la Segunda Guerra Mundial, como el espolio sufrido por las víctimas y el derrumbe de los valores. Kantor, quien fuera precursor de la inserción de la materialidad real en la escena, es un antecedente fundamental de la dramaturgia del objeto. Repensar en sus ideas y postulados puede llevarnos a comprender mejor ciertos aspectos del trabajo de Paco Giménez y de sus actores con los objetos.

4.10.3. El teatro de Kantor: la autonomía del objeto arrancado de la realidad

Los objetos que captan la atención de Kantor son objetos pobres y en desuso, rescatados del olvido. Así lo expresa el director en su texto *El Teatro Cero*:

Instintivamente, mi observación, que pronto se hizo pasión, se dirigió hacia los objetos de “categoría inferior”, de los que nos libramos por la desatención, la omisión, el olvido, y luego, simplemente tirándolos a la basura (2004, p. 77):

Los objetos kantorianos son arrancados de la realidad de la vida. Ahora bien, ¿qué significa objeto “pobre”?¹⁷ Según expone el propio Kantor en las *Lecciones de Milán*

¹⁷ Esta idea de pobreza puede incitar a hallar una conexión entre el teatro de Kantor y de su coetáneo Grotowski. Sin embargo, como señala Hopkins (2017), ambos directores tienen un pensamiento teatral divergente. La búsqueda de lo esencial llevó a Grotowski a concentrar su concepción del teatro al encuentro entre el actor y el espectador, dejando de lado los demás elementos escénicos. Por el contrario, Kantor era un espacio en el cual podían confluír todas las artes, aboliendo sus fronteras. Cuando ambos directores hablan de pobreza, lo hacen aludiendo a distintos significados. Kantor buscaba que las cualidades de los objetos pobres o de la realidad del rango más bajo sirvieran como modelo a sus actores. Para Grotowski, en cambio, la pobreza tiene que ver con una escena despojada y austera. Citando sus palabras, “el teatro puede existir sin

(1990), es un objeto privado de la función vital que cubría su esencia objetual, un objeto inservible. Esta incapacidad favorece precisamente su potencialidad artística, lo convierte en un objeto puro, abstracto e incluso desinteresado, que se legitima a sí mismo y no por circunstancias ajenas a él. El objeto pobre es un objeto “vacío”, preparado para adquirir “una función histórica, filosófica, ¡artística!” (Kantor, 2004, pp. 18-19). Por otra parte, la materialidad que proviene de la *realidad del rango más bajo* tiene mayor capacidad de revelarse poéticamente. Dice Kantor: “Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuanto más baja es la “categoría” de un objeto, más posibilidades tiene de revelar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía” (en Hopkins, 2017, p. 23).

En Kantor, el vínculo que el objeto tiene con la realidad es un aspecto fundamental que lo aleja de la obra de Duchamp (Caycedo Medina y Camilo Andrés, 2009). Los *ready-made* se nutren de objetos encontrados, pero su gesto artístico se basa precisamente en romper con la referencia real del objeto. Aunque sólo sea a través de la palabra, Duchamp transforma el objeto. En el teatro de Kantor, por el contrario, el objeto no se convierte en otra cosa. Se despoja de su función, pero no de su realidad. El objeto kantoriano redonda en sus huellas como un testigo silencioso de la realidad. Este posicionamiento respecto de la realidad está marcado por la Segunda Guerra Mundial:

La bestialidad estaba puesta en un primer plano por la guerra [...] la realidad era más fuerte. Cualquier intento de ir más allá de ella se quedaba en nada. El trabajo de arte perdió su poder. La rabia del ser humano, atrapado por otra bestia humana, maldijo el ARTE. Teníamos sólo la certeza de retomar la cosa más cercana. EL OBJETO REAL, y llamarlo ¡objeto de arte! (Kantor, en Larios 2017, p. 148).

Tal y como ha señalado Larios (2017), las secuelas del genocidio nazi influyeron en su sensibilidad frente a los objetos, modificando de manera radical su tratamiento escénico. La objetualidad que ingresa en las obras de Kantor, arrancada de la realidad de la guerra, lleva inscrita la masacre de millones de víctimas, cargándose de un animismo perverso. Por otra parte, la elección de trabajar con objetos desvalorizados responde a una actitud radical

maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido” (en Hopkins, 2017, p. 63).

y contraria a la idea de Belleza asentada por siglos de Historia del Arte, idea que deviene caduca después de los conflictos históricos y sociales del siglo XX.

En 1969, Kantor escribe su manifiesto *El Teatro Cero* y en 1975 *El Teatro de la Muerte*. Pocos años después, en noviembre de 1975, estrena *La clase muerta*. Tal y como demuestra Mattéoli (2007), los hechos históricos que se vivieron a principios de los 70 son claves para entender las ideas de Kantor. “El objeto pobre es un reservorio de la memoria y su aparición en el teatro de los años 70 no fue fortuito”, afirma Mattéoli (2007, párr. 19). La caída del muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética, terminan con una época polarizada y con los grandes discursos que la sostenían. Por un lado, existe el deseo de hacer *tabula rasa* y empezar de nuevo. Pero, por otro lado, se impone la necesidad de hacer memoria. Existe un sentimiento de pérdida y de inquietud, sobre todo en la Europa del Este que empieza a abrirse al mundo. Estos sentimientos se revelan en los objetos en tanto que son los restos de una época que está a punto de terminar.

Kantor sitúa objetos y humanos en un mismo nivel. En la octava enseñanza de las *Lecciones de Milán* (1990), el director polaco reniega de un uso servil del objeto. Más allá de tratar de hacer suyo al objeto, debe existir una relación estrecha entre el actor y el objeto. Por ello, en muchas de sus obras, éste se utiliza sin que opere una forma de manipulación que lo desvirtúe. Por lo general, según Mattéoli (2007), en el teatro hay dos formas de manipular el objeto: animándolo o bien metaforizándolo. En la mayoría de obras, el objeto adquiere sentido gracias al juego o la manipulación del actor. Es decir, son los gestos y las acciones del actor los que arman el contexto dentro del cual el objeto cobra sentido. Ahora bien, la manipulación y la transformación hacen desaparecer el objeto en sí mismo. “Animarlo, sería privarlo de esta vida y de esta palabra que contiene; metaforizarlo, sería volverlo invisible, desdibujar <<la presencia>>, verla desaparecer, y con ella todo lo que el objeto, de algún modo, contiene”, afirma Mattéoli (2007, párr. 21)¹⁸. Esto no sucede en el teatro de Kantor, donde los actores hacen existir el objeto por sí mismo, sin supeditarlos a su actuación.

Desde la fundación en 1955 del Cricot 2, Kantor empieza a trabajar con objetos pobres, pertenecientes a la *realidad del rango más bajo*, elemento plástico que es central

¹⁸ Traducción realizada por el autor.

en su obra. De ello derivan los *Embalajes*, donde vestuario y objetos configuran unidades indisolubles con los actores. El *Embalaje* es una operación artística, a medio camino entre la intervención y el happening, que consiste en cubrir a una persona u objeto, tal y como expresa Hopkins (2017). Con tintes de ritual, esta operación estaba vinculada con la necesidad de preservar y escapar del tiempo.

En la etapa del Teatro Cero, el objeto deviene un modelo para el actor, configurándose de este modo la categoría de actuación que el director denominaba “*no representación*” (Kantor, 2004). En su forma más radical, el actor kantoriano y el objeto se integran el uno con el otro, constituyendo un único organismo. Surge así la noción de bio-objeto, que se asocia claramente a la hibridación. El actor y el objeto se integran en una misma entidad, bajo un vínculo estrecho y “casi biológico” (Kantor, 1990, p. 55). El actor se convierte en el órgano vivo que anima al objeto, superando la clásica dicotomía sujeto/objeto. Se genera entre ambos una contigüidad y hasta una coexistencia. Lo animado se deja contagiar por lo inanimado y viceversa. Emergen así, en el teatro de Kantor, nuevas anatomías de lo humano, que niegan la distinción entre la materia viva y la materia muerta, pues ya no se sabe quién anima a quién. El propio director describe esta metamorfosis:

[...] el espacio le da nacimiento a los objetos, condiciona sus formas, los deforma caprichosamente, en donde todo es posible, o mejor, donde lo imposible, encuentra su racional derecho a existir. La figura del ser humano está formada en el umbral entre un viviente y sufrido organismo y un mecanismo que funciona de modo automático y absurdo. Está gobernada por la ley de la metamorfosis. La figura del ser humano está sujeta a transformaciones, expansiones, trasplantes y mestizajes. (Kantor, en Larios, 2017, p. 240).

En la etapa final, el Teatro de la Muerte, los maniquís se convirtieron en el objeto central de su estética (Hopkins, 2017). Según Kantor, la vida se expresaba precisamente a través de la tensión que existe entre el hombre y el objeto inerte. Por esa razón, empezó a interesarse por la naturaleza de los maniquís:

No pienso que un MANIQUÍ (o una FIGURITA DE CERA) pueda sustituir, como querían Kleist y Craig, al ACTOR VIVO. Sería fácil y por

demás ingenuo. Me esfuerzo por determinar los motivos y el destino de esa entidad insólita que ha surgido inopinadamente en mis pensamientos y mis ideas. Su aparición concuerda con la convicción, cada vez más poderosa, de que la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos –un modelo para el ACTOR VIVO (2004, p. 247).

Se establece así un doble devenir: el objeto se humaniza y el sujeto se objetualiza. La materia inerte del maniquí constituye una réplica del humano, mientras que los actores parecen automatizados, reproduciendo una actuación repetitiva y desnaturalizada. Kantor describe de manera significativa los personajes de *La clase muerta*:

Los personajes de la CLASE MUERTA son individuos ambiguos. Como si estuvieran pegados y cosidos con piezas diversas y pedazos sobrantes de su infancia, de azares sufridos en sus vidas anteriores (no siempre respetables) de sus sueños y pasiones, no dejan de desintegrarse y transformarse en ese movimiento y ese elemento teatral, abriéndose implacablemente un camino hacia su forma final, que se enfría rápida e ineluctablemente y que debe contener toda su felicidad y todo su sufrimiento (en Hopkins, 2017, p. 46).



Figura 7. Bancos y maniqués de *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor. Fotografía de Adryn Grycuk (2012). Fuente: Wikimedia Commons.

Si recuperamos las ideas de Freud, la duda que se instaura cuando un objeto inanimado está de alguna forma vivo nos enfrenta a lo siniestro. Sucede también en el caso inverso, en el punto de unión entre lo animado y lo inanimado, por ejemplo ante la belleza marmolea de una mujer. Esa promiscuidad entre lo humano y lo inhumano, según la interpretación de Trías (2001), produce un sentimiento encontrado de misterio, espanto y fascinación. En este sentido, creemos que el teatro de Kantor es profundamente siniestro.

Como decíamos, Kantor puede ser considerado un referente de Paco Giménez. Valenzuela (2004) ha vislumbrado un paralelismo entre los modos de operar de ambos directores. Según él, ambos logran “extraer el zumo dramático” de objetos y situaciones extrañas, molestas, jugando precisamente con la incomodidad que generan en los actores. Valenzuela cita así las palabras de la actriz Mira Rychlicka, quien interpretó el papel de la Gallina en *La gallina de agua* (1967) de Witkacy: “Si Kantor ponía a alguien en una situación difícil, o si le daba un objeto difícil, era para obligarlo a que saque de él aquello que normalmente no habría logrado encontrar por sí solo” (p. 97). Ciertamente, esta voluntad de poner en aprietos al actor para extraer de él su potencial puede verse también en Paco Giménez, quién en un reportaje de *Clarín* de 1997 declaraba: “Soy más bien el promotor de los obstáculos (...) [porque] el obstáculo es un homenaje al drama” (en Valenzuela, 2004, p. 130). Más allá de ello, los une la intención de perturbar el mundo cotidiano y revelar lo extraño que habitualmente permanece oculto.

5. Aproximación a la dramaturgia y la dirección de Paco Giménez

5.1. Los primeros años de actividad teatral

El teatro de Paco Giménez no puede entenderse de forma aislada, según señalábamos en el comienzo de nuestro abordaje teórico. Después de ponerlo en contexto en relación al pensamiento estético y los conceptos que atraviesan el teatro posdramático, necesitamos situar a Paco Giménez en el “nuevo teatro cordobés” que se desarrolló después del Cordobazo en 1969 (Musitano, 2017), del cual formó parte como miembro del grupo La Chispa. La formación en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y esos primeros años de actividad teatral influyeron en su poética posterior. También fue decisivo su tránsito por México entre 1976 y 1983, año en el que regresó a Córdoba y dio inicio a los cursos de formación que sentarían las bases del Teatro La Cochera¹⁹.

Sin menoscabo de los matices entre las diversas acciones teatrales que tuvieron lugar en Córdoba en los años 70, Musitano y Zaga (2017) definen la existencia de un “nuevo teatro cordobés” en aquellos años, fenómeno en el cual se adscriben el teatro universitario y las producciones de los tres grupos independientes el “Teatro Estable”, el “Libre Teatro Libre” (LTL) y “La Chispa”. La crítica sobre la realidad, la política y las convenciones, tales como la autoría o las interacciones verticales, son identificadas por las autoras como rasgos característicos del teatro universitario y del independiente, así como el humor y la exploración de nuevas formas de lenguaje.

“La Chispa”, grupo integrado por estudiantes y militantes de izquierda, toma su nombre del *Libro Rojo* de Mao Tsé Tung, quién cita un antiguo proverbio: “Una chispa puede incendiar una pradera” (en Musitano, 2017, p. 429). Sus integrantes adherían a la teoría y praxis marxista, apostando a la transformación de la vida a través del arte y proponiendo, en consecuencia, un teatro colectivo y popular. Según observa Musitano, los miembros del grupo “actúan de manera autogestiva, horizontal, todos hacen todo, recusan las jerarquías” (2017, p. 431), características definitorias no sólo de la creación colectiva sino también de la producción independiente. En este sentido, más allá de la posición

¹⁹ En la página oficial de La Cochera, se autodefine como “centro de producción e investigación teatral independiente, creado en 1984 en la ciudad de Córdoba (Argentina) por su actual director Paco Giménez e integrado por un *staff* de 30 actores y actrices que se subdividen en tres diferentes grupos de trabajo: “Los Delincuentes”, Grupo “La Cochera” y “Los que dijeron Oh!”.

política de izquierdas, implica una ruptura con los cánones estéticos vigentes, cuestionando las jerarquías de dominio instaladas en el teatro y posibilitando el intercambio entre los diferentes roles autorales y técnicos. De acuerdo con el análisis de Musitano (2017), las prácticas situadas en los 70 generaron una herencia y una continuidad en el teatro cordobés contemporáneo, fundamentalmente en la escritura de grupo, el acompañamiento entre actores y directores en la tarea autoral y el hecho de que la dramaturgia se centre en los conflictos cercanos, dejando de ser un reflejo del repertorio europeo. A estas prácticas se suman otros rasgos de la creación colectiva identificados por Gabriela Halac (2006), que están presentes en el trabajo que desarrolla Paco Giménez, como son la improvisación o la desacralización de las historias y de las convenciones.

5.2. La impronta de lo colectivo

En 1983, Paco Giménez regresa a Córdoba después de residir siete años en México, donde había seguido trabajando con “La Chispa” y se había vinculado con el grupo “Circo, Maroma y Teatro” (Archivo Paco Giménez, Repositorio UNC). Un año después crea el Teatro La Cochera, en cuyo marco se crearon las obras que configuran el corpus de nuestra investigación. El hacer colectivo dejó una marcada impronta en el teatro de Giménez, pero es necesario explicar algunos matices. El eclecticismo y la heterogeneidad son elementos que definen la dramaturgia como consecuencia del abordaje grupal. Sin embargo, se produce un abandono de la crítica y de la función social que envolvían el teatro en los años 70, para pasar a desplegarse la necesidad de expresión de cada uno de los participantes en el proceso de creación desde un plano subjetivo.

Los procedimientos de creación de Paco Giménez son colectivos. El director trabaja con grupos diversos, como “Los Delincuentes” o “La noche en Vela”, así como con actores que no constituyen un grupo con continuidad, de modo que, en cada ocasión, la creación toma distintos caminos. No existe una fórmula fija que dicte cómo crear colectivamente:

Los espectáculos son idea y dirección de Paco Giménez y una creación de “La Noche en Vela” o de “La Cochera”, lo que quiere decir que aglutina a todos. En otros espectáculos han sido fundamentales los aportes de Graciela Mengarelli, respecto del movimiento y el uso de objetos, o de los talleres, a veces una escena creada por un actor predestina todo el

espectáculo. Porque no se puede decir cincuenta gramos de este, cincuenta del otro, tres cuarto del Paco que le puso la música y dio idea del espacio, puso los bichos. Hay espectáculos en los que he sugerido muchísimo, y hay otros en que primero ha sido el alma de los actores y que la pusieron sin darse cuenta. Cada vez ha sido distinto. (Giménez, en Halac, 2006, p. 17).

Todas las obras se construyen desde la lógica colectiva, pero cada grupo es diferente. Sucede incluso que, dentro de cada espectáculo, lo grupal se va modulando y va tomando diversas configuraciones: desde escenas de mayor intimidad, en las cuales uno o dos actores asumen un rol protagónico; escenas que establecen un enfrentamiento entre uno de los actores y el resto; hasta escenas corales, donde cada individuo parece diluirse en el grupo.

El Teatro La Cochera, que alberga y nuclea diversos grupos, está atravesado también por un sentir colectivo y de pertenencia. Se producen así relaciones entre los distintos grupos y sus miembros que no sólo tienen influencia en la gestión de la sala y de los recursos compartidos, sino que alcanzan también los procesos de búsqueda y de creación. Paco Giménez, en una entrevista que realizamos a los integrantes del grupo “Los que dijeron Oh!”, lo describió como un proceso de contagio, de elementos que van penetrando en el espectáculo durante los ensayos aunque provengan de otros grupos. Giménez atribuía la incorporación de las escenas sobre las milicias en *Bloody Mary - Peligran los vasos* a la influencia que ejerció en el grupo la obra *Los que no fuimos*, estrenada un año antes, y que según él “había calado en lo que se estaba haciendo”²⁰.

El legado de los grupos cordobeses de los 70 subyace en la forma de entender que la creación surge de un trabajo colectivo y dinámico, que se construye durante los ensayos. Pero existe una diferencia sustancial en la manera en la que lo colectivo se despliega en el teatro de Paco Giménez. Los grupos de los 70 partían de un acuerdo de ideas y de la necesidad de proveer a las obras de una función crítica, siendo necesario que cada sujeto cediera mínimamente en algo para alcanzar ese fin común. Las creaciones de estos grupos estaban orientadas desde el comienzo por esta necesidad. Por el contrario, el teatro de Paco Giménez nace precisamente de la coexistencia de múltiples subjetividades, tal y como han

²⁰ Entrevista realizada por el autor a integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”, en diciembre 2017.

señalado Argüello Pitt (2006). En relación a grupos como el “Libre Teatro Libre” o mismamente “La Chispa”, los espectáculos de Giménez se alejan de la militancia política para encontrar en la creación colectiva una forma de exaltar la expresión subjetiva:

La preocupación pasó a ser otra, había otro sentido de lucha social, un estado democrático dentro del cual cada sujeto necesitaba desarrollar su propia expresividad. Lo que importaba era el juego por la posibilidad y necesidad de expresión. El lenguaje que se generó entonces ya no tuvo un sentido unívoco, estaba generado desde el eclecticismo, la fragmentación y los cruces con las diferentes artes. (Argüello Pitt, 2006, p. 14).

La heterogeneidad fluye en los grupos y se constituye desde la libertad, que se defiende como valor distintivo y constitutivo del proceso creativo. Los actores que entrevistamos en el transcurso de la investigación manifestaron disponer de plena libertad para proponer, remarcando incluso la posibilidad de disentir con las consignas y los materiales planteados por Paco Giménez y por el resto del grupo. Por ejemplo, Ernesto Jose Salas, miembro de *Los que dijeron Oh!*, nos explicó que al principio no se sentía seducido por los textos que estaban trabajando durante los ensayos de *Bloody MarY - Peligran los vasos*:

Me acuerdo que le dije: “Mira Paco, a mi todo esto de los comportamientos no me va, no me engancho con esto.” Y él me dijo: “Bueno, proponete algo.” Porque vos quieras o porque no te gusta, o sea, proponé algo como respuesta de lo que no te gusta de esto. Siempre tenemos la libertad para trabajar, para hacer lo que uno tengas ganas... Nunca hay una imposición, como si “todos comemos manzanas verdes” y si uno no come la manzana verde se va. (Salas, comunicación personal, diciembre 2017).

La libertad creativa no es una característica singular del teatro de Paco Giménez, lo que emerge como atributo distintivo es que la dramaturgia se constituye a partir de lo heterogéneo. No existe la necesidad de construir un discurso único detrás de cada espectáculo, sino que éste surge de la confluencia de ideas diversas y múltiples perspectivas que entran en diálogo y en tensión. En lugar de atenuar las diferencias, la

dirección de Paco Giménez se alimenta del mundo personal de los actores y pone de manifiesto la singularidad de cada uno. Aún a riesgo de parecer contradictorio, lo colectivo conduce a la expresión de las subjetividades. Éstas nacen del deseo de los miembros que participan en el proceso de creación; deseo en tanto que se alimenta de la motivación y de las inquietudes personales de cada uno. De este modo, un rasgo esencial del teatro de Giménez consiste precisamente en “reconocer el deseo en su irreductible diferencia con la necesidad”, como ha observado José Luís Valenzuela (2004, p. 121).

5.3. Creación desde la trinidad “Necesidad, Deseo y Azar”

El teatro de Paco Giménez está estrechamente vinculado con la diferencia: diferencia entre los grupos, diferencia de procedimientos, diferencia entre cada uno de los actores y su subjetividad. La creación se arraiga en la diferencia en sí misma. No se busca establecer oposiciones, juzgar o medir, sino poner de manifiesto lo diverso y lo singular. Tampoco se pretende llegar a una reconciliación. Su poética es dialéctica y rehúsa perpetuar un orden reduccionista del mundo, empeñado en considerar que las cosas sólo pueden ser blancas o negras y que debemos elegir entre unas u otras. Con el fin de propiciar una lógica dialéctica que atraviese el proceso creativo, Giménez utiliza como recurso las trinidades, tal y como explica Valenzuela en *Las piedras jugosas* (2004). Frente a la oposición binaria con la cual el poder ordena el mundo, la trinidad incorpora un tercer elemento en el seno de la oposición que abre una línea de fuga.

Para entender la forma en la que lo colectivo se desenvuelve en las creaciones de Giménez, es especialmente importante reflexionar en las consecuencias que emanan de la trinidad “Necesidad, Deseo y Azar”. Los tres componentes de esta trinidad tienen un gran valor y se relacionan en una concatenación: el deseo de actuar, el azar que atraviesa la creación y la necesidad de hallarle un sentido.

El deseo actoral es esencial en el proceso de creación. Saber propiciar el afán por expresarse y por actuar de los actores es el germen de cada una de las obras de Paco Giménez. Tal y como él defiende, su función como director no consiste en marcar las pautas que se deben seguir en la puesta en escena, sino en generar las circunstancias adecuadas para hacer aflorar el deseo de cada uno de los sujetos que participan en ella. No debemos entender el deseo en el sentido de una carencia, de un vacío que busca llenarse o

de un deseo del Otro, sino que suscribe el sentido que le otorgan Deleuze y Guattari (2002) como potencia productiva y transformadora. En palabras de Paco Giménez, “actuar es lo opuesto a seguir como estoy. Puedo quedarme y decir “no voy a hacer el ejercicio”, pero actuar es sobreponerse, pasar el umbral, salir de la coraza” (en Valenzuela, 2004, p. 64).

El azar es otro ingrediente fundamental del proceso creativo, a través del cual asoma en escena lo imprevisible. En una entrevista, cuando le preguntamos acerca de cómo el azar interviene específicamente en el trabajo con los objetos, nos respondió:

Yo tengo como una tríada que habla del deseo, la necesidad y el azar. Y le doy mucha importancia al azar porque han surgido cosas muy interesantes casualmente en el día o en el encuentro. Como un imponderable, un error, algo fuera de lo planificado que hizo que se dirigiera todo en otra dirección y se volvía más interesante que lo que estaba pautado. (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017).

A propósito de ello, es preciso subrayar la importancia que adquirió el azar en la creación artística a partir de las vanguardias. Según explica Bürger (2000), los surrealistas se sentían atraídos por las situaciones imprevisibles que acaecían en la vida cotidiana en la medida en la cual las mismas chocaban con la sociedad burguesa. Bretón y los artistas del movimiento buscaban la provocación de lo excepcional, escapando a los fines concebidos desde la racionalidad. De este modo, el azar “al que los hombres están sometidos de modo completamente heterónimo, se convierte paradójicamente en la clave de la libertad” (Bürger, 2000, p. 127). A lo largo del siglo XX, el imponderable se incorpora en la obra de arte misma, dejando de ser algo a percibir en la realidad para ser algo a producir. Cuando la producción está medida por el azar, “ésta ya no es el resultado de una espontaneidad ciega” tal y como señala Bürger (p. 128).

En La Cochera, tanto los ejercicios como los ensayos promueven el desarrollo azaroso, desde la libertad que se otorga al cuerpo y la invitación explícita a improvisar. Sin embargo, el actor debe de ser capaz de percibir el momento oportuno –el *kairos*- y aprovecharlo. Podemos entender así el siguiente pedido de Paco Giménez a sus actores:

Me gustaría que, a parte de este listado de posibilidades, puedan inventar algo que la situación permita, algo que responda a un imponderable que aparece. [Por otro lado], hay que encontrar la oportunidad de aportar, de incrementar dentro de lo colectivo. Entonces, tienen tres órdenes de cosas: lo que corresponde al azar del momento (que les permite inventar), lo que está dentro del repertorio de posibilidades a usar y las cosas que ustedes quieren introducir como un aporte personal, introduciéndolo con discreción, aprovechando la oportunidad (en Valenzuela, 2004, p. 60).

Sin embargo, para que la propuesta evolucione, es preciso que en algún momento la necesidad se imponga al azar. “Tiene que llegar un momento en que algo nos dice <<a un punto hay que llegar>>, porque le tenemos que encontrar un sentido a esto”, dice al respecto Paco Giménez (Valenzuela, 2004, p. 73). Se hace inevitable también establecer un orden, no sólo en cuanto a lo compositivo de la obra, sino también en cuanto al montaje escénico.

Entonces, el proceso de creación se desliza entre el azar y lo necesario, entre el juego y la búsqueda de un orden y un sentido. Los tres elementos de la trinidad se vinculan entre sí, pero el deseo se antepone a los otros dos en el devenir creativo. Los actores actúan por impulso, movidos por sus afanes e inquietudes. “Lo decisivo es el momento en que se percibe una necesidad que empuja a actuar”, dice Valenzuela (2004, p. 64). Es esa pulsión –pues el deseo no siempre se manifiesta de manera consciente- el motor que desencadena el engranaje creativo. Las intervenciones de cada actor afectan a todos sus compañeros con la fuerza de lo imponderable, desafiando su capacidad de respuesta. “El ingrediente “azar” queda entonces subordinado a las oscilaciones entre el rigor de lo necesario y los excesos del deseo”, como afirma Valenzuela (2004, p. 64).

El deseo de cada uno de los actores afecta a todos los demás. Entonces, aunque no hay un acuerdo común, lo que sí hay en los grupos que dirige Paco Giménez es confianza y una búsqueda compartida del momento oportuno o *kairos*:

El acecho de la oportunidad agudiza el sentido dramático y el sentido de la discreción, de lo pertinente dentro del trabajo. Eso permite la

independencia entre los intérpretes, porque cada uno confía en que el otro sabrá aprovechar las oportunidades (Valenzuela, 2004, p. 124).

La confianza mutua permite una construcción en común que, lejos de doblegar las individualidades y las distintas sensibilidades, se alimenta de ellas.

5.3.1. Ética y poética del deseo

¿Qué papel cumple cada actor en un proceso creativo que se sostiene sobre el deseo individual? Valenzuela brinda una respuesta a esta pregunta en *Las piedras jugosas* (2004). Como apuntamos líneas atrás, el deseo entraña la transformación de uno mismo y, en este sentido, Valenzuela considera que es posible hablar de una ética actoral, en confluencia con la ética de la existencia de Foucault.

Según Foucault (2009), el sujeto no se constituye pasivamente en el sometimiento a la norma, sino que lo hace activamente dando forma a su existencia. En lugar de dejarse gobernar, el sujeto se gobierna a sí mismo. Valenzuela (2004) comprende que las ideas foucaultianas aplican al trabajo actoral, ya que el actor se debate también entre el gobierno de sí y el gobierno de las cosas, de los signos y de los hombres. En el proceso de autoconstrucción, se establece un diálogo íntimo entre el sujeto y la norma que emana del Otro –director o espectadores-. Pero la transformación no sólo está guiada por el “gobierno de sí”, sino que implica desconocerse y destruirse, tal y como sostenían Kafka y Artaud.

Valenzuela (2004) concibe tres tipos distintos de ética actoral o proceso de transformación del actor. En primer lugar, existiría una “ética actoral iniciática”, marcada por una voluntad de trascendencia que busca “matar el cuerpo cotidiano para que en su lugar advenga un cuerpo recorrido por energías extracotidianas” (2004, p. 37). Ésta sería la búsqueda del teatro de Grotowski, por ejemplo. La segunda ética actoral, derivada de las ideas de Stanislavski, sería “identificatoria”. En este caso, el actor estaría atravesado por el deseo del Otro –el público-. Frente a ambas, se configura una “ética sacrílega”, donde lo importante es el deseo de actuar, como sucede en el teatro de Paco Giménez. En éste, la técnica no sostiene el trabajo del actor; tampoco se persigue realizar una “buena actuación”. Ninguno de estos aspectos tiene valor, porque el actor no se mide a través de la

mirada del público, como sucede en la ética identificatoria. En este sentido, Valenzuela habla de una ética sacrílega capaz de pervertir la norma actoral:

Si el actor santo exhibe en escena sus capacidades admirables, vecinas del virtuosismo, distanciadas “por arriba” en relación a las limitadas posibilidades de los cuerpos que contemplan desde sus butacas, el actor perverso se atreve a exhibir, por el contrario, lo que Kantor llamaba la realidad del rango más bajo (2004, p. 44).

Para los actores de La Cochera, lo verdaderamente importante no es saber actuar, sino desear hacerlo. Los espectáculos se construyen sobre el deseo o la pulsión actoral, generando un entretrejido de fuerzas, con la aspiración de que ese impulso se transmita también a los espectadores. El acontecimiento teatral se desarrolla entonces como un devenir equiparable al de una estructura rizomática, en el sentido deleuziano del término:

El deseo actoral, las respuestas a las irrupciones del actor y las interpretaciones necesarias de cada participante se encauzan en diversas trinidades que se van entrelazando rizomáticamente para configurar la dramaturgia compleja del espectáculo (Valenzuela, 2004, p. 128).

Tal y como expusimos en capítulos precedentes, Deleuze (1971, 2002) considera que el teatro debería alejarse de la representación en pos de la acción y del devenir. El movimiento se origina por el accionar de una fuerza que, a su vez, produce nuevos impulsos y desencadena otras fuerzas, lo cual coincide en gran medida con la descripción que Valenzuela hace sobre el juego que tiene lugar en las escenificaciones de Paco Giménez:

... lo grupal, la colectividad de actores, no incide en el acontecimiento que llamamos “creación” sino en la medida en que hace posible que un sujeto continúe el trazo que otro sujeto ha dejado sobre la “página en blanco” de la escena. [...] Un trazo es, así, la huella de un exilio, la marca de un sujeto que decidió en un instante y por un instante perder la cordura de sus buenas razones para actuar. Para que de ese trazo inicial surja la obra, es necesario que alguien responda a esa huella inicial –

mediante otro gesto, otro acto u otra acción-, despojándose a su vez de explicaciones (2009, p. 33).

Desde la perspectiva que nos brindan las ideas de Deleuze (1971, 2002), los espectáculos de Paco Giménez pueden entenderse como articulaciones de fuerzas que estarían encarnadas por los actores. Según Deleuze, no existe un sentido universal pues éste se determina por relaciones de fuerzas: “Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella” (1971, p. 12). Hay que explorar en las fuerzas que movilizan las cosas para hallar su sentido. Afirma Deleuze: “Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico), si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, que la explota, que se apodera de ella o se expresa en ella” (1971, p. 10). En nuestra opinión, la fuerza de la que habla Deleuze corresponde al deseo o la voluntad de actuar que incentiva Paco Giménez en sus actores. Por otra parte, el devenir escénico, compuesto por una concatenación de trazos y de acciones, no se rige por una lógica causal. Los espectáculos poseen una estructura más cercana a un entretejido que no estaría pautado de forma previa. De este modo, las obras de Giménez se aproximan a la idea de “teatro de la repetición” defendida por Deleuze:

En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes –todo el aparato de la repetición como <<potencia terrible>> (2002, p. 34-35).

Bajo esta idea, los cuerpos quedan expuestos al movimiento y accionar de las fuerzas que actúan en la escena. Ya sean los cuerpos vivos de los actores o los cuerpos inertes de los objetos, todos ellos se ven sacudidos por esta dinámica que, en el teatro de Paco Giménez, nace del deseo y desemboca en una cadena de acciones a caballo entre el azar y la necesidad. Durante el acontecimiento, este proceso de devenir afecta incluso a los espectadores. Es el deseo lo que “emociona”, como sostiene Valenzuela (2004), lo que llena de vida el espectáculo y lo convierte en un devenir.

5.3.2. Preservar el deseo desde la dirección

Empezábamos el punto anterior preguntándonos acerca del papel que asume cada actor en el proceso de creación colectivo. Es momento de plantearnos cómo se encara este proceso desde la dirección. ¿Cómo logra Paco Giménez despertar y preservar el deseo de cada actor? ¿Cómo construir desde lo azaroso? ¿Cómo componer siendo fiel a la diferencia?

De acuerdo con las ideas de Foucault (2009), la dirección hace referencia al “gobierno de los otros” y, en este sentido, Valenzuela aclara cómo en primera instancia supone un dilema de corte político: “Del lado del actor, la práctica teatral circunscribe una ética (¿qué debo/puedo hacer conmigo mismo?), del lado del director se plantea, en primer lugar, un problema político (¿qué debo/puedo hacer con el otro o los otros?)” (2004, p. 85).

¿Cuál es entonces la relación que se establece entre Paco Giménez y los actores? La respuesta es compleja. No se trata de una relación jerárquica, en la cual el director asume un rol preponderante, desde el cual encarrila los ensayos en una determinada dirección. Como venimos exponiendo, la creación está atravesada por una lógica colectiva. Todos -director, actores y actrices- son co-autores del espectáculo. Sin embargo, existen matices. El material escénico que nutre la obra surge durante los ensayos y es creación de todos. El sentido al que apunta el espectáculo no está determinado a priori, sino que es fruto del proceso de creación colectiva:

Mi trabajo ha sido acompañar... ser acompañado, mejor dicho, por los actores en una empresa que es la que yo determino: “vamos a hacer esto sobre tal cosa” o “este es el material”. Pero cómo va a ser intervenido ese material, cómo va a ser usado, me interesa que surja en el proceso. Pero en realidad esa es la parte más interesante para mí del quehacer teatral. (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017).

Su labor consiste en tejer una red conceptual con la cual sostener el espectáculo, conectando cada elemento –cada uno de los materiales escénicos que se generan en los ensayos- con el conjunto. Por lo tanto, la visión de Giménez es integradora, de él dependen la estructura y la “organización dramaturgica”, según lo describe Valenzuela (2011, p.

144). De este modo, podemos suponer que el grupo le atribuye a Paco Giménez un saber o una capacidad de organización especial. Si bien está en las antípodas de ejercer un papel autoritario, a nuestro entender, su posición al frente del espectáculo –y por consiguiente su responsabilidad- es diferente a la de los demás miembros. Esta capacidad o saber distintivo es lo que sostiene el proceso creativo colectivo y es también lo que hace que los actores depositen su confianza en él:

Además ellos [los actores] llegan a decir, bueno yo llegué hasta acá, ahora el Paco va a decir qué sigue. Eso es más o menos una síntesis de qué hago. Que debe implicar a lo mejor una limitación equívoca para ellos, porque a lo mejor fuera de esta especie de forma de relacionarnos, ellos podrían ir mucho más allá. Pero ellos llegan hasta acá y después dicen a ver qué hace el Paco, pensando que siempre, por ahora y por suerte, como que logro sorprenderlos con lo que se me ocurre. Entonces el juego se hace más interesante así, esperando a ver qué voy a hacer yo con ellos. Lo cual no quiere decir que ellos no podrían ir más allá de hasta dónde llegan.²¹

Volviendo a la terna “necesidad, deseo y azar”, el trabajo del director se vuelca sobre la necesidad. Debe decidir, poner orden, lidiar con los conflictos. El azar, azuzado por el deseo individual, no sólo conduce hacia lo insospechado sino que también genera enfrentamientos. Por ejemplo, acerca de esta cuestión, Marcelo Acevedo nos explicó cómo en los ensayos de *Los que no fuimos* la propuesta que llevó uno de los actores generó discrepancias entre sus compañeros, hasta que Paco Giménez pudo organizar la escena:

Acá hay un ejemplo muy claro, que tiene que ver con un momento en el que limpiábamos el piso. La propuesta de utilizar detergente y agua tenía que ver con uno de los actores de la compañía que había llevado esa escena. No recuerdo cuál era su estímulo inicial, si provocar espuma porque eso le recordaba el mar. La cuestión es que eso provocaba que el piso quedara mojado y con detergente. Y eso generaba un conflicto con las otras escenas que venían después. La estrategia del Paco [Giménez] fue decir “todos los soldados van y limpian el piso”. Entonces, la escena en la que los

²¹ *Ibíd.*

soldados limpian el piso, que también tenía una fuerte carga evocativa para mucha gente, tuvo que ver con una necesidad real producida por la escena. Inclusive recuerdo conflictos producidos por eso hasta que se ajustó: que otros se cayeran, protestaran contra el que propuso esa escena, la cuestionaran... Hasta que Paco fue encontrando los modos para que pudiera suceder. (Acevedo, comunicación personal, mayo 2017).

Sin embargo, al comenzar los ensayos, lo cierto es que Giménez desconoce a qué resultado van a llegar. El director de La Cochera no marca cuál es el rumbo a seguir, pervirtiendo en cierto modo el sentido del término *dirección*. La falta de una meta marcada de antemano permite que los actores se sientan libres para explorar. Sin embargo esta libertad puede convertirse en un obstáculo que pone a prueba a los actores. Los ensayos se prolongan durante meses, más de uno o dos años, y la falta de un horizonte claro obliga a los actores a transitar por la incertidumbre. La dirección de Giménez no ofrece directrices ni respuestas, semejante a un “discurso del analista” –en oposición al “discurso del amo” que juzga y endereza-, tal y como ha planteado Valenzuela (2011). Sin asideros, el actor necesita apoyarse en su propia sensibilidad e inventiva para perseverar en el proceso creativo. Como dice Paco Giménez:

Quizás todo eso pasa porque no hay un texto que dice el actor, “Bueno, me tengo que aprender, yo soy el hijo de no sé quién...” ¿No? Frente a la intemperie, ven, descubren ese sombrero y se plantean algo con el sombrero. Empiezan a salir por otros lados, que es lo que después se pone atractivo en escena. Nunca he hecho una obra totalmente avasallado a un texto. (Comunicación personal, 3 febrero 2017).

Este proceso demanda del actor una fuerte entrega y un recio compromiso, no sólo con Paco Giménez o el grupo, sino especialmente consigo mismo. En este sentido, Valenzuela (2011) considera que es similar al camino del zen, en la cual el discípulo es puesto a prueba por su maestro. Sin respuestas, sin castigo ni pecado, la búsqueda del discípulo puede ser desconcertante. Como escribíamos unas líneas atrás, para los actores de La Cochera lo importante no es saber actuar ni es significativo hacerlo bien o mal. La búsqueda del actor no se funda en la mirada del otro/director -ni del otro/espectador-, sino que se orienta hacia sí mismo, entendiendo la actuación como una experiencia que lo

atraviesa. “Actuar es lo opuesto a seguir como estoy”, dice Paco Giménez (Valenzuela, 2004, p. 64), tal y como citamos anteriormente. La actuación es una búsqueda introspectiva sin un rumbo preestablecido y que necesita tiempo para ser transitada.

Sin embargo, como afirma Marcelo Acevedo, el trabajo de Paco Giménez de ninguna manera es pasivo. Según este actor de La Cochera:

Él [Paco Giménez] es un gran estimulador e inductor. Si bien no trabaja con un guión preestablecido, sí tiene un sentido de orientación de búsqueda. Va en una búsqueda del emergente - él utiliza muchas veces esa palabra-, donde emerge la teatralidad en un lugar insospechado - insospechado para los canales habituales, no para los suyos-. Él va previendo estrategias, pensamientos, estímulos, de acuerdo a la idea preconcebida y al actor con el que está trabajando. (Acevedo, comunicación personal, mayo 2017).

En lugar de encarrilar a los actores, Paco Giménez les regala el tiempo necesario para que ellos exploren su naturaleza artística. Cada uno desencadena su propia búsqueda, sin forzar ese camino: “Yo he seguido el sentido de los actores. Y eso ha hecho a los actores felices, divertidos y todo lo demás. Por eso duran tantos años en La Cochera. Porque nadie les cercena su rumbo”, dice el director.²² Y así consigue preservar y fortalecer el deseo de cada uno de los integrantes del grupo, estimulando su búsqueda y su subjetividad.

5.3.3. Creación actoral: de la identidad difusa a la corporalidad sensible

Tradicionalmente, la dramaturgia se ha asentado en el personaje, concebido como una constancia de identidad psicológica (Donnellan, 2005). Sin embargo, de acuerdo con Spregelburd (2005), la dramaturgia contemporánea rompe con la institución del personaje con una identidad sólida. Esta cuestión se comprende desde el abandono del drama como principio arquitectónico del espectáculo (Sánchez, 1994), pero también puede entenderse como un reflejo de la fragilidad de las identidades en la sociedad posmoderna.

²² Comunicación personal, febrero 2017.

La identidad puede ser entendida como la narración sobre nosotros mismos que nos contamos y que contamos a los demás. Retomando las ideas de Bauman (2003), el consumo se ha convertido en el molde sobre el cual se esculpe la identidad. Sin embargo, el consumo está atravesado por la aceleración, el cambio y el reemplazo constante de los objetos. Ningún objeto puede satisfacer el deseo del sujeto plenamente, de manera que el sujeto construye su identidad a partir del goce efímero que le brinda la experiencia de consumo. Pero, en un contexto dominado por la transitoriedad y la incertidumbre, Bauman advierte que la identidad se ha convertido también en algo fácilmente reemplazable e intercambiable, como un bien de consumo más. Suscribiendo estas ideas, Saavedra (2005) propone el término de “comunidades percha”, en las cuales los sujetos pueden colgar y descolgar sus precarias identidades, como si éstas fueran simples prendas de vestir. En consecuencia, el actor no precisa preguntarse “¿quién soy?”, sino que le resulta más útil partir de cuestiones como “¿quién me gustaría ser?” o bien “¿quién temo ser?” (Donnellan, 2005). Cada vez que se muestra en escena, el actor se viste con una suerte de “identidad percha”, una identidad cambiante y efímera, según como quiera o deba presentarse ante el público.

Ahora bien, ¿cómo participan los objetos en la construcción de la identidad del actor? El sujeto erige su identidad sobre su relación con los otros y con el entorno, pero esta relación estaría absolutamente mediada por los objetos. Donnellan (2005) relaciona al actor con el concepto de “persona”, tomado de la psicología de Jung, para describir la parte del individuo que se relaciona con el mundo exterior, separada del “yo”. La persona, al igual que el actor, se define por cómo se comporta, por sus acciones, y no por sus pensamientos o sentimientos. Precisamente, la palabra de origen romano “persona”, que proviene del término etrusco *phersu*, significa hombre enmascarado. Luego, cualquier objeto llevado por el actor, por ejemplo un determinado vestido o unos zapatos, puede ser concebido como una máscara. Este tipo de objetos funcionan como máscara desde el momento en el cual permiten al actor ver y moverse de un modo diferente, no como él mismo sino como el personaje. Según este autor, al ver a través de los ojos de la máscara, el actor se libera y puede ver otro mundo, al igual que el público a través suyo. De este modo, la máscara permite al actor y al público ver lo que, de otro modo, no hubieran podido ver.

Como otros autores contemporáneos, Paco Giménez elude la caracterización, entendida en un sentido tradicional, y el tipo de interpretación que persigue un fin de identificación con el personaje. En su teatro, los personajes se delinean de forma difusa y ambigua, confundiéndose con los propios actores (Arreche, 2003; Argüello Pitt, 2006). No obstante, el actor presta su cuerpo a los distintos personajes por los que transita su interpretación y se trabaja incluso con la idea de transformación. “Un actor de pronto aparece con voz distinta, o proponerle cambios de dinámicas que no se parezcan a las suyas, por el hecho de verse distinto, diferente, eso es interesante”, comenta Paco Giménez al respecto de su obra *Intimatum* (citado en Argüello Pitt, 2006, p.133) De modo que, aunque la noción de máscara entendida como mecanismo de identificación con el personaje está puesta en crisis, sí se trabaja sobre cierto grado de caracterización del cuerpo del actor.

La anterior vinculación del actor con la noción de “persona” pone énfasis en su corporalidad y accionar físico. El abandono de la introspección propia del teatro realista conduce a la vivencia a través del cuerpo. Como afirma Sánchez (2007), esta línea de creación que deriva de las ideas de Artaud, enfatiza la sensibilidad del cuerpo y su presencia, en coexistencia con el entorno y en comunicación directa con el espectador. Graciela Mengarelli, íntima colaboradora de Giménez, expresa cómo la necesidad de profundizar en las posibilidades expresivas y dramáticas del cuerpo fue una preocupación constante sobre la que se trabajaba en los talleres de La Cochera:

Lo que yo venía a proponer era la apropiación del cuerpo como un lenguaje en sí mismo, un poco como lo que después empezaría a llamarse “dramaturgia del actor”. Explorando la relación del cuerpo con los objetos, con otros cuerpos y con la propia musculatura profunda se crea un caldo de cultivo apropiado para que emerja una especie de memoria subconsciente del cuerpo (en Valenzuela, 2009, p.115)

Este planteamiento se relaciona con una concepción del cuerpo próxima a las ideas de Maurice Merleau-Ponty (2000) que abordamos anteriormente. Recordemos que el filósofo concibe el cuerpo como una materialidad sensible que se extiende en el entorno hasta formar parte de él: “...mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, perteneciente al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa” (2000, p. 117). Luego,

la relación entre el cuerpo y el mundo es de coextensión. Desde la fenomenología, Merleau-Ponty considera que el cuerpo es indisociable de la conciencia; un cuerpo que experimenta y siente su existencia en primera persona. Debemos tener presente que, según esta concepción, las dualidades alma-cuerpo o sujeto-objeto carecen de sentido. El cuerpo está en diálogo con el mundo que lo circunda, un diálogo que no se limita a una mera relación en términos de estímulos y respuestas. Merleau-Ponty entiende que se trata de una relación bidireccional: la presencia del cuerpo es la que hace visible el mundo y lo anima; mientras que el mundo es lo que permite al cuerpo ser lo que es y que se convierta en sujeto de la percepción. Pensar en el hombre como cuerpo no es entenderlo como un objeto, sino concebirlo como una materia sensible que se proyecta sobre el mundo. En otras palabras, el cuerpo no sería un objeto del mundo, sino un medio de comunicación con él.

5.4. El cruce entre la realidad y la ficción

La dramaturgia de Paco Giménez oscila entre la ficción y la realidad. Existe en sus obras un vaivén entre escenas que pertenecen al ámbito de la ficción y otras que muestran situaciones y aspectos de la vida real de los actores. Sus vivencias son un material de gran importancia en la creación de los espectáculos, con mayor peso en determinados casos:

Los que no fuimos fue un trabajo muy particular, porque apuntaba a evocar la Guerra de Malvinas del año 82. Todos los que actuamos no fuimos a la guerra, pero la vivimos. Y trabajamos pensando en un público que la había vivido. Entonces el objetivo de la evocación era muy fuerte, y eso se transformaba en consigna de trabajo y horizonte creativo. (Acevedo, comunicación personal, mayo 2017).

Los que no fuimos en particular surgió del trabajo sobre experiencias personales y recuerdos de los actores relacionados con aquella etapa del conflicto, en la que la mayoría eran niños. ¿Sería posible encuadrar este espectáculo en la categoría de autoperformance? Si la autobiografía implica la escritura de sí, la autoperformance se refiere a la mostración y presentación en escena de uno mismo. Como dice Pavis, “cuando lo que se dice de sí mismo es al mismo tiempo encarnado o mostrado por un actor (un *performer*), se habla de autoperformance” (2016, p. 43). Lo cierto es que en las obras del director cordobés existe

un deslizamiento del actor hacia la figura del *performer*. En determinadas escenas, los actores no representan a ningún personaje, presentándose como sí mismos. Existe cierta ambigüedad, porque esta presentación de sí mismos es fragmentada y difusa: sólo se alude a ciertos momentos de su vida real, que se manifiestan desordenadamente y entremezclados con situaciones ficticias. Por otra parte, como sostiene Pavis (2016), cada actor o *performer* construye una interpretación de la persona que es en la vida real, de manera que termina creando un personaje o una máscara de sí mismo.

La actuación discurre entonces en un estado liminar: entre la ficción y la realidad, así como entre la representación y la presentación. En muchas ocasiones, los hechos reales tienden a evocarse a partir de la narración, utilizando estrategias diegéticas en las que un actor relata un episodio a algunos de sus pares o directamente al público, produciéndose la ruptura de la cuarta pared. Los hechos reales no se reproducen con exactitud, sino que son reinventados y transformados para la escena. En nuestra opinión, el procedimiento dramático que se desarrolla en los espectáculos de Giménez se describe oportunamente a partir de la siguiente observación de Pavis: “El yo supuestamente perteneciente al pasado, es decir, el que se expresa a sí mismo y se expone para los demás, sólo puede hacerlo inventándose un relato, cayendo en la ficción” (2016, p. 44). Es decir, la referencia a lo real es indudable, pero la escenificación contagia de ficción esos mismos hechos.

Todo puede ser leído como artificial o ficticio, incluso aquello que sucede accidentalmente en el transcurso del espectáculo. Como señala Argüello Pitt (2006), la recepción del teatro es compleja. Aún estando mediada por fuertes convenciones que establecen qué es teatro y qué no, es difícil distinguir qué aspectos pertenecen a lo real y cuáles a la ficción. Así lo expresa también Beatriz Trastoy, quien señala con tino que “sobre la escena todo es (o parece) ficción” (2008, s/n). Entonces, más que la autenticidad de los hechos que son evocados, lo que despunta es la reinención de lo real y su poetización.

5.5. Extrañamiento, distanciamiento y humor

La escena es un mecanismo de reflexión, tomando de esta palabra su significado como fenómeno físico, es decir, como un efecto o imagen que vuelve. Este reflejo constituye una manera oblicua de mirar el mundo. Sin necesidad que medien grandes

artificios o gestos exagerados, es de por sí una forma de extrañamiento, tal y como señala Argüello Pitt (2006). La poética de Paco Giménez se enraíza en esta manera oblicua de mirar, de presentar y de transformar la realidad hasta su extrañamiento. En este sentido, observamos algunos puntos de conexión con el teatro de Brecht que nos parece interesante analizar.

Para los formalistas rusos, la finalidad del arte estribaba en lograr que el objeto sea visto como por primera vez, evitando que opere un mero reconocimiento del mismo. Probablemente, fueron los pioneros en querer romper el automatismo perceptivo, por lo menos de forma consciente, lo cual los condujo a oscurecer la forma y aumentar la complejidad de la recepción. Bertold Brecht fue muy crítico con el Formalismo, rechazando el modo en el que, según él, dividía artificialmente entre forma y contenido. Sin embargo, Brecht rescata del movimiento el concepto de desautomatización, sobre el cual va a desarrollar sus ideas sobre el extrañamiento y el distanciamiento (Nistal, 2016).

Antes que Brecht formule su teoría del *Verfremdung* o distanciamiento, Meyerhold ya había utilizado técnicas que buscaban subrayar el artificio y poner en crisis el automatismo con el que se recibe una obra de teatro. Esta es la finalidad, por ejemplo, del “juego invertido”, en el cual “cesando de repente de incorporar su personaje, el actor interpreta directamente hacia el público para recordarle que no hace sino interpretar y que en realidad el espectador y él son cómplices” (Hormigón, 1998, en Dubatti, 2008, p. 167). Otra de estas técnicas, tomada del teatro oriental, es el “prejuego” y consiste en que el actor realice una pantomima previa a su actuación, anticipando mímicamente los rasgos de su personaje ante el espectador (Dubatti, 2008).

Brecht retoma este principio de la desautomatización de la percepción, pero le da un giro político. El objetivo de Brecht era que las situaciones cotidianas, naturalizadas por el público, se presentaran en el escenario como acontecimientos problemáticos. Este propósito se cristaliza en el teatro épico y responde a las convicciones socialistas del creador alemán, buscando movilizar al espectador y hacerlo crítico frente a la realidad (Nistal, 2016). Cabe aclarar que nuestra intención no es profundizar en la finalidad política del teatro épico, pero nos interesa comprender los mecanismos que Brecht desarrolla para provocar el extrañamiento en la medida en la que coinciden con los procedimientos de Paco Giménez.

De acuerdo con Sánchez (1992), Brecht rompe con el principio de verosimilitud aristotélico, así como con la identificación con el personaje, con la intención de que lo cotidiano se convierta en algo significativo para el espectador. Las situaciones dramáticas dejan de conducirse hasta un final inevitable y se abren a distintas posibilidades. La ruptura con la verosimilitud también se produce en términos escénicos al poner en evidencia los artificios teatrales por medio de una actuación que tiende a la exageración y de códigos escenográficos que eluden el realismo. Los personajes son poliédricos y albergan en sí distintas dimensiones. Los actores brechtianos se mueven entre la tensión de presentar y representar, tal y como sucede en el teatro de Paco Giménez.

En esta confluencia de recursos orientados al distanciamiento, hay que destacar el uso del humor y de la parodia. Con respecto a esta cuestión, Musitano (2017) estudia cómo el humor constituye una estrategia diferenciadora del llamado “el nuevo teatro cordobés”, desarrollado en los años 70, en el cual se conjugan política, estética y pedagogía. La investigadora pone en relación esta estrategia con las ideas de Brecht, en cuyo teatro el humor no puede entenderse solamente como una técnica, sino que ante todo instituye “un modo simbólico y un método para procesar la realidad” (Jameson, 2013, en Musitano, 2017). En Paco Giménez, formado en “el nuevo teatro cordobés”, el humor opera también para establecer una nueva visión del mundo, subvirtiendo el orden y los sentidos establecidos.

La figura del payaso fue un referente decisivo para Brecht, quién reconocía a Karl Valentin como uno de sus maestros, del cual admiraba la habilidad por poner de manifiesto “las insuficiencias de todas las cosas, incluida la de nosotros mismos” (Sánchez, 1992, p. 84). El humor del payaso es capaz de atravesar y desmitificar los temas más graves y conflictivos. Así lo entendió Brecht y así lo entiende también Paco Giménez, en cuyos espectáculos lo cómico irrumpe y se cruza con lo dramático, como una sacudida para el espectador.

Brecht se alimentó tanto del humor de Valentin, como de su lenguaje y de la estética circense. Tal y como describe Sánchez (1992), en la puesta en escena de *Eduardo II* de 1924, Brecht decidió pintar de blanco el rostro de los soldados, reproduciendo el maquillaje del clown en el circo y el cabaret. Éste no es un recurso menor, sino que

demuestra cómo los personajes se construyen desde lo visual, y no desde motivaciones internas o psicológicas. El espectáculo llega al espectador afectando al órgano de la vista, antes que al corazón, al igual que sucede en el circo. De acuerdo con ello, otro de los maestros de Brecht fue el dramaturgo Wedekind, el cual había construido las bases para que lo circense ingresara en el teatro, desplazando el sujeto por el cuerpo y su materialidad (Sánchez, 1992). El lenguaje circense es un lenguaje de cuerpos en movimiento y de acciones físicas; un lenguaje de lo sensitivo por sobre lo emotivo. Es decir, es un lenguaje de lo performativo que Brecht hace suyo en el teatro épico, cuyos ecos nos parece que están presentes también en el teatro de Paco Giménez.

Ambos creadores coinciden también en el uso de la parodia para satirizar lo cotidiano y para desmitificar los temas y figuras más graves. Según Mijail Bajtín (en Moreno 2014), desde la antigüedad clásica, la parodia está asociada con la creación inversiones de sentido. En ella, coexisten dos voces: la original y una nueva que introduce el sentido opuesto. Se trata de una desviación aplicable a un estilo literario, una obra, un personaje –ficticio o real-, una situación o un objeto. Todo sería susceptible de ser parodiado, sacando a la luz su aspecto irrisorio a partir de la inversión de los significados y/o de sus componentes. Se entabla así una relación con el referente que pone al descubierto las imperfecciones, las contradicciones y los excesos que habitan en él. Según Bajtín (1990), este recurso o figura se ve claramente plasmado en el grotesco. Proveniente del italiano *grottesco* y derivado de *grotta* (gruta), significa ridículo, extravagante y, en otra acepción, irregular, grosero y de mal gusto (Real Academia de la Lengua [RAE], 2018). De acuerdo con Bajtín (1990), se encuentra ligado a lo carnalesco. En la época medieval, el carnaval se instauró como un ritual de inversión, en el cual el pueblo se liberaba de sus ataduras cotidianas y subvertía el orden del poder establecido. Esta voluntad de ruptura e inversión está presente en el teatro de Paco Giménez y se expresa a través de la parodia, la cual siempre es perturbadora y produce un desgarramiento en el espectador, aunque lo haga a través de la risa y del humor.

5.6. Procedimientos de creación y tratamiento de los materiales escénicos

5.6.1. Orden, desorden y organización

El teatro posdramático da cuenta de la complejidad (Lehmann, 2013), según argumentamos anteriormente. No se busca poner orden sobre la realidad ni se pretende organizar lo que es de por sí caótico y heterogéneo. A nivel dramaturgico, es necesario reconocer la diversidad de los materiales. Es posible también acoger las distintas subjetividades, tal y como lo hace Paco Giménez. Ahora bien, si recuperamos las ideas de Morin (1998), la complejidad no implica solamente asumir la existencia de lo múltiple y de lo diverso, sino que requiere que se comprenda la importancia del azar. Esto entraña una mezcla de orden y de desorden, que es un principio que atraviesa la manera de concebir la creación que tiene el director cordobés:

Yo tengo la premisa de que, primero tiene que haber desorden para recién ordenar. Porque si no, con una actitud de orden desde el principio, cada uno está paralizado, ¿no? Entonces no se desencadenan las iniciativas. Yo promuevo eso, aunque después es un quebradero de cabeza ver cómo se organiza y cómo se da progresión o se da quiebre, o cómo se crea ritmo con todo eso. Y, bueno, ver qué lugares ocupan de acuerdo a las interferencias que trae el desorden o todo lo demás. Bueno, pero esa es la parte que me gusta a mí de ver cómo organizo, cómo ordeno. (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017).

Los seres humanos escapan por lo general a la confusión, requieren de orden. Pero, según Dewey, demandan también variación y novedad:

El <<toque de desorden>> que presta encanto a una escena normal es desorden solamente desde el punto de vista externo. Desde el punto de vista de la experiencia real, añade énfasis, distinción, en la medida en que no impide una deriva acumulativa de una parte a otra [...] Un choque temporal, por otro lado, puede ser el factor de resistencia que atrae la energía para proceder más activamente y con mayor éxito. (Dewey, 2008, pp. 188-189).

En este sentido, el ritmo es una cualidad esencial a la experiencia estética. Muestra la necesidad y el deseo de ordenar el caos y la agitación de la existencia. La matemática ha evidenciado que la variación se introduce en medio del máximo de repetición. Al igual que el equilibrio de una composición plástica no exige la simetría, en el ritmo lo que se aprecia es la equivalencia, no las identidades exactas.

Como Paco Giménez dice, en las obras de *La Cochera* todo parece “proclive al desorden”. Son muchos los actores y muchas las ideas que deben conciliarse. En el desarrollo de las obras que analizamos, fundamentalmente en *Bloody Mary - Peligran los vasos*, hay un avance paulatino hacia el desorden. Desde el espacio vacío inicial en el que poco a poco van ingresando los actores, el espectáculo transita entre escenas de quietud y otras de mayor agitación, hasta culminar con una escena coral²³, en la cual una de las actrices es perseguida por una carpa animada/animalizada en medio de un revuelo general²⁴.

Desde el paradigma de la complejidad, el orden y el desorden no son dicotómicos. No sucede lo uno o lo otro, sino que existe una confluencia. En el orden está el germen del caos, y viceversa, así como en la vida está la condición necesaria de la muerte. Como afirma Rudolf Arnheim: “Sólo es aparentemente paradójico afirmar que el desequilibrio sólo se puede expresar mediante el equilibrio, lo mismo que el desorden sólo se puede expresar mediante el orden o la separación mediante la conexión” (2002, p. 196). Comprender este tipo de contradicciones está en la voluntad de Paco Giménez, como expusimos anteriormente. La tríada “necesidad, azar y deseo” determina la forma de crear colectivamente, pero también incide sobre la estructura y la organización de los materiales. Porque la necesidad de construir sentido es ineludible en determinado momento del proceso creativo. “Tiene que llegar un momento en que algo nos dice <<a un punto hay que llegar>>”, recordando las palabras de Paco Giménez (Valenzuela, 2004, p. 60). Se nos plantean entonces varios interrogantes: ¿Cómo ordenar y dar sentido a la diversidad de las

²³ Cabe aclarar que no es la escena final del espectáculo, sino que este concluye después de otra escena más. Sin embargo, tiene un carácter de culminación en el sentido en que supone el punto álgido o climático en el que desembocan las escenas anteriores.

²⁴ Describimos con mayor detalle esta escena y el proceso de resignificación que sufre la carpa en el capítulo dirigido al análisis de este espectáculo específicamente.

propuestas que nacen de las inquietudes íntimas y de lo fortuito? ¿Cómo organizar sin encorsetar la complejidad?

5.6.2. Montaje de lo fragmentario

Las obras de Giménez son propuestas escénicas abiertas y fragmentarias, compuestas a partir de materiales heterogéneos que entran en diálogo en la escena. El drama deja de ser el principio arquitectónico del espectáculo escénico, al igual que sucede con Kantor y otros directores del teatro llamado posdramático. Esta forma de componer se relaciona con las ideas acerca del montaje de Eisenstein (1999), cuya eficacia reside en incluir al espectador en el proceso creador, “quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen” (p. 32), de tal modo que su individualidad deja de estar subordinada a la del autor:

En realidad cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación, crea una imagen de acuerdo al guión representativo sugerido por el autor, que lo lleva a entender y vivir su tema. (Eisenstein, 1999, p. 32).

Ahora bien, el montaje de imágenes es un procedimiento técnico consustancial al propio medio cinematográfico, mientras que en otras disciplinas tiene un *status* de principio artístico, según ha observado Peter Bürger (2000). El montaje se incorpora como procedimiento en la pintura cubista a partir del *collage*, introduciendo en las obras pequeños fragmentos tomados de la realidad: una etiqueta que se pega al lienzo, un pedazo de cartón, etc. Sin embargo, lo que pudiera parecer únicamente un gesto compositivo, dista de serlo en la medida en la cual esos elementos siguen perteneciendo a la realidad. Por una parte, se violenta un sistema de representación basado en la reproducción de la realidad. Mas, por otra parte, “se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista” (Bürger, 2000, p. 140). A esta idea, cabe agregar que el montaje es “un tipo de *pensamiento directorial* afin a la poética constructivista” (Valenzuela, 2011, p. 94), que acerca al espectador al proceso creativo, integrándolo activamente.

Desde esta lógica del montaje, observamos cómo en el teatro de Giménez se produce una combinación de materiales heterogéneos y se genera un entramado de encuentros, fricciones y confrontaciones. Consideramos que, de acuerdo con los postulados de Eisenstein, no se trata tanto de conectar imágenes o acciones, sino de realizar un “montaje de atracciones”:

La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. (Eisenstein, 1999, p. 169).

El “montaje de atracciones” rompe con la lectura automática y obliga a reconstruir los sentidos de los materiales, configurando una poética de lo discontinuo. Como los ideogramas, el montaje opera de manera productiva y construye significaciones a través del encuentro (o del conflicto) que se genera entre los elementos contiguos: “De la combinación de dos representables se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable”, dice Eisenstein (2006, p. 34). Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan llorar, mientras que la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta remitiría a escuchar.

Cabe aclarar que Eisenstein desarrolló esta teoría por influencia del teatro Kabuki, pues a partir del mismo comprendió que no es necesario buscar la unidad entre los distintos signos escénicos, sino que cada uno puede discurrir de manera autónoma: “sonido-movimiento-espacio-voz *no se acompañan* (ni siquiera en paralelo), sino que funcionan *como elementos de igual importancia*” (2006, p. 26)²⁵. Tan sólo confluyen en la construcción de la “atracción”, concebida como unidad única del teatro.

El director soviético aplicó estas ideas en sus propias películas. Por ejemplo, en *Octubre* (1928), con el propósito de expresar la brutalidad de la represión zarista sobre los

²⁵ Cursiva en el original.

levantamientos de 1917, alterna imágenes de la marcha de los revolucionarios y de sus opresores, con los evocativos planos de una mujer muerta, cuya cabellera se extiende sobre el suelo, y la escalofriante caída de un caballo blanco que, tras un disparo, queda colgando del puente, que se abre progresivamente.



Figuras 7, 8, 9 y 10. Captura de algunos fotogramas de la secuencia del puente de la película *Octubre* (Eisenstein, 1928).

En el ámbito teatral, la dramaturgia que se aleja de la lógica narrativa del drama, por medio del procedimiento del montaje, encuentra un sostén necesario en el ritmo. Determinar cómo se organizan los distintos elementos, en progresión, es una de las preocupaciones principales de Paco Giménez, tal y como nos comentaba al entrevistarlo²⁶. A su vez, genera una dinámica de conexiones que surgen inesperadamente para el espectador y que cambian su percepción de manera significativa. Según Lehmann, la yuxtaposición de múltiples signos conduce a una comprensión paulatina y a la necesidad de una atención sostenida:

La percepción debe más bien mantenerse abierta a las conexiones, correspondencias y pistas en los momentos más inesperados; de este modo, lo dicho anteriormente puede aparecer bajo una luz completamente nueva. Así, el significado queda, en principio, postergado (2013, p. 151-152).

²⁶ Entrevista realizada por el autor a Paco Giménez (febrero 2017).

Esta cuestión deviene más compleja cuando los distintos elementos se presentan en paralelo en una misma escena. Ante la simultaneidad, nuestra percepción se fragmenta y compartimenta; es decir, que no podemos concentrarnos en todos los acontecimientos que transcurren al mismo tiempo. Se produce entonces una ida y vuelta entre la percepción de los elementos concretos y del todo que, a menudo, escapa a la síntesis. Esta pérdida de la totalidad no debería entenderse como una carencia, sino como una “posibilidad liberadora de reescritura continuada, fantasía y recombinação que rehace” (Lehmann, 2013, p.154).

En este orden de cosas, Sánchez (2002) considera que el teatro posdramático difiere del sentido productivo del montaje de Eisenstein y los constructivistas. Directores como Müller, Pina Bausch y Bob Wilson no utilizan el montaje para crear un determinado resultado, un sentido, sino que el espectáculo se abre a múltiples lecturas. En concordancia con Sánchez, Cornago (2006) considera que ésta es una cuestión característica del teatro posdramático, más que la existencia de una poética común. Lo determinante es la falta de una relación representacional entre la escena y el texto, que se traslada a todos los elementos, además de la palabra. “Se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad”, señala Cornago (2006, p. 224). El teatro de Giménez también se desenvuelve en esta densidad de lenguajes y de significados; imágenes y palabras se combinan en una dramaturgia que, a nuestro entender, sigue el modelo del *collage*.

5.6.3. El *collage* como forma compositiva

La palabra *collage* proviene del verbo francés *coller*, que significa pegar. De modo que, etimológicamente, el término subraya el gesto de unir o adherir lo que estaba separado. Aunque la técnica del *collage* ya era utilizada por los antiguos calígrafos japoneses, irrumpe en la pintura occidental con el Cubismo, principalmente de la mano de Picasso, Braque y Juan Gris. A través de esta técnica, los artistas lograron plasmar su búsqueda de la descomposición de las figuras y la multiplicación del punto de vista sobre el objeto. Pero, sumado a la fragmentación, lo que permitió la técnica del *collage* fue el descubrimiento de la materia en bruto, incorporando en las obras pedazos de elementos reales, sin modificaciones. Trozos de papel de periódico, maderas y telas, siguen siendo reconocibles y mantienen su esencia material, a pesar de estar integrados en la

composición global del lienzo. Con el *collage*, la función referencial o representativa de la obra pictórica empieza a ceder ante estos elementos reales recontextualizados. Según Marchán:

El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica, o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación (2001, p. 244).

Este camino condujo posteriormente al *ready-made* y sus derivaciones, como los objetos encontrados utilizados por Kantor en escena. Los ensamblajes –o *assemblage* en francés- parten del mismo principio del *collage* de recuperación y apropiación objetual. Esta técnica emplea fragmentos de objetos que se agrupan de modo aparentemente azaroso creando obras tridimensionales. A modo de ejemplo, en la obra *Rebus* (Figura 11), Robert Rauschenberg integra objetos diversos –tales como telas, carteles políticos, dibujos y tiras cómicas- en la pintura bidimensional, creando una pieza a medio camino de la escultura. Los objetos eran materiales encontrados en su vecindario, el Lower Manhattan.



Figura 11. *Rebus* (Rauschenberg, 1955). Fuente: Museum of Modern Art (MOMA).

Tal y como lo describe Marchan (2001), estos artistas utilizaban preferentemente objetos industriales destruidos, difíciles de reconocer, “para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al

todo” (p. 250). Este tipo de obras superan los límites de la pintura y aún de la escultura, permitiendo a los artistas salirse de los marcos y de los pedestales para ocupar los espacios. Supone un paso más en el camino iniciado por el *collage*. Es un “medio mezclado”, en palabras de Marchan (2001), lo que implica no sólo la vinculación de elementos disímiles, sino también la unión con el espacio.

Esta forma o tratamiento conserva el estado de fluidez de los materiales, que se contagian unos con otros sin establecer jerarquías, por contigüidad. De este modo, se renuncia a ejercer violencia sobre los materiales, como afirma Sánchez (2002). Por otra parte, es importante remarcar que el ensamblaje ocurre en lo diverso, es decir, en la asociación azarosa de elementos heterogéneos, sin una relación aparente (Pavis, 2016). La unión cobra sentido precisamente porque se reconoce la diferencia entre los elementos que aparecen adheridos. Luego, este tratamiento compositivo parece una buena forma para plasmar la complejidad de la realidad y poner en escena las contradicciones. Construye nexos aún entre los elementos más diversos por el hecho de aparecer en contigüidad. Así, dos acciones que se desarrollen paralelamente en una misma escena, se asociarán aunque sea sólo por simple yuxtaposición. La relación se construirá en la mente del espectador, en concordancia con las ideas de Eisenstein (1999), incluso entre elementos antagónicos u opuestos.

Sin embargo, aunque el *collage* y el ensamblaje desafían las convenciones de la representación y configuran una nueva comprensión del mundo, no transforman el mundo real en arte o pintura. En opinión de Villeglé (2007), tan sólo reúnen restos o partes dispersas que se convierten en elementos fragmentados ahogados en la materia pictórica. Por el contrario, el *décollage* –o arte del despegue- contempla al objeto rescatado de la realidad tal cual es, sin que pierda su identidad. En palabras del artista, “el arte del *despegue* es un gesto de apropiación y selección que, sin manipulación (sin sumar ni restar) traslada el objeto despegado del mundo real al mundo ficticio del arte” (2007, p. 99). En este tipo de obras, se pone de manifiesto la densidad de sus capas y su desgarró. Así, ante las obras de Valdés, donde los fragmentos de materiales parecen desprenderse de la pintura, Bauman se pregunta: “Estos *collages*, ¿son instantáneas tomadas en el proceso-de-creación o en el proceso-de-descomposición? Son trozos y jirones de arpillera, ¿nuevos y en formación o usados y putrefactos?” (2007, p. 87-88). Poco importa la respuesta, según el mismo Bauman, pues son obras que justamente ponen en evidencia la disolución de las

oposiciones, en concordancia con las ideas de Morin (1998). “No hay ninguna diferencia entre creación y destrucción. Son dos procesos que dependen del momento en que se tome la instantánea, dependerá... pero, de hecho, viene a ser lo mismo”, afirma Bauman (2007, p. 39). Del mismo modo, el tiempo carece de dirección, pues es lo mismo ir hacia adelante o retroceder. En este tipo de obras, prevalecen las estructuras abiertas donde “el tiempo fluye pero ya no discurre, no se encamina” (Bauman, 2007, p. 41).

En conclusión, el *collage* (así como las formas afines del ensamblaje y del *décollage*) no constituye únicamente un modo de componer a partir de lo fragmentario, sino que es también una forma de manifestar la complejidad. Por otro lado, supone un camino de descubrimiento y de apropiación de materiales provenientes de la realidad, un gesto sobre el que profundizaremos a continuación al describir los procedimientos de reciclaje y postproducción.

5.6.4. Reciclaje y postproducción

Hoy más que nunca nos encontramos en una época donde todo parece susceptible de ser repensado y reciclado: objetos y espacios, pero también los textos y los cuerpos. El reciclaje -“viejo como el mundo”, en palabras de Pavis- es una práctica casi inherente al teatro:

Vive, en sus textos y más aún en sus puestas en escena, de este procedimiento de la reutilización, como si se tratara de economizar y de probar que el arte se sirve de todos los pedazos imaginables de la realidad y que, en el fondo, él no crea nada nuevo. (Pavis, 2016, p. 294).

Esta práctica atraviesa en gran medida el teatro de Paco Giménez y su forma de componer a partir de materiales pre-existentes. El director recurre a formas, imágenes y textos de nuestra cultura. Su modo encaja con el concepto de postproducción que Nicolas Bourriaud propone para describir el procedimiento según el cual un número cada vez mayor de artistas “interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (2009a, p. 7). Como sucede con los artistas analizados por Bourriaud, la pregunta que orienta el gesto artístico de Paco Giménez ya no sería: “que es lo nuevo que se puede hacer”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?” (Bourriaud,

2009a, p. 13). Giménez crea sus obras a partir de textos e imágenes existentes, de objetos de la cotidianidad, de signos y símbolos culturales. Su labor es componer a partir de las propuestas y materiales heterogéneos que tanto él como las actrices y los actores aportan durante los ensayos.

El término de postproducción proviene del audiovisual y se refiere al conjunto de procesos que se efectúan sobre el material grabado, desde el montaje, hasta el subtulado o la inclusión de efectos especiales. Sin embargo, Bourriaud (2009a) toma el concepto de forma más general para comprender una tendencia que se está dando en el arte contemporáneo, que responde a la multiplicación de la oferta cultural e, indirectamente, a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas. Según el autor, la aparición de Internet ha promovido la postproducción, dando lugar a un nuevo espacio mental y a cierto caos cultural, que nutren estos modos de producción. Internet ha favorecido nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular, promoviendo procedimientos y prácticas de postproducción. Sin embargo, en mi opinión, la postproducción habría ido penetrando en el arte mucho antes de la irrupción de Internet, ya que en cierto modo ya estaba presente en los *ready-made* de Duchamp de principios del siglo XX.

La postproducción constituye una nueva forma de creación que parte de una cultura del uso o de la actividad. El prefijo “post” no indica una negación o superación, sino que se refiere a una actitud o una forma de actuar con el material. Es decir, no responde a una postura manierista donde el artista busca producir imágenes de imágenes, ni tampoco implica una nostalgia por el hecho de pensar que ya todo está hecho, sino que se refiere a inventar nuevos protocolos de uso sobre el material existente.

Para Duchamp, el consumo era también un modo de producción. Bajo esta misma mirada, Michel de Certeau (1996) demuestra que el consumidor no es pasivo, sino que realiza operaciones asimilables a una producción silenciosa. En la vida cotidiana, las obras son habitables como departamentos alquilados, afirma. Los individuos viven las palabras y las imágenes a través de sus recuerdos y de sus experiencias, apropiándose las. También los objetos son habitables. Hacer uso de un objeto conlleva necesariamente interpretarlo pero, además, permite desviarlo de su uso original y abrirlo a una pluralidad de sentidos, tal y como hemos analizado en el capítulo anterior.

Para nuestra investigación, es importante señalar que el procedimiento para la creación en el teatro de Giménez se sustenta sobre la postproducción. Esto implica una inmersión profunda en las formas culturales y sociales, así como una intensa actividad de búsqueda, incluso en su forma más primaria de la apropiación. El director incentiva la búsqueda de materiales escénicos en la cotidianeidad y en la cultura que nos rodea, fomentando precisamente esta capacidad de “habitar”. Una forma de habitar que permite a las actrices y los actores ser sensibles y permeables a lo que se ofrece en el entorno como material para la creación artística. Una forma de habitar que requiere de una mirada atenta y libre: “Ustedes saben que las cosas no son dramáticas por sí mismas, lo dramático es el punto de vista, es uno el que vuelve dramáticas las cosas”, dice Paco Giménez (en Valenzuela, 2004, p. 116). Es la instancia previa y necesaria para que se produzca el descubrimiento del objeto cotidiano sobre el que se centra nuestra investigación.

5.6.5. Estética de la precariedad

Los espectáculos de Paco Giménez son ricos en la generación de imágenes visuales, aunque ello no supone un despliegue escenográfico sino lo contrario. El escenario desnudo se puebla de objetos que, en el transcurso de la obra, configuran plásticamente el espacio. Al ser objetos que provienen mayoritariamente del entorno cotidiano de los actores, reciclados o simplemente reutilizados escénicamente, la estética resultante puede describirse en términos de precariedad. Esta estética, que reniega del diseño y de la belleza canónica, según ha observado la directora y dramaturga española Angélica Liddell (2014), invita a pensar en la crisis de la sociedad en la cual vivimos, dominada por la imagen vacía y las apariencias. Desde un posicionamiento crítico, se puede pensar en la problemática de lo bello como una problemática del mundo. En cierto modo, las escenificaciones de Paco Giménez parecen suscribir las palabras de Liddell:

Optamos, entonces, en esta época de catástrofe, por desterrar lo estrictamente bello hasta que deje de existir la injusticia, optamos por una objetualidad precaria, frágil, pobre, fea, en ocasiones obscena, como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético, contra la demanda de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, el clasismo cultural y el gran cascarón presupuestario. La objetualidad precaria es una manera de trabajar

políticamente [...]. A esta estética de lo precario nosotros la llamamos <<realismo en descomposición>> La llamamos así porque más allá de lo simbólico hay una profunda vocación realista, tanto en la elaboración de las imágenes como en la percepción que pretendemos del espectador (2014, p. 55-56).

Bourriaud (2009b) ha afirmado que la precariedad impregna toda la estética contemporánea. Lejos de limitarse al uso de materiales frágiles, la precariedad “empapa de ahí en adelante el conjunto de la producción artística con sus tintes inciertos, constituye un sustrato de pensamiento, juega un papel de fondo ideológico sobre el que desfilan las formas” (p. 94). En confluencia con estas ideas, para Gerard Vilar (2017) la precariedad es una de las condiciones específicas del arte en la cultura del capitalismo tardío. Según el autor, muchos artistas contemporáneos no sólo son precarios en cuanto al uso de los materiales, sino que su obra constituye un medio para pensar los fenómenos de precarización que se están produciendo en el mundo.

La desnudez y pobreza material del teatro Paco Giménez no sería un caso aislado en la escena argentina. Lucena y Laboureau (2014), en su investigación acerca de las producciones artísticas realizadas durante la última dictadura militar argentina en el under porteño, detectan también la existencia de una estética de la precariedad, constituida a partir del rejunte basurero, de residuos y desechos. Los artistas tomaban los materiales descartados para poder adaptarlos a sus propios requerimientos con la libertad que les permitía la experimentación. La precariedad se instaló entonces como condición de posibilidad y como estrategia de confrontación y de resistencia:

De un modo desprejuiciado, muchos artistas se permitieron construir un lenguaje propio, comunicar en cualquier registro y con lo que había a mano por fuera de cualquier convención. Fueron, en este sentido, experiencias que se caracterizaron por el desparpajo de reivindicar lo “malo” como un valor subversivo y de yuxtaposición, utilizando los “géneros menores”, creando un microcosmos que tuvo como particularidad extraer su potencia de aquella precariedad, en consonancia con el ejercicio de la libertad que no invocaba formas hechas ni en sus prácticas artísticas, ni en sus estéticas. (Lucena y Laboureau, 2014, p. 62).

Por otra parte, Díaz (2018) ha estudiado cómo la metaforización de los desechos y la resignificación de los restos del pasado penetraron en el teatro de Buenos Aires a comienzos de la década del 2000, expresando las condiciones de debilitamiento y precarización social como consecuencia de la crisis. A partir del análisis de obras como *Tres Ex* de Mariana Anghileri, *A propósito de la duda* (2000) de Patricia Zangaro, *Los Murmullos* (2002) y *Blancos Posando* (2001) de Luis Cano, entre otras, Díaz ha observado como “el teatro hace de esa precarización su capacidad resiliente”, constituyendo un espacio de debate, de reflexión y de fortalecimiento de la memoria histórica.

El arte como expresión de la cultura refleja la necesidad de conservar todo aquello que se está perdiendo, de modo que constituye un mecanismo de reflexión política y moral, tal y como afirma Vilar (2017). En el caso concreto de Paco Giménez, creemos que su teatro presenta una intención ética latente, que se manifiesta en el trabajo con pocos medios materiales, así como en la concepción colectiva de la creación y en permitir que cada uno pueda dejar aflorar sus inquietudes y encontrar su medio para expresarse.

II. EL OBJETO EN EL TEATRO DE PACO GIMÉNEZ

6. El objeto en el proceso de creación

La heterogeneidad es una característica particular del teatro de Paco Giménez y de la forma en la cual se conciben los espectáculos. No existe una única manera de proceder, al igual que no se construye un único discurso. En algunas ocasiones la actuación se nutre del trabajo con el texto y con la palabra, mientras que en otros casos la búsqueda actoral se enfoca en lo corporalidad, en conjunción con el espacio y con los objetos. Tal es el caso de actores como Graciela Mengarelli, Marcelo Acevedo o Dimas Games, para los cuales el trabajo con el objeto constituye una búsqueda intencional.

Este capítulo, central en el desarrollo de nuestra tesis, comprende un análisis acerca de la percepción que tienen tanto el director como los actores²⁷ acerca de cómo el objeto escénico se integra en el proceso de creación. Constituye una instancia necesaria, previa al análisis particular de cada uno de los espectáculos que configuran nuestro objeto empírico. Partiendo de las categorías teóricas que se desarrollaron en capítulos precedentes, en convergencia con los datos recabados en las entrevistas realizadas en el transcurso de la investigación, pudimos identificar constantes y temas emergentes que nos permiten hablar tanto de una forma común incorporar el objeto en la instancia de creación, como de una misma concepción dramática y simbólica del objeto.

6.1. El objeto en el proceso de creación actoral

La creación actoral se comprende mejor teniendo en consideración el tipo de entrenamiento que, desde los años 80, se realiza en el espacio de La Cochera. Es importante mencionar que los grupos que dirige Paco Giménez han surgido justamente a partir de cursos y clases de formación actoral que se impartían en la sala cordobesa. De hecho, su periodicidad coincide con el recorte generacional entre los diferentes grupos. En estos cursos, cada clase de formación se inicia con un entrenamiento físico a cargo de Graciela Mengarelli para, seguidamente, pasar a una segunda instancia de trabajo con Paco Giménez. En este sentido, el actor Marcelo Acevedo subrayaba la impronta que esta profesional ha dejado en los actores sobre el trabajo con el cuerpo y con los objetos:

²⁷ Tal y como se aclara en el capítulo de introducción, las entrevistas se realizaron a partir de un muestreo no probabilístico intencional. Se entrevistó a: Marcelo Acevedo, Karina Jaric, Jorge Juárez, Mónica Morea, Ernesto José Salas, Marcelo Trujillo, Dimas Games, Pablo Huespe y Belén Salerno. Finalmente, fueron muy importante para la investigación las conversaciones que mantuvimos con Graciela Mengarelli.

Yo tengo que contarte, porque no puede quedar afuera de lo que hablemos, la importancia que tiene para nosotros el trabajo de Graciela Mengarelli. [...] Ella es un referente en las disciplinas de trabajo corporal. Fue pionera de los trabajos que se desarrollaron en Córdoba, que también comenzaban en Buenos Aires, como por ejemplo de la inclusión de disciplinas corporales como el contact improvisation, el yoga, el método de Fedora Aberastury... Son técnicas de trabajo con el cuerpo que, si bien guardan una profunda relación con la danza, no se limitan a la creación de figuras, de pasos a repetir. Sino que parten de acondicionar el cuerpo, hacerlo consciente de sus propias posibilidades, explotar esas posibilidades, producir un entrenamiento físico. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

El desarrollo de una dramaturgia del objeto en las obras de Paco Giménez no es casual. Podemos afirmar que surge como resultado del aprendizaje que se desarrolla en este espacio de entrenamiento, en el cual se invita explícitamente a explorar con el cuerpo y la materialidad que lo rodea. En este marco, la búsqueda de los objetos que van a utilizarse escénicamente, así como del vestuario, es una labor que compete a cada actor. No se trabaja con escenógrafos ni con vestuaristas, lo que ha generado una manera particular de hacer, tal y como nos explicaba el director:

Así ha sucedido y eso se ha convertido en un procedimiento, más que en un capricho o en una carencia. Porque afectivamente uno tiene una idea de cómo se ve para decir determinadas cosas. Está llevando adelante un carácter y se ve, sabrá si se le ven los brazos o si los tienen tapados. Son cosas que van trabajando hasta ese plano. “¿Por qué va a pensar otro qué es lo que me tengo que poner? (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017).

La libertad para proponer materiales, probar y experimentar fue una constante señalada por todos los entrevistados. “No se trata de llegar a una construcción impuesta”

recalcaba, por ejemplo, la actriz Belén Salerno²⁸. En contrapartida, la libertad demanda un gran compromiso. “Cada uno despliega su talento”, según Paco Giménez²⁹; pero, para que cada uno encuentre lo que está en su naturaleza artística, es necesario tiempo y dedicación. En el proceso creativo, se estimula el desarrollo de estrategias que permitan a los actores llevar a escena conocimientos o habilidades previas, aunque en ocasiones también es preciso realizar nuevos aprendizajes. La creación comporta una dedicación que va más allá de los ensayos y que cada cual conduce de diferentes maneras. En muchas ocasiones, los actores entrevistados asumían este proceso como una búsqueda fuertemente personal:

Es un proceso íntimo, uno le pone cuerpo, alma y un montón de cosas a un personaje. Y cuando es un proceso así, largo, cuando tienes toda la libertad, es tuyo. Y así como buscás exactamente las palabras para decir, los silencios, en qué momento, en qué entonación.... También buscás qué objetos tenés. Es re-importante. (Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017).

El proceso de creación que emprenden los actores y las actrices de La Cochera a menudo se torna en un desafío, pues los enfrenta a su propio deseo, como hemos expuesto a partir de la lectura de Valenzuela (2004 2009). Lejos de ser un concepto teórico distanciado de la práctica, el deseo fue reconocido por todos los entrevistados como un factor indispensable para la creación. En una dramaturgia que se construye a partir de las propuestas actorales, es necesario que el deseo de cada uno sea genuino:

Nos hincaba para llevar cosas. Cada uno hacía lo que le salía y lo que le motivaba. Hablamos mucho del deseo. Él nos decía, cuando cortamos en diciembre: “Hay un dicho que dice que donde uno pone el pie pone el deseo”. ¿Viste cuando estás entre dos cosas? Y dices: “Hay quiero hacer esto, ¿pero terminas haciendo esto otro?” Entonces, ahí está el deseo. No está en lo otro, en aquello que dices querer hacer [...] El deseo está en lo que estás haciendo. Así nos decía Paco: “En el verano, yo quiero ver a dónde está su deseo. Porque ustedes pueden decir yo quiero hacer esta obra,

²⁸ Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018.

²⁹ *Ibíd.*

pero de pronto, si no traen nada, acá no está su deseo”. (Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018).

El ejercicio de la libertad exige que cada cual pueda confiar en las vicisitudes que entraña el largo desarrollo de los ensayos. La motivación personal impulsa la búsqueda personal de cada uno, mas ésta debe de alimentarse en el tiempo, permitiendo que sea permeable y pueda transformarse en el camino que se transita a través de la sorpresa, el descubrimiento y el contagio con los otros, incluidos los objetos:

Hay una estética que emana desde el mismo actor, como su propuesta creativa, que después es tomada por el Paco [Giménez]. No es que exista una exigencia previa, sino que es una convergencia. Estos desbordes son muy interesantes, porque el objeto se impone. El objeto es filoso y viene a decirnos que es filoso, ¿no? Y estos desbordes tienen que ver con el horizonte de libertad que propone el director. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

Para nuestra investigación, era importante preguntar acerca de cómo se inicia el camino de creación con el objeto, cuál es el punto de partida. Según describíamos en el capítulo cinco, el azar es un componente de gran valor durante la búsqueda creativa que se lleva a cabo durante los ensayos. Entre los entrevistados, aparecía repetidas veces la noción de germen, pudiendo considerarse como una constante poética que se asocia con lo que no está planificado y con lo que sucede por error. En muchas ocasiones, el germen está vinculado con el uso de un determinado objeto.

En este orden de cosas, Marcelo Acevedo indicaba que el abordaje del objeto puede realizarse a partir de una búsqueda deliberada, pero también se puede generar de una manera más libre y lúdica:

Hay diversos modos del abordaje escénico. Hay casos donde yo he preparado y entablado antes un vínculo con ese objeto, he trabajado a partir de lo que me despierta ese objeto. En mi caso en particular, algunas veces con espejos, para ver qué era lo que me estaba diciendo. Y en otros casos el abordaje es desde la improvisación, para ese choque se produzca en escena.

En ese caso muchas veces ha sido, bueno, a ver qué pasa y qué despierta esto. Muchas veces justamente por motivos contrarios, porque es tan absurdo y me despierta tan poco. Entonces es ver qué transmite ese absurdo, con eso objeto tan extraño que no tiene que ver con mi vida, extraído de otra realidad y puesto en escena para invocarla.³⁰

En términos generales, los entrevistados percibían el objeto como un recurso capaz de convertirse en el punto de partida para la construcción de un personaje o el detonante de una escena, siendo equiparable a otros materiales como el texto, la música o el movimiento corporal. Recordando el proceso de creación de *Pintó Sodoma*, Pablo Huespe nos expresó que la austeridad con la cual se desarrollaban los ensayos se confrontaba con su necesidad personal como actor, en la medida en la cual requiere de la conformación de un espacio más íntimo y de la generación de ciertas atmósferas lumínicas. Resolver esta problemática fue precisamente lo que le condujo a trabajar con lámparas y diferentes objetos lumínicos en el espectáculo, cuestión que explicaremos con más detalle en el capítulo diez.

De acuerdo con las entrevistas que realizamos, los objetos asumen un importante rol tanto en la configuración plástica de la escena como en la construcción de la apariencia:

Aunque sea un vestuario, siempre lo pienso desde el punto de vista del objeto. Es decir, que hay una importancia del vestuario en cuanto a la conformación del personaje. Un porcentaje de la credibilidad del personaje está dado por la imagen que nos configura el vestuario. En el caso particular de *Los que no fuimos*, fue muy determinante porque hay un momento en el cual yo uso un uniforme que me dan. Es un uniforme de piloto. Y prácticamente no tenía otra consigna que lo que despertara ese uniforme como mensaje visual. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

³⁰ *Ibíd.*



Figura 12. Escena de *Los que no fuimos* (2007).

Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

La elección del vestuario suele ser intuitivo. Al no disponer de la colaboración de un diseñador, el vestuario pasa a ser una búsqueda personal del actor. En ocasiones, la elección de las prendas responde a cuestiones circunstanciales, marcadas por la casualidad más que por una decisión consciente y fundamentada, según nos expresaba Mónica Morea, actriz del grupo “Los que dijeron Oh”: “Porque no sé cómo es, cómo funciona en mí el vestuario. ¿Me ayuda el vestuario a armar el personaje o el personaje busca el vestuario? Eso nunca sé bien cómo es, pero algo ocurre”.³¹

La actriz Belén Salerno coincidía con en esta forma de proceder más intuitiva. Al entrevistarla, nos expresaba cómo se había encontrado el vestido blanco que utilizaba en *Pintó Sodoma* (2017) de manera incidental, durante uno de los ensayos en La Cochera. De hecho, se trataba de un vestido que ya había sido utilizado anteriormente, en el espectáculo *No se olviden de Sarah o el Arte de morir* (2016). Sin embargo, lo que parece ser un encuentro casual, en nuestra opinión dista de serlo. Lo cierto es que los dos vestidos que la Salerno utiliza en *Pintó Sodoma* son de color blanco. Durante la entrevista, nos comentó que estaba interesada en el lugar que ocupa la infancia en la obra de Pasolini, en medio de la suciedad y la pobreza. Le llamaban la atención los niños y el personaje de una sirvienta que termina convertida en una santa. Entonces, la elección del vestido responde a una asociación simbólica del blanco con la inocencia y la purificación, cuya base está asentada en los códigos culturales subyacentes en nuestra sociedad respecto del uso del color. Por

³¹ Morea, comunicación personal, 10 noviembre 2017.

lo tanto, podríamos pensar que el encuentro del vestuario no se explica solamente desde el azar, sino que es el resultado de una búsqueda que se venía gestando previamente.



Figura 13. Escena del espectáculo *Pintó Sodoma* (2017). Fotografía de Andrea Asís.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Por su parte, Marcelo Acevedo calificaba el trabajo de creación con el objeto como un hallazgo. Puede parecer paradójico, si tenemos en cuenta que la mayor parte de los objetos con los que se trabaja pertenecen a la sala de La Cochera o al entorno cotidiano de los actores. Sin embargo, el hallazgo se produce en la medida en la cual se percibe el objeto desde un nuevo punto de vista. Tal y como hemos argumentado anteriormente, fuera de su contexto habitual, el objeto se revela de manera diferente, habilitando su reinterpretación en un sentido poético y dramático (Alvarado, 2015; Larios, 2018). En relación con estas ideas, Dimas Games nos explicaba con entusiasmo la riqueza que puede tener para los actores y actrices permitirse jugar con el objeto y su descubrimiento:

Esas cosas que tienen los niños de jugar a que un vaso, si lo damos vuelta... Todo puede ser diferente. Es lindo eso de encontrar las cosas por otro lado. Paco [Giménez] creo que busca justamente eso, que juguemos. Una silla vista millones de veces, en millones de escenas de teatro, ¿y que de repente le encuentres una forma nueva? ¡Es una gloria! (Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017).

El descubrimiento es una idea importante que se reiteraba entre varios de los entrevistados, vinculado con una “visión autoral” de Paco Giménez: “Su maestría no está

puesta en una concepción terminada previa, sino en un manejo del desarrollo que va hacia eso. Articula una serie de técnicas, de dispositivos, de ejercitaciones, para llegar a un final que, muchas veces, es insospechado para él también”, en palabras de Marcelo Acevedo.³² El descubrimiento del objeto es percibido, en general, como el resultado de un largo proceso que se origina a partir de la búsqueda individual, pero que tiene necesariamente una instancia de desarrollo en conjunto y de convergencia:

Se produce una confluencia. Porque él [Paco Giménez] trabaja sobre el material que le está ofreciendo el actor. Quizás los métodos y las formas tengan un modo en Paco que se organice de una manera. Pero el misterio se retroalimenta porque hay una maravilla de descubrir cuál es ese material y cuál es el compromiso particular que va a tener cada actor en la elaboración de eso.³³

En los ensayos, el deseo personal se imbrica en un proceso de creación eminentemente colectivo. Varios de los actores y actrices entrevistados señalaron la importancia que supone para ellos salir al frente de los demás para mostrar sus propuestas personales, momento que se concibe como una instancia de construcción dramaturgica colectiva. Se produce un “diálogo artístico” (Halac, 2006), alimentado por el intercambio de opiniones e ideas en el que todos los involucrados en la creación del espectáculo participan abiertamente.

6.2. Relaciones entre el cuerpo y el objeto

En un principio, afirmábamos cómo la búsqueda que entraña el proceso de creación se sostiene sobre todo en el deseo de cada uno de los actores. No olvidemos que el deseo, a partir de las ideas de Deleuze y Guattari (2004), entraña en sí mismo un proceso de devenir del cuerpo, de cómo puede componerse a partir de los afectos. El deseo, entendido como potencia y como contagio, es un factor importante en el trabajo desarrollado por los actores con el objeto. Según Graciela Mengarelli, los objetos no sólo son un recurso para trabajar sino que constituyen una pieza esencial de la exploración corporal:

³² Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017.

³³ *Ibíd.*

Porque es el cuerpo en relación a lo que existe como cosa, como ser inanimado digamos, que en alguna medida aparentemente son objetos muertos. Como toda una potencialidad infinita de relación. Distintos tipos: naturales, no naturales, lo que encontrás en la calle, lo que guardás de niño, lo que inventaste. Bueno es una gama infinita, chicos, grandes. La relación con el mundo inerte, las piedras, los animales y toda la cuestión que tenemos de animalidad propia de nuestro cuerpo ¿no? Como también, un desarrollo que se vincula mucho con otras ciencias, otros desarrollos, procedimientos. Otros saberes. (Mengarelli, en Buyatti y Cipolla, 2015, p. 132).

La sensación atraviesa el cuerpo en su la relación con el objeto. A propósito de *Peligran los vasos*, Karina Jaric recuerda como “te producía muchas cosas, te generaba o lo erótico, o lo salvaje, o la química... o, por el contrario, la peligrosidad” (comunicación personal, 10 noviembre 2017). Mencionábamos antes la importancia del *contact*, como disciplina de entrenamiento del cuerpo que busca desprender al actor de los estereotipos gestuales desde la sensualidad, ayudando a explorar nuevos lenguajes. Es importante señalar que los objetos juegan en el mismo un rol fundamental, tal y como nos explicaba Acevedo:

El *contact* es una disciplina en el cual trabajás en los centros de apoyo gravedad de tu cuerpo, no solamente en relación con el cuerpo del otro, sino en relación con los objetos. Y hubo una parte en nuestro trabajo que consistía en la creación de climas, utilizando para eso lo que te imagines. La escena tomada como un lugar de trabajo profundamente sensual, donde no existen límites desde tu cuerpo hacia lo demás, desde el frote, el roce, la descarga de tu cuerpo. Siempre nos acordábamos –y nos reíamos de eso- cuando Graciela [Mengarelli] venía con ramas, o cuando venía con velitas, o cuando venía con arena, para que pudiéramos trabajar también a partir de las sensaciones. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

El cuerpo del actor recorre diferentes estados, ayudado en gran parte por los elementos materiales que lo acompañan. Según Belén Salerno, *Pintó Sodoma* estaba

constituida por una serie de “momentos citados”. En su opinión, no había una construcción de personaje en un sentido tradicional, pero el vestuario le permitía transitar por dichos momentos, favoreciendo diferentes configuraciones corporales que fueron determinantes para su actuación. Por ejemplo, la rapidez con la que debía cambiarse para vestirse de hombre implicó que tuviera que ponerse un pantalón por encima del vestido, el cual salía por la bragueta abierta como un miembro. De este modo, lo que en un principio fue casual, una traba incluso, le ayudó a construir una gestualidad explícitamente masculina.

El objeto afecta el devenir corporal, estableciendo una suerte de límite o de umbral, lo cual concuerda con el origen etimológico del término que, recordemos, proviene del latín *obicere* y significa “poner por delante”. De acuerdo con las ideas de Bodei (2013), podríamos decir que “objeta” al sujeto su potencia en escena. Por ejemplo, Ernesto José Salas recordaba como en *Peligran los vasos* el uso de unas botas militares había supuesto para él una dificultad en cuanto a la movilidad:

Me acuerdo de los borceguíes. Ellos [los soldados de la milicia que interpretaban] usaban borceguíes para andar, ¿no? Y a mí me gusta salir a correr habitualmente, en ese momento corría mucho. Una vez salí a correr, algo ridículo, con los borceguíes, las medias, pantalón corto... ¡Pesadísimo! No daba más de las piernas, cuando llegué dije, “¿Cómo hacen estos tipos con esto puesto?” Y después tenía que bailar el Bolero de Ravel con los borceguíes puestos. Bueno, eso me ayudó también para tener una idea de cómo manejar el peso. Me acuerdo que iba a todos lados con los borceguíes, para acostumbrarme y familiarizarme con el calzado, que para mí era tan incómodo (Salas, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Aunque las botas pueden haber sido elegidas para caracterizar el personaje y construir una determinada apariencia física, el condicionante físico se convierte en un mecanismo que hace que la actuación fluctúe entre el orden de la representación y el orden de la presencia, según las ideas de Fischer-Lichte (2012). Ernesto Salas baila con las botas puestas durante un intervalo de 15 minutos en escena. Como espectadores vemos que termina agotado. De un modo parecido, en *Los que no fuimos*, se percibe el dolor de uno de los actores que sostiene un bloque de hielo en sus las manos desnudas. No es fingido, es algo que sucede realmente. El cuerpo del actor queda expuesto ante el objeto en este tipo

de situaciones, mostrando su vulnerabilidad pero también su resistencia. Si nos replanteamos la pregunta de Spinoza, “¿Qué puede un cuerpo?” (en Deleuze y Guattari, 2004, p. 261), el trabajo con el objeto establece un umbral que pone a prueba el cuerpo y su potencialidad.

El cuerpo se enfrenta a la peligrosidad desde un punto de vista físico. Esta cuestión era especialmente significativa en *Peligran los vasos*. De hecho, en la función del estreno, Karina Jaric se había cortado con uno de los vidrios que habían quedado de una escena anterior. En la entrevista, Karina y los otros actores del grupo “Los que dijeron Oh” nos comentaban hasta qué punto les gustaba trabajar con el riesgo que entrañaba manipular objetos que podían romperse, como una descarga de adrenalina. Se produjeron situaciones peligrosas, pero eso no les preocupaba. “El único conflicto es justamente que no pase nada”, nos dijo Marcelo Trujillo³⁴, compartiendo esta idea. Entonces, podemos pensar que el riesgo forma parte del desafío que asume cada actor, dejándose llevar por el “excesos del deseo” que identificó Valenzuela (2004).

En otro orden de cosas, en el trabajo con los objetos, existe por lo general una transmisión de las características humanas hacia ellos: se los dota de movimiento para animarlos, se les hace hablar. Sin embargo, algunos actores describen la interacción entre el cuerpo del actor y el objeto en el sentido inverso; es decir, de un contagio de las propiedades del objeto hacia el actor. Se produce una transmisión de las características y de las dinámicas que son propias del objeto, que tienen un efecto de contagio sobre la corporalidad del actor. En la entrevista, Dimas Games sacaba a relucir esta cuestión al expresarnos su voluntad por explorar las relaciones existentes entre el cuerpo y los objetos. Este eje fue el disparador para la escena que realizaba al inicio de *Peligran los vasos*. Se le había ocurrido la idea de pegar los vasos en el gorro de látex, pensando en formas de trabajar desde la materialidad y la sensorialidad. El artefacto que había elaborado de manera artesanal, sin una gran complejidad técnica, le permitía convertirse en un ser híbrido ante el asombro del público (Figura 14). Los vasos se habían transformado, a través del abandono de su función instrumental, para poner el acento sobre sus cualidades sensibles. Luego, la transformación afectaba el propio cuerpo de Games, quién nos describía esta experiencia:

³⁴ Trujillo, comunicación personal, 10 noviembre 2017.

Existe un contagio con el objeto. Marca ahí como una especie de tónica. Como la música, que te lleva a un lugar que, de repente, sin ese objeto, no podría ser. Es como que te empapás de eso. Y el compromiso es justamente encontrar ese amalgamamiento con lo que está sucediendo ahí. Entonces, de qué manera eso que sucede en vos físicamente tiene que acompañar lo más posible a lo que sucede con el objeto, con el vestuario. Es una cuestión integral para mí. (Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017).



Figura 14. Escena de *Peligran los vasos* (2009). Fotografía de Natalia Roca.

Fuente: Alternativa Teatral.

El impulso que desencadena el objeto sobre el cuerpo del actor puede transmitirse entre todos los actores que integran la escena, como una suerte de contagio colectivo. Sucedió así en una escena de *Los que no fuimos*, cuando Marcelo Acevedo se colocaba unas alas que se había fabricado y corría por el escenario como un niño que juega a volar, arrastrando a los otros compañeros de escena tras de sí. Esta idea de contagio grupal se produce también en una de las últimas escenas de *Peligran los vasos*, que había surgido como una propuesta de Dimas Games de trabajar con una carpa. La manipulación del objeto es un procedimiento teatral clásico, que no hace sino reproducir el juego que realizan los niños desde temprana edad. El niño juega con la escoba simulando que es un caballo. Es un proceso simple que, sin embargo, contiene una gran potencialidad, como la escena de la carpa a la cual nos estamos refiriendo. Games iniciaba el juego desde el interior de la misma, persiguiendo a Karina Jaric por el espacio central del escenario, pero

el gesto se proyectaba, desatando un movimiento coral que afectaba a todos cuerpos presentes en la escena.

Por último, cabe destacar que las relaciones de contacto que estamos describiendo entre los cuerpos y los objetos parten del trabajo que desarrollan los actores en un sentido performático, en el orden de la presencia, lo cual es una búsqueda creativa consciente:

Parte de una estética que es autoral y que muchas veces tiene que ver con el límite, que siempre es propuesto desde el actor, que también pone en juego el límite con el objeto, con los riesgos que entraña manipular ciertos materiales [...] Tiene que ver con la acción performática, con lo que está presente, sucediendo en este momento. Con este momento que estamos compartiendo, en este aquí y ahora. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

6.3. Dimensión simbólica del objeto

6.3.1. Capacidad de evocación

Tal y como expusimos con anterioridad, los objetos que se utilizan en el proceso de creación provienen del entorno cotidiano de los actores. Son, en su mayoría, objetos encontrados:

Acá generalmente no hemos hecho objetos fabricados. Son todos encontrados que los propios actores han traído. Ellos son los que han hecho una propuesta alrededor del elemento; propuesta que, luego, al ser tomada en cuenta por mí, se proyecta. La amplío, sugiero cosas. (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017).

De hecho, es habitual que Paco Giménez sugiera a los actores y las actrices trabajar con objetos de su vida personal, que les despierten algo en especial. Se trata de una consigna de los talleres de formación y que, en ocasiones, también se plantea en la creación de los espectáculos. De acuerdo con Marcelo Trujillo, el objeto personal es un estímulo:

Yo creo que esta idea de que sea un objeto personal es un estímulo. Al ser un objeto personal al que uno le tiene cariño, que pertenece al mundo de uno, ayuda a que la búsqueda se abandone menos fácilmente, si la cosa no funciona. Porque, si es un objeto que propone otro, lo probás a lo mejor un día pero, si no funciona, lo descartás más rápido. Cuando el objeto es querido, tiene una significación emocional, yo creo que eso ayuda a insistir y a encontrarle la vuelta. Y muchas veces funciona. Ayuda a estimularse a trabajar. (Trujillo, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Se produce un desarrollo interesante en la medida en la cual el actor logra que el impulso que le da el objeto -“esa carga que seguramente sólo él puede percibir”³⁵- sea el germen desde el cual se construye toda la escena. También en opinión del propio Paco Giménez, quién afirma:

Primero, si la gente se da cuenta de que es real, me parece que hay un efecto más interesante que si uno lo ve creado artificialmente, que está pintado, que no es... Segundo, para el actor, el hecho de haberlo elegido y el hecho de que quizás participa de una historia con el objeto, todo eso lo nutre. (Comunicación personal, 3 febrero 2017).

Desde una perspectiva teatral, la utilización de objetos encontrados nos lleva a trazar un paralelismo entre los procedimientos creativos de Paco Giménez y Kantor. Si revisamos el concepto de objeto pobre -aquél “privado de la función vital que cubría su esencia objetual” (Kantor, 2004, p. 77)- podemos afirmar que en el teatro del director cordobés existe una predilección hacia este tipo de objetos. Aunque no provengan de la basura o de los escombros, se trata de objetos anodinos que han sido recuperados. Quizás no se rescatan de la desaparición, como sucede en la obra de Kantor, pero sí de la invisibilidad en la que han caído las cosas en nuestra sociedad, debido a su sobreabundancia y fulgurante obsolescencia. Se trata de objetos que, más que encontrados, son (re)encontrados; primero por los actores, al elegir utilizarlos durante los ensayos, y luego por Paco Giménez:

³⁵ Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017,

Bueno, en mi casa, estoy lleno de objetos “pobres” (risas), de objetos que tienen historia. Que no han sido elegidos para estar en la casa, sino que estaban a mano, molestaban en La Cochera, estaban depositados acá porque allá no había lugar.³⁶

Los objetos rescatados como material de creación escénica se emancipan del sentido habitual que les otorga el uso. De este modo, según la interpretación de Larios (2018), pasarían a volcarse en su otra función: la de ser poseídos. Al igual que sucede en la vida cotidiana, en la cual la realidad objetual se ve atravesada por el sujeto (les atribuimos emocionalidad, los cargamos con nuestros anhelos, con nuestros miedos...), en escena el objeto tiende a ser poseído por el actor que hace uso de él, pasa a pertenecerle. No en vano, los objetos ocupan un lugar importante en el recuerdo de los actores que entrevistamos a la hora de recordar cada espectáculo.

Sin embargo, la fuerza evocativa del objeto no está ligada únicamente al recuerdo o a la emocionalidad personal, que pueda detentar cada actor o incluso el espectador, sino que, tal y como vimos en el capítulo cuatro, tiene su base en el imaginario social y en los procesos de memoria colectiva. Esta cuestión se aborda especialmente en el espectáculo de *Los que no fuimos*, tal y como describiremos con mayor detalle en el capítulo siguiente.

6.3.2. Metáforas, metonimias y paradojas objetuales

En paralelo a esta línea de exploración evocativa, se puede observar otro abordaje más conceptual y simbólico del objeto. En *Peligran los vasos*, es muy importante el trabajo de la metáfora. Los vasos y otro tipo de elementos se desproveen de su capacidad esencial de contener, configurándose la metáfora de la sociedad líquida formulada por Zigmunt Bauman, tal y como analizamos posteriormente. En ocasiones, se subvierte el sentido del objeto, generándose un juego conceptual fundamentado en la contradicción o incluso en la paradoja. Surge así lo insólito, como quiebre de lo cotidiano. Valga como ejemplo el sorprendente juego que se desarrolla con la carpa hacia el final del espectáculo:

Porque se supone la carpa es un elemento protector en la intemperie.
Porque está hecha como refugio para cobijar en un lugar al aire libre que

³⁶ *Ibíd.*

puede ser peligroso. Por lo menos estás refugiado, protegido de la noche, de la lluvia y todo lo demás. Entonces eso se cambia, porque acá se vuelve amenazador y acosador.³⁷



Figura 15. Fotograma del registro audiovisual de *Peligran los vasos* (2009).
Filmación de Hernán Rossi.

Este tipo de operación se produce también en las otras obras que configuran nuestro corpus de investigación. Romper con la visión utilitaria del objeto para “sacarlo de su red conceptual”, en palabras de Marcelo Acevedo, nos conduce a su descubrimiento. A un tiempo, puede encaminarse en pos de un vaciamiento de sentido. En concordancia con las ideas de Fischer-Lichte (2012), hemos observado cómo el objeto dessemantizado se abre a emergencias de sentido que surgen de manera repentina. En *Peligran los vasos*, por ejemplo, aparece un bidón de metal que es utilizado de formas distintas a lo largo de la obra: contenedor humano, mobiliario, elemento de agresión, instrumento sonoro... Con cada uso, el bidón despierta en el espectador nuevos significados y asociaciones, dispares entre sí. En este proceso de vaciamiento o dessemantización, los objetos se dotan de sentido a través de la mirada del espectador. Por lo tanto, entendemos que el público juega un rol activo durante el acontecimiento teatral.

Estos quiebres o desviaciones de sentido constituyen un rasgo importante de la poética de Paco Giménez. En la entrevista realizada, manifestaba explícitamente su intención a la hora “desacralizar” los signos que nos rodean, incluidos los objetos:

³⁷ *Ibíd.*

Yo siempre digo: ¿Pero por qué quieres reproducir el mundo? ¿Por qué quieren hacer en escena lo que se hace todos los días? Aprovechemos que estamos en otra dimensión y hagamos otra cosa. [...] Bueno, eso es quizás lo esencial del juego. Un niño no respeta ni lo práctico de un objeto, la función, ¿no es cierto? Porque lo puede romper, y agarra [la madre] y dice: “¡Uy hijito que eso lo regló la abuela!” Pero, para él no tiene simbólicamente valor. Puede jugar abiertamente. Desestimar el valor, la forma, atentar contra la integridad del objeto.³⁸

Recordemos que, en opinión del filósofo Remo Bodei (2013), la posibilidad de descubrir el objeto no reside en sus propias características, sino que depende de la voluntad del sujeto de ir en contra de lo obvio. Paco Giménez parte de este mismo planteamiento cuando afirma: “Ustedes saben que las cosas no son dramáticas por sí mismas, lo dramático es el punto de vista, es uno el que vuelve dramáticas las cosas” (en Valenzuela, 2004, p. 116). De modo que la capacidad de evocativa, simbólica y provocativa del objeto depende en primera instancia del actor, para terminar trascendiendo y haciendo mella en el espectador, en quién se pervierte la mirada inocente sobre la materialidad que lo rodea.

6.3.3. Diálogo del sujeto con el objeto emancipado

En determinadas ocasiones, el descubrimiento del objeto toma un camino diferente donde lo que se transforma es la relación entre objeto y sujeto. Desprovisto de su funcionalidad instrumental, el objeto emancipado interpela al actor como un igual. Situado delante del sujeto (ni más arriba ni más abajo), lo invita a un diálogo frontal, como señala Larios (2018). Esta cuestión se observa particularmente en *Lomodrama*. En una de las escenas cercanas al final, Óscar Rojo se dirige al público con un perro embalsamado ubicado a sus pies. Los dos llevan gafas de sol. Rojo hace algunos ladridos y, al instante, provoca carcajadas entre el público. Después, toma un papel del hocico del perro y lo empieza a leer. Rojo no mueve en ningún momento el perro, no se hace explícita una intención de animarlo. Entonces, su sola presencia es suficiente para que pueda convertirse en un par o interlocutor del actor. De hecho, de esta idea de contrapunto, es de donde nace la comicidad. La ausencia de manipulación es clave a la hora de lograr que el objeto se emancipe y logre una autonomía. “Animarlo, sería privarlo de esta vida y de esta palabra

³⁸ *Ibíd.*

que contiene”, según las ideas que ya citamos de Mattéoli (2007). La vida se expresa en la escena precisamente a través de la tensión que existe entre el hombre y el objeto inerte, como sucedía en el teatro de Kantor, a pesar de las diferencias existentes.

Algunos actores, como Graciela Mengarelli, propician esta idea de diálogo con el objeto. Nos interesa citar en particular una escena de *Lomodrama*, que analizaremos con mayor detalle en el capítulo nueve, en la cual la actriz recomponía un esqueleto. En la acción, el tiempo era especialmente importante: detenerse en cada uno de los objetos/huesos lograba resaltar sus cualidades sensibles, las sensaciones que proyectaba, la ubicación en el espacio. El devenir lento del esqueleto, creándose sobre el suelo del escenario, era fundamental para asistir a su descubrimiento. Mediante su gestualidad y sus acciones, la actriz permitía que los objetos hablaran por sí mismos al público.



Figura 16. Escena de *Lomodrama* (2012). Fotografía de Ludovico. Fuente: fotoludovico.blogspot.com

6.3.4. (Est)ética de la objetualidad cotidiana.

El objeto nos afecta a través de sus cualidades sensibles. Como decía Kartun (2012), el simple óxido de una llave nos interpela al mancharnos las manos, pudiendo ser el detonador para que actuemos. El objeto cotidiano posee una capacidad de expresarse de la que carece el objeto escenográfico creado intencionalmente. En el teatro de Paco Giménez, pocos son los objetos que se crean especialmente para los espectáculos. Son

objetos precarios y viejos, que a menudo terminan por romperse en el transcurso de los espectáculos. Pero, justamente, su imperfección los hace expresivos. Las huellas del tiempo sobre el objeto (Alvarado, 2015) construyen un puente para que lo real penetre en la escena. Los objetos invitan al espectador a interpretar su biografía, leer la historia que emana de su superficie y de su configuración. Se entabla entonces una conversación muda, elocuente y cautivante, entre el objeto y el espectador.

En la escena desnuda de accesorios escenográficos, los objetos destacan como materialidad principal. Se presentan en la escena como “recortes de la realidad”, en palabras del actor Marcelo Acevedo, configurando una estética que se nutre de lo *kitsch* y lo popular. Por otra parte, la austeridad viene determinada por el tipo de búsqueda creativa que pone el foco en el trabajo actoral y su desarrollo de propuestas:

Creo que siempre la búsqueda apunta a eso. El punto de partida es muy austero porque privilegia que se produzca el emergente desde lo actoral. Excepto que la temática del espectáculo haga que no sea así. Pero, aún y así, en este caso apuntaba a potenciar más la naturaleza del trabajo actoral. [...] Todo abandono de parte de Paco es consciente, a eso voy. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

Desde la dirección y la puesta en escena, parece que se haga ostentación de la falta de recursos. Como explica Paco Giménez, es habitual que se reutilicen los mismos muebles para las diferentes obras:

El ejemplo máximo es que tenemos unas mesas desde hace 25 y las usamos para todas las obras, la misma silla para todas las obras... todo es lo mismo. Podríamos decir que es pobre, podríamos decir que es falta de pujanza, falta de ambiciones. Porque a la hora de jugar es suficiente lo que tenemos (comunicación personal, 3 febrero 2017).

Ciertamente, en los espectáculos analizados, existe una significativa escasez de recursos. Sin embargo, responde a una decisión meditada por parte del director y, por lo tanto, no debería ser interpretada como una carencia. En términos de producción, el recorte sobre el uso de elementos materiales es intencional:

Es muy alejado a lo que tiene que ver en términos de producción, en producción estética o en producción de necesidades materiales [...]. Es decir, se plantean cuáles son los gastos y los elementos que se van a usar. Y ahí, Paco es como: "Bueno, ¿qué es lo que se usa? ¿Qué usamos?" Las dos camas, son las dos camas. No vamos a poner más cosas en el imaginario de que vamos a hacer... No, lo que hacemos es lo que hacemos. Ahí hay un recorte. (Pablo Huespe, comunicación personal, 17 diciembre 2019).

Esta cuestión concuerda con las ideas de Liddell, que ya hemos enunciado, para quién "la objetualidad precaria es una manera de trabajar políticamente" (2014, p. 55). Desde la desnudez o desde la violencia estética, la objetualidad dialoga con el actor para interpelar, en última instancia, al propio espectador. En este sentido, la materialidad más pobre se basta a sí misma para construir un discurso crítico y poético, así como Kantor había imaginado y practicado en su teatro.

7. *Los que no fuimos*

Ellos alucinarán a la distancia –temporal y espacial- la involucración de su propio cuerpo en la beligerante circunstancia.

Los que no fueron... estarán.

Cada actor dará un micro-concierto cruzando plástica, música y teatro, conmovido por una ceremonia que recuerda aquél acontecimiento.

Atmósfera, temperatura, dolor, memoria, miedo, rigor, peligro, color, sexo, patriotismo, humor, olor, cielo, mar, ave...³⁹

7.1. Retrospectiva de un proceso de reconstrucción de la memoria

Los que no fuimos (2007) surgió por iniciativa del Dr. Claudio Maravilla del Instituto de Atención Integral a Excombatientes de la Guerra de Malvinas, quién pensaba que el teatro podía ofrecer a sus pacientes la oportunidad para volver sobre sus pasos y ayudarlos a romper el bloqueo que no les permitía dejar atrás la pesadilla que vivieron (Orazzi, 2007). Presentó así su propuesta a Paco Giménez, lo que fue el punto de partida del proceso de creación de este espectáculo.

Estrenada veinticinco años después de la guerra, la obra *Los que no fuimos* no buscaba representar el hecho histórico en sí mismo. Respondía más bien a una confluencia de miradas sobre el conflicto de quiénes lo vivieron lejos del campo de batalla, a caballo entre la memoria y la imaginación. A días del estreno, así describía Paco Giménez el proceso de creación que estaban llevando a cabo: “Estamos creando tan temerariamente como otros siguen practicando la destrucción. Los que fueron tuvieron su realidad; los que no fuimos contamos con un imaginario hecho de literatura, informes, fantasías, identificaciones y pesadillas” (citado en Tavano, 2007).

³⁹ Fragmento del concepto del proyecto escrito por Paco Giménez, extraído del blog del espectáculo (<http://conceptopaco2006.blogspot.com/>). En la obra, que contó con el asesoramiento de Graciela Mengarelli, actuaban: Pablo Altamirano, Marcelo Acevedo, Walter Garabano, David Gerber, Néstor González, Hugo Olmos, Lalo Orellano, Monasterolo, Hernán Rossi y Víctor Trapote. Fue estrenada el 2 de abril de 2007 en la sala La Cochera.

Ahondando en los recuerdos y alimentándose también por otros materiales, cada actor creó su propio relato acerca de la guerra, “su pequeña empresa escénica”⁴⁰. De este modo, *Los que no fuimos* se conforma como un collage que aglutina diferentes lenguajes, como un sueño en el que confluyen imágenes y palabras heterogéneos. Paco Giménez creó la dramaturgia a modo de rompecabezas, tomando los fragmentos en los que se descompone el recuerdo. La obra lleva a cabo un proceso de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, al cual el espectador es invitado a participar durante el acontecimiento escénico. De hecho, es significativa la preeminencia de monólogos y de escenas corales (por sobre de los diálogos), en los cuales se destaca el recurso de la narración a través de la cual los actores relatan experiencias de la batalla, bombardeos y recuerdos de la infancia, entre otros. Esta cuestión guarda relación con la observación que hace Lehmann (2013) acerca del teatro posdramático y cómo la narración privilegia la presencia por encima de la representación. Luego, Lehmann advierte también que tanto el monólogo como los coros tienen por principal destinatario al público: “Los personajes ya no hablan tanto entre ellos sino que, por decirlo así, hablan todos en la misma dirección. En un lenguaje así, que no es conflictivo ni aditivo, se impone la impresión de un coro” (2013, p.229). En las escenas corales, los actores se convierten en compañeros del público. De forma similar a lo que sucede con el monólogo, establecen una complicidad. De este modo, en nuestra opinión, *Los que no fuimos* propone un ejercicio de reflexión y de memoria convivial, donde los recuerdos de cada uno se enraízan con los de los demás.

El recuerdo -dice Halbwachs (1995)- es una reconstrucción del pasado que se realiza con la ayuda de datos tomados del presente pero que, a su vez, está condicionada por imágenes de antaño, que estarían ya alteradas. El recuerdo es subjetivo, pues refleja el pasado que fue vivido por cada uno, aunque tiene también una dimensión social. Nuestras vivencias están determinadas por marcos sociales, incluso las más personales. A ello cabe agregar que la reconstrucción de la memoria no es un proceso maquinal. De acuerdo con Bergson, los recuerdos se relacionan entre sí de manera subjetiva, interponiendo imágenes de lo vivido con ideas previas, con tal profundidad, que es difícil discernir entre unos y otros. El recuerdo está configurado por imágenes, entre las cuales se halla como centro la imagen de uno mismo.

⁴⁰ *Ibíd.*

La memoria se inserta en la percepción. Como afirma Bergson: “A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos, mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada” (1977, p. 81). El teatro, como espacio que agudiza la percepción sensible, deviene así en un lugar idóneo para hacer memoria. Pero, ¿cómo participan de este proceso los objetos? En nuestra opinión, creemos que su descubrimiento y su presencia sobre el escenario pueden ayudar a provocar la emergencia del recuerdo que cada uno ha elaborado acerca de los sucesos del pasado, creciendo y reconstruyéndose al ligarse con nuevas imágenes y nuevos textos en el acontecimiento escénico.

Así, cuando recorremos lo viejos barrios de una gran ciudad, experimentamos una satisfacción particular en que nos cuenten la historia de esas calles y esas casas. Son otras tantas nociones nuevas, pero pronto nos parecen familiares porque concuerdan con nuestras impresiones y se sitúan sin esfuerzo en el decorado subsistente. Nos parece que el decorado por sí solo habría podido evocarlos y que lo que imaginamos solo es el desarrollo de lo que ya percibíamos. El cuadro que se extiende ante nuestros ojos estaba cargado de una significación que permanecía oscura para nosotros, pero de la que adivinábamos alguna cosa. (Halbwachs, 1995, p. 211).

En los objetos escénicos pueden reconocerse detalles que señalan su pertenencia a la realidad cotidiana. La pintura descascarillada de una silla, el textil deslavado y los ruedos deshilachados de una camisa, el lomo de un libro medio roto, son marcas que reflejan el uso y el haber pertenecido a alguien más. Son huellas del tiempo que despiertan ecos y resonancias en cada espectador, como diría Bergson, evocando sus propios recuerdos. En realidad, poco importa que los objetos tengan una carga sentimental real; pueden ser cosas de los actores, de parientes y amigos, o simplemente de desconocidos. Lo más significativo no es la historia real del objeto, sino las asociaciones y emergencias que surgen al insertarse en la dramaturgia, a través de la palabra y la acción que se desarrolla escénicamente⁴¹.

⁴¹ Esta idea fue explorada por Emilio García Wehbi en *Cuando el bufón se cansa de reír* (2012), según explica Shaday Larios (2018), performance en la cual empleaba tanto objetos personales como objetos “disfrazados de reales”. En función del relato, la gente creía que los objetos reales eran ficcionales y viceversa: “Y yo me reía mucho, porque había por ejemplo objetos encontrados en la calle a los que yo les aplicaba un relato conmovedor acerca de la muerte de mi padre, y por ese mismo relato se tendía a creer que

7.2. Semántica del uniforme y otros emblemas

El teatro es un arte fundado en la presencia, de eso no tenemos duda. Sin embargo, ¿cómo invocar la presencia de los cuerpos ausentes, de los que no volvieron o de los que volvieron siendo otros? *Los que no fuimos* parece comenzar con esta pregunta:

En la escena vacía, los actores escriben la palabra “MALVINAS” sobre el suelo, con cinta de enmascarar, mientras el público se acomoda en sus butacas. Un actor (Pablo Altamirano), con las piernas encintadas, realiza ejercicios de calentamiento. Depositán un paquete a sus pies, que toma y abre, descubriendo una camisa militar de camuflaje. La extiende en el suelo, abotona el cuello y se recuesta sobre ella. Otro personaje le pone un impermeable negro, con una capucha rematada con pelo. Altamirano se levanta, se mete la camisa dentro del abrigo, apretándola contra su cuerpo, como si la arrullara.

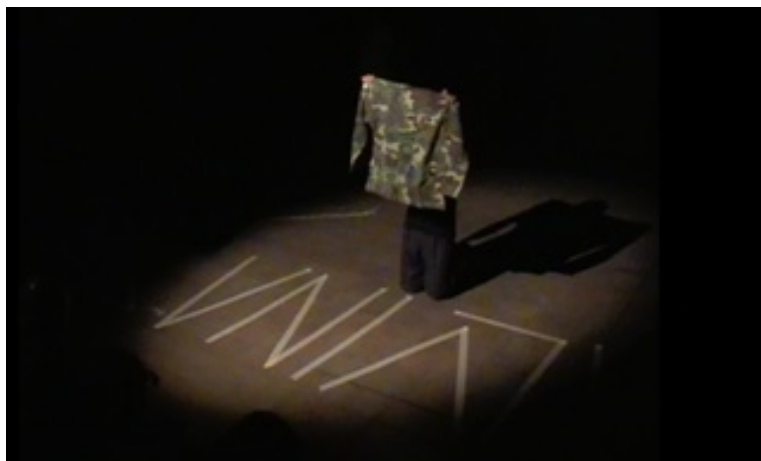


Figura 17. Altamirano sostiene en alto la camisa militar. Fotograma del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007). Filmación de Hernán Rossi.

Así comienza la obra, evocando la figura del cuerpo ausente, del soldado probablemente muerto, invocado a través de la prenda que lo representa metonímicamente.

el objeto portaba todo el recuerdo afectivo real, con toda su carga de empatía” (Wehbi, en Larios, 2018, p.257). El artista demostraba así que un espacio de representación construye únicamente representación, de modo tal que el objeto real en el teatro se convertiría también en una representación. En particular, lo que nos interesa destacar a efectos de nuestro análisis es cómo la capacidad evocativa no se encuentra solamente en el objeto en sí mismo, sino que involucra el conjunto de la escenificación y resuena, especialmente, en el espectador.

La camisa es capaz de condensar la presencia del soldado gracias a la naturaleza que tiene la indumentaria como segunda piel que cubre el cuerpo, que lo protege y que le da identidad (Saltzman, 2004). Lleva así inscrita la marca simbólica de su propietario, enfatizando el vacío y una “sensación de alienación”, que es más profunda cuando las formas corporales son visibles (Entwistle, 2002, p. 24). No es necesario que la camisa haya pertenecido verdaderamente a un excombatiente. Justamente, al no ser la prenda de un individuo en concreto, es capaz ampliar su sentido. La camisa militar es un objeto genérico, no particular, lo que le permite convertirse en un testigo mudo de la guerra misma, del dolor por la pérdida de todos aquellos que combatieron en Malvinas y no de un solo sujeto. Pero, sobre todo, el gesto del actor es lo que confiere a la prenda esta capacidad evocativa. El abrazo del cuerpo ausente que se inscribe simbólicamente en la camisa es lo que conmueve al espectador.

Es significativo el hecho de que se trate de una prenda de uniforme pues, como tal, tiende a borrar los rasgos individuales para subsumir al sujeto en una identidad que lo excede. El uniforme militar, cuya morfología y color “caen sobre el cuerpo”, oculta sus formas y su singularidad, según destaca Squicciarano (1998, p. 116). De este modo, actúa como una suerte de máscara.

Desde un abordaje semiótico del uniforme, Calefato entiende que su significación alude a las relaciones de poder:

En el marco de la historia del vestido, el uniforme y el atuendo distintivo nos ofrecen ejemplos elocuentes de cómo el traje puede convertirse para el cuerpo en un aparato regulador que sanciona un sistema cerrado de correspondencias entre el aspecto exterior y el orden social (2007, p. 24).

El uniforme militar enuncia la adscripción del individuo al poder estatal que, en la guerra, exige su sacrificio personal en aras de la nación y de la patria. La mayoría de los actores en *Los que no fuimos* visten ropa militar: trajes, sombreros, condecoraciones, capas y prendas de camuflaje, los cuales constituyen fuertes signos de pertenencia al poder militar. Pero, a través del uniforme, aparecen representadas también otras instituciones

sociales, como la Escuela (niño en guardapolvos) y la Iglesia (cura en sotana), recordando la participación de todo el conjunto social en el hecho histórico.

Los uniformes son un tipo de vestuario que propicia la caracterización en estereotipos. Elaborados con prendas recabadas de aquí y allá por los actores, no importa que los uniformes carezcan de rigor y que, especialmente en el caso de los militares, no sigan el orden protocolar que los rige. En su sencillez, apelan a elementos que son fácilmente reconocibles por los espectadores, quiénes comparten un mismo imaginario. Son también, para los propios actores, un rico disparador creativo. Como nos contaba el Marcelo Acevedo, el uso de un uniforme de piloto de aviación había sido la principal consigna sobre la que había empezado a trabajar, a través de lo que le despertaba en un sentido visual (comunicación personal, 12 mayo 2017).

Ahora bien, la caracterización estereotipada del soldado o del militar se rompe en *Los que no fuimos* a través del uso de vendajes y de elementos que son ajenos, como el uso de una palangana por sombrero o de un palo de limpiar el piso. Los primeros acentúan la condición vulnerable de los personajes, como cuerpos que han sido heridos y desgarrados. Lejos de la imagen de soldados aguerridos, estamos frente a los cuerpos abatidos por el cruento hecho histórico. En sete orden de cosas, el uso descontextualizado de los utensilios de limpieza no hace sino romper con el aura heroica del soldado. Se manifiestan así dos extremos que se ponen constantemente en tensión: el de las víctimas y el de los héroes de la patria. La obra atestigua la falta de comprensión que todavía acompaña este episodio de la historia argentina, donde “ni el discurso radical, ni el victimizador, ni el patriótico son suficientes para entenderla”, como señala Lorenz (en Flaschland, 2012, p. 92).

Los personajes de *Los que no fuimos* son trágicos mas, en ocasiones, rozan lo esperpéntico. El patetismo se ensarta en la escena protagonizada por Walter Garabano, cuando recita el conocido monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Tambaleante y con una botella en la mano, el actor compone un personaje grotesco, ataviado con una corona de laurel que lleva por encima de una gorra deportiva. La corona, que antaño distinguía a los generales victoriosos que entraban a Roma, se convierte así en la antítesis de lo que representa como símbolo. Al desviarse de su sentido, expresa de forma elocuente “la decadencia del poder que aúlla y arenga en nombre de la juventud del

Duce, la del '45", tal y como lo describía Beatriz Molinari al realizar la crítica del espectáculo (4 abril 2007).

La escena termina con la intervención de Acevedo y Gerber. Entra un soldado, vestido con un impermeable y una palangana por casco (Gerber). Le ofrece una pastilla a Garabano. Seguidamente, aparece corriendo otro personaje (Acevedo) con una pelota, la moja en un balde de agua, chuta y grita "¡Gooool!!". En el fondo del escenario, el soldado empieza a baldear el piso. Echa agua contra la pared, limpia, se moja. Repite sistemáticamente la acción mientras baja la luz. Sale de escena. Garabano saca de los bolsillos papel picado, lo lanza al aire. Cae lentamente sobre la palabra "MALVINAS". Entra de nuevo el soldado, con un ventilador de mano hace revolotear los papeles en el espacio.

La pelota, hecha con medias viejas como en los potreros, es un objeto simbólico que representa el orgullo y la esperanza que una gran parte del pueblo argentino deposita en el fútbol. Como las Malvinas, puede entenderse como símbolo patrio. Pero los goles sólo pueden ofrecer una victoria fugaz y fútil. La amarga celebración del gol no hace sino poner de manifiesto el sinsentido de la guerra. Garabano, convertido en un fantoche, encarna a quiénes ejerciendo el poder mandaron a los jóvenes a luchar, sacrificando sus vidas inútilmente en aras del patriotismo y la "inmortalidad de la nación" (Bauman, 2014, p. 54). No hay nada que celebrar más que la derrota y la pérdida.

7.3. Recrear el campo de batalla

En análisis de *Los que no fuimos*, nos ha llevado a preguntarnos cómo puede invocarse la presencia de los que están ausentes. De forma pareja, podemos observar la necesidad de traer a escena la vivencia de un espacio lejano y desconocido: el campo de batalla. Se trata de un espacio que no se ha conocido en carne propia y cuya reconstrucción, entonces, se arma a partir de referencias ajenas (fotografías, notas periodísticas, el relato de los propios excombatientes) y, sobretodo, de la imagen subjetiva que suscita en cada uno.

En el comienzo del espectáculo, mientras el público entra y se va acomodando, un personaje empieza a trazar líneas en el suelo con cinta adhesiva. Las líneas, poco a poco,

van cobrando sentido hasta armar la palabra “MALVINAS”. Se mantendrá así hasta el final de la obra. “MALVINAS” delimita y encuadra la acción teatral de forma ostensible, no sólo geográficamente, sino también en términos histórico-sociales. A través del uso de la cinta, el signo verbal se hace visible y se materializa, convirtiéndose en un signo escénico. De acuerdo con las categorías que establece Pavis (2000), la palabra “MALVINAS” hace que el “espacio dramático” (el espacio de la ficción representada) se inserte en el “espacio escénico” (el espacio perceptible y significativo de las virtualidades del espacio dramático). Por otra parte, situada en la primera línea del escenario, puede interpretarse también como una marca explícita del “espacio liminar” de separación entre el público y los actores.

Otra cuestión a destacar es el hecho de que el espacio dramático no está dado, sino que son los actores los que lo construyen. Empieza con esta primera acción de escritura sobre el escenario y se desarrolla como una constante a lo largo de todo el espectáculo. Así, en una de las escenas iniciales del espectáculo, el campo de batalla se recrea en una maqueta que se va armando frente al público:

Entra un personaje (interpretado por Marcelo Acevedo) a escena. Va vestido con uniforme de la aviación argentina y lleva un maletín. Sus rasgos quedan parcialmente ocultos bajo las gafas de sol, el sombrero y un vendaje que rodea su cabeza, desde la parte superior a la mandíbula. Avanza con paso militar y da algunas vueltas alrededor del espacio, demarcándolo virtualmente. Se para en el centro, detrás de la palabra MALVINAS, y deja el maletín en el suelo. Retoma la marcha, sale e ingresa nuevamente con una bandeja de metal de color azul. Se sitúa junto al maletín, arrodillado, y arma una mesa con la bandeja. Otro personaje (Lalo Orellano) entra y se sitúa detrás de él. Viste uniforme del ejército de tierra, con algunas condecoraciones, y gafas de sol. Vocifera enérgicamente: “Vamos a recuperar las islas usurpadas...”. Acevedo extrae una serie de objetos del maletín (soldados y otros elementos en miniatura), que va colocando con parsimonia sobre la bandeja. Empieza a relatarse la secuencia de un bombardeo, mientras otros actores desarrollan acciones en paralelo: un soldado (interpretado por David Gerber) sostiene dos bloques de hielo con las manos, otro personaje (Pablo Altamirano) traspasa tierra entre dos vasos de plástico y, al fondo, un niño vestido con guardapolvos sostiene la bandera argentina (Marcelino Monasterolo). El personaje interpretado por Orellano va prendiendo cigarrillos que, apenas encendidos, tira al suelo en distintas direcciones.

Finalmente, cada personaje deposita su material sobre la bandeja (la tierra, el hielo y los cigarrillos), completándose así la reconstrucción en maqueta del campo de batalla. Mientras, Monasterolo ondea con mayor vehemencia la bandera.



Figura 18. Escena coral, en el centro Acevedo reconstruye miniaturizado el campo de batalla.

Fotograma del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007).

Filmación de Hernán Rossi.

En la escena que acabamos de describir, el uso de los objetos es central. Por un lado, la maqueta constituye una imagen icónica del campo de batalla, que permite ilustrar escénicamente el relato del bombardeo. Los distintos elementos componen una versión en miniatura del espacio que se describe textualmente, a pesar de no ser una recreación literal, y poniendo en juego también el recurso de la metáfora (los cigarrillos son bombas que caen por doquier, los bloques de hielo se convierten en el paisaje helado de las islas). Más allá de la sencillez de los recursos empleados (lo que constituye también una marca de la “estética de la precariedad” que caracteriza el teatro de Paco Giménez), hay que subrayar el hecho de ser una creación que se realiza en vivo y de manera colectiva.

Los elementos naturales⁴² adquieren un lugar preponderante en las escenas que hemos descrito hasta aquí: el agua arrojada una y otra vez contra la pared, el viento recreado con el ventilador, la tierra y el hielo. Estos elementos exponen el lugar que ocupa el hombre en la naturaleza, que en la guerra configura un escenario duro y hostil. En las islas Malvinas, el clima es frío y húmedo, con vientos que alcanzan los 150 km por hora

⁴² Como señalamos en la Introducción, incluimos los elementos naturales en nuestro análisis. Pese a que no son creados por el hombre (como lo son los objetos en sentido estricto), en el espectáculo son materiales que los actores utilizan e intervienen sobre los mismos. En este sentido, adscribimos a la definición de Pavis, quién describe el objeto escénico como “todo lo que puede ser manipulado por el actor” (2000, p. 190).

(Flaschland et al., 2008). Los combatientes sufrieron condiciones climáticas extremas y fueron muchos los que murieron a causa del congelamiento. En este sentido, el hielo que Gerber sostiene con las manos durante varios minutos se torna altamente significativo, como recurso para evocar el frío (Figura 19). Como nos contaba Paco Giménez, no sólo se trataba de experimentar o suscitar una determinada sensación, sino que habían trabajado a partir de la consigna de ver cuánto tiempo podía persistir el actor mientras iba congelándose poco a poco. Gerber ponía a prueba su capacidad de resistencia, “sintiendo verdaderamente el rigor del frío” (Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017). También era una suerte de provocación para el espectador, incitado a sentir empatía por el actor, a sabiendas de que lo que estaba presenciando no era una simulación. La exposición al hielo permitía tanto al actor como al público establecer una conexión con los combatientes, imaginando aunque sólo fuera remotamente lo que habían soportado. Aprovechando la potencialidad que tiene el teatro como acontecimiento convivial, escenas como ésta no sólo constituyen un intento de recordar el pasado, sino que logran generar una experiencia de vinculación.



Figura 19. Gerber sostiene dos bloques de hielo con las manos. Fotograma del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007). Filmación de Hernán Rossi.

Tal y como decíamos antes, el espacio no está dado sino que surge en el transcurso del acontecimiento escénico. Esta cuestión nos retrotrae a las ideas de Martin Heidegger (1997, 2016) y de Gaston Breyer (1968) acerca del habitar. En “Construir, habitar y pensar”, texto escrito en 1951, Heidegger concibe el habitar como una expresión del estar en el mundo constitutiva de la esencia de lo humano. Debemos tener en cuenta que, para el filósofo, el espacio no es algo externo al hombre. No existen hombres y además el espacio, sino que ambos están correlacionados. En la vida cotidiana, el mundo late en un trasfondo,

sin que el hombre tenga una clara consciencia del mismo. Habitar, en cambio, implica vivir en relación con lo que nos rodea. Estar en el mundo no es encontrarse en un punto físico concreto, es desplegarse y relacionarse con el espacio. Habitar es también el fin que persigue todo construir, lo cual denota el devenir creativo del hombre en el mundo. Ambos verbos, habitar y construir, comparten la misma raíz etimológica, la palabra alemana *bauen*, que significa al mismo tiempo cuidar y abrigar.

Para Breyer, existir es también “ser-ahí” en el mundo. La inserción puntual en el espacio es una condición indispensable para todas las posibles espacialidades. A partir de este hecho, el hombre “elige” su espacio en el habitar, definido “como protofunción existencial, como legítima actitud de adentrarse, de incurrir en la interioridad de lo otro, de emplazar el sitio propio en el sitio ajeno y como vivencia de una significación” (1968, p. 64). No se trata de una experiencia instrumental del espacio, como sucede en la vida cotidiana, sino de una vivencia. El escenario vacío se ofrece para ser llenado por múltiples geografías virtuales, invitando a que se lo habite. La obra discurre así entre dos lugares: el espacio físico real y el espacio evocado por los actores y por los objetos. El teatro implica estar en el filo de una navaja, a caballo entre la huida a la ficción y el retorno a la realidad. Es también el lugar de una relación dialógica y comprometida entre el actor y el espectador pues, según Breyer, “no hay teatro [...] si el espectador no se compromete, si no vive la radicación de su sitio puntual en la alteridad abierta” (1968, p. 64).

7.4. Entre la parodia y el juego de niños

A mitad del espectáculo, durante un oscuro, se escucha el sonido de una radio: “Se inician las veinticuatro horas de las Malvinas Argentinas...”. Sigue en inglés un discurso de Margaret Thatcher, quién estuvo a cargo del gobierno británico durante el conflicto. La escena se ilumina. Hugo Olmos avanza hacia el centro del escenario, vestido con traje chaqueta de mujer (Figura 20). Repite el mismo discurso, gesticulando exageradamente. Otro personaje (Lalo Orellano) lo golpea con un martillo de juguete y resuena un golpe de metal, aludiendo explícitamente al sobrenombre de la presidenta inglesa, apodada como “la dama de hierro”. Cuatro soldados aparecen desde el fondo sosteniendo un tubo de gas. Su vestuario tiene un cariz improvisado, pues parece haberse elaborado con lo que se tenía a mano: una camisa de camuflaje, remeras de color verde, bermudas de gabardina, una gorra, rodilleras, vendajes... Como si se tratara de un misil, persiguen con el tubo de gas al

personaje caricaturizado de Margaret Thatcher. Poco después, ingresa Hernán Rossi vestido con un pijama a rayas, bailando y cantando: “It’s delightfull. It’s delicious...”. Como en una coreografía de un musical al estilo de Brodway, Rossi sortea el misil, se sube al mismo y hace equilibrios. Margaret Thatcher lo acompaña en el baile. Entonces, Walter Garabano explota un globo y ella se asusta. Le pega con el bolso. Al terminar la canción, se sienta sobre el misil y dice: “Malvinas are not argentinas”. Todos levantan a Olmos y lo llevan en volandas hacia un rincón del escenario, donde lo desvisten para colocarle una sotana blanca de cura. Mientras tanto, Garabano infla globos cerca del público y los hace rechinar.



Figuras 20 y 21. Hugo Olmos caricaturiza Margaret Thatcher. Fotogramas del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007). Filmación de Hernán Rossi.

De la descripción que acabamos de realizar, sobresale la desviación que se produce del objeto en términos metafóricos. Los actores juegan con el tubo de gas como si fuera un misil, como los niños cuando se divierten con ramas simulando que son espadas. Sin embargo, en paralelo a este redescubrimiento del objeto, hubo aspectos del orden de lo real que determinaron el desarrollo de esta escena en particular, tal y como nos explicaba Marcelo Acevedo:

Esta fue una propuesta que trajo Paco Giménez, con un tubo de gas que tenía en su casa. Era un tubo, no una de las garrafas pequeñas de gas. Un tubo alargado que medía un metro setenta y que parecía. Y eso tiene una pared gruesa de unos tres centímetros que, imagínate, en ese tamaño casi de dos metros, lo teníamos que levantar entre cuatro o entre seis. El peso y la dificultad de transportarlo, eso fue lo que creó la escena. Porque lo que veía la gente era la necesidad que, de a muchos, se jugaba metafóricamente en

esa parodia. Suponía un esfuerzo real de todos en escena (comunicación personal, 12 mayo 2017).

Por otra parte, cabe destacar el carácter lúdico que posee la escena. Los soldados importunan y acosan a Margaret Thatcher, pero no es más que un juego inofensivo: el tubo de gas representa un misil solo en apariencia, la caracterización de los personajes está al borde del disfraz y la persecución no es sino una pantomima que termina en una jocosa coreografía.

En cuanto a la vestimenta, nos interesa considerar hasta qué punto el vestuario posee la capacidad de transformar al sujeto, a pesar del artificio y la aparente improvisación. Como señala Squicciarino, cuando un niño se pone el sombrero del padre, vive una apropiación de las cualidades de éste por medio del objeto. A los elementos de la indumentaria (la parte) se les asigna “el poder mágico” que suscita la persona (el todo) con la cual busca identificarse (Squicciarino, 1998, p.87).

El desarrollo dramático a partir del juego es especialmente significativo cuando se toma en consideración que la mayoría de los actores eran niños durante el conflicto de Malvinas. En *Los que no fuimos*, el recuerdo de la guerra está filtrado por el tamiz de la mirada infantil. Esta cuestión aparecía también en una escena posterior, en la cual Marcelo Acevedo se colocaba unas alas que se había fabricado él mismo y salía corriendo por el escenario como si volara:

Lo que nosotros estábamos haciendo en escena era casi un juego de niños [...] En otro momento yo recuerdo que usaba unos esqueletos encontrados en la calle, para desplegar unas alas. Para hacer cómo que jugaba al avioncito. Y después salían todos detrás. Este gesto se contagiaba, en los otros que no tenían las alas, porque también había un trabajo de la música en cuanto a ese poder evocativo. El recuerdo infantil de la guerra, llevado allí, era lo que nos vinculaba (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

El artefacto construido por Acevedo, esas alas de juguete, nos retrotraen a la infancia. La memoria no supone una vuelta en el tiempo desde un punto de vista

cronológico, aludiendo a hechos biográficos determinados, sino que tiene que ver con la recuperación de un estado de inocencia que se manifiesta poéticamente en el vuelo imaginario que emprende el actor y se propaga entre sus pares de actuación. Nos atrevemos a afirmar que se trata también de un acto que alienta a la memoria colectiva y abraza al espectador, pues ¿quién no ha soñado o jugado con volar cuando era niño?



Figuras 22 y 23. Recreación de un vuelo imaginario. Fotogramas del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007). Filmación de Hernán Rossi.

Si volvemos sobre la escena del tubo de gas, podemos observar también la importancia que adquiere el humor en el espectáculo como un modo de realizar una crítica sobre los acontecimientos que rodearon el conflicto. Según expusimos en nuestra revisión teórica, todo es susceptible de ser parodiado sacando a la luz sus excesos y contradicciones. A la caricatura de Margaret Thatcher, se suman la sátira mordaz de los altos cargos del ejército y de la Iglesia. La escena prosigue en el mismo tono satírico, cuando Olmos vestido de cura absuelve los pecados de Garabano utilizando un orinal como si fuera una pila de agua bendita. En el espectáculo, son diversos los símbolos banalizados y “desacralizados” –según dice el propio Pago Giménez-. Con anterioridad, nos referimos ya a la corona de laurel. Sumando otro ejemplo más, en otro momento del espectáculo, la bandera argentina que sostiene un estudiante (Marcelino Monasterolo), mientras recita en voz alta una lección aprendida sobre la historia de las Malvinas, se convierte también en un objeto molesto con el cual lo incordia Louis Antoine de Bougainville (Hernán Rossi), militar y navegante francés que fundó la primera colonia de las Islas Malvinas.

El humor es un método para enfrentar con una mirada incisiva la gravedad de los hechos que sucedieron durante la guerra. Se convierte en el reverso del dramatismo,

irrumpiendo en ciertas escenas como un respiro o una válvula de escape. El espectador se sorprende a sí mismo riéndose de la realidad deformada grotescamente, consciente de que por debajo late una crítica mordaz. Como en el *Esperpento* de Valle Inclán o el *Teatro Épico* de Brecht, el humor se utiliza para denunciar los aspectos más sombríos de nuestra historia y nuestra sociedad.

7.5. **Conmemoración final: la huella y el vacío**

Llegamos con nuestro análisis al final del espectáculo, una escena coral que merece la pena tratar de describir en detalle:

El escenario se baña con una tenue luz de color verdoso. Se escuchan gritos y música en crescendo. El sofá, que está ubicado en el centro del escenario, se vuelca hacia atrás. Los personajes que estaban sentados en él (Marcelo Acevedo, Pablo Altamirano, Lalo Orellano y Víctor Trapote) caen desparramados por el suelo del escenario. El sofá se convierte rápidamente en una trinchera. Los actores son ahora los combatientes que luchan por sobrevivir en el campo de batalla. Uno de los soldados (Marcelo Acevedo) se acerca al cuerpo vecino, lo toma en brazos y llora su muerte. Un superior (Walter Garabano) lo observa y grita “¡Riánse todos carajo!”. Se le acerca una señora vestida de casa, en delantal, interpretada por Hugo Olmos, que lo escupe. Él deja de gritar, cabizbajo. Aparece un lisiado (Néstor González) que avanza con paso lento desde el fondo del escenario. Anda con muletas, la cabeza cubierta por una capucha. Los demás personajes lo miran y hacen silencio. Se para ante Garabano, quién se toma una pastilla.

La señora reparte entre los soldados galletas bañadas en chocolate. Algunos comen un poco. Baja la luz y empieza a sonar *Inquieto*, de la banda “Jaime sin tierra”:

Qué son
estas cosas que siento
soy yo, alguien que llevo dentro.
Me está pidiendo
que no me quede quieto,
mientras crezco,

que no me quede quieto,
mientras crezco.

Quién soy,
lo estoy averiguando.
Soy yo, alguien que llevo dentro,
me está diciendo
que puedo poner el tiempo
de mi lado,
que puedo poner el tiempo
de mi lado.

Esta vez quiero ir
más lejos que nunca.
Esta vez quiero ir
más lejos que nunca
Esta vez quiero ir
ir...

En el costado izquierdo del escenario, bajo la luz de un cenital, Pablo Altamirano gesticula al hilo de la canción. Hernán Rossi pinta su rostro con la galleta de chocolate. Orellano, Acevedo y González también se frotan con el chocolate. La cara, el pecho... se cubren de manchas de camuflaje. Uno de ellos toma un papel y lee: “Queridos soldaditos de la patria. Los chicos del grado juntamos estos chocolates...”. De este modo, se hace alusión directa a un momento anterior en la obra, cuando Acevedo recuerda cuando, siendo niño en abril del 82, había esperado ansioso entregar con sus compañeros de 4º grado una caja de galletas a uno de los soldados que los visitó en el colegio. El hecho pertenecía a la memoria real del actor, pero era además un recuerdo compartido por muchos de los presentes, puesto que durante el conflicto habían sido habituales las recolectas de alimentos en solidaridad con los combatientes:

Los que no fuimos fue un trabajo muy particular, porque apuntaba a evocar la Guerra de Malvinas del año 82. Todos los que actuamos no fuimos a la guerra pero la vivimos. Y trabajamos pensando en un público que la había vivido.

Entonces, el objetivo de la evocación era muy fuerte, y eso se transformaba en consigna de trabajo y horizonte creativo. Para mí fue una gran sorpresa cuánto veía la gente después del estreno, cuestiones que yo no tenía presente mientras estábamos creando la obra. Cuánto de todo lo que ellos vieron estaba despertado por lo evocativo, que para nosotros era algo más pequeño. Disparaba muchos recuerdos, emociones. En este caso en particular de las galletas, no sé si lo sabías, pero se hicieron colectas en el 82. Entonces, un objeto tan pequeño condensa un universo. (Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

La memoria individual y colectiva se concentra en un objeto tan cotidiano como puede ser una galleta, la cual cobra un nuevo sentido a partir del gesto de cada actor interviniendo con ella su propio rostro. El chocolate se transforma metafóricamente en la tierra y el fango del campo de batalla, pero no deja de ser el chocolate ofrecido como presente. Esta doble significación, propia de toda metáfora (Ricoeur, 2001), expresa a nuestro entender el sacrificio que hicieron los jóvenes en nombre de toda una sociedad que aguardaba por ellos en sus hogares.

La escena prosigue, desmembrada en acciones que corren en paralelo. En el lado izquierdo cerca del público, dos soldados bailan. Un cuerpo sostiene al otro en un prolongado vaivén. La señora coloca pequeñas cruces blancas sobre el sofá caído, convertido ahora en un cementerio. El lisiado escribe sobre la pared derecha: “No vayas a mi tumba y me llores”. Un soldado permanece inmóvil, con los brazos abiertos, sobre la pared del fondo. Los otros se le acercan. Pintan alrededor suyo con tizas de colores. Cuando la canción termina, se derrumba sobre el suelo. Entonces, su silueta queda marcada en la pared: un vacío en el colorido dibujo. Se disponen a sacar las cintas con las que se escribió la palabra “MALVINAS”. Con cada tirón, los actores emiten gritos de dolor. Finalmente, tras despegar la última cinta con un gran alarido coral, empieza a sonar el *Himno de la alegría*.

El escenario se convierte en un lugar de celebración. Los objetos empleados no son solamente instrumentos para intervenir o modificar el espacio, sino que se convierten en un vehículo para evocar la presencia de aquellos que ya no están entre nosotros. Las pequeñas cruces blancas representan simbólicamente todos los muertos que debieron ser enterrados a causa de la guerra. Pero, además, a través del cuidado que pone el personaje de Hugo

Olmos al colocar cada una de las cruces, con marcada delicadeza, se expresa también una emoción, un sentimiento de comunidad.



Figuras 24 y 25. Diferentes momentos de la escena final del espectáculo.

Fotogramas del registro audiovisual de *Los que no fuimos* (2007). Filmación de Hernán Rossi.

A su vez, en el dibujo hecho con tiza en la pared, se expone el rastro que dejaron esos hombres en el mundo. En el bello texto titulado *El arte y el espacio*, Heidegger (2016) nos permite entender que el vacío no es una falta, no es la nada. “El vacío está hermanado con lo peculiar del sitio”, escribe, “de allí que no sea una carencia sino una creación” (p. 152). Entonces, el vacío dejado por el cuerpo en la pared enfatiza su presencia, su haber sido. Su huella deviene la marca irrefutable de su existencia en el mundo. “En el verbo vaciar habla el reunir en el sentido originario de la congregación, que reina en el sitio”, dice Heidegger (2016, p. 152). El hecho de dibujar la pared con tiza tenía la intención de hacer visible la huella que se genera durante el devenir del acontecimiento teatral, tal y como nos explicaba el actor Marcelo Acevedo:

Es aquello que se va construyendo a lo largo del espectáculo, antes no estaba y fue dejando huellas materiales. Ese dibujo en la pared, siempre era distinto. Porque lo borrábamos, lo hacíamos con tiza, y se iba formando. [...] Tiene que ver con el criterio del happening y de la performance, de que estamos modificando el instante en que estamos viviendo y el arte también es la huella viva de ese momento (comunicación personal, 12 mayo 2017).

En *Los que no fuimos*, especialmente durante la escena final, los actores involucran tanto los materiales como sus propios cuerpos, convertidos en el medio para evocar a los que están ausentes. La invocación de los muertos es un fenómeno universal, tal y como

señala Dubatti (2014) citando a Marvin Carlson (2003), según el cual todas las culturas teatrales poseen esta cualidad fantasmal. Cabe considerar al respecto la vinculación de los orígenes del teatro con el culto a los muertos. Por ejemplo, la necesidad de exorcizar los espíritus de los muertos atraviesa de manera subyacente el teatro tradicional japonés (Tanokura, 2007). También señala esta cuestión Barthes (1995), quién explica como en las manifestaciones teatrales primitivas “maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo” (p. 72).

A pesar de su universalidad, Dubatti (2014) considera que en el teatro argentino de la postdictadura existe una marcada tendencia proclive a esta necesidad de invocar a los que están ausentes. Dubatti estudia la existencia de dispositivos que operan para rememorar a los muertos, generalmente de manera subyacente, a partir de ciertos estímulos que llevan al público a proyectar sobre la ausencia o el vacío sus propias construcciones subjetivas. Según Dubatti, en Argentina los muertos habitan en la conciencia del público, y es por ello que “basta con dibujar una silueta para que ésta invoque, recuerde, presentifique, llame, estremezca con las resonancias del pasado que regresa a cada espectador de manera diversa” (2014, pp. 2-3). *Los que no fuimos* expone la necesidad de realizar un acto de memoria por los muertos en Malvinas. Si bien no se refiere a los desaparecidos en la dictadura, cuyo duelo es en cierto modo inalcanzable, debido a la ausencia de los cuerpos, creemos que responde al deber social de hacer memoria que Diéguez reclama en su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013).

Finalmente, *Los que no fuimos* crea una experiencia de vinculación que congrega a actores y a espectadores, a través de la vivencia del momento presente, para hacer memoria y asumir la experiencia del duelo colectivamente. La intención última del espectáculo parece condensarse en la frase que escribe Néstor González sobre la pared: “No vayas a mi tumba y me llores”. Sin apelar al sentimentalismo, este grupo de actores concluye así su particular “conmemoración, homenaje, celebración” a los combatientes de Malvinas, bajo la dirección de Paco Giménez.

8. *Peligran los vasos*

En *Peligran los vasos* quedan al descubierto estados del alma. El título es una metáfora que el propio espectáculo contradice. Y así mismo están los personajes: entre certezas, dilemas y fragilidades amenazadas.⁴³

El título de la obra pone de manifiesto el rol central que desempeñan los vasos a nivel dramático, al desplegarse como una metáfora objetual con diferentes capas o sustratos de significación. En una entrevista, Paco Giménez nos explicó que el origen de la expresión proviene de las fiestas familiares. Cuando se armaba el baile, se retiraban las mesas y se juntaban los vasos para evitar que se rompieran. Remite al cuidado de las pertenencias materiales, que pueden llegar a ponerse por encima de las propias personas:

Quando se dice “Peligran los vasos”, en realidad no estamos haciendo una obra sobre los vasos, no es eso lo importante, sino cómo se refleja en los vasos, o incluso en el cuidado que se tiene de recogerlos para que no corran peligro, donde está puesto quizás el desinterés que hay, que se cuidan los vasos pero no se cuida la gente, ¿no? Que se desatiende la gente y, a lo mejor, en un momento dado, estás cuidando más los vasos que la gente. (Giménez, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Entonces, peligra aquello sobre lo que ponemos cuidado o buscamos controlar. Los vasos, hechos de vidrio, pueden romperse fácilmente si caen o bien si alguien o algo los golpea. Más allá del valor material, el uso de los vasos como metáfora objetual expresa la fragilidad de los sentimientos, de las relaciones personales y de las ideas. “Todo puede peligrar. Tu casa, tu trabajo, la persona que amas. Todas nuestras pequeñas necesidades, como el amor, pueden llegar a posarse en cimientos de arena. Peligrar lo que sientes, lo que piensas, todas tus inquietudes”, advierte Karina Jarik al inicio del espectáculo. Peligran también los ideales, a los que algunos sujetos se aferran, pese lo que pese, mientras otros

⁴³ Fragmento de la sinopsis argumental extraída del programa de mano del 7mo Festival Internacional de Teatro Mercosur, realizado del 2 al 15 de octubre en 2009, p. 15. En este espectáculo, Paco Giménez dirigió el grupo “Los que dijeron Oh”, integrado por los actores: Dimas Games, Mario Gorostidi, Sergio Ariel Heredia, Jorge Juárez, Karina Jurik, Javier López, Monica Morea, Leandro Pineda, Verónica Ripoll, Ernesto Salas, Marcelo Trujillo. Fue estrenado en 2009 en el Teatro La Cochera y reestrenado en el 2018.

los abandonan desencantados. Peligran incluso los procesos históricos, tal y como nos señalaba Paco Giménez al entrevistarlos.

8.1. El acento en la materialidad y la experiencia sensible

Desde este planteamiento inicial marcado por el sentido de la incertidumbre y la volatilidad, los actores transitan la obra deambulando entre diferentes estados: erotizados, amenazantes, reflexivos, perdidos u obsesionados. Interpretan personajes que, en cierto modo, también están rotos, como los vasos, luchando por sostenerse:

Los vasos son recipientes destinados a contener líquido. Tienen la capacidad de sostenerse de pie por sí mismos. Contienen el líquido suficiente para una sola persona. El material por excelencia es el vidrio, lo que los hace frágiles, como yo. Frágiles y peligrosos, como yo⁴⁴.

No olvidemos aquí el carácter particular que el vidrio tiene como materialidad frágil y dura, a un mismo tiempo, cuyas aristas pueden ser extremadamente cortantes. Se convierte así en un material poético, capaz de condensar la naturaleza cambiante y contradictoria del ser humano.

Siendo el vidrio el material propio de los vasos, detengámonos por un momento a observar sus cualidades. Seguramente podemos afirmar que su característica más singular es la transparencia. Ésta permite que el vaso adopte las características visuales del elemento que contiene. Por otra parte, el vidrio carece de aroma y su textura es habitualmente lisa. Pareciera un material con un carácter neutral y, sin embargo, establece una marcada separación, una barrera física entre el continente y el ambiente que lo circunda. La capacidad de reflexión y refracción de la luz del vidrio ponen también en entredicho su supuesta neutralidad. La capa de vidrio altera levemente la visión, como un filtro, a pesar de la transparencia. Entonces, profundizando en las cualidades del material, la significación que adquieren los vasos en términos poéticos y simbólicos puede enriquecerse. Más allá de su naturaleza dual, frágil y amenazante, el vidrio genera una

⁴⁴ Transcripción de una intervención de Verónica Ripoll en *Peligran los vasos*, a partir del registro de video del espectáculo realizado por Hernán Rossi.

imagen distorsionada del contenido del vaso, alterando su percepción como un filtro que se antepone a la visión.

Peligran los vasos pone el acento en la materialidad objetual en todo su transcurso. En el inicio del espectáculo, a partir de la entrada de Sergio “el Sapo” Heredia, la atención del espectador se centra en un objeto en particular: el viejo tacho que el actor coloca en el centro del escenario y hace girar sobre sí mismo. El ruido del metal rodando cíclicamente comienza a envolver a los espectadores como si se tratara de un acto de inmersión. Un zumbido que va calando, diríase que hipnóticamente. Los estímulos visuales, auditivos y táctiles se van amalgamando al inicio de esta experiencia espectral. Se siente el frío del metal y la textura rumbriente del tacho, como si pudiera tocarse con los ojos.

En el teatro, la percepción nunca es puramente visual, explica Pavis (2016), sino que se superpone lo háptico a través de la estimulación que genera el objeto y su materialidad. Podemos describirla como una experiencia sensual total, tal y como sostiene la sociología contemporánea de los sentidos, en concordancia con el pensamiento de Merleau-Ponty y de Deleuze. De acuerdo con ello, los estímulos se conectan unos con otros conformando una suerte de constelación que afecta el cuerpo en su totalidad, entendido precisamente “como un sistema acabado de equivalencias y trasposiciones intersensoriales” (Merleau-Ponty, 1993, p. 249), en el cual los sentidos se traducen y se comprenden el uno al otro.

Por otra parte, cabe señalar cómo es el tacho en sí mismo el que incide sobre el espectador y lo interpela, no aquello que representa ni aquello para lo que pueda servir o utilizarse. Tampoco lo hace por su inserción en un contexto escenográfico, pues aparece aislado en el espacio vacío, reclamando un lugar protagónico en la obra: un vaso fuera de escala que atrae toda la atención sobre sí. Al aparecer desprovisto de su función, se agudiza la percepción de la materialidad del objeto-tacho, de su ser fenoménico, lo cual deriva en la emergencia de múltiples significados (Fischer-Lichte, 2012), tan diversos entre sí como diversos son los espectadores que asisten al espectáculo.

Nos parece significativo destacar cómo *Peligran los vasos* se cierra con una escena que recupera la experiencia sensorial que se vivió al principio⁴⁵. Sergio “el sapo” Heredia entra en el escenario, de vuelta vacío. Lleva consigo un saco relleno de pedazos de vidrio, que golpea fuertemente contra el suelo. El ruido anticipa el punto y final del espectáculo: conciso, sintético y contundente. Pero no termina ahí. El actor toma una esfera y juega con ella, haciéndola correr con suavidad con sus manos, hasta que mágicamente queda boca abajo sin caer. El juego con el objeto desafía la ley física de la gravedad, resumiendo en una imagen la intención del espectáculo de provocar el orden socialmente instaurado. Se arma así una suerte de epílogo final en el cual se agudiza la sensibilidad del espectador, concentrada toda la atención en esa pequeña esfera.



Figura 26. Escena final de *Peligran los vasos* (reestreno 2018). Fotografía de Andrea Asís, para *La teoría de la órbita*.

El espectáculo en su conjunto nos enfrenta entonces al exceso de materialidad al que se refiere Cornago (2004-2006), característica propia de los acontecimientos en los cuales el orden de la presencia cobra especial relevancia. Con ello no queremos negar el peso de la representación, pues son múltiples las escenas ficcionales que se interpretan posteriormente: el encuentro de dos antiguos amantes, diferentes situaciones en un bar, el baile en una discoteca, la historia truncada de dos idealistas de la revolución latinoamericana. Sin embargo, la materialidad y la corporalidad se imponen de manera poderosa. El espectador siente la presencia tangible de los cuerpos y de los objetos en el escenario, lo cual marca el devenir de todo el espectáculo. Por otra parte, las

⁴⁵ La escena final, por otra parte, pone de manifiesto la estructura circular de *Peligran los vasos*, cuya organización dramática discurre sin una lógica temporal y/o causal entre las diferentes escenas (salvo aquellas vinculadas con los idealistas de la revolución).

interpelaciones directas al público subrayan la experiencia convivial, una constante que se recupera en el transcurso de la obra y que enfatiza su carácter performático.

8.2. Sobre la leche, el vino y la sangre

En el vaso, tan importante es el continente como el contenido. Desde la primera escena de *Peligran los vasos*, la atención se desplaza de éstos –y otros receptáculos- a los líquidos que escapan a su contención. En una de las escenas más pregnantes del espectáculo, Dimas Games se mete en el interior del tacho (Figura 27). Se coloca un gorro de látex mirando al público, con cinco vasos de vidrio pegados en la parte superior, en forma de cresta. Estira el gorro hasta la boca, cubriéndose los ojos y la nariz. Le dan una jarra, aparentemente llena de vino, y empieza a verter su contenido por encima de la cabeza, como si tratara de llenar los vasos, que repiquetean unos contra otros en cada movimiento. Vocifera un texto incomprensible. El aire y el vino van penetrando poco a poco en el interior del gorro, haciendo que cada vez tenga más dificultades para hablar y respirar.



Figura 27. Transformación de Dimas Games. Fotografía de Andrea Asís, para *La teoría de la órbita*.

Poco después aparece Karina Jarik, recostada en un cochecito de bebé en el que se va meciendo lentamente con los pies, mientras toma leche de una botella. La acompañan Verónica Ripoll y Javier López, quién empieza un monólogo. Con la mirada fija en los espectadores, sostiene un tetrabrick en su mano izquierda, que agujerea de un golpe. “Yo

vivo con la misma falta de ganas con la que rasgué el vientre de mi madre”⁴⁶, dice mientras se derrama la leche sobre el suelo.



Figura 28. Javier López mira al público, mientras la leche se derrama. Fotografía de Andrea Asís para *La teoría de la órbita*.

Tanto el vino como la leche poseen una fuerte carga simbólica. De hecho, se pueden interpretar como elementos antitéticos, como expresión de la vida y de la muerte respectivamente. Desde una mirada psicoanalítica, Bachelard (1978) describe el vino como el jugo de la tierra y del sol, lo cual lo lleva a considerarlo como una sustancia mítica opuesta al agua y la leche, que vincula por su calidad nutritiva. La leche remite al nacimiento, fuente de crecimiento que fluye del pecho materno. El agua es un elemento esencialmente transitorio, que corre, cae y fluye constantemente; pero es también una leche inagotable, la leche de la naturaleza y la leche del inconsciente. Bachelard rescata múltiples referencias literarias que versan sobre océanos de leche, ríos y otras formas derivadas; imágenes oníricas que se inspiran en el recuerdo de la leche y el regazo maternal.

Por su parte, Barthes (1980) dedica uno de los capítulos de *Mitologías* al vino y lo reconoce como una suerte de tótem de la cultura francesa, describiendo hasta qué punto está altamente socializado en la vida cotidiana. En su opinión, más que el agua, la leche representa el opuesto del vino. Para Barthes, mientras el vino es mutilante, la leche es restauradora. Escribe sobre la leche: “su pureza, asociada a la inocencia infantil, es una

⁴⁶ Todas citas referentes al espectáculo pertenecen a transcripciones realizada por el autor del registro en video del espectáculo cedido por Hernán Rossi.

muestra de fuerza, de fuerza no revulsiva, no congestiva, sino calma, blanca, lúcida, totalmente igual a lo real” (1980, p. 45).

El vino, que nace de la tierra y de la fuerza del hombre, ha sido ampliamente utilizado en rituales en representación de la sangre. Como argumenta Jiménez López (2015), las funciones vitales que cumple la sangre en el organismo (respiratoria, nutritiva, excretora, inmunitaria, transportadora y reguladora) han convertido este fluido en un elementopreciado tanto en rituales como en el arte, sea a través de su uso directo o en reemplazado simbólicamente por otro como puede ser el vino. “La sangre transporta vida y muerte por el doble circuito por el que fluye”, afirma (Jiménez López, 2015: 156). En alusión a la sangre, destaca precisamente una escena de *Peligran los vasos*, imbuida de un marcado carácter ceremonial y coral, en la que se prepara ante el público el coctel denominado como *Bloody Mary*. La describimos a continuación:

Un vaso vacío está suspendido en el aire, atado por dos hilos invisibles de tanza. Seis actores se sitúan por detrás, ordenadamente. Mario Gorostodi, en el centro, sostiene una jarra con hielo picado. Enuncia los ingredientes que, paulatinamente, cada uno de sus compañeros introduce en la jarra: vodka, jugo de tomate, jugo de limón, sal y tabasco. Tras remover el brebaje, llena el vaso. El coctel, de color rojo intenso, rememora a la reina María de Inglaterra, más conocida como María Tudor, quién fue apodada María la Sanguinaria por haber condenado a morir cerca de 2000 protestantes en la hoguera, explica Mario. “El sabor de la tragedia”, dice. De un gesto, invita a los otros a beber, pero todos niegan con la cabeza. Avanza solamente Mariano Trujillo, quién interpreta un soldado de la revolución comunista, que ha perdido sus ideales y que terminará siendo fusilado. Se bebe todo el vaso, mientras los demás abandonan la escena.

El derrame del vino y de la leche, su incontenible flujo y caída, la ingesta del coctel de *bloody mary*, expresan simbólicamente las pulsiones de vida y de muerte. Si revisitamos las ideas que planteamos en nuestro abordaje teórico, autores como Müller o Kantor consideran que el teatro tiene por esencia la reflexión acerca del vínculo existente entre la vida y la muerte. De hecho, podríamos remontarnos a los orígenes del teatro como evolución de las ceremonias y rituales de las sociedades primitivas, en las cuales no existía una separación entre los vivos y los muertos, sino que estaba atravesada por una concepción holística. En *Peligran los vasos*, los líquidos constituyen un medio para

representar simbólicamente esta relación, pero ello también se traduce en otras metáforas objetuales.

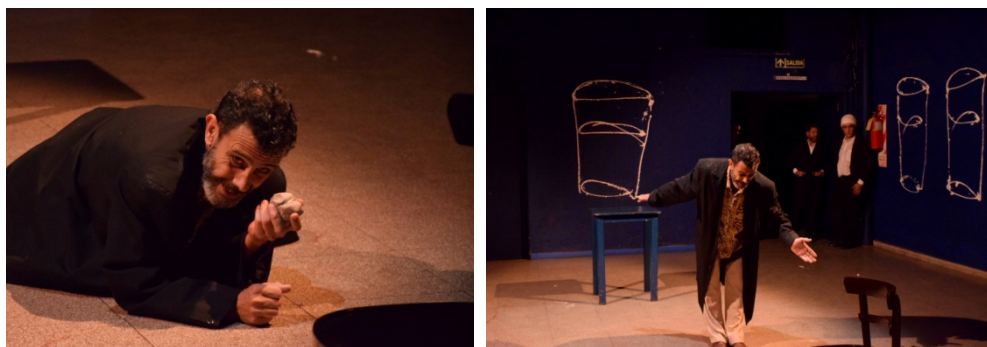


Figura 29. Escena coral en la que se prepara el Bloody Mary. Fotografía de Andrea Asís, para La teoría de la órbita.

Cuando entrevistamos al grupo acerca del punto de partida o disparador de la obra, nos mencionaron que, en un principio, habían empezado leyendo acerca de la etología y de la conducta animal. Esta búsqueda inicial se fue diluyendo en el transcurso de los ensayos, sin embargo, quedaron ciertas resonancias de la misma, especialmente en el trabajo de Mario Gorostidi. En la vida real, el actor estaba atravesando una situación personal complicada debido a un problema grave de salud de su hijo. Sería importante señalar aquí cómo los acontecimientos la vida real afloran en la creación, en un proceso marcado por la liminalidad (Diéguez Caballero, 2007). En concreto, profundizar sobre el comportamiento de los pingüinos macho permitió al actor abordar escénicamente el miedo que sentía en ese momento, según nos explicó Paco Giménez:

Él [Mario Gorostidi] tenía mucho miedo de que muriera su hijo. Entonces, al estudiar los animales, se prendió con el pingüino que sostiene con los pies el huevo, ¿no? El macho, mientras la hembra va a buscar comida, regresa y él, estoico, está ahí soportando. Como su trabajo estaba tan compenetrado con esta idea, después el huevo fue reemplazado por un vaso que se rompe. Su vaso, que pasa de un lugar al otro en una lucha con él [señalando a Jorge Juárez], se rompe y se lo traen a los pies. Ya que, para

él, el vaso era tan personal, algo tan importante. (Giménez, comunicación personal, 10 noviembre 2017).



Figuras 29 y 30. Mario Gorostidi retratado durante el espectáculo. Fotografías de Andrea Asís para *La teoría de la órbita*.

En una de las primeras escenas, el actor modela con sus manos un huevo. Éste es un símbolo icónico de la vida por nacer pero, al ser modelado, expone también el papel que tiene en este nacimiento el padre. Momentos después, el actor talla un vaso a partir de una botella, en un afán obsesivo por saber cuál puede ser “su vaso”⁴⁷. Podríamos afirmar entonces que gran parte de su actuación en *Peligran los vasos* alude a la creación, a la paternidad. Pero remite también a la muerte, representada por el vaso hecho añicos que ponen a sus pies. Es cierto que tanto el huevo como el vaso adquieren mayor trascendencia al conocer las circunstancias que estaba atravesando el actor, desconocidas para el espectador común. Sin embargo, más allá de la historia particular del actor, creemos que la obra pone de manifiesto la tensión entre la creación y la destrucción, entre la vida y la muerte. De hecho, cuando en el final Sergio Heredia aparece con el saco lleno de pedazos de vidrio, que deben ser probablemente los que se han ido barriendo en el transcurso del espectáculo y que ahora golpea contra el suelo para terminar de hacerlos añicos, se atestigua el proceso de destrucción de los mismos vasos.

8.3. Lo sólido y lo líquido: metáfora de la sociedad posmoderna

En el transcurso de la obra, los vasos constituyen también una metáfora sobre la identidad, los vínculos y las instituciones en el entorno social. “Los vasos son la estructura donde la gente busca de algún modo instalarse y sentirse cómodo”, explica Ernesto José

⁴⁷ Describimos esta escena con mayor detalle posteriormente.

Salas (Zanetti, 8 diciembre 2018). De este modo, pueden interpretarse como una representación del estado de bienestar que contiene a los seres humanos, domesticando sus anhelos y sus miedos. Aunque, según apunta Marcelo Trujillo, en ocasiones remiten a “estados de dolor y de pena” de los cuales también cuesta salir (Zanetti, 8 diciembre 2018).

Instituciones como la familia, el trabajo o la Iglesia han perdido su influencia como principios absolutos en la posmodernidad. Sin embargo, no sólo subsisten, sino que siguen desarrollándose y resguardando el funcionamiento del sistema social, tal y como sostiene Lipovetsky (1995). En un momento dominado por la relatividad y la indiferencia, aferrarse a ciertas estructuras puede brindar seguridad, aún a sabiendas de la fragilidad de las mismas. Los individuos necesitan afirmar su identidad y construir lazos de pertenencia, aunque sólo sea a través de objetos de valor efímero. Resulta tragicómico que el reconocimiento social esté sujeto a algo tan banal como la elección de una determinada bebida, como expresa el actor Javier López en una de sus intervenciones durante *Peligran los vasos*: “Yo con un vaso de coca-cola light en la mano, quedo fuera de la ley de relaciones. Con un vaso de cerveza, formo parte.”

En otra escena de la obra, un sujeto (Mario Gorostidi) entra en un bar y saluda al camarero (Sergio Heredia) de forma amistosa. Le pide un vaso de agua. “Te daría, pero no tengo”, responde el camarero. En la barra, hay varios vasos vacíos. “Bueno, ¿después entonces?”, pide de vuelta. “Sí, después”, le contesta ordenando los vasos. Señala uno y vuelve a preguntar: “¿Me vas a servir en este vaso?”. El camarero le responde: “Sí, o en el otro”. Empieza así un diálogo acerca del vaso que el camarero va a ofrecerle para tomar, sin llegar a decidirse: “No importa cual, puede ser cualquiera”. El sujeto, finalmente, toma una botella vacía y crea su propio vaso. “Ahora sí soy feliz. Este va a ser mi vaso, ¡acá voy a tomar!”, dice.

La escena que acabamos de relatar trata en clave de humor absurdo la incertidumbre que envuelve al individuo contemporáneo, acentuada por la apatía que domina sobre el entorno social. Muchos sujetos permanecen en una existencia indiferente, que se despliega sin patetismos: el camarero incapaz de elegir entre uno u otro vaso, o los personajes desgastados que aparecen al principio de la obra, interpretados por Javier López y Karina Jurik. Según Lipovetsky (1995), la apatía es una nueva socialización que parte de la declinación de los valores y los ideales, quedando tan sólo la búsqueda del ego y del

propio interés. Narciso es el símbolo de nuestra época, el *homo psicologicus* obsesionado por los problemas que lo atraviesan. Ciertamente, en nuestros días, los problemas personales han pasado a un primer plano, convirtiéndose en material dramático: la falta de comunicación, el deseo de pertenecer, los encuentros furtivos, el desamor, la soledad. A veces, lo personal cobra una dimensión desmesurada. Así, para el revolucionario desencantado que interpreta Mariano Trujillo, los ideales pierden valor ante la falta de una taza de café caliente.

Según la teoría enunciada por Bauman (2003, 2005), la posmodernidad puede entenderse desde la tensión existente entre lo sólido y lo líquido. Representadas simbólicamente por los vasos en el espectáculo, las estructuras sociales pueden parecer sólidas, pero no podemos olvidar la fragilidad expresada en el material del vidrio. Las personas, así como las instituciones, tienden a la levedad de los líquidos: se desplazan con facilidad, se derraman, se filtran, gotean, se desbordan. De acuerdo con Bauman (2003), la modernidad estimuló la disolución de los sólidos, pero este impulso hoy lo afecta todo. El capital, que antaño estaba ligado al trabajo, es volátil y extraterritorial. Todo fluye, incluido el poder. En su opinión, la desintegración de la trama social es en realidad el resultado de una nueva técnica del poder, que se apoya en el descompromiso de los sujetos. Una red estable y sólida de nexos sociales implicaría un obstáculo para que el poder fluya. Luego, en la modernidad líquida, los vínculos sociales son extremadamente frágiles, tanto en la esfera pública como en la privada. Las personas buscan constantemente relacionarse y, sin embargo, temen hacerlo. Se ha licuado la capacidad de amar tanto a la pareja como al prójimo.

Estas cuestiones son tratadas de manera explícita en la obra. En un momento dado, Javier López cita la teoría de la modernidad líquida, expresando su opinión al respecto. Después de cortar los hilos que mantenían suspendido el vaso del *Bloody Mary*, mientras lo llena de nuevo hasta derramar su contenido en el suelo, dice:

Yo no estoy de acuerdo con el título de la obra. Si pensamos metafóricamente que los vasos son las estructuras sociales y los líquidos somos nosotros. Vivimos en sociedades líquidas. Nos acostumbramos y acomodamos como el líquido al vaso, a viejas, arcaicas estructuras que aún hoy siguen en vigencia. Naturalizamos la opresión sin la menor reacción

colectiva de fractura. Tenemos miedo de quedarnos sin estructuras. Por eso para mí no peligran los vasos.

Se plantea así una contradicción, tal y como se enuncia en la sinopsis. ¿Las estructuras sociales están quebradas? ¿O son acaso los individuos los que ansían romperlas? ¿Peligran las estructuras o peligran los individuos? Según el actor Marcelo Trujillo:

No sabemos si peligran [los vasos], es un deseo, digamos...es una cosa que uno quisiera que pase. A veces no ocurre. La obra plantea una serie de circunstancias para ver si los vasos pueden llegar a peligrar. Nosotros, yo por lo menos, creemos que sí tienen que peligrar porque es necesario. [...] Es necesario pelear, combatir un poquito, porque el sistema estructural es engañoso. A veces estamos mal, y preferimos seguir estando así. (Zanetti, 8 diciembre 2018).

Este es el deseo enunciado por los propios actores y que se plantea como base del proceso creativo, desde la posibilidad de romper con el orden de lo establecido, como punto de partida para dejarse llevar por el juego y quebrar ciertas posiciones de inmovilidad, tanto escénica como simbólicamente. Sin embargo, no se trata de ofrecer una respuesta. En escena se expone la problemática del sujeto posmoderno desde diferentes perspectivas, acordes a la mirada particular de cada uno de los creadores que confluyen en la partitura del espectáculo. Sin proponer una tesis concreta o cerrada, la obra se ofrece a la libre interpretación de cada espectador. La misma libertad atraviesa a los objetos, capaces de provocar la emergencia de múltiples significaciones.

8.4. Otras metáforas objetuales sobre la contención

La metáfora del vaso se va desarrollando a partir de otros objetos que también son elementos que tienen por función contener. El tacho, el *tetrabrick* de leche, la botella, todos ellos son elementos que envuelven, que guardan. Pero, ¿qué sucede si se rompe un *tetrabrick*? ¿Qué sentido tiene un vaso agujereado? El objeto se ve privado de su utilidad, inservible, abriéndose así a nuevos significados: fuente que empieza a brotar, bolsa que se rompe, nacimiento. De este modo, surge la paradoja, figura en la que se produce la

desviación del sentido anterior (Ricoeur, 2001). Un recipiente roto niega su destino instrumental y pone en jaque la lógica que domina una sociedad como la nuestra, cimentada sobre la base de una objetualidad funcional y servil.

La paradoja aparece para quebrar algunas significaciones comunes. El cochecito de bebé es un elemento asociado a la infancia y a la inocencia, que en múltiples ocasiones se utiliza como mecanismo dramático para despertar compasión –pienso, por ejemplo, en la clásica escena de las escaleras de Odesa de *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein-. Pero cuando Karina Jurik ingresa en la escena dentro del cochecito, su actitud de indiferencia y de escepticismo se contraponen a las supuestas significaciones del cochecito que la está cobijando. La actriz nos explicó cuál era su intención al plantear esta escena:

La verdad es que me gustaba la idea de usar el cochecito. Sí, me acuerdo que había una cuestión de trabajar con la idea de la fragilidad. Entonces el cochecito, el comenzar. Era una mujer que estaba rota o descreída. Me gustaba la idea de confrontar el cochecito y lo que implicaba, de estar adentro, como alguien que es frágil, a una mujer que también tenía como un descreimiento. Me acuerdo también que, después, me bajaba del cochecito y tiraba los vasos, así como con desdén (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Otro objeto desviado de su sentido habitual, que adquiere un papel preponderante desde el punto de vista escénico como señalamos en el capítulo seis, es la carpa de acampar. Cerca del final del espectáculo, la carpa irrumpe en el escenario, manipulada desde el interior por el actor Dimas Games. En medio de un estruendo, salta y se mueve como si fuera un animal que persigue y acosa a Karina Jurik, mientras los otros actores corren alrededor. La manipulación de la carpa constituye una paradoja: un objeto cuya finalidad consiste principalmente en resguardar bajo la intemperie, pasa a convertirse en un elemento amenazador. El efecto dramático de esta escena no surge del borramiento de lo real en el objeto, sino de la dualidad a la que se refiere Ricoeur (2001), es decir, poder reconocer la carpa y apreciar al mismo tiempo su conversión en un ser extraño. La tensión que se produce entre el objeto real y su transformación sacude al espectador, no sólo por la imagen insólita o sorprendente que se presenta escénicamente, sino porque altera la

percepción adormecida que se tiene en la cotidianidad, que neutraliza y hace invisible aquello que tenemos frente a nosotros, como son los objetos.



Figura 31. Escena de la carpa. Fotografía de Andrea Asís para *La teoría de la órbita*.

Del mismo modo, las prendas de indumentaria pueden concebirse en calidad de capas que arropan el cuerpo, como una suerte de envoltorio. Es tan íntimo el contacto con el cuerpo y la ropa, que ésta actúa muchas veces como una prolongación del propio sujeto, tal y como pudimos analizar también en *Los que no fuimos*.

En una escena de *Peligran los vasos*, un hombre (Dimas Games) y una mujer (Karina Jarik) están sentados frente a frente. Interpretan una pareja de antiguos novios o amantes que se han reencontrado casualmente. Lo que empieza como una conversación cordial, termina poniendo de manifiesto los sentimientos rotos en la relación y el resentimiento de ambos. Mientras hablan, los actores van cosiendo un hilo en su vestimenta, que van cruzando de uno a otro, creando una suerte de red entre ambos. Ella se aleja y sale por la puerta del fondo del escenario. El hilo queda suspendido en el aire, siguiendo su rastro, hasta que otra actriz (Mónica Morea) lo corta riéndose. El hombre se sacude espasmódicamente, hasta quedar quebrado en la silla, inerte, como si hubieran cortado el cordón umbilical que le daba la vida.

Karina Jarik, recordando la escena, nos comentaba:

Luego también me acuerdo de la escena de los hilos, de los vínculos, del amor, los hilos invisibles que te unen al otro. Cuando hablamos con el compañero, Dimas [Games], desde qué lugar se podía trabajar, y que esos hilos invisibles se pudieran mostrar. Nosotros lo trabajamos desde el elástico, que era bastante sutil. Pero había veces que [los hilos] se tensionaban, otras que estaban mucho más cercanos... Me acuerdo que era una imagen que recorría todo un espacio, hasta que venía la Moni [Morea] y nos cortaba. No arreglábamos las prendas, entonces es como que se iban rompiendo, pero era como si fueran las huellas del haber probado el amor y el desamor. Jugábamos mucho con la metáfora (comunicación personal, 10 noviembre 2017).



Figura 32. Diálogo entre Dimas Games y Karina Jaric, mientras se cosen entre sí.

Fotografía de Andrea Asís para La teoría de la órbita.

El hilo constituye una metáfora de los vínculos, de la unión entre dos seres que se aman, como el hilo de Ariadna, solo que en esta ocasión termina roto. Las prendas horadadas por este hilo son también una metáfora de las huellas del amor y del desamor, como lo describe la actriz. Es interesante observar que el horadado de las prendas iba creciendo en el transcurso de las funciones, casi como un proceso de descomposición natural, ajeno al control de los actores que lo dejaban fluir libremente en el tiempo. Por último, la muerte de Games al cortarse el hilo puede interpretarse también simbólicamente. Como sostiene Bauman (2007), la ruptura de una relación de pareja puede considerarse una especie de experiencia de la muerte en segundo grado, puesto que implica el final de un

mundo compartido entre las dos personas, que también lleva el sello de lo definitivo e irrecuperable.

De pronto, estas pieles o capas que envuelven al cuerpo pueden descubrirse frente al público. En otra escena, una mujer (Mónica Morea) está sentada sobre una mesa, con un cenital sobre ella. Se saca la camiseta negra que lleva puesta y la lanza al suelo. Lleva debajo una camiseta sin mangas, del mismo color negro, que se saca y vuelve a lanzar. Como un animal que cambia de piel, la actriz se va desprendiendo de las prendas que lleva puestas, repitiendo esta misma acción siete veces. Como dice Saltzman, la piel “nos define como cuerpos únicos y distintos en las huellas digitales y en el patrón de disposición de los poros” (2004, p. 21). Sin embargo, ¿qué sucede cuando nos cubrimos con esta otra piel que es la ropa? Más allá de la protección que confiere, oculta y enmascara la forma individual y única que es el cuerpo. Es también un envoltorio, un medio de relación entre la interioridad y la exterioridad, entre lo privado y lo público. La indumentaria contribuye a construir la identidad del individuo, como analiza Entwistle (2002) desde un punto de vista sociológico:

La moda y el vestir guardan una compleja relación con la identidad: por una parte la ropa que elegimos llevar puede ser una forma de expresar nuestra identidad, de decir a los demás algo sobre nuestro género, clase, posición, etc.; por la otra, nuestra indumentaria no siempre se puede «leer», puesto que no «habla» directamente y, por consiguiente, está expuesta a malas interpretaciones (p. 130).

La tensión entre la ropa como reveladora u ocultadora de identidad se acentúa especialmente en las ciudades modernas, donde al aumentar el anonimato se puso mayor énfasis en la apariencia como medio para interpretar a los demás. Surgen así dos concepciones respecto de la significación social de la vestimenta: la idea de que el carácter es inmanente en la apariencia, “en busca de la autenticidad del «otro» y de la «verdad» que se oculta bajo el aspecto”, confrontado con “un deseo alternativo de artificio y juego con la apariencia, mediante la moda y el disfraz” (Entwistle, 2002, p. 131).

En nuestra opinión, esta idea del cuerpo como un elemento en construcción encuentra su mejor expresión en el acto de vestir. El "cuerpo vestido", dice Calefato (2007,

p. 33), es un sujeto "en proceso" que se construye a través del aspecto visible. Así, la escena interpretada por Mónica Morea expone la tensión existente entre el cuerpo natural y el cuerpo social, oculto bajo distintas pieles. También, de acuerdo con las ideas de Dubatti (2003) que expusimos en nuestro abordaje teórico, se pone de manifiesto que el cuerpo que se muestra en la escena no es una *physis* natural, sino una *physis* poética.

La indumentaria, decíamos, configura la identidad de los sujetos. No obstante, en nuestros días, la identidad ya no es estable ni armónica, sino que es tan fácil de mudar como la ropa (Bauman, 2003). Estas cuestiones aparecen de manera latente en *Peligran los vasos*, en la escena que acabamos de analizar, así como en la siguiente:

Se abre la puerta trasera del escenario, desde la cual se arrojan abrigos y chaquetas de corte masculino. Una mujer (Verónica Ripoll) entra y recoge todas las prendas. Avanza hacia el público, con el rostro cubierto. Se para y deja caer al suelo todas las prendas; luego las agarra de vuelta, sacudiéndolas contra el suelo y lanzándolas contra las paredes de la sala. A continuación, una serie de actores que estaban observándola desde el fondo, todos ellos varones, recogen una a una las prendas y se las ponen.

Es posible identificar en esta escena una transferencia de significación. El personaje interpretado por Verónica Ripoll descarga su enfado e impotencia a través de los objetos. Obsérvese que se está produciendo una sinécdoque de la parte por el todo, pues el vestuario representa aquí a sus dueños masculinos que, en un principio, permanecen ausentes. Luego, ingresan los actores masculinos, quiénes toman las prendas para vestirse con ellas. De acuerdo con lo que pudimos conversar con Paco Giménez, en este sencillo acto de vestirse, los actores "se hacían cargo" (comunicación personal, 10 noviembre 2017) del malestar expresado por el personaje femenino, asumiendo la identidad de aquellos quiénes suponíamos ausentes. Pero, si acordamos con las ideas de Bauman (2003), podemos hacer otra lectura e interpretar que estos hombres son sólo espectadores que asisten al drama protagonizado por Verónica Ripoll y que, cuando cae el telón, vuelven a ponerse sus ropas de calle para retomar su rutina cotidiana.

En esta misma escena, la actriz recorre el espacio de un lado a otro, dibujando sobre las paredes el contorno de unos vasos de gran tamaño. Las paredes quedarán marcadas así a lo largo de toda la obra. Este hecho nos lleva a señalar que existe una fuerte vivencia del

espacio teatral por parte de los actores. El escenario puede interpretarse como un espacio a habitar, pero también como un gran recipiente: “Es que la idea de contenido y continente del vaso empezó a funcionar también para el espacio, que se puede ir poblando”, nos comentaba al respecto Paco Giménez (comunicación personal, 10 noviembre 2017). El espacio escénico habilita a los actores a experimentar, convirtiéndose él mismo en un material a ser intervenido, un objeto más que va mutando y transformándose en esta suerte de devenir rizomático que atraviesa la creación, como exponíamos antes.

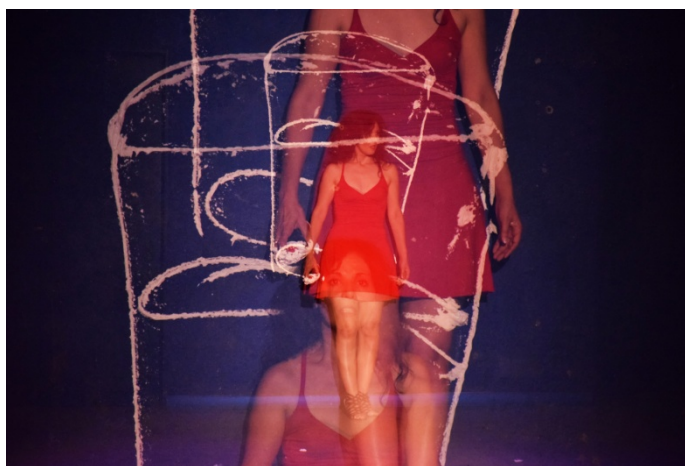


Figura 33. Verónica Ripoll apoyada sobre el dibujo que ha realizado en la pared.

Fotografía de Andrea Asís para La teoría de la órbita.

8.5. ¿Peligran los cuerpos?

El bidón, los vasos, el cochecito, la ropa... Los objetos se ofrecen como material dramático para ser reinterpretado simbólicamente. Pero, ¿cuál es su influencia sobre la corporalidad? Como mencionábamos en el capítulo cinco, el cuerpo del actor recorre diferentes estados físicos durante el espectáculo, condicionado especialmente por los objetos. El uso de un determinado objeto implica siempre una acción, realizada con más o menos fuerza, con más o menos destreza, lo cual sin dudas tiene una influencia sobre la actuación. Por ejemplo, Ernesto Salas nos explicaba el cuidado que había puesto al rellenar de masilla la pistola de juguete que utilizaba en el espectáculo, para que tuviera el peso adecuado a la hora de manipularla. Para Marcelo Trujillo, el trabajo con el objeto responde a una confrontación:

Sucede con los vasos y con ciertos elementos, como la carpa por ejemplo, que requieren dominarlos como objetos, dominar el juego que se hace con los objetos. Pero no tenemos como un artista de circo, por ejemplo, una intención sublime de que salga todo bien. No. Parte del juego es justamente aventurarse a que uno pierda la pelea con el objeto y te gane. Cuando un vaso se rompía perdía una mini-batalla con el objeto. O cuando la carpa por ahí no rueda... (Comunicación personal, 10 noviembre 2017).

La concepción del actor acerca del rol del objeto excede su comprensión como accesorio, pues lo percibe como un rival ante el cual puede ganarse o perderse. Es parte de un proceso lúdico, de un juego de exploración que, en los casos más extremos, termina por afectar y transformar el cuerpo del actor. Repitiendo las palabras de Dimas Games, “existe un contagio con el objeto” (comunicación personal, 27 noviembre 2017), que sólo es posible si se descubren las propiedades sensibles del objeto, su forma y su materialidad, desproveyéndolo de su función instrumental.

Si retomamos la escena inicial, la transformación de Dimas Games conduce a una nueva corporalidad. Del torso para abajo, su cuerpo desaparece en el interior del tacho, se funde con él. Luego, por medio del gorro con los vasos pegados, la cabeza se expande y pareciera animalizarse. Se suma a ello una gestualidad y una expresión alteradas, por efecto del líquido que penetra en el interior del gorro, y el sonoro repiqueteo de los vasos. La mutación también afecta al espectador en un plano perceptivo, en el acontecimiento convivial, extrañado ante la corporalidad híbrida que se expone ante él y que lucha por expresarse. Puede que el espectador trate de llegar a una interpretación acerca de lo que ha visto y experimentado. Pero, en todo caso, ésta sólo será una lectura posible, una “emergencia”, como diría Fischer-Lichte (2018).

Desde el punto de vista de la conexión que puede llegar a establecer el actor con objeto, entendido prácticamente como una extensión del propio cuerpo, destaca también el uso del cochecito de bebé. La apatía del personaje de Karina Jarik es tal que deambula sin rumbo, allá donde la lleve el cochecito. Desprovisto de fuerza y de movilidad, su cuerpo se fusiona con el cochecito, parecen uno solo.

Los objetos, entonces, transfiguran en mayor o menor medida la corporalidad de los actores. Así, cabe mencionar también la escena en la cual Leandro Pineda utiliza un sombrero o casco que está intervenido con pedacitos de espejo, simulando una lámpara de discoteca. Tras desenvolver un vendaje que lo mantenía oculto, el actor juega con una pequeña linterna mientras baila y proyecta haces de luz por todo el espacio de la sala. Es importante señalar el proceso de hibridación que se produce respecto del cuerpo del actor, el cual se convierte en una suerte de luminaria móvil. Y, nuevamente, nos interesa destacar el valor que cobran las cualidades sensibles que tienen los materiales y los objetos.

Por otra parte, los objetos intervienen en las relaciones que se establecen escénicamente entre los distintos cuerpos. En una obra que reflexiona acerca de la precariedad de los vínculos humanos, justamente es interesante analizar el papel que desempeñan los objetos como elemento relacional. Nos parece revelador haber observado que bastantes objetos son utilizados como un medio para perturbar o atacar a los otros. En una escena, por ejemplo, Sergio Heredia lanza con fuerza el bidón hacia sus compañeros, de un lado a otro del escenario, estableciendo un punto de tensión. Podemos señalar otros momentos en los que domina la violencia, como la ejecución del personaje interpretado por Marcelo Trujillo, la escena de la carpa que amenaza a Karina Jarik o la intervención que realiza Mónica Morea para cortar el hilo que unía simbólicamente a los dos amantes (Karina Jarik y Dimas Games). En especial, destaca la escena en la que Jorge Juárez acosa a Mario Gorostidi, cuyo impulso violento no era simulado ni controlado, como nos contaba el mismo actor:

Yo quería comentar que había una escena que me gustaba mucho, cuando yo tiraba los vasos. Personalmente, ese tirar de los vasos daba como rienda suelta a cierta agresividad que tengo yo en algunas cosas. Era como que decía: “Bueno, esto se lo pongo en la cabeza”. No medía [...] Cuando yo tiraba los vasos, no estaba pensando en si se podían romper. Digo, si se rompen, se rompen. No es que lo iba a hacer con cuidado. Los tiraba y si los rompía, bueno, era parte del juego. (Juárez, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

La preeminencia de la agresividad en el espectáculo –que no posee la misma intensidad en las otras obras de Paco Giménez que hemos analizado- probablemente nos

habla del lugar que ocupa la violencia en la sociedad posmoderna. Según Lipovetsky (1995), estamos asistiendo a un movimiento irresistible de pacificación de la sociedad. El régimen de la barbarie, construido sobre el honor y la venganza, ha dado lugar a un régimen suave, en el que la crueldad y la brutalidad suscitan indignación y horror. El individualismo trae aparejada una mayor identificación psicológica con el otro, de manera que se acentúa la sensibilidad y “el dolor aparece como una aberración caótica y escandalosa” (1995, p. 197). Sin embargo, mientras el proceso de personalización suaviza las costumbres de la mayoría, inversamente estimula la frustración crónica y endurece las conductas criminales de los marginados, conduciendo paradójicamente a una radicalización de la violencia.

Pese a que hoy vivimos en comunidades más seguras y reguladas, los individuos están dominados por el miedo; un miedo que deviene más temible cuanto más difuso y disperso es, según ha observado Bauman (2007). Así, los temores son múltiples y de distinta naturaleza, reales o imaginarios, individuales o colectivos, locales o globales: desde la amenaza a los ataques terroristas, las epidemias o las catástrofes naturales, hasta el miedo a que el estado de bienestar se desplome. Los peligros que se temen pueden amenazar al cuerpo, otros afectan a la seguridad del medio de vida o la supervivencia. Mas luego está el miedo hacia aquello que pone en peligro el lugar que la persona ocupa en el mundo, su identidad. “El miedo es un sentimiento que conocen todas las criaturas”, dice Bauman (2007, p. 11), que conduce a básicamente a dos alternativas: la huida o la agresión. Pero, en nuestros días, los seres humanos están desarrollando un “miedo derivativo”, una suerte de temor secundario y sedimentario que persiste aún y cuando no existe una amenaza directa. Sloterdijk (2003, citado por Vásquez Rocca, 2008) ha reflexionado también acerca de nuestra sociedad, que según el filósofo está obsesionada por la seguridad, acechada por el miedo permanente.

En contraposición a la sociedad asediada por este estado de temor, los actores del grupo “Los que dijeron Oh” adoptan una actitud desafiante, asumiendo en su propia piel que el teatro es un juego peligroso. “El riesgo”, dice Pavis, “es inherente a la vida, y al teatro, esta vida acelerada, lo encuentra a cada paso” (2016, p. 302). En las entrevistas, los actores nos manifestaron que eran conscientes de que se exponían a la posibilidad de lesionarse, tal y como le sucedió a Karina Jaric el día del estreno, cuando se cortó con uno de los vidrios rotos. Esta cuestión nos aproxima a las ideas de Lehmann (2013), para quién

el riesgo no es sino una transgresión del teatro posmoderno hacia el tabú, entendido como una forma socialmente anclada que rechaza ciertos modos de comportamiento que serían inaceptables.

En la era de la racionalización, del ideal del cálculo y de la racionalidad generalizada del mercado, el teatro se adjudica el rol de tratar con los extremos de la emoción por medio de una estética del riesgo, que siempre contiene la posibilidad de la hiriente ruptura del tabú. (Lehmann, 2013, p. 449).

Como indicamos en el capítulo seis, para los integrantes de “Los que dijeron Oh”, asumir el riesgo y la posibilidad del accidente no es un problema. “El único conflicto”, repetimos las palabras de Trujillo, “es justamente que no pase nada” (comunicación personal, 10 noviembre 2017). En este sentido, los objetos se suman al juego escénico como valiosos aliados para poner en tensión el cuerpo. En conclusión, *Peligran los vasos* nos ha permitido observar cuan rica es la capacidad metafórica de los objetos y, al mismo tiempo, comprender la fuerza de los afectos que producen sobre los propios actores.

9. *Lomodrama, un butoh criollo*

EL SIEMPRE ESTUVO DESPIERTO
 NUNCA TUVO SUEÑOS
 ELLA SIEMPRE TUVO SUEÑOS
 NUNCA ESTUVO DESPIERTA

Graciela Mengarelli y Oscar Rojo traen a escena el cuerpo para ser interceptado por el teatro y vivirlo, celebrarlo y convertirlo en acto político, existencial y poético.

Es una obra performática desarrollada en cuadros. No hay personajes y no hay historia. Hay actores con sus cuerpos: el drama es el cuerpo en sí mismo, el cuerpo puesto en un lugar esencial del teatro. Actores que ponen el "lomo" al servicio del teatro.

Con melancolía, humor, tristeza y perversión estos actores exponen sus vivencias en las huellas de sus "lomos".⁴⁸

9.1. **Cuerpo y deseo en el proceso de creación**

En la génesis de *Lomodrama* subyace el deseo actoral de manera especialmente significativa. Desde hacía tiempo, Graciela Mengarelli y Oscar Rojo habían expresado el anhelo de trabajar juntos bajo la dirección de Paco Giménez, sumándose el acompañamiento de Silvia Villegas en el proceso de creación del espectáculo, quien lo describe como un “encuentro de cuatro amigos” (comunicación personal, 31 de octubre 2019). El deseo, largamente postergado, parece haber requerido del impulso del director para desarrollarse:

Se habían encontrado dos personas que necesitaban justamente volcar todos sus conocimientos sobre cuerpo y movimiento, que es algo que eso sí

⁴⁸ Sinopsis argumental, extraída del Archivo Paco Giménez del Repositorio digital de la UNC. *Lomodrama, un butoh criollo* es una creación colectiva de Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Oscar Rojo y Silvia Villegas. Paco Giménez dirigió el espectáculo, con la actuación de Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, asesoramiento y registro dramaturgico de Silvia Villegas, asesoramiento plástico de José Quinteros e iluminación de Fernando Castello. El espectáculo fue estrenado en el año 2010 en el marco del 25° Aniversario del Teatro La Cochera.

les empuja Paco [Giménez] a hacer y definir. Que pusieran en funcionamiento eso, habida cuenta que en el trabajo de dirección y de enseñanza se quedaban con muchas ganas de cosas prometidas y que no correspondían con las clases, porque no eran grupos teatrales propios o, si lo eran, los actores proponían otro tipo de cosas. Entonces había un cúmulo de proyectos que no lograban solidificarse, encontrar el cuerpo, la realización. Entonces el Paco les dijo, "Bueno, cumplan esa promesa! No estén todo el tiempo fantaseando con que algún día van a poner en funcionamiento tal interés, tal despliegue de eso. Háganlo!". *Lomodrama* es el resultado de llevar a cabo una promesa, un sueño. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre 2019).

Paco Giménez asumió un rol instigador, acorde con el modo de dirigir que lo caracteriza, confrontando a los actores con su propio deseo (Valenzuela, 2011). Luego, durante el proceso creativo, se mantuvo en la retaguardia, ofreciendo un espacio de libertad para que cada cual explorase sus propias inquietudes. Silvia Villegas nos indicó también que no existían consignas específicas, salvo la idea de que los actores volcaran sus conocimientos acerca del cuerpo, en cuyo trabajo ambos contaban con una fuerte preparación y experiencia. De este modo, para Graciela Mengarelli, *Lomodrama* constituyó tanto un estímulo como un desafío:

Pero en este caso la propuesta de Paco [Giménez] fue juntarnos a nosotros dos, en torno a los saberes que nosotros teníamos casualmente vinculados al cuerpo y ponerlos en acción. "Bueno, vos estás enseñando, haber pelá", como dice el Paco. "Hacé con eso lo que vos estás queriendo enseñar", por decir así. Era como una provocación. (Mengarelli, en Buyatti y Cipolla, 2015, p. 137-138)

Así se fraguó el espectáculo, alimentado por el deseo en un sentido profundamente productivo y con claras reminiscencias al pensamiento de Deleuze y Guattari (2004): el deseo de experimentar el cuerpo como potencia, hecho de afectos y de intensidades; el deseo de ponerse en movimiento, de hacerse y de deshacerse; el deseo de desorganizar las categorías y conceptualizaciones que arrastramos. Aparejada a todo ello, subyacía la voluntad de reírse de uno mismo en todo el proceso de creación. "*Lomodrama* es como un

poema dramático pero, en realidad, detrás de cada una de estas definiciones, hubo mucha risa, mucho mucho burlarnos de nosotros, ponernos en jaque, ponernos a prueba, el disciplinamiento...”, aclara Silvia Villegas (comunicación personal, 31 octubre 2019).

El título pone de manifiesto esta mirada irónica, que alude de manera perspicaz al biodrama, género que había tenido un fuerte desarrollo en Buenos Aires por aquel entonces. Creado por Vivi Tellas en 2002, al emprender un proyecto bautizado con este término como directora del Teatro Sarmiento, el biodrama experimenta la superposición entre realidad y teatralidad (Cornago, 2005). La dramaturgia de *Lomodrama*, sin embargo, se aparta del relato biográfico que caracteriza el biodrama. “A nosotros nos interesaba otra cosa. No tanto una biografía, sino un modo de estar, de convivir”, según explica Mengarelli (en Buyatti y Cipolla, 2015, p. 139).

A su vez, el título juega con la expresión “poner el lomo” de la jerga de obreros y proletarios, evidenciando cómo lo que sostiene el espectáculo es, a fin de cuentas, el intenso trabajo que realizan los actores. Citando a Paco Giménez, “poner el lomo, es poner el cuerpo y soportar una carga” (en Clarín, 12 de junio 2012). *Lomodrama* alude entonces al funcionamiento del cuerpo en el plano de la presencia, lo cual brinda al espectáculo un carácter marcadamente performático. En este orden de cosas, los objetos juegan un papel importante en la medida en la cual entran en contacto directo con el cuerpo, interviniendo en su capacidad gestual y motriz. La relación cuerpo-objeto cobra gran importancia en el plano físico y sensorial, lo cual repercute en la construcción poética y dramática.

La referencia explícita que se hace en el título al *butoh* responde al trabajo sobre el cuerpo, el cual no se reduce a una búsqueda de lenguaje o una estetización, sino que tiene por propósito explorar otros campos gestuales y perceptivos. No obstante, la incorporación del adjetivo “criollo” enfatiza la intención que tenían los creadores de reírse de las exigencias que acarrea el *butoh* y de disminuir la gravedad que caracteriza la danza japonesa.

A pesar de la toma de distancia explícita que se plantea con respecto del biodrama, existe un punto de partida autorreferencial en la creación del espectáculo, marcado por la pregunta “de qué me trato” con la cual Paco Giménez exhorta habitualmente a los actores. Más allá de recurrir o no a hechos biográficos, Mengarelli y Rojo ponen en escena sus

sueños, inquietudes y miedos. Si la aspiración del biodrama es, según analiza Cornago, conducir a una reflexión de carácter universal sobre “el enigma de la vida humana en su expresión más irreductible como presencia” (2005, p.5), éste nos parece un punto de contacto con *Lomodrama*. Bajo el deseo y la determinación de poner el lomo, el cuerpo se convirtió en el material poético y dramático principal, “para ser interceptado por el teatro y vivirlo, celebrarlo y convertirlo en acto político, existencial y poético” como declaraba Giménez a propósito del estreno (en Hopkins, 5 de junio 2012). El tratamiento escénico que se hacía del cuerpo exagera lo performativo, en confluencia con el biodrama, poniendo en juego los límites entre persona y personaje, entre introspección y exhibición, ficción y realidad, tal y como Beatriz Trastoy ha detectado que sucede en el biodrama (en Cornago, 2010).

9.2. El drama del cuerpo

Sin que exista un hilo argumental en la obra, el cuerpo puede considerarse el eje dramático: desde el pronóstico de un cuerpo vivo, cambiante y mutable, hasta el cuerpo sin vida del un esqueleto que Graciela Mengarelli reconstruye hueso a hueso en el centro del escenario. Como decíamos antes, resuena en todo este desarrollo el *butoh*, así como la filosofía Zen que atraviesa la cultura japonesa.

El término *Karada*, que significa “cuerpo”, condensa múltiples e intrincados significados, según explica Michitaro Tada (en Cohen, 2014). No solo alude al cuerpo físico como materialidad, sino que está estrechamente vinculado a la realidad, el sujeto y la conciencia. Pero *Karada* expone además la posibilidad del vacío, condición indispensable para que afloren nuevas formas del cuerpo. No habría tampoco una forma definitiva del mismo, sino justamente un devenir constante. Como afirma Cohen (2014), en la danza *butoh* se desarrolla un proceso de vacío y llenado, similar a lo que sucede con la respiración y el constante fluir entre inspiración y exhalación, sin llegar a un vacío pleno. El devenir se ensarta y se desenvuelve dramáticamente en *Lomodrama*, tal y como expresa Villegas, a través de los diferentes estados que experimentaban los actores:

Un concepto con el cual se trabajó permanentemente en *Lomodrama* era estado. La definición de estado: el estado de la mirada, el estado de los pies, el estado espiritual, el estado poético, el estado real, el estado

doloroso. De hecho, Graciela hacía un pronóstico del cuerpo al inicio del espectáculo. Por eso es al inicio. (Villegas, comunicación personal, 31 octubre 2019).

De acuerdo con Bergson y el concepto de duración que atraviesa su filosofía, estos estados confluyen en una sola consciencia que está en continua transformación; es decir que, en realidad, la consciencia no estaría constituida por la suma de diferentes estados, sino por un transcurrir incesable. “La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de consciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer separación entre el estado presente y los estados anteriores”, dice Bergson (1999, p. 76-77). La pura duración, que sólo tendría lugar en la consciencia, consiste entonces en una sucesión de cambios cualitativos que se funden y se penetran. En concordancia con estas ideas, *Lomodrama* presenta dos actores en escena que están en un cambio de estado permanente. El tiempo animal de la tortuga, nos decía Villegas, difiere del tiempo en el que Oscar Rojo baila en el sofá, y es distinto también del tiempo en el cual Graciela Mengarelli arrastra la pesada carga de los treinta-mil desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina.

Los estados no sólo tienen una traslación en cuanto al movimiento del cuerpo, sino que inciden sobre la noción de identidad, lo cual es una cuestión que aparece también en el *butoh*. Según Greiner, el cuerpo en la danza japonesa está siempre en proceso, indistinto del lugar en el que se ubica y se desplaza, expresando el desmembramiento de la identidad:

El cuerpo que baila *butoh* explota la noción de individualidad, pero tiene ambivalencias. Al mismo tiempo en que no es un sujeto monolítico y controlador, permeable a los ambientes donde lucha para sobrevivir; se presenta absolutamente singular. Rompe la jerarquía del sujeto como más importante que los objetos inanimados del mundo. Vuelve al barro para experimentar el pasaje de lo informe a lo formado y viceversa, en una continuidad interminable. Nada es exhaustivo, objetivo, permanente. (Greiner, 2005, s.n.).⁴⁹

⁴⁹ Traducción del autor.

El cuerpo danza física y simbólicamente, conectándose con las fuerzas que lo rodean, sin imponer una jerarquía. La identidad se desterritorializa, tal y como postularon Deleuze y Guattari (2004). El cuerpo hace rizoma con el mundo: con el barro, los animales y las plantas, con el sofá, la mesa o las sillas. En la obra, cuando Graciela Mengarelli se colocaba un gran caparazón de tortuga en la espalda, su intención iba más allá de imitar al animal (Figura 34). “Me pensé tortuga”, dice la actriz (en Buyatti y Cipolla, 2015, p. 140). Traspasada por el peso y el contacto con el caparazón, una nueva corporalidad emergía desde el interior, modelándose a través de ese objeto. Entonces, cuerpo y objeto se unían en una “intimidad que trabaja físicamente”, como diría Bachelard (2000, p. 101).

Sin embargo, este cuerpo-tortuga volvía a desarmarse rápidamente. Tras pasar por encima de Oscar Rojo, quién yacía entonando cantos de la ceremonia de la Ayahuasca⁵⁰, Mengarelli se erguía y empezaba a caminar invirtiendo los movimientos naturales del pie, anteponiendo el talón a la punta y jugando también con las manos. De este modo, con la conciencia agudizada sobre el gesto y el movimiento, afloraba de nuevo otra corporalidad.



Figura 34. Graciela Mengarelli con un caparazón de tortuga real.

Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

El cuerpo-tortuga alude a la longevidad, contraponiéndose con el hecho inefable de la muerte. “El cuerpo muere”, subraya Villegas al declarar que cuál es el tema principal de *Lomodrama*: “... y el drama del cuerpo termina en muerte, el drama del cuerpo es que el

⁵⁰ La *Ayahuasca*, término quechua que significa liana o sogá de las almas, es una bebida de los pueblos indígenas del Amazonas que posee efectos alucinógenos. La bebida es utilizada en la ceremonia chamánica que recibe su mismo nombre. Según la profesora de antropología Echazú-Böschemeier, representa la unión indisoluble entre lo terapéutico y el pensamiento mágico característico de los pueblos nativos amazónicos.

cuerpo se deteriora, se pudre, termina confundido con todo. El cuerpo no te pertenece” (comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

El cuerpo es un objeto caduco y efímero, aspecto que subyace también en toda la danza *butoh*. Como afirma Kuniyoshi: “Considerando al cuerpo como *karada* -un término japonés que puede significar "cuerpo" y "vacío"- existe en *Butoh* un nihilismo hacia el cuerpo en el cual el danzarín considera su cuerpo solamente como un objeto transitorio” (citado en Cohen, 2014, p. 29). En *Lomodrama*, la presencia del esqueleto en el escenario manifiesta cómo el devenir del cuerpo está determinado por la muerte. Más que un símbolo mortuario, los huesos son por naturaleza la huella del final inexorable del cuerpo-objeto.

9.2.1. El cuerpo y su ser-en-el-mundo

Habiendo expuesto la noción de cuerpo que subyace en la obra, cabe preguntarse acerca del papel que cumplen los objetos en esta concepción. ¿Cuál es el tipo de relación que se establece entre este cuerpo en devenir y los objetos que lo rodean? ¿Funcionan como material de apoyo o se propicia otro tipo de vinculación? Según explica Greiner, “la experiencia *butoh* fue un operador cognitivo que desestabilizó supuestos sobre la conciencia humana, la relación entre la vida y la muerte, y la posición del hombre en relación con la naturaleza, la cultura y los objetos inanimados”⁵¹ (2005, s.n.).

En confluencia con este planteamiento de la danza japonesa, en *Lomodrama* los cuerpos de los actores entablan una estrecha ligazón con la materialidad que los rodea. Cuando Mengarelli desarrolla un pronóstico sobre el cuerpo, no es menor el hecho de que lo haga apoyada en una mesa, puesto que es el mueble lo que le ofrece el sostén necesario para la realización de los diferentes movimientos que ejecuta. En este orden de cosas, en el diálogo que los dos actores entablan sentados a escasos metros del público, las sillas se convierten también en el principal punto de apoyo, dado que trabajaban bajo la consigna de no colocar los pies en el suelo (Figura 35). Este nexo entre el cuerpo y la materia objetual se intensifica en el baile que Oscar Rojo realiza en el sofá, en el cual su cuerpo parece fundirse en los confines del mueble, agudizando el contacto de la piel con la textura y los pliegues del tapizado (Figura 36).

⁵¹ Traducción realizada por el autor.

Es significativo que se recurra al uso de objetos y de elementos de mobiliario comunes, inscribiendo este devenir del cuerpo en el ámbito de lo cotidiano. Silvia Villegas nos explicaba cuál había sido su intención: “El cuerpo vive en un cotidiano. Y nosotros lo que queríamos era elevar eso a una condición poética que te dejara sin aire, las cucharas, las sillas... todo, todo, todo era como multiplicado” (comunicación personal, 31 de octubre de 2019).



Figura 35. Diálogo entre Graciela y Oscar, sentados sin tocar con los pies en el suelo.

Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

La proyección del cuerpo en el entorno, fuertemente arraigada en el *butoh*, guarda también una estrecha relación con la fenomenología, cuyos postulados nos pueden permitir profundizar en el análisis del acontecimiento escénico. Según expusimos en capítulos precedentes, para Merleau-Ponty (1993) el cuerpo se ubica en medio de la conciencia y del mundo, estableciendo con ambos una profunda complementariedad. La existencia se explica desde la centralidad del cuerpo y su ser-en-el-mundo. El sujeto percibe a través del cuerpo, reconstruyendo el mundo a partir de su existencia en el mismo.

Los objetos también están-en-el-mundo, puesto que no permanecen invariables ni ajenos al cuerpo o a todo aquello que los rodea. Cada objeto está afectado por las conexiones que tiene con los otros objetos, con los cuales conforma un sistema interdependiente. “Más precisamente, el horizonte interior de un objeto no puede devenir objeto sin que los objetos circundantes devengan horizonte”, dice Merleau-Ponty (1993, p. 87). El horizonte o la perspectiva es lo que asegura la identidad del objeto al ser explorado. Si bien es el medio para que los objetos puedan disimularse, lo es también para que puedan

revelarse. En este sentido, para Merleau-Ponty, cada objeto es espejo de todos los demás. En consecuencia, la percepción que experimenta todas estas conexiones, es móvil y múltiple. Cuando observamos un objeto lo hacemos desde un punto de vista preciso, ciertamente, pero, al mismo tiempo, percibimos también todas las visiones posibles del objeto:

Por ejemplo, veo la casa vecina desde cierto ángulo, otro individuo, desde la orilla opuesta del Sena, la vería de forma diferente, de una tercera forma desde el interior, y todavía de una cuarta diferente desde un avión; la casa de sí no es ninguna de estas apariciones [...] Toda visión de un objeto por mí se reitera instantáneamente entre todos los objetos del mundo que son captados como coexistentes porque cada uno es todo lo que los demás ven de él. Así, pues, hay que modificar la fórmula que hemos dado; la casa misma no es la casa vista desde ninguna parte, sino la casa vista desde todas partes. El objeto consumado es translucido, está penetrado por todos sus lados de una infinidad actual de miradas que se entrecortan en su profundidad y que nada dejan oculto. (Merleau-Ponty, 1993, p. 87-88).

Puede afirmarse, entonces, que el espacio existe en función de las relaciones entre todas las cosas del mundo. Lo mismo sucede con el tiempo. En principio, suponemos que el tiempo posee una dirección, desde el pasado hasta el futuro, lo cual es relativo a nuestro presente, es decir, a nuestra posición existencial. Sin embargo, según el filósofo, las tres dimensiones temporales -pasado, presente y futuro- se mezclan entre sí conformando un todo. En cierto sentido, el pasado sigue vigente y modifica el presente, el cual también se proyecta en el futuro, anticipando lo que está por venir:

Si considero atentamente la casa, y sin ningún pensamiento, esta tiene un aire de eternidad, emana de la misma una especie de estupor. Es indudable que la veo desde un cierto punto de mi duración, pero es la misma casa que vi ayer, un día más vieja; es la misma casa que contemplan un anciano y un niño. Sí, también ella tiene su edad y sus cambios; pero, aun cuando mañana se derrumbara, seguirá siendo verdad para siempre jamás que la casa existió hoy [...] el objeto se ve, pues, desde todos los

tiempos igual a como se ve desde todas partes y por el mismo medio, la estructura de horizonte (1993, p. 89).

En el momento que citamos anteriormente, cuando Oscar parece confundirse en los pliegues del sofá, termina elaborando una metáfora visual del tiempo, mientras gira con su cuerpo reproduciendo el movimiento circular de las aspas de un reloj. A través del movimiento, el cuerpo se desenvuelve en el espacio y el tiempo, condensando en una imagen poética las ideas que venimos exponiendo en un plano teórico (Figura 36). El tiempo no sólo atañe al movimiento, sino que está presente en el cuerpo, amoldando su postura, inscribiéndose en la piel. Como dice el filósofo japonés Shansuke Tsurumi, guardamos nuestros recuerdos “a través de la carne, del cuerpo” (citado en Cohen, 2014, p. 30).



Figura 36. Oscar Rojo representa el movimiento del reloj en el sofá. Fotografía anónima.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Más allá de la existencia individual de cada uno, *Lomodrama* profundiza sobre cómo permanecen en el cuerpo las huellas de la evolución humana. En el diálogo que Mengarelli y Rojo mantienen en las sillas, conversan en términos filogenéticos sobre las huellas de la evolución humana presentes en el cuerpo. “¿Sabías que las uñas son el último resabio de la escama?”, dice en un momento Mengarelli.

Pero, en esencia, el devenir está determinado por la muerte. Tras perecer, el cuerpo yace como materialidad inerte, hasta quedar sólo los huesos. En este sentido, *Lomodrama* reivindica el tiempo del cuerpo que ha muerto, especialmente en la escena en la cual Graciela Mengarelli recompone lentamente un esqueleto (Figura 37). El espectador

también es impelido a detenerse en la contemplación de cada uno de los fragmentos, hasta el más pequeño hueso, acompañando la acción de la actriz desde la contemplación. El tiempo no sólo está presente en los huesos, como marca indeleble de la existencia de un sujeto que fue en otro tiempo, sino que se expresa también en la duración de la acción que la actriz lleva a cabo.



Figura 37. Graciela Mengarelli recompone un esqueleto real sobre el escenario. Fotografía anónima.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

El perro pekinés embalsamado, que acompaña a Oscar Rojo en una escena (Figura 38), ilustra también el devenir-objeto del cuerpo. Sin embargo, la manera en la que el perro se presenta como un par del actor consigue dotarlo de vida nuevamente, aún sin manipularlo directamente. Colocado a los pies de Rojo y ataviado con las mismas gafas de sol, mirando frontalmente, interpela también a cada uno de los espectadores. En el transcurso de la investigación, averiguamos que el perro había pertenecido verdaderamente al actor, quién lo conservaba embalsamado en su hogar. Podríamos animarnos a suponer, entonces, que para él era más que un objeto, que estaba todavía insuflado por el recuerdo del animal vivo, lo cual es imposible de aseverar debido al fallecimiento del actor poco tiempo después de *Lomodrama*.



Figura 38. Oscar Rojo con el perro pekinés embalsamado. Fotografía anónima.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

El tiempo está presente en el cuerpo, según hemos afirmado. De igual modo, se inscribe en los objetos. De acuerdo con Bachelard (2000), la memoria subyace en el espacio, capaz de conservar y concentrar el tiempo en los objetos que lo configuran. “Es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración”, afirma (p. 31). Sin lugar a dudas, el caparazón de la tortuga expresa la condensación del tiempo simbólicamente. Su significación se intensifica por tratarse de un elemento real, devenido en el vestigio que atestigua la existencia del animal después de haber muerto. Por otra parte, los dos gallos que Graciela Mengarelli coloca enfrentados entre sí en una escena, también apelan al recuerdo, evocando el comedor familiar de las casas de antaño:

Esos gallos son un adorno típico de los años 30 a 40 de los comedores de las familias de clase media, esos adornos metálicos, estatuarios, que recuerdan la armonía de la vida campestre. Entonces esos adornos existían mucho en las casas, en aquella época, mis abuelos tenían adornos así, que era propio de la inmigración española, italiana, de esa burguesía más desarrollada, que tenía el comedor con una pintura en gobelino que recordaba las montañas, la vida campestre, la armonía familiar, la foto de la abuela, el crucifijo de no sé quién. Y los gallos, arriba del bargueño, donde estaban los cubiertos. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

En los objetos, se pone de manifiesto el espíritu de la época que influye en su conformación, sus usos y significaciones. Volviendo sobre las ideas de Eco (1986), los objetos adquieren diferentes significados en función de los contextos culturales y los códigos que en ellos se establecen. Los objetos siempre han sido significantes, pero éstos han mutado históricamente, como se desprende de la lectura de Baudrillard (2004). Los gallos aluden al ambiente aburguesado al que se refiere Villegas, y del cual son signos, aunque esto no impide que evoquen también otros significados. Desde el punto de vista de Baudrillard, lo que se desprende del objeto antiguo no es el tiempo real, sino justamente los indicios culturales del tiempo. Más, por otra parte, en este tipo de objetos subyace el valor simbólico del mito del origen y de la autenticidad:

El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un “retrato de familia”. Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. Es lo que, evidentemente, les falta a los objetos funcionales, que no existen más que actualmente, en indicativo, en imperativo práctico, que se agotan en su uso sin haber tenido lugar antaño y que, si bien aseguran más o menos bien el entorno en el espacio, no aseguran el entorno en el tiempo. (Baudrillard, 2004, p. 85-86).

A este tipo de objetualidad, que conserva y atestigua el paso del tiempo, Baudrillard le atribuye la capacidad de retrotraer al sujeto a su propio nacimiento, que está en el orden de la necesidad humana de reivindicar la propia existencia:

El objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado. Ese acontecimiento consumado al cual significa, es el nacimiento. Yo no soy el que es actualmente, pues eso es la angustia, yo soy el que ha sido, conforme al hilo de un nacimiento inverso del que ese objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito del origen (2004, p. 86).

Algunos objetos de *Lomodrama* nos conducen hacia atrás en el tiempo: los gallos, el esqueleto o el perro embalsamado. Pero el caparazón de tortuga evoca la eternidad. El espectáculo no solo se desarrolla desde una lógica lineal del tiempo, sino que retrocede

hacia el pasado y, a su vez, se expande hacia el futuro. La propia estructura dramática expresa esta concepción circular donde pasado, presente y futuro están intrincados. Empieza anticipando todos los movimientos, entradas y salidas que se van a suceder después; mientras que termina con un baile alrededor de todo el escenario como síntesis y final de todo el acontecimiento. “El baile último lo que tiene como propósito es volver a recorrer de manera jocosa lo que había sido recorrido de manera dramática”, tal y como nos explicaba Silvia Villegas en referencia a la dramaturgia (comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Lomodrama plantea la experiencia de un devenir en el espacio y en el tiempo. Pero, si seguimos las ideas de Bergson, son grandes las diferencias entre una y otra dimensión. El espacio es un medio homogéneo, que se puede partir y fragmentar, hasta volver a reunirse. Así sucede en la obra, donde el espacio escénico se había diagramado desde el trazado virtual de las líneas cardinales, que confluían en el centro del escenario, creando diferentes zonas. Esta organización espacial se intensificaba a través del diseño de iluminación de Fernando Castelo, que jugaba con luces puntuales y recortadas. Según la dramaturga:

Todo era sopesado. Todo. Dónde se calentaba el pururú era el lado izquierdo, justamente para que la gente le quedara el lado derecho a la vista. Porque el lado derecho era vida cotidiana, madre, cocina, comida que salta. Y el lado izquierdo era la calavera. Era a propósito, que fuera para el público, el lado izquierdo, el lado siniestro, el lado de muerte, el lado no calculado, el lado no previsto. Y, acá, el lado derecho, el lado cocina, alimentos, madre, vida, casa. Todo el tiempo *Lomodrama* trabaja con la polaridad: Derecho-izquierdo, fondo-frente, inmediatez-distancia, arriba-ras de suelo... Todo, todo, todo estaba plenamente calculado. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

En cambio, el tiempo es un todo continuo. A pesar de la heterogeneidad entre pasado y futuro, sus límites se vuelven difusos y constituyen una duración indivisible y móvil. Esta concepción bergsoniana del tiempo parece estar presente en *Lomodrama*. La obra, que versa sobre el drama del cuerpo como objeto perecedero, resquebraja la noción del tiempo entendido en un sentido unidireccional, corriendo hacia el futuro. Es complejo,

porque nuestra forma de percibir siempre está mediada por la posición que ocupa el cuerpo en el mundo, que tiende a inmovilizar y dividir la duración pura. Sin embargo, el universo material subsiste sin desvanecerse tras la muerte, sigue diluyéndose y extendiéndose sin cesar. Según Bergson, “la materia se resuelve así en un sinnúmero de estremecimientos, todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos” (2006, p. 214). Luego, el porvenir o el futuro será también indefinible, “preñado de una infinidad de posibles”, tal y como describe el mismo Bergson el estado de esperanza (1999, p. 20).

9.2.2. La inscripción del cuerpo en el contexto social, ritualidad y celebración

Del mismo modo en que el cuerpo vive en lo cotidiano, está fuertemente impregnado por los acontecimientos históricos y sociales “Las bombas estallan, los cuerpos estallan”, exclama Mengarelli citando fragmentos de Harold Pinter (*War*, 2005) y de Allen Ginsberg (*Aullido*, 1956)⁵². La guerra y los conflictos se hacen presentes en *Lomodrama*, coincidiendo también en este aspecto con la danza *butoh*, que nace ante la necesidad de interrogarse tras la tragedia de Hiroshima y Nagasaki. Tal y como afirma Cohen (2014), el *butoh* no es una danza aislada del contexto social. En el extrañamiento del cuerpo subyace la ruptura con la cultura y el reconocimiento de eso que busca quebrarse. De manera elocuente, Jonathan Martineau cita al maestro japonés Rhizome Lee, quién explica que esta danza japonesa “es una guerra a muerte contra el juico humano librada en el propio cuerpo” (2013, p. 163). Esta intención subyace en *Lomodrama*. Más allá de plantear la interrogación acerca del cuerpo desde una perspectiva fenomenológica, como sostuvimos hasta ahora, la obra clama por la historia reciente que nos aqueja como sujetos:

Era un homenaje a los 30.000 desaparecidos *Lomodrama*. Estaba ahí eso. [...] Este país no se va a quedar quieto, ni va a tener nunca paz ni calma, si no sabemos dónde están. Si no hay justicia, si no hay memoria, si no hay verdad. Los milicos se están muriendo y no están diciendo dónde están los 30.000 desaparecidos, dónde están los nietos. Entonces, esa

⁵² Cabe señalar aquí cómo la palabra se suma al trabajo con el cuerpo en la dramaturgia, cuestión que no abordaremos por exceder los límites y objetivos de nuestra investigación. Pero, tal y como nos comentaba Silvia Villegas respecto del proceso de creación, abundaron las lecturas de autores muy diversos, además de los ya citados, como Deleuze y Guattari, Jodorowski y Judith Butler.

injusticia del mundo es lo que se grita ahí también. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Cabe aquí una reflexión especial acerca de los cuerpos de los desaparecidos por ser, como ha señalado Diéguez (2013), “cuerpos sin duelo”; cuerpos que no pertenecen ni al mundo de los vivos ni de los muertos, perpetuados en un estado de ausencia sobre el que da cuenta *Lomodrama*. No es posible llorar y despedir a los desaparecidos, cuya ausencia cala hondo en el ámbito íntimo y familiar, pero también genera un profundo vacío en el seno de la sociedad:

No hay posibilidad de ritualizarlos. Ese cuerpo que un día nació, y que fue tenido en brazos, y que se lo vio convertirse hasta en un adulto, un día desaparece y nunca más se sabe. Esa incógnita es un agujero, un vacío, un precipicio por donde se cae todo. Se cae la política, se cae la sociedad, se cae el amor, se cae todo. Todo se fuga por ahí. Hasta que no haya eso, no hay posibilidades de justicia. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

La ausencia de los cuerpos físicos impone un luto prolongado, un duelo sin resolver ante la imposibilidad del rito fúnebre. ¿Cómo hacer frente a esa imposibilidad? La necesidad de ejercer el rito parece haber empapado todo el espectáculo. De hecho, la importancia que cobra cada objeto en términos simbólicos, en contraste con la austeridad del espacio vacío, constituyen elementos que enfatizan el carácter ceremonial de la puesta en escena. Observamos en *Lomodrama* la existencia de una conciencia integral sobre todos los elementos y materiales escénicos: desde la auto-percepción del cuerpo y del más mínimo movimiento, la atención puesta en el tiempo y la demarcación del espacio, hasta el manejo preciso que se hace de los objetos. Coincidimos en esta cuestión con Cornago (2006), según el cual en el ritual nada es gratuito: “[...] todo ocupa un lugar preciso de acuerdo a su significación, y la presencia de estos elementos es señalada a lo largo del ritual” (p. 3). De este modo, creemos que es posible inscribir la obra en un paradigma teatral basado en una serie de elementos relacionados con la dimensión ritual, que conecta con el misterio y el pensamiento de lo sagrado, tal y como señala Cornago (2006). Este paradigma, que resurge en la escena contemporánea desde fines de los años sesenta, lejos de responder a una tendencia azarosa, se puede entender como “una reacción a una

sociedad consumista que ha perdido la complejidad inherente a una concepción cósmica y espiritual del mundo” (Cornago, 2006, p. 19).

Cabe señalar, no obstante, cómo en determinados momentos se desarticulan los elementos simbólicos y los mecanismos de la representación. El tono ritual que tiene la escena de los dos gallos se descompone al colocar entre ellos una bolsa de maíz. El carácter alegórico del ave se desdibuja dando lugar a una escena prácticamente costumbrista, de corral o gallinero, en la cual la cotidianeidad penetra para desinflar la ritualidad. Cuando el maíz chisporrotea y empiezan a saltar las palomitas, produce también la aparición el humor. La escena en la que los dos actores están sentados frente al público, supone otro momento de ruptura. Bajo la consigna de no colocar los pies en el piso y de enriquecer la corporalidad (lo cual explica también el bigote que se coloca Mengarelli), conversan sobre las escenas que han realizado previamente. El diálogo se desarrolla en un tono de complicidad entre los actores, que no pueden ni tratan de contener la risa, lo cual pone en evidencia el carácter performático de la escena. El diálogo establece con el espectador una fuerte cercanía, enfatizando el convivio.

En coincidencia con lo que venimos observando en las otras obras de Paco Giménez, *Lomodrama* se desarrolla en los límites de la representación y de la presencia. No obstante, esta cuestión no se contradice con la ritualidad que le hemos atribuido. De acuerdo con Cornago (2006), en los rituales cobra gran relevancia la dimensión escénica que hace ostentación de su carácter artificial pero, a su vez, se desenvuelve en el orden de la presencia, es decir, en la consciencia y la experiencia compartida de lo que está sucediendo en el aquí y el ahora.

Lomodrama cierra con un giro festivo. Tras besar la calavera y engalanarla con flores, los actores ponen punto y final al espectáculo con un baile. Tal y como nos comentaba Villegas, el propósito de ello era construir un “cuerpo ceremonial”, necesario para poder abandonar el “estado mortuorio”, lo cual se explicitaba especialmente a través de un cambio de vestuario de la actriz. Mengarelli se colocaba un conjunto gris de cóctel y dejaba también de estar descalza para ponerse unos zapatos rojos de tacón que, según la dramaturga, aludían al hecho de bailar sobre la vida, sobre lo rojo como expresión de lo sanguíneo.

Llegados a este punto, nos parece importante hacer una breve reflexión acerca de la vestimenta. Como hemos advertido en capítulos anteriores, la apariencia está impregnada de marcas sociales y culturales. Durante la mayor parte del *Lomodrama*, la apariencia de Oscar Rojo y de Graciela Mengarelli busca emparejarse, neutralizando los rasgos de una identidad socialmente codificada, vestidos ambos de igual modo –con indumentaria negra cómoda- y sin maquillaje. En diversos momentos, Rojo pone en jaque la distinción binaria de género a través del uso de algunas prendas femeninas, cuestión que se enfatiza en la escena en la cual representa el sueño de una bailarina que danza entre las sombras, ataviado con una larga bata y ocultando sus órganos genitales (Figura 38). Sin embargo, el cambio de vestuario que Mengarelli realiza al final pone de manifiesto hasta qué punto los discursos y las normas sociales se inscriben en la apariencia y, de manera particular, en el cuerpo femenino. Subyace en la dramaturgia una perspectiva de género propia de autoras como Judith Butler, cuyos textos fueron leídos y trabajados durante los ensayos. De acuerdo con Butler en *El género en disputa* (1999), que incorpora la noción de poder de Foucault y su efecto en la normalización de los sujetos, el cuerpo estaría configurado a partir del esquema binario de identidad de lo femenino y lo masculino. En *Lomodrama*, este esquema tiende a desdibujarse.



Figura 39. Oscar Rojo baila ocultando sus genitales. Fotografía anónima.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Para concluir, volvamos sobre el espíritu festivo presente en el baile del final. Desde nuestro punto de vista, el mismo revela la voluntad de compartir con el otro y de celebrar, una necesidad antropológica que, para Gadamer (1996), se expresa a través del arte. Según su reflexión en *La actualidad de lo bello*, toda congregación tiene un carácter

temporal que se opone al tiempo ordinario. En la cotidianeidad, el tiempo se piensa para ser llenado, se dispone siempre para algo y, en este sentido, sería un tiempo vacío. En cambio, el tiempo festivo nos invita a demorarnos, al igual que sucede ante la obra de arte:

Frente al tiempo vacío, que debe ser «llenado», yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio. Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra propia experiencia vital. [...] Pues bien, me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo. (Gadamer, 1996, p. 104).

Así sucede en *Lomodrama*, acontecimiento poético y teatral que se desarrolla fuera del tiempo ordinario y nos invita a poner atención en los gestos y en los movimientos precisos que ambos actores despliegan en escena, deteniéndonos en la contemplación de cada una de las imágenes que componen. La obra nos exhorta a pensar en el tiempo. El tiempo propio, según lo entiende Gadamer; un tiempo que no es el tiempo calculable del reloj, sino el tiempo de la existencia, cuyas formas fundamentales son la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte.

9.3. Los objetos en *Lomodrama*

Después de reflexionar sobre el cuerpo y entender cómo se desarrolla su ser-en-el-mundo, terminamos nuestro análisis virando la atención sobre algunos de los objetos que están presentes en *Lomodrama*. Los objetos no participan en la configuración de significaciones unívocas ni cerradas, sino que crean imágenes que explotan como una potencia múltiple. En términos generales, están desprovistos de su función instrumental, pero además existe la voluntad de generar un distanciamiento respecto de la cotidianeidad. Este proceso de desemantización que sufren al insertarse en la puesta en escena, según

desarrollamos en el marco teórico, es lo que permite que se abran a una pluralidad de sentidos.

En este sentido, guarda también cercanía con la danza *butoh*. Tal y como ha observado Rhea Volij, en la danza se componen imágenes evocativas que no pretenden conducir a una representación del mundo o de ciertos conceptos, sino que son más bien intuiciones, de manera similar a lo que ocurre en la creación poética del *haiku*. Nuestro análisis difícilmente puede abarcar la totalidad de significaciones que emanan de los objetos y de las imágenes que evocan, puesto que está sujeto también a la subjetividad de quién los interpreta. Como dice Didi-Huberman, eso atañe “a la modalidad siempre defectiva de nuestra mirada” (2010, p. 293) que debemos advertir y tener en consideración.

9.3.1. El cuadro “Gabrielle d’Estrées y una de sus hermanas”

En una de las primeras escenas aparece citado el cuadro de la escuela de Fontainebleau “Gabrielle d’Estrées y una de sus hermanas”, en la versión del pintor cordobés Jorge Cuello, que los dos actores sostienen de cara al público (Figura 39). Luego, después de mostrar y anticipar los recorridos que llevarán a cabo a lo largo de la obra, posan desnudos tras el marco de una ventana, reproduciendo irónicamente el gesto de la pintura. Tal y como señala Mariela Sierra (2011), el juego de citas al cuadro puede interpretarse como una alusión al tema de la hermandad. De acuerdo con la página del Museo del Louvre, el gesto provocador de la hermana de Gabrielle, quién pellizca el pecho derecho de la cortesana, podría referirse a su maternidad y al nacimiento del hijo bastardo de Enrique IV, César de Vendôme. En *Lomodrama*, ciertamente sobresale la complicidad existente entre Gabriela Mengarelli y Oscar Rojo, quienes generan un espacio de intimidad que arropa también al espectador. En relación al cuadro, cabe destacar la escena representada en el fondo, donde aparece una joven cosiendo, lo cual inscribe el desnudo en un marco de cotidianeidad. Como señalábamos anteriormente, esta cuestión aparece también remarcada en la dramaturgia de *Lomodrama*.



Figura 40. Los actores sostienen el cuadro inspirado en la obra “Gabrielle d’Estrées y una de sus hermanas”. Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Ahora bien, al conversar con Silvia Villegas, averiguamos que la pintura de Cuello no había sido realizada con motivo de la puesta en escena de *Lomodrama*, sino que pertenecía a la dramaturga desde hacía tiempo. En el transcurso de los ensayos, llamó la atención del grupo y fue incorporada como material escénico, no tanto por su alusión al cuadro original sino en relación al trabajo con el desnudo:

"Yo voy a estar en bolas, de una vez por todas, voy a actuar en bolas", decía Oscar. "Entonces yo también", decía Graciela. Y un día fuimos a casa, y estaba allí el cuadro de Cuello. "Eso tenemos que hacer!". El cuerpo desnudo es un cuerpo de la felicidad, entre otras cosas. Es el cuerpo de nacer, el cuerpo que tiene nuestra madre en la mano, cuando somos tan pequeñitos. Y, delante de ella, podemos estar desnudos, después estamos desnudos en términos de las parejas y estamos desnudos cuando morimos. La desnudez es un sino del cuerpo. Y cuándo vieron el cuadro, bueno, terminamos componiendo ahí arriba, en las ventanitas de La Cochera el cuadro de Cuello. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

El cuadro, entonces, expone la voluntad de mostrarse desnudos. Siendo un desnudo artístico, sin embargo, lo que se muestra es una corporalidad conscientemente compuesta por parte de los actores. El nuestro es “un mundo de cuerpos vestidos”, como señala la

socióloga Entwistle (2002, p. 19), con lo cual el desnudo constituye un redescubrimiento del cuerpo que se exhibe ante la mirada de otros.

En *Modos de ver*, Berger (2000) profundiza sobre la diferencia entre estar desnudo y el “desnudo” artístico. Estar desnudo significa simplemente estar sin ropa, desvestido. Se trata de un estado íntimo en el que se es uno mismo: “estar desnudo es estar sin disfraces” (2000, p. 62). Por el contrario, en la representación pictórica, el cuerpo desnudo se convierte en un objeto para ser visto por otros. Para Berger, en la historia del arte, el desnudo implica un proceso de cosificación del cuerpo humano, mayoritariamente del cuerpo femenino. Así mismo, conlleva un proceso de abstracción, sobre todo en el academicismo, donde el desnudo se representa según cánones ideales con una marcada indiferencia en relación al modelo o el cuerpo real.

Desde nuestro punto de vista, *Lomodrama* discrepa tanto con la idea de cosificación como de abstracción, pues lo que se pone de manifiesto es justamente la presencia de dos cuerpos reales en escena. El hecho de que los actores se muestren sin maquillaje, a cara lavada, vendría a reforzar esta idea. Sin embargo, es cierto que dista de ser un desnudo natural, en los términos en los que lo plantea Berger. El cuerpo del actor es un cuerpo que se piensa y se construye ante la mirada del otro, cuestión que queda enfatizada por el uso de la ventana. Como el marco del cuadro, la ventana funciona como un mecanismo de recorte y de composición al delimitar la visión de los cuerpos. Pero la ventana es también, por su naturaleza, un elemento que invita a explorar con la mirada, a ampliar el horizonte que se extiende tras los muros. Los cuerpos de Oscar Rojo y de Graciela Mengarelli componen, tras la ventana, un paisaje metafórico que se ofrece para ser contemplado e indagado por el ojo del espectador.

9.3.2. Los gallos

En una de las escenas, Graciela Mengarelli pone frente a frente las esculturas de dos gallos de ampulosas colas. Detrás de ellos y mirando al público, la actriz une las palmas de las manos ceremonialmente. Luego se cubre los ojos, formando un arco con los dedos abiertos que remite al plumaje de las aves (Figura 40). ¿Qué sentido cobrarían los gallos en escena? Como decíamos antes, este tipo de esculturas pertenecen al ámbito doméstico, ya que eran adornos comunes en las casas de las familias de clase media

argentinas. La actriz, que se había criado con el recuerdo de esos gallos, se planteó desbordar la condición cotidiana de los gallos, como elementos decorativos, para darles movimiento. La imagen que recreaban escénicamente los gallos tenía que ver, principalmente, “con el uso de lo cotidiano vuelto teatral”, tal y como señala Villegas (comunicación personal, 31 de octubre de 2019). Recordemos que esta voluntad de extrañamiento es una constante en el teatro de Paco Giménez, que tiene relación con subvertir el orden establecido, generalmente desde el humor. Implica también la voluntad de dotar al objeto de otros sentidos que van más allá de lo funcional.



Figura 41. Mengarelli posa detrás de los dos gallos situados frente a frente. Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

De hecho, el gallo es una figura simbólica compleja con una destacada presencia en el arte y la literatura, trazable desde los clásicos greco-romanos hasta las vanguardias, tal y como estudia Macías (2012). Su potencia, en términos simbólicos, es consecuencia de tres características del ave: el fuerte impulso de reproducción, su belicosidad y la capacidad de anunciar la salida del sol.

La cresta y el canto eran marcas de masculinidad para los autores clásicos, quiénes atribuían al gallo significaciones de orden sexual. Por otra parte, debido a su forma de caminar entre las gallinas, tradicionalmente se le ha atribuido un carácter arrogante e incluso soberbio. La belicosidad del gallo está también relacionada con el lugar predominante que ocupa en el gallinero y su sentido de propiedad, marcado por el comportamiento agresivo que tiene con sus pares machos. Así, en la Edad Media, aparecía como símbolo heráldico en escudos de armas, pintado generalmente de perfil en una

posición considerada “desafiante”, o bien con la pata derecha levantada “en actitud de combatir” (Macías, 2012, p. 340).

El canto del gallo está asociado con el nacimiento del día, por lo cual es considerado un símbolo solar (Cirlot, 2006). Sin embargo, los clásicos lo relacionaban también con la aparición de la luna, “cuando saltaría como un poseso” (Eliano, citado en Macías, 2012, p. 332), así como con la predicción de las tormentas, que anuncia batiendo sus alas y cacareando. Por este motivo, en tiempos greco-romanos, se lo consideraba como una especie de marcador del tiempo, vinculado tanto al ciclo diurno como al mundo nocturno.

En la tradición cristiana, el canto del gallo se asocia con la idea de presagio, como sucede en el evangelio según San Mateo, cuando Jesús predice a Pedro que lo negará tres veces antes de que cante el gallo. En el evangelio según San Juan, aparece como anunciador del día y, simbólicamente, del nacimiento de Cristo, a partir de lo cual Macías (2012) estima que podría derivarse la costumbre de la Misa del Gallo en la Nochebuena. En la Edad Media, el gallo fue un símbolo de gran importancia, coronando las veletas más elevadas y las torres de las catedrales, remitiendo alegóricamente a la resurrección y a la vigilancia (Cirlot, 2006).

Este tipo de significaciones en torno a la figura del gallo continúan vigentes, como demuestra el análisis que realiza Macías (2012) de la obra pictórica y escultórica de Picasso. Generalmente los gallos están asociados con la masculinidad aunque, en algunas obras, sobre todo en aquellas realizadas a fines de la II Guerra Mundial, representan la resistencia francesa a la agresión nazi y su posterior liberación. Sin embargo, en otras creaciones, el gallo aparece sin vida y rodeado de otros objetos inertes, como sucede por ejemplo en *Naturaleza muerta con gallo y cuchillo* (1947). En el análisis de esta pintura, Macías (2012) considera que el animal evoca la caducidad de la vida, acentuado por el color gris que domina en la composición de la obra.

Volviendo a *Lomodrama*, los gallos evocan una escena campestre, hasta el punto que la actriz coloca entre ambos una bolsa de maíz. Sin embargo, es necesario introducir algunos matices que nos permiten enriquecer esta interpretación. La dupla de aves dialoga con la dupla de actores, así como lo hace el cuadro de “Gabrielle d’Estrées y su hermana”.

De acuerdo con la belicosidad que generalmente se atribuye a este animal, la pareja de gallos puede asociarse con la idea de rivalidad, estableciendo un contrapunto con la complicidad existente entre las hermanas. El gallo representa tradicionalmente la masculinidad, en contraste con la sensibilidad femenina que se expresa en la pintura, mientras que entre los actores tendían a neutralizarse el género y la sexualidad, tal y como lo expresa la propia Graciela Mengarelli:

Muchos observaban el hecho de que no éramos como un hombre y una mujer, como lo que convencionalmente pueden desarrollar un hombre o una mujer en escena, que podría hacer referencia, o puede ser que alguien lo vea así como una pareja. Era como estar parados en una plataforma semejante, casi como una hermandad, o no sé qué, tampoco eran hermanitos. Pero sí era un estar sin categorías sociales que nos representaran y apuntáramos a eso, éramos como neutros, no sé si asexuados o qué (Mengarelli, en Buyatti y Cipolla, 2018, p. 150).

En este orden de cosas, las acciones de Mengarelli subrayan la teatralidad de esta escena e imagen creada con los gallos. La máscara que forma con las manos produce un efecto de identificación con el ave, una transferencia de los atributos del animal sobre la actriz, que le infunde una aurea misteriosa y augural. La máscara pone de manifiesto el juego de la representación, el yo que asume o se oculta tras otras identidades. Se puede entender también como una señal que enfatiza el tono ritual y ceremonial del espectáculo.

9.3.3. Caparazón de tortuga

En relación a la simbología animal, destaca la escena que hemos mencionado ya anteriormente, en la cual Graciela Mengarelli porta sobre su espalda un gran caparazón de tortuga. La figura de este animal, al igual que el gallo, integra diversos sentidos simbólicos. Según el análisis que realiza Morales Muñoz (1996), ya en el Medioevo la tortuga representaba la contemplación y la meditación, así como los valores guerreros de la prudencia y de la sagacidad. Por otra parte, de acuerdo con Cirlot (2006), en el Extremo Oriente la tortuga se asocia tanto con el Cielo como con la Tierra: la concha superior simboliza la bóveda celeste, mientras que la parte inferior cuadrada representa la tierra. Es también emblema de la longevidad y, dada su lentitud, de la duración que conlleva la

evolución natural. No obstante, Cirlot afirma que “la tortuga es un símbolo de la realidad existencial, no un aspecto trascendente” (2006, p. 451). Según el autor, se relaciona con las servidumbres que acarrea la corporalidad, en contraposición a otras figuras del mundo animal como la paloma, que remite alegóricamente a la espiritualidad y la elevación.

De acuerdo con esta riqueza de significaciones, en *Lomodrama* el uso del caparazón de la tortuga alude al tiempo y a la evolución del ser humano, según expresa la actriz:

Cuando veo el caparazón de esa tortuga, que era verdadera, quepo adentro, y me pensé tortuga. [...] También, por ese concepto de animalidad, es como mostrar un poco las etapas de la evolución del hombre, que repetís digamos en el desarrollo. Nacés en un vientre de agua, salís, gateas, te parás. Repite los momentos de la evolución. Eso era un poco la idea. (Mengarelli, citada en Buyatti y Cipolla, 2018, p. 140).

Ella entra en escena ingresando desde debajo de la grada del público, deslizándose sobre el suelo y avanzando lentamente hasta el centro donde, tras pasar por encima del cuerpo de Rojo, empieza a erguirse y termina caminando hasta salir de escena. La imagen ilustra el proceso vital como un devenir en el tiempo, una duración enfatizada por las connotaciones que se asocian con la tortuga. A su vez, esta idea de “pensarse tortuga” que enuncia la actriz, implica un proceso de transformación. Con el caparazón, se convierte en un cuerpo híbrido que trasciende las fronteras entre lo humano y lo animal, así como con lo inerte. Descubrir la animalidad que hay en el propio cuerpo era una de las principales motivaciones que tenía Mengarelli.

Por otra parte, se explora otra relación del cuerpo con el espacio, desde una posición más cercana a la tierra, bajo el condicionante que supone el peso del caparazón. La filósofa y bailarina Marie Bardet (2012) señala que el caminar desarma la oposición entre lo leve y lo pesado, pues no es ni lo uno ni lo otro. Al erguirse y caminar, no se abandona el contacto con el suelo sino todo lo contrario. Éste ofrece el apoyo necesario al cuerpo, que experimenta en ello una nueva relación gravitacional. Más allá de aludir a lo que representa una tortuga en términos simbólicos, la escena propone un desarrollo del

cuerpo en el tiempo, en el espacio y en contacto con los elementos que lo rodean: el suelo, el caparazón, sin olvidar el cuerpo y la piel del otro.

9.3.4. El peso del mundo y de la muerte en dos maletas

En una de las escenas centrales de *Lomodrama*, Mengarelli ingresa arrastrando una soga a la que están atadas dos maletas. La maleta es un objeto destacado dentro del imaginario del hombre moderno y contemporáneo, en alusión directa al viaje y a los desplazamientos. Sin embargo, no son maletas livianas las que lleva la actriz, lo cual la aleja de la figura del turista o del viajero ocasional. Las maletas constituyen una pesada carga que dificulta ostensiblemente su desplazamiento. Por lo tanto, podrían interpretarse como el reflejo del peso de la existencia, cuestión que nos acerca al teatro de Kantor. El director polaco incorporaba habitualmente en su dramaturgia todo tipo de elementos de equipaje: maletas, baúles, sacos y bolsas. Al referirse a algunas de sus obras, Kantor describía así el sentido que tenían dichos elementos:

En *La Gallina Acuática* representaban la «idéé de voyage». Cada uno de los actores-vagabundos poseía su equipaje, su carga vital; cada uno de nosotros lleva su equipaje de vida con el que tiene que cargar durante toda su existencia. Se dice que cada uno tiene su cruz. En *Wielopole* hay una cruz que no la arrastra Cristo... la arrastra toda mi familia, uno detrás de otro. Es también un equipaje... ellos cargan con su equipaje; el equipaje es diferente, no solamente son maletas, bultos, baúles. [...] En *La clase muerta*, los «maniqués» infantiles son el equipaje de los ancianos. Los viejecitos que vuelven a clase son, en cierto sentido, unos asesinos... Los asesinos de su infancia. Todos los mayores, los ministros, los generales, los directores, los presidentes, los policías, los militares son asesinos de su infancia. Estos ancianos regresan a la clase cargando con sus propios cadáveres. Con su equipaje. (Kantor, en Vidal, p. 88).

La figura del vagabundo, central en el teatro de Kantor, se fundamenta en el contexto de la Segunda Guerra Mundial en el que millares de personas debieron abandonar sus hogares, llevando consigo algunas pertenencias. Pero éste sigue siendo un drama de absoluta actualidad: el drama de los refugiados de los conflictos armados que huyen

forzadamente de sus países de origen y el drama también, en gran medida, de los millones de migrantes que parten al extranjero en búsqueda de mejores perspectivas para sí mismos o sus familias. Tanto para el vagabundo, como para el refugiado o el migrante, las maletas son contenedores de memoria y de identidad. Más, en la Segunda Guerra Mundial, se suma a esta situación el expolio que sufrieron las víctimas, especialmente el pueblo judío. Todas las propiedades, hasta el más pequeño objeto, eran confiscadas, tasadas y vendidas. Según Shaday Larios (2018), este hecho podría estar también detrás del peso que la objetualidad real adquiere en el teatro de Kantor, como reflejo de un tiempo en el cual la materialidad se había convertido en un “territorio de afecciones” (p. 155).

Aunque podemos atribuir este tipo de significaciones a las maletas, en *Lomodrama* cobran otro sentido, según nos explicaba Silvia Villegas:

Graciela [Mengarelli] entra a escena arrastrando el mundo, ¿que lleva ahí? el mundo. ¿Quién lo lleva? Una mujer. Son las mujeres las que llevamos el mundo, arrastrado, atado como podemos. Y cuándo hay que revisar y poner en orden este mundo, ¿qué es? Un esqueleto. ¿Tenés idea de adónde vas a llegar? A esto. Un fémur, una mandíbula. A huesos. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).



Figura 42. Fotografía de las dos maletas y el esqueleto reconstruido sobre el suelo del escenario.

Fotografía anónima. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

La actriz carga con el mundo, su historia y sus muertos. No olvidemos, como señalábamos anteriormente, que la obra aludía a los treinta-mil desaparecidos y la posibilidad de poder llorarlos a través del esqueleto que está guardado en esas maletas.

Luego, la duración que conlleva el hecho de reconstruir el esqueleto en escena era también fundamental. Cada uno de los huesos adquiriría sentido gracias al tiempo que la actriz disponía para el armado del esqueleto, que hacía desde un estado de completa inocencia:

El armado es jugar como niña. Una niña que abre el baúl de los juguetes y encuentra un castillito todo desarmado y lo arma. Ahí tiene otra conformación psicológica, es infancia. Pura, pura, pura infancia para poder soportar el dolor de estar armando un esqueleto siempre. (Villegas, comunicación personal, 31 de octubre de 2019).

Decíamos antes que el cuerpo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo; sin embargo, la carga representada por las maletas obstaculiza este devenir. Sólo una niña puede desembarazarse del peso de la memoria y de la muerte, para poder avanzar hacia el futuro. Como afirma De la Giza (2012), la maleta no sólo alude a la memoria, sino que representa también un punto de partida para aquellos que emprenden un viaje, refiriéndose a la capacidad del hombre de crearse y recrearse. De acuerdo con esta interpretación, las maletas pueden considerarse entonces como una expresión conjugada del peso del pasado y de la esperanza del futuro. De este modo, se conectan con el tema central que subyace en todo *Lomodrama*: el drama del cuerpo, marcado por la historia y por la muerte, que alberga en su interior el deseo y la necesidad de seguir en permanente devenir.

10. *Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)*

Pintó Sodoma resignifica al neorrealismo en una sucesión de acciones dramáticas que emulan el trabajo de montaje fílmico. La teatralidad se encuentra en la rítmica de las interacciones y acciones dramáticas. Ya que no se hace hincapié en los diálogos sino en las composiciones de los cuerpos de los personajes. En la obra se busca potenciar el uso del espacio y revalorizar los objetos escénicos, para lo cual se explotan figuras icónicas del universo de Pasolini, los jóvenes marginales y caracutres, la virgen y el ángel, la madre y el hijo, prostitutas y fiolos, la burguesía decadente, los adictos, poetas y videntes.⁵³

10.1. **Pintó Pasolini**

Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado) se incubó en un taller de actuación dirigido por Paco Giménez en el Teatro La Cochera entre 2017 y 2018, el cual congregó un grupo numeroso de actores. Fue el mismo Paco Giménez quien propuso abordar la obra literaria y cinematográfica de Pier Paolo Pasolini que, como decía la sinopsis del espectáculo, fue tratada “con profundo respeto, contaminación estilística y un poco de nostalgia”. Durante los ensayos se trabajó especialmente con tres títulos del cineasta italiano: *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), películas de corte neorrealista que manifiestan la necesidad de acercarse a la realidad y de exponer el drama de los jóvenes marginales; y la más tardía *Teorema* (1968), película y novela estrenada y publicada a un mismo tiempo, donde la visita de un misterioso joven pone al descubierto el vacío de una familia de la burguesía provocado por el sistema capitalista. Cabe aclarar, no obstante, que más que las obras de Pasolini en sí mismas, lo que se pone en juego en *Pintó*

⁵³ Fragmento de la sinopsis argumental, extraída del Archivo Paco Giménez del Repositorio digital de la UNC. Paco Giménez dirigió este espectáculo, estrenado en 2018 en el Teatro La Cochera. En escena, actúan: Andrea Asis, Adriana Audenino, Natalia Buyatti, María Belén Ccranza Bertarelli, Florencia Cisnero, Daniela Ferreyra, Viviana Gardinetti, Pablo Huespe, Paula Lombardelli, Nahuel Maldonado, Agustín Malvárez, Claudia Peralta, Alejandro Pillado, Belu Salerno, Leticia Woods y Guillermo Wright.

Sodoma es una interpretación libre y subjetiva de las mismas, atravesada por el deseo y la necesidad de cada uno de los actores⁵⁴.

La escena congrega múltiples personajes que surgen del vasto universo de Pasolini. Guillermo Wright brinda su voz al escritor maduro, poniendo música a algunos de sus textos poéticos, como *Poeta de las cenizas o Quién soy*; mientras que Pablo Ignacio Huespe pone el cuerpo para interpretar al personaje del ángel de Teorema, que con su seductora presencia viene a desestabilizar a los demás actores e instala un fuerte cambio dramático en la segunda parte de la obra. Aparecen también Mamma Roma (Viviana Gardinetti), Ettore (Nahuel Maldonado), Bruna (Belén Salerno), Accattone (Alejandro Pillado) y Stella (Daniela Ferreyra), personajes que los actores reinterpretan con libertad, insuflándoles mucho de su propia cotidianidad y del contexto local. Otros actores deambulan como personajes anónimos, con identidades variables que transitan los opuestos aparentemente irreconciliables: lo cruel y lo piadoso, lo erótico y lo sagrado, lo real y lo mítico.

Desde los primeros filmes de estilo cercano al neorrealismo, el cine de Pasolini se hizo cada vez más mítico y alegórico. En conjunto, su obra puede entenderse como una búsqueda de lo sagrado perdido como consecuencia del capitalismo, condensado en una serie de temas y de figuras que son retomadas y reinterpretadas en *Pintó Sodoma*:

Narciso, Edipo, el viaje circular y ofrece un puñado de temas: la crítica social y contradicción de clases, la decadencia de la burguesía, el poder devastador del consumismo en los cuerpos, la degradación del hombre y el trabajo, la juventud, el hambre, la corrupción, la extranjería, los excesos, la delincuencia, el desierto... la otredad que nos devuelve la imagen de lo que no somos y nos habla del valor sagrado de la diversidad.⁵⁵

⁵⁴ Prueba de esta relectura abierta de la obra de Pasolini estriba en el hecho de que algunos de los textos que se trabajan no son suyos. Como sucede con otras obras de Paco Giménez, se citan materiales muy diversos, fruto de la búsqueda y la exploración que cada actor realiza durante el proceso de creación. Así, por ejemplo, Belén Salerno recita en una escena un fragmento de *Y como no se pudo...* *Blancanieves* de Angélica Liddell. Entre los distintos materiales incorporados a la dramaturgia, destacan las canciones y temas musicales que interpretan varios de los actores, como *Zorzal* de Axel Krygier o el clásico anónimo afroamericano *He is got the world in his hands*.

⁵⁵ Fragmento de la sinopsis del espectáculo.

Más allá de la referencia a determinadas figuras, la influencia del cineasta está presente en el concepto dramaturgico y estético de *Pintó Sodoma*. Según Albornoz (2015), la obra de Pasolini se refiere constantemente a la vida y al flujo de los cuerpos en el mundo de las cosas. Su cine es acción y performatividad del cuerpo presente. Las pasiones se viven como experiencias que atraviesan el cuerpo de manera directa; su mirada produce una sacralización del cuerpo a través del sufrimiento y del erotismo de manera cruda y concreta. Porque, como canta Guillermo Wright en el espectáculo, citando al propio Pasolini (*Trashumanar y organizar*, 1971): “No hay otra poesía que la acción real”.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que, para Pasolini, la realidad es siempre cultural y está mediada por el lenguaje. El cuerpo también es recreado por la cultura. De hecho, Pasolini se acercó al arte cinematográfico con intención de lograr un contacto más cercano con la realidad, pero lo hizo desde la comprensión del mismo como un sistema de signos. Pasolini no concebía el cine como un medio de representación de la realidad, sino como una escritura donde la imagen cinematográfica es lo real. En *La imagen movimiento*, Deleuze define la imagen-percepción de Pasolini como “subjetiva indirecta libre”, entendiendo que produce un desdoblamiento del sujeto en el lenguaje y en su relación con el mundo, una conciencia que pretende “hacer sentir la cámara” al espectador. “La realidad (espada por el cine) es un conjunto cuya escritura es la estructura de un lenguaje”, afirma Pasolini en *Empirismo herético* (en Albornoz, 2015). Por otra parte, se trata de una escritura que se contagia de los distintos medios o lenguajes artísticos:

Teorema nació como si yo lo hubiese pintado con la mano derecha mientras con la izquierda componía un fresco en un gran muro (la película del mismo nombre). En esa índole anfibológica, no sé decir qué parte prevalece: si la cinematográfica o la literaria. A decir verdad, Teorema fue concebido como pieza en verso, hace unos años; después se transmutó en película y, al mismo tiempo, en el relato del cual proviene la película, que a su vez lo corrige (Pasolini, 1970, citado en Bongers, 2015).

El cruce entre los diferentes medios y lenguajes aparece también en *Pintó Sodoma*, tal y como se apunta en la sinopsis, “lo que fue primero literatura y después cine, es ahora teatro”. Afín a los postulados de Pasolini y a los procedimientos de Paco Giménez, el

espectáculo se compone conjugando elementos y materiales heterogéneos que surgieron después de un largo proceso de creación colectiva. El texto se entreteje en la configuración de imágenes, donde el trabajo con los objetos deviene especialmente relevante en su relación con el cuerpo, la luz y el espacio.

En última instancia, la influencia pasoliniana permeó en el proceso de creación de *Pintó Sodoma* en términos estéticos, tal y como lo expresa el actor Pablo I. Huespe:

Me siento identificado también con él [Pasolini], en eso que él está poniendo en juego en su obra. Que es todo el tiempo la cuestión de romper el ego, venir a la miseria humana, pero en contradicción y en oposición todo el tiempo en la creación de la belleza. Y que todo el tiempo se pone también al servicio de su propio ego, del ego de Pasolini. De su belleza, la belleza de sus actores, de lo italiano, ¿viste? [...] La belleza en lo periférico, en lo que no es considerado bello, lo que está en los márgenes (comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

En esta cuestión, también existe afinidad entre Pasolini y Giménez, ya que ambos poseen una sensibilidad cercana que se detiene sobre las cosas más simples, en crudo, sin ensalzarlas innecesariamente. Comparten una inclinación hacia lo más ordinario, lo marginal inclusive, encontrando la belleza y la poseía que subyace en ello.

10.2. Un mundo equivocado

Dramatúrgicamente, *Pintó Sodoma* se estructura en dos partes. Empieza con el estado del mundo tal cual es -el “mundo dado”, según lo describe la actriz Belén Salerno⁵⁶- que cambia, a mitad del espectáculo, a partir de la llegada de un personaje divino o de un ángel (interpretado por Pablo Huespe) como sucede en *Teorema*.

Desde un comienzo, el espacio escénico está poblado por elementos de utilería y de mobiliario: sobre la pared derecha, una mesita hace las veces de escritorio del poeta (Guillermo Wright); ocupan el centro de la escena dos camas medio deshechas, dispuestas

⁵⁶ Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018.

en direcciones opuestas, horizontal y transversalmente; por detrás se halla una mesa, que los actores desplazan según conveniencia; mientras que al fondo, en el vestuario, cuelga una ristra de ropa tendida. En el armado de este universo objetual subyace la influencia del neorrealismo italiano de las primeras películas de Pasolini, lo cual contrasta con una actuación marcadamente performática. En los ensayos, la idea de algunos actores era armar una escena de corte realista: "Pusimos una cama de verdad, con un colchón, llevamos un perchero con mucha ropa, una mesa, sillas...", explica Belén Salerno⁵⁷. Sin embargo, a pedido de Paco Giménez, el espacio se fue depurando de elementos superfluos, lo cual tiene que ver con una decisión que concierne tanto a la capacidad de producción como a la intencionalidad estética del director:

Paco [Giménez] es como: "Bueno, ¿qué es lo que se usa? ¿Qué usamos?" Las dos camas, son las dos camas. No vamos a poner más cosas en el imaginario de que vamos a hacer... No, lo que hacemos es lo que hacemos. Ahí hay un recorte. (Pablo Huespe, comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

A este recorte sobre los objetos escénicos empleados, alejando la propuesta de un supuesto realismo, se suma la proyección de imágenes cinematográficas sobre una tela blanca ubicada en el lateral izquierdo de la pared de fondo, superponiéndose también sobre los cuerpos de los actores que la sostienen (Florencia Cisnero y Agustín Malvarez). El espacio escénico se torna complejo, configurado tanto por la materialidad de las cosas que lo constituyen, los muebles y elementos de utilería que lo definen de manera concreta, como por la inmaterialidad de la luz y de las imágenes proyectadas. Después, en la segunda parte del espectáculo, la luz va a jugar un papel preponderante sobre la configuración escénica y dramática.

En gran parte de la obra, los cuerpos forman parte del paisaje objetual: apoyados en las paredes, recostados en las camas o sentados a los pies de las mismas. Se trata de cuerpos en espera, dejando pasar el tiempo, cuestión que provenía de la dinámica que se había generado en los ensayos según nos lo explicó Salerno:

⁵⁷ *Ibíd.*

Poníamos música, poníamos los objetos y empezaba la escena. No sabíamos qué íbamos a hacer, qué íbamos a decir. Bueno, entonces es como que de esa dinámica, Paco [Giménez] dijo: "Bueno ahora van a empezar esos ensayos largos que van a ser así. Pero ustedes –cada uno sabe lo que tiene- tienen que meterse y meter". Y era muy difícil porque estábamos todos tirados, ¿viste que hay un montón de momentos en la obra en la que estamos tirados en las camas? Bueno, era eso, para salir de ahí para hacer algo. Entonces se volvía como raro (comunicación personal, 3 julio 2018).

Más allá de haberse originado en los ensayos, creemos que esta suerte de aletargamiento refleja la condición posmoderna que Michel Maffesoli describe en *En el crisol de las apariencias* (2007), a la cual nos referimos en capítulos anteriores. Recordemos cómo, para Maffesoli, las ciudades contemporáneas se han convertido en un espacio esencialmente relacional y constitutivo de la teatralidad cotidiana; un espacio donde circulan emociones, afectos y símbolos en pos de la identificación⁵⁸, en el cual el sujeto no solamente coexiste con los demás sujetos que lo constituyen, sino que coexiste también con la multiplicidad de objetos. “Coexisto en un conjunto donde todo hace cuerpo”, afirma Maffesoli (2007, p. 213). En nuestra opinión, esta idea subyace en *Pintó Sodoma*, donde cada actor participa con sus pares en una totalidad constituida por los cuerpos y por las cosas.

El hecho de que con otros la individualidad se vea envuelta en un sensualismo general muestra la *relatividad*, en sentido estricto, de un “ego” actor y productor del mundo social. Las emociones, las situaciones comunes, los eventos excepcionales, el mundo objetual incluso se dominan menos de lo que se padecen. La persona “es actuada” a través de ellos. En esto consiste quizás la “no-acción” particularmente evidente en nuestros días. “No-acción”, abulia, *laissez-faire*, dejar ir: numerosas son las expresiones que traducen el hecho del hedonismo de lo sensible. (Maffesoli, 2007, p. 71).

⁵⁸ Es preciso señalar en este punto que el autor no se está refiriendo a la identidad individual, sino que con el término identificación se refiere a un sujeto compuesto a partir de la multiplicidad. Según Maffesoli, cada vez se acentúa más la fragilización del yo, su dimensión relacional y heterónoma. Ello explicaría el progresivo deslizamiento de la identidad versus la identificación.



Figura 43. Los actores en un momento del ensayo, distribuidos en todo el escenario.
Fotografía Andrea Asís. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

La invitación de Paco Giménez se dirige en sentido opuesto a la “no-acción”, aguijoneando el deseo de los actores. Sin embargo, en *Pintó Sodoma*, se percibe un vaivén entre los dos estados: de acción y de adormecimiento. El hecho de que el espacio esté cuasi siempre abierto, mostrándose al público tanto el vestuario como el pasillo de ingreso, haciendo que, en consecuencia, los actores estén constantemente en escena, viene a subrayar el contraste entre ambos estados. En ello, se puede observar también la contraposición entre la individualidad y lo colectivo, pues el actor que “se mete” debe hacerlo saliendo de la contención que le ofrece el grupo. Los actores de *Pintó Sodoma* se sumergen la mayor parte del tiempo en un abandono compartido, una experiencia relacional que también se evidencia en algunos momentos de celebración grupal. Esto concuerda con el concepto de la “ética de la estética” que, según Maffesoli, se ha convertido en el pivote que organiza la vida social contemporánea, el cual descansa en el deseo de estar-juntos e integra una gran dosis de un hedonismo:

Se puede entender esto como el deseo de experimentar emociones en común, sentimientos que se desgastan, que no buscan nada que trascienda lo que se deja ver y vivir. Sucede que esta dinámica estática (experimentar “aquí y ahora”) descansa en el juego de los sentidos, en su correspondencia, en su relación con el presente. (Maffesoli, 2007, p. 63).

El ensalzamiento de la experiencia sensible en el mundo contemporáneo se expresa en la estética de lo performativo, según el concepto acuñado por Fischer Lichte (2012), que está presente en el teatro de Paco Giménez, tal y como expusimos en capítulos precedentes. Por otra parte, Maffesoli pone en relación el hedonismo y la sensualización de la experiencia con un vuelco de la estética hacia la vida cotidiana, donde lo importante no es lo que debería ser sino lo que es. Al subrayar la importancia de lo cotidiano, de lo minúsculo y del detalle, encuentra en Benjamin un claro antecedente, en cuyo pensamiento filosófico halla “la preocupación por lo insignificante en la experiencia estética” (Maffesoli, 2007, p. 86).

Los muebles y elementos de utilería que se utilizan en *Pintó Sodoma* nos introducen en la cotidianeidad. Son objetos anodinos, estrechamente vinculados con actividades de la vida diaria, lo cual conduce justamente a una ampliación de su sentido. La mesa en la que se cocina y se come, la mesa que congrega a la familia o a los amigos a su alrededor, es mucho más que una mesa. La cama sirve para el descanso y es lugar de intimidad, nido y refugio; mas, a su vez, alberga encuentros carnales y amorosos. El escritorio es también un lugar de intimidad que acoge al poeta en su actividad creativa e intelectual (Figura 44). Los muebles rebasan su funcionalidad, configuran el contexto propicio para la acción y, especialmente en *Pintó Sodoma*, crean un ambiente envolvente para los actores.



Figura 44. Guillermo Wright en el escritorio del poeta, durante el espectáculo. Fotografía Andrea Asís.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Si nos detenemos en el análisis de los objetos, según decíamos, la mesa está en estrecha relación con la comida y la cocina. De hecho, en el espectáculo se utilizan

recurrentemente alimentos. A los pocos minutos de haber empezado, dos actrices avanzan hacia el público sosteniendo una zanahoria en la entrepierna, que van pelando al mientras hablan de los efectos de la testosterona y de los estrógenos. Entretanto otra actriz se hecha en el suelo delante suyo, recibiendo excitada las peladuras de zanahoria que caen sobre ella. Sostiene entre las manos un pollo crudo que, momentos después, rellenarán con más zanahorias sobre la mesa de la cocina. Poco a poco, se van acercando los demás actores a mirarla. Algunas actrices comen a su vez zanahorias crudas (Figura 45).

Sin lugar a dudas, las zanahorias y el pollo se emplean metafóricamente, en representación del pene y de la vagina, respectivamente. Pero, lo que nos interesa señalar en este punto es la vinculación que existe entre la comida y la sexualidad, actividades que trascienden su función biológica en aras del placer. De acuerdo con la tesis de Díaz Ruiz (2017), en el arte, el cuerpo femenino se equipara frecuentemente con un fruto o alimento que se ofrece para la contemplación y el disfrute masculino. Desde las representaciones clásicas de la diosa afrodita, hasta cuadros como *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) o *Les Seins aux fleurs rouges* de Gauguin (1899), Díaz Ruiz repasa cómo el cuerpo femenino se ofrece históricamente para ser consumido. La autora observa la existencia de un “canibalismo metafórico” (2017, p. 147), relacionado con el impulso sexual y con el deseo de poseer al otro. Se trata de un concepto simbólico que cobró fuerza especialmente en las vanguardias, relacionando el cuerpo femenino con las pulsiones primitivas, fragmentándolo y cosificándolo. Oportunamente, Dalí dirá “la belleza será comestible o no será”, alterando la frase de Bretón “la belleza será convulsiva o no será” (en Díaz Ruiz, 2017, p. 180). Para artistas como Dalí, la belleza se convierte en un brutal llamado a la posesión. El impulso devorador aparece también en la escena que hemos descrito, aún y cuando en *Pintó Sodoma* no se presenta como deseo exclusivamente masculino, sino que congrega tanto a hombres como mujeres.



Figura 45. Dos actrices pelan zanahorias sobre su compañera, tendida en el suelo, mientras otros la contemplan. Fotografía: Eugenia Las Heras. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

De hecho, el canibalismo es un tema que aborda el propio Pasolini en su filmografía, especialmente en *Porcile* (1969), película en la que un joven hambriento devora mariposas y serpientes, hasta que termina asesinando y comiendo la carne de los viajeros que encuentra vagando por caminos solitarios. En paralelo, en la película se narra la historia de un joven alemán, hijo de un rico industrial al cual se niega a obedecer por su vinculación con el nazismo, que siente una intensa atracción física por los cerdos. El escándalo fue siempre una de las bazas que jugó el cineasta italiano, lo que lo llevó a escharbar en temas como el canibalismo o la zoofilia. Estaba convencido de que “escandalizar es un derecho y ser escandalizado es un placer”, como dijo en la última entrevista que concedió a razón de su *Saló o los 100 días de Sodoma*. Para Pasolini, todo es político, incluido el sexo, tal y como afirmaba en esta misma entrevista. El canibalismo en *Porcile* poseería así la misma función que el sexo en *Teorema*, según señala Gandía (2010), convertido en un símbolo extremo de rebelión ante la sociedad y los valores burgueses.

En relación con la comida, destaca otra escena que tiene lugar cuando Belén Salerno y Andrea Asís preparan una masa de pizza, justo después del relato del asesinato de Pasolini que hace Florencia Cisnero. Se trata de un relato distante, que la actriz hace en italiano mientras sostiene, frívolamente, un auto rojo de juguete. Su displicencia se contrapone con el dolor exacerbado que expresan sus compañeras, quienes golpean la masa sobre la mesa enharinada. A cada golpe claman con mayor vehemencia, hasta que terminan rompiendo la masa en pedazos que lanzan al público. Andrea, citando a Pasolini, grita:

“Esto es un escándalo del mundo que está equivocado. Porque escandalizar es un derecho y ser escandalizado es un placer”. La muerte penetra así en el ámbito cotidiano, representado en la escena por medio de la mesa, objeto que no sólo representa la cocina sino que, por extensión, remite al espacio de lo doméstico.

Sin embargo, lo que la escena nos presenta es un extrañamiento del mundo cotidiano. La actuación de las actrices se distancia de lo que podría ser una charla doméstica en tono realista, a pesar del contexto que constituye la mesa de la cocina. Luego, la ruptura de la cuarta pared, cuando interpelan directamente al público, no hace sino subrayar el carácter performático. En esta situación, más allá de la alusión a una cotidianeidad enrarecida, la masa se convierte en un objeto indispensable para la acción física de las actrices. Al entrevistarla, Belén Salerno se refería a ello:

En mi trabajo, los objetos y el espacio son lo que más influye en mi caso, a la hora de crear y a la hora de actuar. Porque cuando hacemos la masa, la masa es lo que nos lleva a ese estado, el golpe de la masa, cómo está la masa. Por ejemplo, en la última función la masa salió medio chiclosa, fue un moco para la escena... En un momento, Andrea le puso harina en el medio, para poder tirarla bien, porque estaba media así, que se nos pegaba en las manos. (Comunicación personal, 3 julio 2018).

Dicho esto, es importante señalar la significación que posee la cocina en el campo artístico. Para artistas como Joseph Beuys, cocinar es un acto de transformación y es elocuente cómo incluye alimentos en sus obras, hasta crear su propio vino y su propio aceite como acto simbólico. Díaz Ruiz relaciona la obra de Beuys con las ideas del antropólogo Lévi-Strauss (1968), quien concibe la cocina como una forma de mediación humana y de proceso cultural. Lévi-Strauss distingue entre lo crudo, lo cocido y lo podrido, estados opuestos en los que puede hallarse un alimento. Lo crudo remite a aquello que se encuentra en su estado natural; lo cocido es el resultado de la acción del hombre e implica una transformación del alimento; mientras que lo podrido ejerce una alteración natural. Al estudiar ciertos mitos, reflexiona acerca del lugar que ocupa la cocina en la filosofía indígena: “no sólo marca el tránsito de la naturaleza a la cultura; por ella y mediante ella la condición humana se define con todos sus atributos, hasta aquellos que –

como la mortalidad- podrían parecer más indiscutiblemente naturales” (Lévi-Strauss, 1968, p. 166).

Entonces, la cocina es una actividad humana que media sobre lo natural, lo cual, para autores como Peter Kubelka (en Díaz Ruiz, 2017), está imbuido de una intención demiúrgica. Un elemento tan simple como una cuchara es un elemento de poder, que prolonga la fuerza del brazo. Al remover, lo que está haciendo es imponer un nuevo orden a los alimentos, creando un vínculo superior entre ellos. En este orden de cosas, recordemos la idea que subraya Maffesoli en torno a cómo los objetos pueden tranquilizarnos pues domestican la naturaleza y suavizan su rareza. Lo mismo podríamos decir de la acción de amasar la pizza que realizan las actrices. Ante el trágico destino de Pasolini, respecto del cual se muestran profundamente conmovidas, el amasado puede interpretarse en un sentido opuesto, como un acto que surge de la necesidad humana de encontrar un sentido a la muerte y a ese “mundo que está equivocado”. En todo caso, la masa se convierte en el soporte para descargar su fuerza y aliviar su desazón.

Detengámonos ahora en las camas, presentes en todo momento en el escenario. La cama del lado izquierdo hace las veces de cubil para las prostitutas (Figura 46). La sapiente e incisiva Adriana Audenino permanece sentada la mayor parte del espectáculo en la cama; sentada en ella recibe las visitas de Mamma Roma, es consultada por la joven Bruna y atiende fríamente el deseo del fervoroso Ettore. La cama es a un tiempo lugar de trabajo y lugar de confidencias, condensando como objeto todo el habitáculo de la prostituta.



Figura 46. La cama, cubil de las prostitutas. Fotografía: Andrea Asís. Fuente: Archivo Paco Giménez.

La otra cama, situada en el centro del escenario, alberga a los personajes que reposan matando el tiempo. La cama puede entenderse, en este caso, como un refugio, aunque destaca el hecho de ser un espacio que se comparte con otros. Generalmente, la cama representa un espacio íntimo de soledad; pero, en *Pintó Sodoma*, constituye un espacio que se vive colectivamente. Esta cuestión también aparece en la película *Accatone* de Pasolini, cuyo protagonista comparte una humilde habitación con una madre con numerosos hijos, los cuales se amontonan en una pequeña cama, cuasi a modo de una gran cuna o nido.

La cama es un objeto con gran capacidad para evocar. Alude, a un tiempo, el descanso, el sueño y el encuentro amoroso. Al observar una cama vacía, se siente la ausencia del cuerpo que otrora yacía en la misma, así como la ausencia del cuerpo apasionado. En este sentido, según el bello texto de Berger titulado “Una cama”, es el más prometedor de los objetos creados por el hombre: “La variedad de su promesa es enorme, desde lo púdico hasta lo voluptuoso, desde lo tímido hasta lo extático, desde el leve alivio del dolor hasta el gran dolor de la felicidad, desde un breve descanso hasta la muerte” (2002, p.99). Bajo esta perspectiva, en *Pintó Sodoma*, creemos que la cama representa la promesa de un hogar para estos personajes marginales, el sueño de encontrar cobijo y amparo para aquellos que han sido desahuciados por la sociedad.

En este orden de cosas, nos parece importante destacar la forma en la que los personajes que yacen en la cama aparecen infantilizados. En la cama, se peinan, se hacen carantoñas, se drogan en grupo inhalando de una bolsa que intercambian entre sí. Juegan también con los muñecos o bebotes de plástico que, en escenas anteriores, se han utilizado en representación de los hijos de *Accatone*. Hallamos un vínculo entre estos personajes infantilizados y los bebotes, dado que unos y otros encarnan los niños no deseados, los que no deberían haber nacido, cuyas bocas pían con desespero por comida, odiadas por sus madres, tal y como expresa en un momento Bruna (Belén Salerno), citando un texto de Angélica Liddel.

La mirada de Pasolini sobre los niños es cruda, carente de ingenuidad. En su cine, los niños no ocupan un lugar protagónico, generalmente están en un segundo plano, como sucede en el banquete de bodas con el que empieza *Mamma Roma*. Sin embargo, su

presencia es constitutiva del universo marginal que busca retratar, lo cual sucede también en *Pintó Sodoma*. En el espectáculo, se alude repetidamente a la infancia. Destaca, casi al inicio del espectáculo, la canción que histriónicamente entona Belén Salerno, iluminada por la luz de un proyector que se recorta sobre su rostro:

Quiero jugar con los niños, con los niños desahuciados, con los niños pisoteados... que no saben, que no tienen lo que es una mamá. los niños que nunca van a amar.

En la entrevista, la actriz nos confirmaba el interés que le había suscitado el modo en el cual Pasolini incorpora a los niños en sus películas. Esto explicaría el uso de los bebotes de juguete que aparecen recurrentemente en *Pintó Sodoma*, entremezclados con los actores y elementos de utilería. En relación a ello, es interesante cuando la prostituta interpretada por Adriana Audenino, tomando un bebote en cada mano, aclara que los niños “siempre deberán ser representados por algún otro”, tras recordar que el término infancia de origen latino significa “los que no tienen voz”.

La utilización de bebés de juguete es habitual en el teatro de objetos, basta recordar *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos como ejemplo paradigmático. Este tipo de muñecos producen extrañeza a partir del contraste que existe entre su forma, marcadamente realista, y su naturaleza artificial, dada especialmente por el material plástico. Tal y como expone Ana Alvarado, “son y no son bebés” (2015, p. 12), y es este choque el que produce en nosotros un intenso efecto de extrañamiento:

El cuerpo del actor, su carnalidad, esa expresividad que pareciera no tener límites, frente a la materia dura del objeto, rígido, neutro, mecánico, puede llegar a percibirse frágil y endeble. Cosidad contra carnalidad es la batalla. Batalla en la que el objeto esgrime su materialidad. Es justamente ahí en dónde reside su valor. Es en su limitación en dónde habitan su fortaleza, en su gesto sintético y expresivo, en su clara intención y su estilización potencial (Alvarado, 2009, p. 11).

Recordemos que, según analizamos a nivel teórico, lo siniestro se manifiesta en los objetos en la medida en la que éstos se sustraen de su uso habitual para develar lo extraño

en el ámbito de lo familiar. En general, los objetos antropomórficos como los muñecos confrontan al espectador con la dialéctica entre lo vivo y lo muerto. Esta cuestión es fundamental en Kantor, cuya obra es un importante referente para el teatro de Paco Giménez, tal y como señalamos en capítulos anteriores. Kantor hace emerger lo siniestro de la oposición que se produce entre el objeto inerte y el actor vivo llevada al límite. El objeto no representa o actúa, sino que nos confronta con la muerte desde su falta de vida. Por otra parte, lo siniestro se manifiesta también en la similitud entre el ser humano y el muñeco, es decir, en la tensión existente entre lo real y su copia.

En *Pintó Sodoma*, los bebotes o bebés de juguete introducen el sentimiento de lo siniestro. Son simples muñecos con los que los actores juegan despreocupadamente, tratados con desidia e inclusive con violencia. Pero son, a su vez, la representación de los niños maltratados que Pasolini retrata en sus películas. Es esa doble entidad la que sacude al espectador confrontándolo con el horror y el espanto. Ciertamente es que, en esta primera parte, lo siniestro aparece de soslayo, indirectamente. Sin embargo, a continuación veremos cómo cobraba gran relevancia en el desarrollo de la dramaturgia en la segunda parte del espectáculo.



Figura 47. Actriz sosteniendo dos bebés de juguete. Fotografía: Irene Lazarte.

Fuente: Facebook del espectáculo.

10.3. Estado de confusión en un mundo equivocado

A mitad de *Pintó Sodoma*, la visita de un enviado divino sume al mundo en un estado de confusión. Se trata de una reinterpretación del huésped de *Teorema*, “un personaje que llegaba y que venía a mover las necesidades, a mover los deseos, a mover lo erótico”, tal y como nos explicaba Pablo Huespe. A su vez, el actor trabajó inspirado en el ángel de Sodoma y Gomorra que, en su descenso para observar cuál es el estado del mundo, es maltratado y abusado por los sodomitas.

El enviado divino es un contrapunto de los demás personajes, tanto en el orden de la ficción representada como en el orden de la presencia (Fischer-Lichte, 2012). Es el único personaje que permanece en silencio durante todo el acontecimiento escénico, a excepción de su intervención final, volcado enteramente sobre la acción física:

Paco [Giménez] había propuesto a principio de año tres cosas en sus tríadas, que eran "hacer, decir y mostrar". Él propuso cómo era la hegemonía del decir en la escena, entonces yo empecé a trabajar con que no quería decir, sino que quería hacer. [...] Yo tenía la necesidad de hacer un contrapunto en todo lo que se hacía. (Huespe, comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

Es interesante señalar de qué manera las acciones del personaje interpretado por Pablo Huespe, su hacer, propiciaron la emergencia del tercer elemento de la tríada propuesta por Paco Giménez: mostrar. Su aparición a mitad del espectáculo es un detonante de lo siniestro que, repetimos, alude a aquello que nos es revelado. De esta manera, implica necesariamente la condición de estar oculto, vinculándose estrechamente con el misterio y la fascinación que nos produce. El visitante divino desestabiliza a los demás personajes al descubrir sus deseos ocultos y latentes. Tal y como sugiere Trías (2001), para Freud lo siniestro se da cuando aquello fantaseado o deseado en forma oculta por el sujeto se produce en lo real. En otras palabras, “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (p. 44).

La importancia que adquiere el “mostrar” se hace patente en la puesta en escena a través del diseño lumínico. La entrada del enviado divino se produce en un oscuro total, del cual parece emerger iluminado por una bolsa de plástico, que contiene una fuente de luz en su interior. Su rostro adquiere un cariz extraño a través de las sombras que proyecta sobre él esta única fuente de luz, puntal y en contrapicado.



Figura 48. Primera aparición del enviado divino, interpretado por Pablo Huespe. Fotografía: Andrea Asís.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

En adelante, el espacio permanece mayormente a oscuras. La luz sólo aparece de manera puntal para mostrar las acciones en desarrollo, siempre a través de lámparas o de elementos lumínicos que manipula el personaje interpretado por Pablo Huespe. El actor nos explicaba cómo había empezado a gestarse su trabajo con este tipo de objetos:

En mis procesos personales de creación es como que necesito algo en relación a lo lumínico, que me empiece a dar espacialidades, a generar ciertas atmósferas, que con Paco [Giménez] no lo tengo. Cuando trabajas en un proceso de ensayos con Paco siempre es crudo, no tenés luz, no tenés nada, estás vos solo, lo que necesitás lo tenés que llevar. [...] Entonces lo que yo hacía todo el tiempo, con los recursos que tenía, era achicar el espacio. Apagaba la luz y usaba las luces del teatro. En un principio usaba las luces del teatro. Después, traía luces mías, de mi casa (comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

El idea de utilizar las lámparas y otros elementos lumínicos como única fuente surgió de la necesidad personal del actor de recortar el espacio escénico y delimitarlo en zonas para lograr una mayor intimidad. El uso de objetos con calidades de luz distintas

respondía a la finalidad de generar ambientes diferentes para cada una de las situaciones que se desarrollaban en escena. Según el actor, la propuesta lumínica tenía que ver con su personaje y su forma de trabajar en escena; en un principio, no pretendía definir una dramaturgia de la luz, sino que la misma se fue creando en el proceso de ensayos. De hecho, fue una propuesta que tuvo que sostener y defender:

Con el Paco [Giménez] discutíamos mucho en relación a esto. Tiene que ver con que, por lo general, los actores quieren estar iluminados. Quieren tener luz. Y yo todo el tiempo le decía a Paco de que a mí me interesaba trabajar la luz no desde un lugar convencional, como se piensa lo lumínico, que es iluminando, sino desde el lugar de la oscuridad. No trabajar la luz desde la iluminación sino desde el sacar luz, que haya más oscuridad. (Huespe, comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

En la oscuridad reinante, el ángel ilumina a los demás personajes, los sigue en las diferentes situaciones que tienen lugar en el acontecimiento escénico, dirigiendo la mirada de los espectadores, como si se tratara del ojo de una cámara. La luz de las lámparas y de los objetos lumínicos, que se posa sobre los cuerpos con una inusual cercanía, intensifica la percepción de los detalles, emulando la proximidad que ofrece el primer plano cinematográfico. En la completa oscuridad en la que sume el escenario, la incierta y vacilante luz de las lámparas acentúa nuestra atención en los detalles: la piel de actrices y actores, el brillo en el pelo, los pliegues de la ropa. La sobriedad de los objetos, como la mesa y las camas, cobra mayor profundidad y densidad.



Figura 49. El ángel ilumina a Mamma Roma, en la oscuridad del escenario. Fotografía: Juan Manuel Alonso.

Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Para Huespe, la importancia de la oscuridad iba más allá del valor que adquiere en términos estéticos en la configuración de la puesta en escena:

Pasolini se mueve en los lugares de oscuridad. Se mueve en los lugares donde no está iluminada la normatividad, donde no está iluminando la burguesía, sino que va trabajando en ese lugar donde no hay luz y donde sigue habiendo vida (comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

Entonces, el uso de estos objetos lumínicos tiene una relación directa con la intención de develar lo que se halla oculto, lo cual nos permite subrayar una vez más la importancia que adquiere lo siniestro en *Pintó Sodoma*. El ángel alumbró lo que está oculto en la oscuridad, siendo ésta una metáfora visual de lo que sucede en la marginalidad. Esta cuestión atañe tanto a los deseos inconscientes como a los conflictos sociales. No olvidemos la perseverancia de Pasolini, en el conjunto de su obra, a la hora de enfrentar las problemáticas sociales desde un punto de vista crítico y, en muchas ocasiones, perturbador.

Lo siniestro también se manifiesta en el uso de algunos objetos, especialmente en la cama. Antes describimos la cama como metonimia del hogar o, más bien, como metáfora de su promesa. Sin embargo, en el transcurso de la obra, esta promesa se resquebraja. El sueño de encontrar cobijo muestra su fragilidad y se desmorona cuando las miserias y la crueldad de los personajes quedan al descubierto. Es reveladora la escena en la cual Belén Salerno levanta una de las camas y toma el colchón para atacar con brutalidad a su compañera, Andrea Asís. Al desviarse de su uso cotidiano, la cama adquiere un sentido paradójico, expresando la dialéctica existente entre lo plácido y lo violento, entre el refugio y el desamparo.

Poco después, el bastidor de la cama se coloca de pie, frente a la puerta del vestuario. Iluminados a contraluz, los travesaños y las tablas de madera se convierten en los barrotes de la celda en la cual encierran a Accattone. La cama sirve así como metáfora de la cárcel, la cual puede entenderse en un sentido amplio, en alusión a la pérdida de libertad que denunciaba Pasolini en la sociedad capitalista. Concuere con esta idea el poema *Por eso*

no gritáis que recita Florencia Cisnero mientras se besa con Pablo Huespe, el enviado divino:

Si no se grita viva la libertad
humildemente
no se grita viva la libertad.

Si no se grita viva la libertad
riendo
no se grita viva la libertad.

Si no se grita viva la libertad
con amor
no se grita viva la libertad.

Vosotros, hijos de los hijos
gritáis con desprecio
con rabia, con odio
viva la libertad.

Por eso no gritáis
viva la libertad.

En esta segunda parte de la obra, encontramos nuevamente referencias a comida. Poco después de la entrada del ángel, Accattone (Alejandro Pillado) dice en la oscuridad: “Si de niños no nos hubieran acostumbrado a comer tres veces por día, no sufriríamos el hambre”. El ángel le acerca un plato, que él toma con las manos y lame con desesperación. El plato no contiene ningún alimento, aún y cuando lo representa metonímicamente en función de la relación continente-contenido. Evoca así el hambre y, a su vez, la voracidad del hombre. Si lo analizamos enfocados en el ángel, la entrega de un plato de comida es una acción piadosa y concuerda con el carácter empático del personaje.

La comida es un elemento de vinculación con un enorme valor en términos sociales. Para Simmel (1984, en Díaz Ruiz, 2017) la comida puede concebirse como un

acto social. Prueba de ello son los códigos que rigen en la misma. La primera superación del naturalismo de la comida sería, según Simmel, la regularidad horaria que se impone necesariamente para que los comensales puedan reunirse. De acuerdo con Díaz Ruiz, comer juntos supone la aceptación del otro como igual e implica una forma de complicidad. Luego, en el espectáculo, todos comparten pizza y bebida en la escena en la cual Ettore recibe una bicicleta de regalo (Figura 13, en el capítulo 6). La pizza, además de ser una de las comidas más representativas de la cocina italiana, es un alimento idóneo para ser compartido, gracias a su propia morfología. Además, es significativo que sea la pizza, que se amasó, rememorando la muerte de Pasolini, la comida con la cual se celebra en este momento. Siendo un alimento anodino, desde nuestro punto de vista, la pizza nos remite nuevamente la dialéctica existente entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

La escena en cuestión constituye un momento de celebración y de embriaguez grupal. En medio de este estado, Agustín Malvarez aparece vestido con un camisón negro de raso y encaje. Andrea Asís le pinta los labios, tras lo cual el actor empieza a emular el personaje de Mamma Roma. Acompañado por Viviana Gardinetti, repite sus palabras y ademanes con histrionismo, clamando hacia los espectadores como hiciera momentos antes la actriz: “Decime vos, ¿quién es el responsable de esta miseria?”. De este modo, empieza un ciclo de reinterpretaciones de fragmentos del espectáculo donde algunas actrices imitan a sus pares masculinos, parodia que termina con la escena que describíamos previamente en la cual Belén Salerno arremete contra Andrea Asís con brutalidad.



Figura 50. Belén Salerno arrastra por el suelo a Andrea Asís. Fotografía: Irene Lazarte.

Fuente: Facebook del espectáculo.

Las referencias internas hacia el propio espectáculo introducen una brecha en el seno de la ficción, una ruptura de la ilusión (Lehmann, 2013), exponiendo el delgado umbral existente entre la representación y la presencia. El vestuario juega un papel importante en el tránsito entre uno y otro estadio, a través del cual se manifiesta el simulacro teatral (Cornago, 2004-2006). Se evidencia el carácter artificial de las prendas, convertidas en máscara y disfraz al servicio de la representación.

Por otra parte, el vestuario nos confronta con el esquema binario del género, cuestionando la naturalización del mismo. En general, la indumentaria utilizada en *Pintó Sodoma* está anclada en una visión dicotómica, destacando la rudeza en el hombre y la cosificación del cuerpo en la mujer. Las prendas cobran sentido a partir de su capacidad para construir estereotipos y deconstruirlos, como signo que realza los supuestos atributos femeninos y masculinos. Esta escena en particular, al intercambiar dichos atributos, acentúa una lectura estereotipada de los géneros para subvertirla. En este sentido, coincidimos con Zambrini (2007) acerca de cómo las prácticas de travestismo ponen en evidencia formas ideológicas del género y de la sexualidad que están determinadas por una mirada dominante heterosexual. Las mismas pueden interpretarse como formas de violencia simbólica (Bourdieu, 2000).

En este orden de cosas, cabe destacar otra escena en la cual el uso del vestuario permite romper con las formas dominantes. Nos referimos a una de las intervenciones de Belén Salerno, en la cual lleva un vestido blanco corto que le otorga un aspecto añorado. La actriz entona una canción, que termina con un grito estridente. Acto seguido, sale corriendo hacia el fondo del escenario y, al girarse, muestra su espalda y sus nalgas desnudas. El giro es sorpresivo y provocador, despertando carcajadas entre el público. A su vez, pone en tensión dos visiones estigmatizantes del género femenino: inocencia, por un lado, y cosificación del cuerpo, por el otro. Sin embargo, ambas visiones contrastan con la canción de la actriz, cuya letra rezuma una crueldad inusitada, que rompe con el estereotipo femenino:

Quiero jugar con los niños, con los niños desahuciados, con los niños pisoteados, desarmados, que no saben, que no tienen lo que es una mamá. Quiero jugar con los niños, con los niños caracutres, con los niños golpeados, abusados, olvidados, que nunca van a amar. ¡Lloran, lloran,

gritan, patalean porque sus padres les pegan por no saber jugar! Quiero jugar con los niños. ¡Miren esos padres abusivos y también sodomizados, quién los va a ayudar!

Pintó Sodoma trae a colación el debate sobre la deconstrucción del género, un debate que en nuestros días ha adquirido una gran relevancia social. Nos animamos a suponer que esta temática de actualidad penetró en el proceso creativo alimentado por el grupo de actores, respondiendo a la invitación siempre constante de Paco Giménez de trabajar en escena con materiales y temáticas de interés personal.

Sin embargo, es preciso señalar de qué modo esta cuestión está también presente en la obra cinematográfica de Pasolini. En su filmografía, destaca una visión plural de la masculinidad. La tosquedad de los *ragazzi di vita* de las primeras películas, contrasta con la delicadeza y la virilidad juguetona de los jóvenes de *El Decamerón* o *Las mil y una noches*, rompiendo con los estereotipos comúnmente establecidos. En Pasolini, la identidad aparece estrechamente ligada al sexo, desplazando el rol que pudiera jugar el género. En la profundidad del ser humano, se halla el impulso sexual; mientras que el género parece más bien una mascarada o una actuación, en concordancia con las ideas de Butler (1999). Sin embargo, la reflexión sobre el sexo que hace Pasolini es compleja, según señala Aliaga (2002). Por un lado, comprende su dimensión pulsional y, por otro lado, contempla la mercantilización del cuerpo e, inclusive, una concepción del deseo preñado de estoicismo. En *Teorema*, el sexo atraviesa sin distinción a todos los personajes, haciendo añicos las pautas sociales y culturales dominantes, como por ejemplo la heterosexualidad. Sin embargo, la práctica del sexo es parca, marcada por una especie de enfriamiento de la libido y de insatisfacción permanente, que es constitutiva de la identidad de los personajes y una pieza clave del conflicto dramático que plantea la película.

La sexualidad también es una temática nuclear en *Pintó Sodoma*. Los encuentros eróticos entre los actores son constantes, tanto en un primer plano como en el trasfondo del escenario. También son frecuentes los ataques y esgarces violentos entre algunos personajes. En ambos casos, lo que se pone de manifiesto es el acento en la corporalidad. En este orden de cosas, es lícito pensar en los personajes de la ficción pasoliniana desde las ideas de Nancy, considerando que se trata de seres marginales que sufren los estragos del avance del capitalismo. En este sentido, sus cuerpos son profundamente significantes:

Nada escapa menos a la semiología que los esfuerzos padecidos por las fuerzas, torsión de los músculos, de los huesos, de los nervios. Mirad las manos, los callos, la mugre, mirad los pulmones, las columnas vertebrales. Cuerpo asalariado sucio, suciedad y salario como un anillo enroscado de significación. Todo lo demás es literatura. (Nancy, 2010, p. 76)

Pintó Sodoma pone de manifiesto la voluptuosidad de los cuerpos traficados, cuerpos que padecen físicamente los estragos de la usura y del hambre. En estos escarceos, el tacto cobra especial relevancia. En la penumbra del espacio, la luz de las lámparas conduce la mirada del espectador sobre los cuerpos, exacerbando la sensualidad de una mirada que pareciera poder tocar. Tal y como sostienen Vannini, Waskul y Gottschalk (2012), el encuentro sexual es un caso paradigmático de la “experiencia sensual, que condensa todos los sentidos en una única y potente percepción, demostrando la validez de la máxima según la cual “el todo es mayor a la suma de las partes” (p. 5).



Figura 51. Cuerpos tocantes y tocados, detalle de una escena enfatizado por la luz.

Fotografía: Eugenia Las Heras. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

Siguiendo con las ideas de Nancy, el cuerpo se ofrece al tacto, desmultiplicado en todos sus sentidos, en todas sus zonas y espesores extensos. Es a través del tacto que el cuerpo se extiende, se abre a los otros. La ambivalencia del cuerpo, tocado y tocante, también es una condición señalada por Merleau-Ponty (1993, p.112), insistente en su filosofía en la idea de que “ser una experiencia” implica comunicarse interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, “ser con ellos”, en lugar de ser al lado de ellos (p. 114).

El cuerpo goza a través del tacto, pero éste también inflige dolor. El gozo y el dolor se entremezclan en la experiencia del cuerpo en contacto con otros cuerpos. Luego, afirma Nancy: “Un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo consiste en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto” (2010, p. 87), palabras que describen con lucidez el modo en el cual se desarrolla la actuación cuando el orden de la presencia intensifica la corporalidad.

Por otra parte, cabe destacar cómo la dinámica de los ensayos tiene estrecha relación con la capacidad de exponerse de los actores, cimentada sobre su voluntad y deseo. La instrucción que Paco Giménez daba a los actores de buscar el lugar y el momento oportuno para “meterse y meter”⁵⁹ implica una toma de consciencia explícita sobre este hecho. Pero, exponerse comprende también apoyarse en el otro, la capacidad de confiar y de conectarse; se produce así una suerte de estira y afloja que es constitutivo del impulso amoroso.

El deseo de conexión con el otro aparece agudizado en *Pintó Sodoma*. Sin lugar a dudas, está en los cimientos de la creación colectiva que caracteriza el teatro de Paco Giménez, pero en este espectáculo cobra una relevancia particular a partir de las intervenciones del ángel, personaje que llega para movilizar a los otros y tratar de “buscar la médula del deseo”, según nos explicaba Pablo Huespe:

Paco [Giménez] me decía, "Bueno ese es el rol que tiene el ángel, se pone al servicio del deseo de los demás". ¿Viste? Había algo donde no entraba mucho el juego de mí deseo, sino que mi deseo era que el deseo de los demás pueda tener como una vía. En donde yo veía que ese deseo también quedaba como medio coartado en toda la cuestión del decir, del pensar, ¿viste?, que era como el mundo, como que había algo del mundo como es, en donde nosotros nos manejamos con palabras, con las formas, digamos, que nos hacen personas civilizadas. Con lo cultural, con lo social... Y ese era el quiebre, ir a lo animal (comunicación personal, 17 de diciembre 2019).

⁵⁹ Belén Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018.

El actor subraya el carácter instintivo del impulso erótico-amoroso, el cual se conecta con el mito dionisiaco de la cultura griega que, de acuerdo con las ideas de Maffesoli, ha trascendido hasta nuestros días. La potencia dionisiaca es profundamente extática, pues en la misma late el deseo por salirse de sí mismo y fundirse con el otro. Determinadas escenas del espectáculo derivan en el éxtasis y el estremecimiento colectivo, expresando el impulso de querer vivir en una fusión orgánica con los otros, una experiencia en la cual, citando a Maffesoli, “el yo se pliega y se despliega al infinito” (2007, p. 236). Ya sea en el encuentro colectivo, ya en el escarceo que se produce entre algunas parejas de intérpretes, el anhelo es el mismo: experimentar la liazón de una experiencia sensual común.

10.4. **Esperanza en el desierto**

El éxtasis dionisiaco es la contracara de la circunspección hacia la que se arrastran los personajes al final del espectáculo. El personaje de Mamma Roma (Viviana Gardinetti) lo expresa de manera elocuente en un monólogo:

El sexo es la actividad más importante del ser humano. Nos mantiene en movimiento y nos lleva lentamente a la quietud. Pulsiones de vida y muerte, siempre al mismo tiempo. El agua que surge de mis manos y de mis cabellos llorosos alimenta esta maldita tierra para que vivamos en paz.

Su figura ataviada con unos ropajes blancos se recorta sobre la pared, fuertemente iluminada por un foco puntual. Sostiene un cuenco de agua que vierte poco a poco, a modo de fuente. La imagen que configura tiene connotaciones simbólicas: tanto el blanco como el agua remiten a la purificación.

El agua constituye un elemento simbólico para muchas religiones y creencias, utilizada en múltiples rituales que van desde el bautismo en la vida cristiana, hasta las abluciones diarias que los fieles musulmanes practican antes del rezo. El agua limpia y purifica el cuerpo. La fuente, a su vez, está ligada con el sentido del renacer a una nueva vida espiritual, según señala Fernández Lacomba (2007) en un ensayo acerca de la cultura

del agua y su presencia en el arte. La idea del agua como origen del mundo está presente en muchas creencias. Pero en la cultura griega está asociada con el tránsito hacia el más allá. Los muertos entraban al inframundo cruzando el río Aqueronte en la barca conducida por Caronte. En este orden de cosas, Bachelard también concibe el agua no sólo como origen, sino como un destino final de transformación: “Somos agua y el agua nos inunda, forma parte nuestra, nos compone. Nos explica a su vez. El agua es el placer de la muerte, y nos salva” (Fernández Lacomba, 2007, p. 27).

Cabe señalar que esta intervención de Viviana Gardinetti está precedida por una canción que Guillermo Wright hace sobre el desierto, que termina con un grito desesperado clamando por agua. El desierto tiene una significativa presencia icónica en el cine de Pasolini, desde las tierras baldías que se extienden en el extrarradio romano en *Accattone* o *Mamma Roma*, hasta los áridos yermos de *Porcile* o *Edipo re* (Corro Penjean, 2015). En *Teorema*, los paisajes desolados del Etna aparecen en los créditos iniciales, anticipando el destino del personaje del padre, quién, habiendo renunciado a su fábrica, abandona su hogar para perderse, tambaleante, en el desierto. El avance del personaje desde el plano general de su figura en el desierto, hasta el primer plano de su rostro, expone la dialéctica entre naturaleza y subjetividad, así como entre naturaleza y civilización. Según la interpretación de Corro Penjean (2015), el desierto es el ambiente en el cual se conjugan estas dialécticas, lo cual explicaría su persistencia en el cine del italiano. El desierto se convierte en una manifestación cinematográfica del inconsciente, de “todos sus elementos irracionales, oníricos, elementales y bárbaros”, configurando “las imágenes de la memoria y del sueño, o sea imágenes de la <<comunicación con nosotros mismos>>” (Pasolini, citado por Corro Penjean, 2015, s. n.).

Al desierto, sin embargo, se contrapone la imagen de las bañistas que aparecen poco después de la intervención de *Mamma Roma*. Vestidas con traje de baño y gorros de natación, un grupo de actrices ingresan al escenario y dibujan un recorrido serpenteante que remite de soslayo las coreografías subacuáticas del cine musical de los años 40 y 50. Luego, suben al segundo piso que sobrevuela la puerta de ingreso de la sala por una escalera que se arma en escena con las mesas que estaban dispuestas en el escenario. La imagen de las bañistas subiendo se repite por un tiempo, a modo de bucle o ciclo ininterrumpido. ¿El ascenso y la alusión al baño remiten a la posibilidad de redención? Nos

animamos a interpretarlo así, apoyados sobre el significado simbólico que se atribuye al agua, como así también a la escalera.



Figura 52. Bañistas subiendo la escalera en un bucle ininterrumpido.

Fotografía:. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

En la tradición católica, la escalera simboliza la relación entre distintos mundos, constituyendo un emblema muy utilizado en el arte románico. El simbolismo espacial que señala la escalera se refiere a tres puntos: el nivel superior o celeste, el nivel medio o terrestre, pero también el nivel inferior o infernal (Cirlot, 1997). De acuerdo con ello, el simbolismo de la escalera enlaza también con el sentido icónico del desierto, cuya imagen formaliza la dialéctica entre la tierra y el cielo (Corro Penjean, 2015). De este modo, la presencia de esta gran escalera puede interpretarse como una alusión a la visita del ángel a la tierra y, por extensión, al descenso simbólico hacia el infierno de los personajes, especialmente, de Accattone y Ettore. Sin embargo, el ascenso de las bañistas abre un resquicio en el interior de la tragedia. El final de *Pintó Sodoma* expresa la caída del sujeto y la pérdida en el vacío. Pero, a ello, se le antepone dialécticamente una esperanza de redención. En este sentido, los versos de la *Divina Comedia* de Dante que Pasolini incluye en el inicio de la película *Accattone* son reveladores:

Me tomó el ángel de Dios, y el del infierno
 gritaba: ¡Eh, tú, del Cielo! ¿por qué me privas?
 Tú de éste te llevas lo eterno
 por una lagrimita me lo quitan.

El monólogo de Mamma Roma, al cual nos referimos antes, refleja el sentimiento trágico que está arraigado en el espectáculo y va cobrando más fuerza a medida que se avecina el final. Desde el principio, los vaticinios que profiere Andrea Asís acerca de la llegada del visitante divino o del destino que sufrirá Ettore anuncian el carácter trágico que posee *Pintó Sodoma*, el cual está en relación con la búsqueda de lo sagrado persistente en Pasolini. Trágicas son las muertes de los personajes de Ettore y de Accattone, como trágico fue también el asesinato de Pasolini en la vida real. Su muerte se cierne sobre todo el espectáculo como destino ineludible. Entendemos así las últimas palabras de Pablo Huespe, cuando dice: “Deseaban mi muerte y la muerte se me volvió.” Habla el ángel, pero por su boca habla también el cineasta. El destino trágico que sufrió Pasolini se consuma en el descenso por la escalera que emprende el actor. Sin embargo, su monólogo tiene como contrapunto la canción que Guillermo Wright interpreta a partir de un fragmento de *Poeta de las cenizas*, acompañado por un grupo de actores desde lo alto de la escalera:

[...] yo, pequeño burgués que dramatiza todo,
 tan bien criado por su madre en el espíritu
 dulce y tímido de la moral campesina,
 quisiera tejer el elogio
 de la suciedad, de la miseria, de la droga y del suicidio:
 yo, poeta marxista privilegiado
 que posee instrumentos y armas ideológicas para combatir,
 y mucho moralismo para condenar el puro acto escandaloso,
 yo, tan profundamente como es preciso,
 hago el elogio, porque la droga, el horror, la cólera,
 el suicidio
 son, con la religión, la única esperanza que queda [...]
 (Pasolini, 2015)

La canción condensa la necesidad de contestar a la sociedad burguesa y combatir la decadencia con actos perturbadores, enraizados en las pasiones humanas, expresión de lo bello y de lo siniestro. De este modo, Paco Giménez y los actores de *Pintó Sodoma* hacen suya la voluntad subversiva de Pasolini, voluntad esperanzada, que late en el “escándalo del mundo equivocado” al cual se hace referencia en el título.

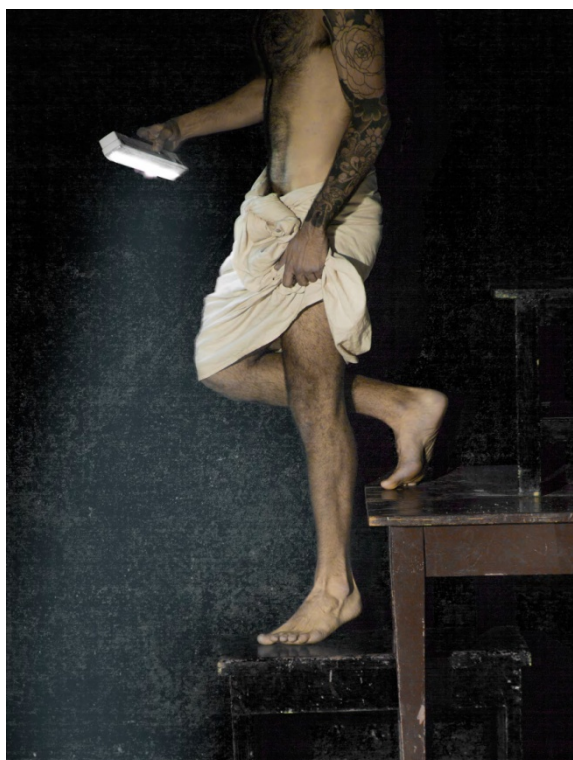


Figura 53. El ángel desciende por la escalera, al final de *Pintó Sodoma*.

Fotografía: Juan Manuel Alonso. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC.

CONCLUSIONES

Nuestra disquisición acerca de los objetos escénicos en el teatro de Paco Giménez concluye con este capítulo. Como aclarábamos en la introducción, el análisis se desarrolló como un flujo de ideas un tanto atomizado, a partir del entrecruzamiento de disciplinas diversas. Ello responde a la intención de comprender la complejidad de la problemática que nos propusimos abordar. Ante el riesgo de “perder la realidad del objeto”, citando a Didi-Huberman (2010, p. 186), renunciamos a la síntesis de un enfoque unitario y nos embarcamos en un camino de desvíos sinuosos. El análisis de las cuatro obras parte de nuestra voluntad de abrir puertas en lugar de cerrarlas y, de este modo, la reflexión acerca de la objetualidad escénica creció con la suma de conceptos y de interpretaciones que se fueron interrelacionando vivamente entre sí. Este proceder asociativo, que podríamos describir como un devenir rizomático en el sentido que le otorgan Deleuze y Guattari (2004), surge ante el dilema entre *saber* y *ver* al que nos enfrenta la interpretación de una obra artística, que enuncia el mismo Didi-Huberman:

Así sería pues la apuesta: saber pero también pensar el no-saber cuando se desvincula de las redes del saber. Dialectizar. Más allá del saber mismo, adentrarse en la prueba paradójica no de saber (lo que equivaldría exactamente a negarlo), sino de pensar en el elemento del no-saber que nos deslumbra cada vez que ponemos la mirada sobre una imagen del arte. Ya no se trata de pensar un perímetro, un cerco –como en Kant-, se trata de sentir un desgarramiento constitutivo y central: allí donde la evidencia se vacía y se oscurece al estallar (2010, p. 18).

En un principio, nuestro análisis de las obras se ocupó de la descripción de los aspectos que quedan más al descubierto: el uso que se daba a los objetos y su configuración estética. Sin embargo, no tardó en posarse ciertos desvíos de sentido y matices, aspectos latentes que provenían del vínculo entre el sujeto y el objeto. Esta inquietud nos impulsó a indagar en la opinión de actores y actrices involucrados en el proceso de creación de los espectáculos. Sin lugar a dudas, sus reflexiones arrojaron luz sobre nuestra problemática. Aún y así, algo de la riqueza que entraña el juego con el objeto sigue y seguirá escapándose, en connivencia con su apertura semántica y su carácter

huidizo. En consecuencia, suscribimos las ideas de Shaday Larios, en cuya investigación advierte acerca de la naturaleza indócil de los objetos: “La indocilidad de lo animado contempla los excesos de la objetualidad, una desobediencia por la que los objetos una cierta resistencia a ser medidos, paradójicamente objetivados, irreductibles a un sentido unívoco” (2018, p. 16).

Reconocemos, entonces, que nuestra argumentación ha discurrido marcada por la interpretación subjetiva, buscando tomar conciencia de nuestras propias incertezas ante la potencialidad del objeto. Haciendo nuestras las ideas de Didi-Huberman, nos condujimos en pos de un pensamiento asociativo tratando de confrontar el dilema que acabamos de enunciar entre el *saber sin ver* y el *ver sin saber*. Con ello se explica también el giro que tomó nuestra investigación, dado que el abordaje semiótico con el cual comenzamos se reveló insuficiente para poder expresar la pluralidad de significaciones del objeto, lo cual nos llevó a profundizar en la filosofía de Deleuze y en los postulados de la Fenomenología, especialmente a partir de la lectura de Merleau-Ponty, Bergson y Nancy.

Tras este preámbulo, es momento de presentar las principales conclusiones de nuestra investigación. En términos generales, pudimos confirmar la presencia de aspectos propios de la *dramaturgia del objeto* en el teatro de Paco Giménez, noción que tomamos de Mauricio Kartún, con la suma de los aportes de autores como Ana Alvarado y la ya mencionada Shaday Larios, recordando especialmente la influencia que ha ejercido sobre esta concepción el maestro polaco Tadeusz Kantor. Constatamos que el objeto rebasa el rol de accesorio que comúnmente se le atribuye. En especial, observamos el modo en el cual la *dramaturgia del objeto* converge en la *dramaturgia actoral*, articulándose la una con la otra. De acuerdo con las ideas de Sánchez (2002), puede afirmarse que el teatro de Paco Giménez se conforma como una *dramaturgia compleja*, en cuyo seno las categorías pierden rigidez, lo cual hace más pertinaz comprenderlas como líneas de tensión que se interrelacionan y en las cuales se sitúa la creación escénica.

Retomando el análisis sobre el teatro de Paco Giménez realizado por Cipriano Argüello Pitt y por José Luis Valenzuela, identificamos la importancia que tienen “la necesidad, el azar y el deseo” en el proceso de creación. Los ensayos se desarrollan a caballo entre el hallazgo azaroso y el acecho del momento oportuno –el *kairós*, según Valenzuela (2004)-, que confluyen para dar lugar a los primeros materiales a partir de los

cuales Paco Giménez tejerá la dramaturgia, cuasi a modo de rompecabezas. Los espectáculos se alimentan de materiales insospechados, entre los cuales se encuentran frecuentemente objetos que los actores toman de su entorno familiar. En la relación entre el sujeto y el objeto, se agita el tercer elemento de la trinidad: el deseo. El nexo se produce cotidianamente en el uso, pero es también una relación subjetiva que excede lo utilitario, pues ello no es suficiente para dar cuenta del conjunto de significaciones que los objetos tienen para el sujeto y que engloban lo afectivo. En nuestra opinión, el raudal de usos y de significaciones poéticas de los objetos escénicos está acunado por el deseo, es decir, por la búsqueda introspectiva de cada actor, emprendida desde los afanes y las inquietudes personales, por sobre de consignas o directrices ajenas. De este modo, cobran fuerza los supuestos e hipótesis que nos planteamos en un inicio, pues entendemos que la potencia dramática de los objetos no yace en ellos propiamente, sino en las acciones que los actores y las actrices emprenden con ellos en el contexto excepcional de la escenificación.

Pero la apertura semántica del objeto conduce a lo inesperado. Al quedar desbancada la función instrumental, los significados se despliegan tejiendo una red rica en asociaciones, en la cual participan tanto los artistas como el público. En cierto modo, el vínculo con el objeto se renueva en cada función. Cada espectador crea su propia red, única y singular, a partir de lo que ve y experimenta durante el acontecimiento, que alimenta con sus propios recuerdos e imaginación. De acuerdo con el pensamiento de Bachelard (2000), creemos que todo sujeto posee una memoria poetizada, que la imaginación enriquece sin cesar con nuevas imágenes. Este bucle se reproduce y amplifica de manera constante, pues las imágenes del espectáculo se integrarán en este proceso productivo de la memoria.

Desde una perspectiva deleuziana, la creación se nos revela como un proceso en el cual palpitan fuerzas divergentes, “un mecanismo vital” según lo describe Spregelburd (2005, p. 34). Los objetos se ven enredados en este juego rizomático, afectados por el impulso que moviliza a cada uno de los actores, ese deseo que llena de vida el acto teatral. Entonces, con insistencia, vuelve a nosotros la pregunta de Spinoza “¿Qué puede un cuerpo?” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 261), para señalar la importancia del devenir por sobre la lógica del ser. Concebir aquello de lo que es capaz un cuerpo implica comprender cuáles son sus afectos y cómo se compone con los afectos de otros cuerpos. Es concebirlo en co-existencia con todo lo que hace mundo, tal y como expone Nancy:

Lo que existe, sea lo que sea, porque existe co-existe. La co-implicación del existir es la participación de un mundo. Un mundo no es nada exterior a la existencia, no es un añadido extrínseco de otras existencias: es la co-existencia quien las dispone juntas (2006, p. 45).

El proceso de creación está atravesado por esta idea, donde lo individual se entremezcla con lo colectivo, mas preservando su singularidad. Interpretando de forma un tanto libre las palabras de Nancy, podría decirse que la creación es singularmente plural y pluralmente singular.

La esencia del ser es ese poco, ese golpe. <<Ser>> siempre es, cada vez, un golpe de ser (impresión, ataque, choque, palpito, topetazo, encuentro, acceso). Y siempre también, en consecuencia, un poco, un golpe de <<con>>: singulares, singularmente juntos, y cuyo conjunto no es ni la suma, ni lo englobado, ni la <<sociedad>>, ni la <<comunidad>> (estas palabras no son más que enunciados de problemas). El conjunto de los singulares es la singularidad <<misma>>. Ella los <<reúne>> en tanto que los espacia, están <<ligados>> en tanto que no están unificados. (Nancy, 2006, p. 49).

Otra peculiaridad del teatro de Paco Giménez es que la creación parte de toda clase de materiales pre-existentes -textos, obras, imágenes y signos culturales- que son apropiados libremente. Se trata de un tipo de procedimiento que definimos a partir del concepto de postproducción de Nicolas Bourriaud (2009a), según el cual el gesto artístico no está asociado a la búsqueda de lo nuevo, sino a la forma en que habitamos nuestra sociedad y cultura. Pudimos constatar que el trabajo con los objetos en el teatro de Giménez también responde a este tipo de procedimiento, dado que, en su mayoría, provienen del entorno cercano de los actores y las actrices. Más allá del vínculo personal que se genera en este (re)encuentro, el cual se fortalece a lo largo de los ensayos, trabajar con objetos encontrados se relaciona con un posicionamiento ético y estético. En el marco de la sociedad consumista, aquejada por la desigualdad, crear de manera precaria, con los recursos que están a mano, expresa una decisión de fondo ideológico. En cierto modo, entronca con las ideas de Kantor, según el cual el trabajo con la pobreza expresaba tanto la

renuncia al orden establecido –el orden que los había conducido a la guerra- como la necesidad de volver la mirada sobre la acuciante realidad y dejar que penetrara en su teatro:

Trabajo y pobreza, inseparables. Más tarde en mi camino yo encontraría el teatro pobre, y “un objeto que estaba privado de sus funciones” y propósitos de la vida, desde su pobreza podría llegar a convertirse en un “trabajo de arte”. Un objeto suspendido entre la basura y la eternidad [...] Era importante proteger esta pobreza. Era importante hacerla estar. Pobreza fue por mucho tiempo y, quizás hasta el final, el tema de mi arte. (Kantor, citado en Larios, 2018, p. 165).

Si nos enfocamos en el análisis de los objetos durante el acontecimiento teatral, en el transcurso de la investigación hemos identificado en ellos una condición relacional que se ramifica en tres direcciones: en la mediación con el espacio, en los vínculos entre sujetos y en los efectos sobre la propia corporalidad.

En la primera línea de contacto, la indumentaria establece una demarcación entre el cuerpo y el espacio que lo rodea, lo cual debe de interpretarse en un sentido connotativo, como una suerte de barrera que el individuo levanta entre lo íntimo y lo público. El rol que los objetos juegan en la construcción de la apariencia ha ocupado varios párrafos de nuestro análisis. Recordemos, a modo de ejemplo, la escena de *Peligran los vasos* en la que Mónica Morea se saca varias camisetas, acción que repite una y otra vez, como si mudara de piel. En nuestro análisis, interpretamos esta escena como el reflejo de la tensión existente entre el cuerpo natural y el cuerpo que se presenta en sociedad, oculto bajo la armadura que se crea con la vestimenta y otros accesorios. Aunque pesan sobre ella los discursos y las normas sociales (Butler, 1999), tal armadura puede levantarse o, al menos, neutralizarse, tal y como sucede en gran parte de *Lomodrama*, donde las prendas de color negro y la ausencia de maquillaje tienden a emparejar la apariencia de los dos actores. Así mismo, en *Pintó Sodoma*, el vestuario se emplea para confrontar el esquema binario de género y constituye el signo clave en la construcción y deconstrucción de estereotipos.

Por otra parte, observamos cómo el sujeto se proyecta y se despliega en el escenario, entendiendo que éste es un espacio habitado que se experimenta y se vivencia en

el sentido heideggeriano. Más allá de la capacidad de intervenir y de modificar el espacio, pudimos identificar de qué manera los objetos expresan esta vivencia y ponen de manifiesto la huella que el sujeto deja en el entorno. Cabe recordar aquí el final de *Los que no fuimos* y el dibujo de tiza que se realiza alrededor del cuerpo de uno de los actores y como, a través del vacío y de la huella, se evoca poéticamente la ausencia de los que perecieron en la guerra de Malvinas. La objetualidad incide sobre la experiencia espacio-temporal que se desarrolla durante el acontecimiento teatral. La disposición de los objetos configura una determinada espacialidad, que puede discurrir entre el orden y el desorden, el amontonamiento y la dispersión, la amplitud y la estrechez. A través de los objetos, como espectadores, viajamos a las inmediaciones de Roma en *Pintó Sodoma* y sufrimos las inclemencias de las Islas Malvinas en *Los que no fuimos*. Gracias a su capacidad metonímica, unos pocos objetos pueden recrear tanto lugares cercanos, como parajes lejanos, desconocidos e imaginarios.

Desde un acercamiento a las ideas de Merleau-Ponty (1993), comprendimos que el escenario puede concebirse como un sistema de relaciones en el cual están insertos tanto los sujetos como los objetos. La memoria hace eco en los objetos, sobre todo en aquellos más antiguos, como un rastro que el espectador puede percibir. Así mismo, cada objeto parece pautar el tempo que requiere su manipulación. El actor encuentra el ritmo adecuado a su propósito, como hiciera Graciela Mengarelli en *Lomodrama*, al depositar con delicadeza cada hueso, hasta reconstruir por completo un esqueleto sobre el piso del escenario.

Por otra parte, cabe señalar de qué manera la objetualidad participa activamente en la configuración de los vínculos que se desarrollan escénicamente: enlaza, como el hilo que se entreteje entre Dimas Games y Karina Jarik en *Peligran los vasos*, pero la unión pronto se quebranta, con un simple corte de tijera. En la comprensión de esta cuestión, por ejemplo, vienen a colación las variaciones de uso que adquiere la cama en *Pintó Sodoma*: empieza evocando una especie de nido, en cuyos límites se cobijan personajes desahuciados, para convertirse en un elemento amenazador a manos de Belén Salerno y, finalmente, erigirse como un obstáculo en representación de las rejas del presidio. Los objetos tienden puentes entre los actores, puentes que se derrumban fácilmente, pero que pueden volver a construirse en un ciclo continuo.

A modo de recapitulación, nos animamos a pensar en la objetualidad como elemento fronterizo en los tres ámbitos de relación que hemos identificado: entre el cuerpo y el entorno, entre el cuerpo y los otros cuerpos y, finalmente, entre el cuerpo y el objeto. Sin embargo, en este último caso, nos encontramos ante un umbral de contornos difusos. El cuerpo se presenta como una materia en transformación, según se advierte por ejemplo en el trabajo de Graciela Mengarelli en *Lomodrama*, la cual transitaba por un estado animal por medio del caparazón de tortuga, o de Dimas Games en *Peligran los vasos*, metamorfoseado en un ser inquietante a partir del artefacto que él mismo había creado con un gorro y unos vasos. En ambos casos, sus cuerpos se convertían en la manifestación del proceso de devenir que vislumbraron Deleuze y Guattari (2004), al dejarse permear por el contagio con el objeto.

El efecto de contagio puede darse también en sentido inverso, cuando la objetualidad tiende a subjetivizarse. No obstante, para que este fenómeno se produzca, no es necesario animar el objeto de manera antropomórfica, simulando movimientos o voces que no le son propios. Como señala Shaday Larios, implica ver el objeto como cosa, invirtiendo o igualando la jerarquía de poder que lo subyuga al sujeto, lo cual tiene por consecuencia “la predisposición de lo animado dejarse compenetrar por lo inanimado y viceversa” (2018, p. 134). La verdadera potencialidad reside en el cambio de mirada que se realiza sobre el objeto, percibiéndolo como un ente autónomo capaz de entablar un intercambio genuino con el sujeto.

En *Peligran los vasos*, Sergio “el Sapo” Heredia juega con una esfera que mueve suavemente con los brazos. ¿No es también, dicho juego, una forma de diálogo? La comunicación entre el cuerpo y el objeto fluye por medio del tacto y del movimiento, en una cadencia. Esta forma de estrecha compenetración tiene lugar también en *Lomodrama*, tal y como pudimos observar. Se desarrolla en un estado de ensimismamiento, en el baile que realiza Rojo en el sofá o en la recomposición minuciosa del esqueleto que hace Mengarelli. Pero también se desarrolla en un estado de comicidad, tal y como sucede en la escena que Rojo realiza acompañado por el perro pekinés embalsamado, generando una complicidad que involucraba también a los espectadores.

Este fenómeno de subjetivación se intensifica en ausencia del sujeto o, más bien, debido a su ausencia. Basta con citar aquí como ejemplo la camisa que sostiene Pablo

Altamirano al comienzo de *Los que no fuimos*, en representación de los que perecieron en el conflicto de Malvinas. Ciertos objetos adquieren la capacidad de evocar a las personas como si algo de ellas hubiera quedara atrapado en sus pliegues y recovecos. Entonces, a través de estos objetos, se produce el “retorno de lo muerto” que Barthes (1990, p. 39) adjudicó a la imagen fotográfica. Pero el retorno pronto se revela como un encuentro fallido, pues el objeto no hace sino confrontarnos con la certidumbre del vacío y de la pérdida. Los muertos que el objeto evoca, permanecerán por siempre ausentes. En este sentido, nos permitimos citar la reflexión de Barthes acerca de la fotografía para pensarla en torno a este tipo de objetualidad:

La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido (1990, p. 145).

En otro orden de cosas, no es casualidad que nuestra atención se haya posado en la complejidad de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto, pues enlaza con la naturaleza discrepante de éstos últimos, subrayada por su prefijo. Los objetos permanecen callados en nuestro día a día pero, a pesar de su silencio, no debemos pasar por alto el influjo que tienen en la vida cotidiana. La objetualidad es cada vez más omnipresente, es prácticamente imposible imaginar nuestro mundo sin ella. Sin embargo, está atrapada en la paradoja de su vertiginosa obsolescencia; cuanto más avanza la tecnología, más rápidamente se convierte en elemento fútil, basura, despojo material. En este sentido, nos parece oportuno apelar una vez más a las ideas de Maffesoli:

Encontramos, por supuesto, esta excrecencia en la proliferación de objetos que en nuestras grandes megalópolis forman “montones” que aniquilan la funcionalidad de los objetos particulares, aunque celebrando la potencia de la materia. [...] Esta materia “objetal” irradia e imanta a la vez, crea un ambiente envolvente que rebasa las particularidades individuales y las distinciones de clase. A esto se debe que en el ritmo urbano tenga lugar un movimiento sin fin entre los sujetos y los objetos, una objetualidad subjetiva (o viceversa) un poco viscosa que renombra la fusión de los orígenes (2007, p. 167).

Según Maffesoli, la proliferación de los objetos constituye un abrigo colectivo, en el cual el yo autónomo y soberano cede para perderse en el entorno envolvente. Nos parece interesante pensar desde esta perspectiva el teatro de Paco Giménez. Ciertamente es que, en frecuentes ocasiones, los objetos cobran un protagonismo particular, rescatados del silencio cotidiano. Pero también asistimos a una conjunción entre los sujetos y los objetos, que puede verse sobre todo en los momentos de reposo e inactividad, cuando los actores se dejan caer, por ejemplo, en una silla, en un sofá destartado, en una cama. En estas acciones secundarias, se nos revela el papel que el objeto tiene como refugio. Es, probablemente, en *Pintó Sodoma* donde la amalgama de la que habla Maffesoli se pone de manifiesto de manera más notoria, cuando los cuerpos y el mobiliario, dispersos en el escenario, configuran un paisaje de abandono conjuntamente.

Sin embargo, en el extremo opuesto a esta suerte de condición de refugio, determinados objetos se presentan en el escenario para confrontar al actor con sus propios límites corporales. Cabe recordar aquí, a modo de ejemplo, la dificultad explícita que implicaba para Gerber sostener un bloque de hielo con las manos, en el transcurso de una de las escenas de *Los que no fuimos*, como un modo de evocar el dolor provocado por el frío extremo que los soldados de Malvinas sufrieron en sus propias carnes. El objeto condensa en su pequeña configuración el desafío de la materia, cuya expresión se torna más audible en el accidente. Cuando el objeto escapa al control, como lo que sucediera con el pedazo de vidrio en *Peligran los vasos*, con el cual se cortó Karina Jarik durante una de las funciones, se hace patente la vulnerabilidad del sujeto.

En uno y otro caso, destaca cómo el bloque de hielo y el pedazo de vidrio adquieren el carácter de indicio de la realidad, produciendo un salto entre el orden de la representación y el orden de la presencia. En otras palabras, lo real penetra en el acontecimiento teatral por medio de los objetos y pone de manifiesto la “multiestabilidad perceptiva” a la cual se refiere Fischer-Lichte (2012). Los objetos se suman a la amalgama de estímulos presentes en el escenario, cuyos límites se diluyen estableciendo un especie de comunicación entre los distintos sentidos, convocados en la experiencia de una sensación única y en movimiento, como expusimos a partir de las ideas de Deleuze (2005). La sensación envuelve al sujeto –ya sea el actor, ya el espectador- y lo sumerge de lleno en el experiencia del acontecimiento teatral en su conjunto. Si volvemos sobre nuestro

análisis, fue desde esta concepción como interpretamos el comienzo de *Peligran los vasos*, entendiendo que la irrupción del viejo tacho nos interpelaba desde la percepción de su materialidad y de los estímulos por él provocados, desde su ser fenoménico.

En relación a este fenómeno, vienen a colación las palabras de Merleau-Ponty, según el cual “experimento la sensación como modalidad de una experiencia general, ya entregada a un mundo físico, y que crepita a través mío sin que yo sea su autor” (1993, p. 231). Sin ser autor sino, más bien, un ser impresionado por la experiencia sensorial, el espectador asiste a la pluralización de las posibilidades de significación (Fischer-Lichte, 2012). La presencia del objeto en sí, liberado de su función instrumental, es el desencadenante para que su sentido se disgregue en múltiples líneas de fuga. De este modo, se nos plantea una suerte limitación para el análisis interpretativo. El estallido de sentido se hace inabarcable y pone de manifiesto el sesgo de la mirada. Rescatando la metáfora de Didi-Huberman (2010), pudimos tejer una red de significaciones, atrapando algunos de los peces, pero el mar sigue guardando su misterio. Nos preguntamos, entonces, ¿qué papel tiene la subjetividad en la mirada que se proyecta sobre el objeto?

Aún y así, insistimos en la búsqueda por comprender la riqueza poética que despliegan los objetos en el escenario –y, extensivamente, en la creación artística-. ¿Qué es lo que nos atrapa de su presencia y su puesta en juego? Llegados a este punto, la condición fronteriza del objeto vuelve a asomarse como respuesta. Tal y como pudimos advertir, el ingreso a un nuevo contexto –el del acontecimiento teatral- es lo que posibilita el (re)descubrimiento del objeto. Sin embargo, su materialidad inequívoca establece siempre un punto de retorno a la realidad de la cual fue sustraído. E ahí la paradoja a la que nos enfrenta el objeto, descubriéndose como un elemento liminal en el cual chocan lo cotidiano y lo insólito; una paradoja profundamente siniestra, si tomamos en consideración las ideas de Freud.

En la confluencia de estos opuestos, reunidos bajo una apariencia percibida habitualmente como insignificante, brota la potencia dramática y desestabilizadora del objeto. Nuestra mirada queda en suspenso, fascinada ante la faz siniestra del objeto que se nos revela, precisamente, en el reconocimiento simultáneo de su familiaridad y extrañeza. De este modo, volvemos sobre nuestros pasos para preguntarnos: ¿La subjetividad de la

mirada es realmente una limitación? ¿Acaso no es la carga subjetiva que se vuelca sobre el objeto lo que revela su condición poética y dramática?

Desde el momento en el cual planteamos nuestras hipótesis iniciales, entendimos la importancia que juegan los procesos de resignificación y de desemantización, dando lugar a diferentes desvíos y transgresiones de sentido por medio de la metonimia, la metáfora y la paradoja. Sin embargo, la conmoción que nos provocan los objetos no proviene de estas operaciones en sí mismas, ni de los nuevos significados que hacen aflorar. Aquello que nos perturba es el desvío en sí mismo, es decir, el quiebre que se produce en el seno de lo familiar y que nos permite volver a pensarnos en relación con lo que nos rodea. Tal quiebre llega incluso a enfrentarnos con lo que ya no está entre nosotros, expresándose en la materia inerte del objeto la ausencia, el vacío y la muerte. Descubrir el objeto es (re)descubrirnos a nosotros mismos,

Acercándonos al final, nos parece oportuno volver sobre la figura de Paco Giménez. “Nunca creí que mi manera de hacer teatro fuera ejemplar, que pudiera ser un ejemplo para otros”, ha expresado recientemente (Instituto Nacional del Teatro, 2020). Haciéndonos cómplices de este pensamiento, hemos tratado de evitar que nuestra investigación se convierta en la búsqueda de un modelo o la elaboración de una metodología de trabajo con el objeto escénico. Si se puede enunciar un logro, éste radica más bien en entender la infinidad de posibilidades que nos brindan los objetos cuando en la creación se integra la diferencia, el “ser singular plural” -volviendo a la cita de Nancy (2006)- de cada grupo, actor y actriz. En este sentido, la investigación podría proseguir con el análisis de otros espectáculos de Paco Giménez, considerando que, año tras año, sigue dirigiendo a los grupos históricos de La Cochera -como “Los Delincuentes” o “Los que dijeron Oh”- y a grupos nuevos.

Sin embargo, en aprecio precisamente de la diferencia, creemos que sería más enriquecedor extender la investigación a nuevos casos de estudio, comprendiendo el trabajo de creadores pertenecientes tanto al teatro como a otros ámbitos artísticos. Indagar en la creación con el objeto desde el punto de vista de los sujetos involucrados en el proceso, sigue pareciéndonos un tema de estudio relevante. En consecuencia, nos parece interesante analizar procesos de creación transdisciplinarios, que atraviesen los límites disciplinares y pongan en confluencia miradas, saberes y formas de hacer diferentes sobre

la objetualidad. Creemos que sería pertinente emprender una futura línea con el propósito de identificar puntos de contacto y posibles divergencias en las diferentes maneras de emprender la creación desde el trabajo con el objeto.

Así mismo, la investigación podría extenderse para comprender no sólo los objetos particulares sino los conjuntos o sistemas de objetos, cuestión sobre la que no hemos logrado profundizar. Nos parece que sería relevante analizar las configuraciones espaciales que se generan en el escenario a partir de la organización –o desorganización- de los objetos. A este respecto, cabría preguntarse ¿qué tipo de relaciones se establecen entre los objetos? ¿Cómo se desenvuelven los sujetos en las diferentes configuraciones espaciales y sistemas objetuales? La metáfora del rizoma de Deleuze y Guattari aparece nuevamente como un punto de partida para pensar esta problemática, invitándonos a pensar en el espacio desde el devenir, considerando las relaciones entre lo estático y lo dinámico, las entradas y las salidas, las expansiones y las contracciones. Entender el espacio como hemos entendido el objeto: alterable y modificable, abierto al contagio, afectado por afanes, conflictos y resistencias.

Nuestra relación con los objetos se modula incesantemente. En nuestros días, el sentimiento de comunidad perdura, tal y como ha observado Maffesoli, pero la necesidad de estar con los demás cada vez se ve más afectada por la mediación tecnológica. El tacto, sobre el que escribió con tanta lucidez Nancy, pierde terreno frente al avance imparable de las redes y su fluir incesante en las pantallas. No solamente vemos el devenir del mundo a través suyo, la sucesión de acontecimientos y de noticias que tienen lugar día a día, aquí y allá; lo que ahora vemos mediatizado por las pantallas son las caras de nuestros seres queridos. Ante la paulatina pérdida del contacto físico, la objetualidad cotidiana no hace sino resignificarse como acompañante muda, tangible, siempre presente. Lejos de agotarse, nos parece que se trata de un tema fructífero, cuyo interés se renueva día a día, tanto para la creación como para la investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, F. (Diciembre 2015). Pasolini / Performatividad / Política. La vida como obra de arte. *Aisthesis: Revista Científica de Investigaciones*, n. 58, pp. 345-351. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5393313.pdf>
- Alegret, M. A. (2016). La Creación Colectiva en el teatro de Córdoba. *Telón de Fondo*, núm. 24, pp. 110-128. Recuperado de: <http://www.telondelfondo.org/numero24/articulo/629/la-creacion-colectiva-en-el-teatro-de-cordoba.html>
- Aliaga, V. (2002). Los hombres de Pasolini. Virilidad y juventud en la obra de un homosexual italiano, *Dossiers féministes*, 6, pp. 161-170. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/744>
- Alvarado, A. (2009). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. En Dubatti, J. (ed.), *Escritos sobre teatro II, Teatro y cultura viviente: Del mundo griego clásico a la Post-modernidad actual*, pp. 11-79. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- ____ (2015). *El teatro de objetos, manual dramaturgico*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- ____ (Abril-Julio 2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuadernos del Picadero*, núm 23. Instituto Nacional del Teatro, pp. 3-5.
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual* (2ª ed.). Madrid: Alianza editorial.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires editorial Cactus
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- ____ (1993). *La aventura semiológica* (2ª ed.). Barcelona: Ed Paidós.
- ____ (1995). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.

- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos (18ª ed.)*. México: Siglo 21.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- _____. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- _____. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ed. Sequitur.
- _____. (2014). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras*, Libro I, Vol. 2. Madrid: Abada.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver (2ª ed.)*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- _____. (2002). *La forma de un bolsillo*. México: Ediciones Era.
- Bergson, H. (1977). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Breyer, G. A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Blázquez Carretero, E. (2014). Un hombre que pasa y recoge lo que encuentra. En Cornago, O. (coord.). *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad*. Madrid: Continta me tienes.
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bongers, W. (Diciembre 2015). Figuras intermedias en Teorema. *Aisthesis: Revista Científica de Investigaciones*, n. 58, pp. 345-351. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200021
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2009a). *Postproducción (3ª ed.)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (2009b). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia (3ª ed.)*. Barcelona: Ediciones Península.

- Buyatti, N. y Cipolla, F. (2015). *El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6018>
- Butler, J. (1999). *El género en disputa*. México: Paidós.
- _____. (Diciembre 1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, vol. 40, num. 4, pp. 519-531. The John Hopkins University Press. Recuperado de: https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf
- Castellanos Rodríguez, B. (2011). *La crítica de Deleuze al psicoanálisis: el proyecto de un deseo políticamente constituyente* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía, UNED.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos. El Árbol del Paraíso* (10a ed.). Madrid: Siruela.
- Cytlak, K. (2015). Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos. En *Telónfondo*, 21, pp. 1-16. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numero21/articulo/555/objetos-molestos-en-escena-comentarios-sobre-la-recepcion-del-concepto-de-objeto-en-el-teatro-de-tadeusz-kantor-por-el-periferico-de-objetos.html>
- Cohen, V. L. (2014). *Notaciones sobre danza butoh* (Tesis de licenciatura). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires. Recuperada de: <https://conicet-ar.academia.edu/VeronicaCohen>
- Comandú, M. A. (2012). Cuerpo: presencia y transitoriedad. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol 2, núm. 2. Porto Alegre. Recuperado de:
- Cornago, O. (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review* (Kansas University), vol. 39 (1) (fall 2005), pp. 5-27. Kansas University. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/07-Cornago-Oscar-biodrama.pdf>
- _____. (2006). Teatro posdramático: las resistencias de la representación. En Sánchez, J. A. (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 219-238). Universidad de Castilla La Mancha.
- _____. (2004-2006). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (pp. 242-265), núm. 15-17. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/216999>
- Corro Penjean, P. (Septiembre 2019). Persistencia y centralidad del desierto en el cine de Pier Paolo Pasolini. *Aisthesis: Revista Científica de Investigaciones*, n. 58, p. 329-336. Recuperado de: <http://revistadisena.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2792>

- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De la Gaza, C. (2012). *Maletas migrantes* (catálogo). México: Museo Memoria y Tolerancia.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía* (6ª ed.). Barcelona: Ed. Anagrama.
- ____ (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ____ (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Herrera, Isidro (trad.). Madrid: Arena Libros.
- ____ (2012). ¿Qué es el acto creativo??. *Revista Fermentario*, núm. 6, Departamento de Historia y Filosofía de la Educación. Universidad de la República. Uruguay.
- ____ (1984). *La imagen movimiento*. Agoff, I. (trad.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (6ª ed.). Traducción de Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Díaz Ruíz, M. C. (2017). *Arte y comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género* (Tesis de doctorado). Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Málaga. Recuperado de: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/15683/TD_DIAZ_RUIZ_Maria_d_el_Carmen.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- ____ (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas
- Díez, S. A. (junio 2018). “Precariedad estética”, metáfora y reciclaje en el teatro de Buenos Aires. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 17, pp. 211-224. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6496558>
- Donnellan, D. (2005). *El actor y la diana*. Madrid: Editorial Fundamentos RESAD.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: ATUEL.
- ____ (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones*. Buenos Aires: Centro cultural de la cooperación.

- ____ (2008). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ____ (2014). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino. *Revista Cena*, n° 15, pp. 1-19. Disponible en <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709>. Acceso 04/04/2015.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente (3ª ed.)*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. (1999). *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (2006). *La forma del cine (7ª ed.)*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Flaschland, C., Adamoli, C., Luzuriaga, P., Pittaluga, R. y D'lorio, G. (2008). *Pasado argentino reciente: cine y cultura contemporánea*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Recuperado de: <https://www.educ.ar/recursos/111192/pasado-argentino-reciente-cine-y-memoria>
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.
- Fernández Lacomba, J. (com.) (2007). *La cultura del agua y la pintura andaluza* (Exposición celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga, del 22-03-2007 al 13-5-2007). Málaga: Agencia Andaluza del Agua. Recuperado de: <https://www.fnca.eu/guia-nueva-cultura-del-agua/images/documents/Patrimonio/La-cultura-del-agua-y-la-pintura-andaluza-LACOMBA-JF.pdf>
- Ferreira, M. (mayo 2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robert Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, núm. 12. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/21/12.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (1991). *Semiótica del teatro*. Madrid: Ed. Arco/Libros.
- ____ (2012). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros: curso en el College de la France: 1982-1983*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1986). Lo ominoso. En *Obras completas (2ª ed.)*, Tomo XVII (pp. 215-251). Trad. Etcheverry, J. L. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, H-G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Traducción Antonio Gómez Ramos. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós.
- ____ (2003). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Gandía, P. (2010). Puro Pasolini o el artista natural. *Debats*, núm. 107, pp. 40-54. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/pasolini.html>
- Gianella, M. (2015). Percepción de la dramaturgia. Un cuerpo, una imagen, unos objetos. En Alvarado, A (comp.). *El teatro de objetos, manual dramático* (pp. 49-62). Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Greiner, C. (2005). *O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi*. Recuperado de: <https://www.japonartescenic.org/personalidades.html>
- Gutman, L. (mayo 2012). Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. *Cuaderno, Centro de estudios en Diseño y Comunicación*, n° 39, Buenos Aires: de Universidad de Palermo. Recuperado de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=346
- Halac, G. (diciembre 2006). Teatro independiente en Córdoba. Identidad y Memoria. *Cuadernos de Picadero*, núm. 11. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-11-22>
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, núm. 69, pp. 209-219. Recuperado de: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de Bosque. El Origen de La Obra de Arte*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Editorial Alianza.
- ____ (1997). *Construir, habitar, pensar* (trad. de Gebhardt, A. C.). Córdoba: Alción Editora.
- ____ (2016). El arte y el espacio (trad. de Schultz, M.). *Revista de Filosofía*, 39, pp. 149-153. Recuperado de: <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44249/46255>
- Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, núm. 13, pp. 158-171. Recuperado de: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>
- Hopkins, C. (mayo 2017). El albergue de la memoria. Kantor en perspectiva. *Cuadernos de Picadero*, núm. 31. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-31-202>
- Instituto Nacional del Teatro (2020). *Clase magistral de Paco Giménez* [Archivo de video] Ciclo INTeGrando saberes. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FNhB7VL0nAk>
- Jiménez López, M. N. (2015). *Comunicación, imagen y simbolismo de la sangre en el arte de los siglos XX-XXI* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. [en

línea] Consultado el 10 de junio de 2018 en
<<https://eprints.ucm.es/38098/1/T37374.pdf>>

Kantor, T. (1990). *Leçons du Milan*. Arles: Actes Sud Papiers.

____ (2004). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Kartun, M. (Marzo 2012) Dramaturgia y teatro de títeres. *Titeresante, Revista de títeres, sombras y marionetas*. Disponible en:
<http://www.titeresante.es/2012/03/04/dramaturgia-y-teatro-de-titeres-1a-parte/>

Lacan, J. (1964 a). *Seminario 3. La psicosis*. Traducción Delmont-Mauri y Sucre. Buenos Aires: Editorial Paidós.

____ (1964 b). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducción Delmont-Mauri y Sucre. Buenos Aires: Editorial Paidós.

____ (1975). *Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Larios, Sh. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Larrauri, M. (2014). *El deseo según Gilles Deleuze*. Barcelona: Tandem.

Laubu, M. y Mattéoli, J.L. (2011) L'esprit de peu se rit-un jeu... *Agôn, Le jeu et l'objet: dossier artistique*, núm. 4. Recuperado de: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026#tocto2n3>

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Editorial Paso de Gato.

Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de cultura económica.

Liddell, A. (2014). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, colección Escénicas.

Lipovetsky, G. (1995). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo (8a ed.)*. Barcelona: Anagrama.

Lledó, G. (1997). Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado. *Revista Arte, individuo y sociedad*, núm. 9. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110209A/5989>

Löbach, B. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lucena, D., y Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los 80. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, núm. 85, pp. 59-65. Recuperado de: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf>

- Macías, C. (2012). El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 14, pp. 325-350. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321027646013>
- Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Marchan, F. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal.
- Martineau, J. (2013). Ars nascendi. La danza butoh como praxis ontológica. *Otros Logos, Revista de estudios críticos, Universidad nacional del Comahue*, 4, pp. 145-166. Recuperado de: <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/2013-1.htm>
- Martínez, C (febrero 2013). Como usar el teatro de objetos, por Christian Carrignon. *Titiresante*. Recuperado de: <http://www.titiresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>
- Mattéoli, J. L. (2007). L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. *Images-Revues*, núm. 4. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/84>
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Ed. Paidós.
- _____ (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Ed. Planeta-Agostini.
- Medina, C. y Andrés, C. (2009). Marchel Duchamp y Tadeusz Kantor (Mesa de diálogo). *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, núm. 24. Universidad de Palermo. Recuperado de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=136&id_articulo=4596
- Mesa, F. (2008). Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* (pp. 156-167), vol 2, núm. 2. Bogotá: Universidad Distrito Francisco José de Caldas.
- Morales Muñiz, D. C. (1996). El simbolismo animal en la cultura medieval. *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia medieval*, 9, pp. 229-256. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIII/article/view/3607>
- Moreno, M. (2014). Parodia. En Flores, A. B. (coord.). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 109-116). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Trad. de Marcelo Pakman. Barcelona: Gedisa.
- Musitano, A. y Zaga, N. (2017). El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias. En Musitano, A. (dir.) *El nuevo teatro cordobés:*

Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa. 1969-1975 (pp. 8-12).

Musitano, A. (2017a). Teatro, humor y política en la Córdoba de los 70. En Musitano, A. (dir.) *El nuevo teatro cordobés: Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa. 1969-1975* (pp. 104-120).

Musitano, A. (2017b). Mao, una chispa en el teatro de la Córdoba de los 70. Huelga en el salario. En Musitano, A. (dir.) *El nuevo teatro cordobés: Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa. 1969-1975* (pp. 429-449).

Nancy, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

____ (2010). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

Nistal, L. H. (2016). Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del Formalismo ruso. *Castilla: Estudios de Literatura*, Vol. 7, pp. 461-491. Recuperado de: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/323>

Pasolini, P. P. (2015). *Poeta de las Cenizas* (trad. Arturo Carrera). Buenos Aires: Interzona.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Ed. Paidós.

____ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Puig, S. (13 febrero 2016). Objetos y tamaños. En *Modernos a pesar de todo. Historia del diseño en España: teorías, métodos y retos*. Conferencia llevada a cabo en el Primer Simposio de la Fundación Historia del Diseño, Barcelona.

Real Academia de la Lengua [RAE]. (2018). Definición de grotesco/a. Edición Tricentenario. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=JZqXbau>

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva* (2ª ed.). Madrid: Ed. Trotta.

Sabido Ramos, O. (Abril- Junio 2017). Geogre Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción. *Revista Mexicana de Sociología*, 79, núm. 2, pp. 373-400. Recuperado de:

- Salles, C. A. (2008). *Crítica genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Sao-Paulo: EDUC.
- Sánchez, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ____ (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- ____ (2007a). La escena futura. *ARTEA. Investigación y creación escénica*. Recuperado de: www.arte-a.org
- ____ (2007b). De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. *Estudis escènics*, núm. 32, pp. 270-280. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253673/340459>
- Savio, K. (2015). Aportes de Lacan a una teoría del discurso. *Folios*, núm. 42, pp. 43-53. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3459/345938959004.pdf>
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Trad. López de Santa María, Pilar. Madrid: Ed. Trotta.
- Squicciarino, N. (1998). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra
- Sequeira, J. (Julio 2011). La experiencia sugestiva del cuerpo del actor. Barba y el estudio del otro poético. *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica teatral*, pp. 18-35. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero13/articulo/326/la-experiencia-sugestiva-del-cuerpo-del-actor-barba-y-el-estudio-del-otro-poetico.html>
- Sprengelburd, R. (Agosto 2005). La dramaturgia y la autopsia. *Cuadernos del Picadero*, núm. 7, pp. 30-35. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/26/7.pdf>
- Tanokura, M. (2007). La estructura ritual en el teatro kabuki. *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'investigació i experimentación teatral*, 59, pp. 13-20. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2378773>
- Trastoy, B. (2008). La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo. *Revista ARTEA, Investigación y creación escénica*.
- ____ (2010). Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual. En Cornago, O. (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*, pp. 101-116. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, ARTEA.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- ____ (Diciembre 2005). Objetos en escena. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, núm. 2. Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html>
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro (3ª ed.)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- ____ (2009). *La risa de las piedras*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- ____ (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo (Editorial de la Universidad Nacional del Comahue).
- Vannini, Ph., Waskul, D. y Gottschalk, S. (2012). *The Senses in Self, Society and Culture*. New York/London: Routledges.
- Vásquez Rocca, A. (julio – diciembre 2008). Zigmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 19 (3). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101917>
- Vieytes, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas*. Buenos Aires: Edito.
- Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Almería: Círculo Rojo.
- Villeglé, J. (2007). Del collage al décollage. En Bauman (comp.) *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ed. Sequitur.
- Zambrini, L. (2007). Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: El caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires. *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.academica.org/000-024/164.pdf>
- Zanetti, L. (8 diciembre 2018). *Entrevista a Ernesto Salas y Marcelo Trujillo* [Real Media File]. Producción Córdoba. Ar. Consultado el 30 de enero de 2019 en <<https://television.data99.com.ar/video/5dfP7MZ4jbo>>

REFERENCIAS DE LAS FIGURAS

- Alonso, J. M. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5710>
- Anónimo (s.f.). *Los que no fuimos* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5319/Fotos1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Anónimo (s.f.). *Lomodrama* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5324>
- Asís, A. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5710>
- Asís, A. (2018). *Bloodymary - Peligran los vasos* [Fotografías]. Material cedido por el autor a esta investigación.
- De Chirico, G. (1919). *Piazza* [Pintura]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7227/>
- Eisenstein, S. (1928). *Octubre* [Película]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=101&v=VCNTNnNfNHM&feature=emb_logo
- Grycuk, A. (2012). Bancos escolares y maniqués de La clase muerta [Fotografía]. Varsovia: Exposición en el Museo de Literatura Adam Mickiewicz. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C5%81awiki_i_manekiny_Umar%C5%82a_klasa_Tadeusz_Kantor_05.JPG
- Las Heras, E. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5710>
- Lazarte, I. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografías]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/pintosodoma/>
- Ludovico (2012). *Lomodrama* [Fotografía]. Recuperado de: <http://fotoludovico.blogspot.com/2012/06/teatro-lomodrama-dir-paco-gimenez.html>
- Oppenheim, M. (1936). *Objet: Le déjeuner enfourruré (1936), de Meret Oppenheim* [Escultura]. New York: Museum of Modern Art (MOMA). Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/80997>

- Ray, M. (1921, réplica de 1972). *Cadeau* [Fotografía]. London: Tate Gallery. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-cadeau-t07883>
- Rauschenberg, R. (1955). *Rebus* [Pintura]. New York: Museum of Modern Art (MOMA). Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/98673>
- Roca, N. (2009). *Peligran los vasos* [Fotografías]. Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com/obra13530-peligran-los-vasos>
- Rossi, H. (2007). *Los que no fuimos* [Archivo de video]. Material cedido por el autor.
- Tarkovsky, A. (1979). *Stalker* [Fotograma]. Recuperado de: <https://www.atlasofplaces.com/cinema/stalker/>
- Viggiani, M. (1992). *El hombre de arena* [Fotografía]. Recuperado de: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/el-hombre-de-arena/>
- Viggiani, M. (1995). *Máquina Hamlet* [Fotografía]. Recuperado de: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/maquina-hamlet/>

REFERENCIAS DE LAS ENTREVISTAS

- P. Giménez, comunicación personal, 3 febrero 2017.
- M. Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017.
- K. Jaric, P. Giménez, J. Juárez, M. Morea, E. J. Salas y M. Trujillo (integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”), comunicación personal, 10 noviembre 2017.
- D. Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017.
- P. Huespe, comunicación personal, 17 diciembre 2019.
- B. Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018.
- S. Villegas, comunicación personal, 31 de octubre 2019.

ANEXOS

Entrevista a Paco Giménez

Fecha: 3 de febrero de 2017

Ana Cubeiro: Hablando del proceso de creación, ¿Quién ha planteado las consignas a la hora de trabajar con los objetos? ¿Puede ser el director? ¿Pueden ser los actores? ¿Se ha trabajado, a veces, con algún escenógrafo o artista plástico?

Paco Giménez: A veces sí. Por ejemplo, con el grupo “Los Delincuentes”, con ellos sí. En el segundo y tercer espectáculo sí hemos trabajado con dos plásticos. Con Mercedes Brito y Hugo Palacios, con ellos dos. Y, en realidad, nunca hemos pensado de entrada en trabajar. Por ejemplo, en el primer espectáculo que hemos trabajado junto con ellos, que se llamó *Uno* – del que tenemos video de hace muchos años, del año 87, hace 30 años-, yo había planteado trabajar sobre la comida. Porque nos juntábamos siempre a comer, era tan agradable juntarnos a comer con todo el equipo y demás, decidimos trabajar sobre la comida. Entonces, empezamos los ensayos y llevábamos comida. Y nos dijimos: “¡Oh! Tenemos que volver a traer de nuevo para mañana!”

Cubeiro: ¿Y terminó formando parte de la puesta?

Giménez: No, no, no. Entonces, una de ellas, una actriz, Bati, para la próxima vez construyó un helado con una copa de esas que dan de premio a una carrera, a un deporte, que se ve que la tenía en su casa, una copa de metal. Y, con servilletas de colores, armó como un postre, como un helado, ¿no? Entonces, dijimos: “¡Ah! Podríamos trabajar así.” Después, yo propuse que trabajáramos con los elementos de la comida. En lugar de comer, que sea el momento previo a la comida. Que es cuando se ponen los manteles, los cubiertos, los platos... Entonces empezaron a aparecer muchos elementos. Aparecieron todas las resonancias. Dalia hacía percusión con los elementos. Después, en relación a la música, justo en aquella época me habían regalado una música de un minimalista que se llama Philipp Class, que recién se conocía aquí, en Argentina. Era una música de temas muy largos, de muy prolongada duración. Y muy sostenido; era el mismo tema que daba y que daba y que daba... no producía muchos cambios. Pero, en el tiempo que duraba, que era mucho, iba progresando y se iba poniendo beligerante, ¿no? Se iba poniendo más

grandioso, más violento. Eso nos acompañó mucho y hubo mucho trabajo con objetos durante el espectáculo, cosa que no era la propuesta.

Cubeiro: No era la propuesta inicial...

Giménez: No, no era la propuesta. Porque uno no se imagina. Estamos acostumbrados, yo sobre todo, a proponer cosas que... Hay una idea y cada uno va resolviendo como quiere, como puede, como le sale, como se inspira. En este caso, la consigna esa de la comida fue rechazada, fue dejada de lado, y se empezó por la comida simulada. De ahí, pasamos a todos los elementos de la mesa. O sea que así, al final del espectáculo, ya cuando estaba calmado todo... Porque, además, yo lo relacioné con la época, que era una época de mucha convulsión en Argentina. Si bien habíamos entrado nuevamente en democracia, hacía tres años, en el 87, había muchos problemas de inflación, económicos. Entonces, se preveían estallidos sociales y todo lo demás. Estimulado por eso, para agregar el elemento dramático y teatral, pensé que en ese lugar, en el escenario donde se trabajaba con estos elementos, se planteara como una revolución imaginaria. Teníamos infinidad de platos... se iban poniendo platos en todo el espacio. Luego, se abrían las puertas del teatro y se seguían poniendo en la calle. Pasaba la gente y los autos se detenían. La gente desde la calle miraba a la gente de adentro.

Cubeiro: ¿No podían pasar por los platos?

Giménez: No, no es que no podían pasar. Se quedaban mirando el acontecimiento. Los platos, que empezábamos a poner uno a uno, eran de cartón, eran descartables. Teníamos platos de verdad en la obra, pero luego empezábamos a poner platos, platos, platos... que no hubieran podido ser de verdad por un perjuicio económico.

Cubeiro: Era como una intervención fuera de la sala.

Giménez: Fuera de la sala, se pasaba a la calle. Entonces ahí, mientras tanto, los plásticos iban pintando murales. Los manteles de plástico y todo lo demás. Iban armando como unos murales en las alturas, que caían. Tenemos fotos. Todo transformado, el lugar era dado vuelta, era una revolución, verdaderamente.

Cubeiro: Entonces, esa intervención vino después. Cuando ya estaba más armada la obra, ¿se invitó a los plásticos?

Giménez: Claro. Porque, al principio, sólo había juegos con los elementos. Pero todo eso tenía que entrar en una idea que le diera sentido teatral y dramático.

Cubeiro: Y, ese mismo proceso, ¿se acostumbra a dar en los distintos grupos? ¿O sea, primero la consigna es jugar y, después, se va definiendo poco a poco la obra?

Giménez: Claro, sí, al principio no se sabe.

Cubeiro: ¿Hay alguna obra en la que has partido o habéis partido como grupo de una imagen, de algún objeto? Por ejemplo, recuerdo la obra “Aliento de ácaros”, en la que participaron miembros de Balbuceando Teatro, sobre el tema de los libros. ¿Cómo surgió? ¿La idea de trabajar con libros estaba desde un principio?

Giménez: Sí. (Pausa) Estoy tratando de acordarme. Después vinieron los libros, después venían los anteojos para mirar, de lectura... que tenía muchos Alejandra, me acuerdo. También hacía falta encontrar un elemento que amalgamara todo y que diera pie a un trabajo teatral. Ahí se unió con la idea del soporte, de lo que significaba el soporte ya virtual y el soporte libro. Y el amor por los libros, que es la restauración y todo lo que significaba. La cola adhesiva... Pero no, no recuerdo cómo surgió lo de los libros.

Cubeiro: Pero en general no hay un camino definido.

Giménez: No, no es que uno dice: “Bueno, vamos a hacer con esto y a ver qué sale.” Aunque, por ejemplo, en los elementos sí puede ser. En *La fonda cordobesa*, que se cocinaba en escena, sí; la idea de la cocina estaba primero, por supuesto. Entonces, como se cocinaba en escena, eso determinaba cómo tenían que ser las escenas. Eso influía en todo, dramáticamente.

Cubeiro: El tipo de objetos que utilizan, ¿son objetos encontrados u objetos creados a propósito?

Giménez: Acá generalmente no hemos hecho objetos fabricados. Son todos encontrados, que los propios actores han traído. Ellos son los que han hecho una propuesta alrededor del elemento; propuesta que, luego, al ser tomada en cuenta por mí, se proyecta. La amplío, sugiero cosas, ¿no?

Por ejemplo, una vez Graciela Mengarelli propuso trabajar con piedras. Graciela decía, bueno: “¡Piedras!” Pero ella no las iba a traer, a las piedras. ¿Y quién las iba a traer si no hay un escenógrafo o nadie que se encargue? Dependemos de que alguien del grupo, lo haga. Si no, la idea queda descartada. No hay nadie que se encargue específicamente de eso. Pero, un día llegó un flete y uno de ellos trajo una piedra enorme. Y, entonces, a partir de ahí sí, porque ya empezaron a jugar.

Esa ha sido siempre la costumbre con respecto a los objetos. Yo me he imaginado muchas cosas con elementos, con bafles grandes... Ahora que ya están descartados los bafles de los cines, que eran grandes, grandotes. Al vicio, no hay más, porque ahora todo es mucho más pequeño y quizás más potente, ¿no es cierto? Pero, ¿quién los trae? ¿Quién junta plata para comprar? ¿Quién investiga dónde hay? Nadie.

Cubeiro: Si no lo hace un actor por motu proprio no...

Giménez: Sí, claro, si no lo hace alguien de motu proprio no. O sea que eso nunca sucedió, nunca aparecieron los bafles.

Cubeiro: Pero, por ejemplo, lo que me comentabas de la copa con las servilletas, siempre suele ser un actor el que propone. ¿Los invitas a eso, a buscar en el objeto, a intervenirlos?

Giménez: Sí, por supuesto. Una vez que ya lo traen, ellos lo invitan al objeto a entrar. No saben de qué manera va a intervenir en el espectáculo, nada de eso. De eso me encargo yo, luego, de incluirlo en la ceremonia que es el espectáculo. Sino ellos lo tienen para sí nada más, para su uso.

Cubeiro: Kantor consideraba que los objetos más pobres, del “rango más bajo”, tenían mucho potencial, más quizás que un objeto nuevo o un objeto creado a propósito. ¿Qué opinas de los objetos pobres o de este tipo de objetos?

Giménez: ¿Qué sería pobre? Dame un ejemplo de objeto pobre.

Cubeiro: Más que “pobre”, en mi opinión personal...

Giménez: Me imagino que estás queriendo decir algo, pobre...

Cubeiro: Más que ponerle “pobre”, pienso en objetos que tienen una vida, que no es un objeto nuevo. Un objeto que tiene una historia detrás.

Giménez: Bueno, en mi casa, estoy lleno de objetos “pobres” (risas); objetos que tienen historia, que no han sido elegidos para estar en la casa, sino que estaban a mano. Molestaban en La Cochera, estaban depositados acá porque allá, no había lugar. Y yo los voy poniendo en un lugar.

Cubeiro: También en las obras, el hecho de que sean objetos que tienen una historia detrás – como, por ejemplo, la copa que me comentaba antes que no era una copa cualquiera, sino que era un trofeo-, ¿cree que también le aporta a la obra pluralidad de significados?

Giménez: Primero, si la gente se da cuenta de que es real, me parece que hay un efecto más interesante que si uno lo ve creado artificialmente, que está pintado, que no es... Segundo, para el actor, el hecho de haberlo elegido y el hecho de que, quizás, participa de una historia con el objeto, todo eso lo nutre.

Cubeiro: En el proceso de creación, que se desarrolla en los ensayos, ¿el objeto puede ser un disparador para alguna acción o escena?

Giménez: Sí, vaya a saber cómo opera. También, una cosa son los objetos que si los intervenís o lo maltratás se pierden y no es fácil conseguir otros, también depende de la necesidad de conservación que haya. Pero, por ejemplo, una actriz... La verdad es que no me acuerdo porqué había naranjas. Pero, era una mujer en tacos altos que entraba en una situación de mucha vehemencia, entonces clavaba el taco con una pericia... mirá que es redonda la naranja, se le podría escapar. Clavaba el taco, la punzaba. La naranja no se abría, porque era perforada y quedaba clavada en el taco. Era una cosa que le ocurre una naranja que no es fácil de pensarlo en la cotidianeidad. Uno no hace eso, en todo caso, la exprime; pero, no de una manera tan cruenta como esa. Entonces, sí que se saca las ganas o

puede llegar a un punto de intensidad que le permite la naranja. Bueno, para mañana va y compra otra.

Cubeiro: Puede surgir como algo azaroso y después verse el potencial que tiene para la escena, que ahí es donde intervienes.

Giménez: Generalmente, es así. Las escenas, cuando los actores van sugiriendo, intentando acciones, pequeños fragmentos de retazos de acción, tienen algo planificado. Pero, luego hay otra cosa que sucede en el momento de presentar la escena, donde están dispuestos a un “suicidio expresivo”, por así decirlo. Entonces, son capaces de llegar a un punto que no habían imaginado.

Cubeiro: Por el momento mismo de ese “suicidio expresivo”, ahí surge algo especial...

Giménez: Claro, además, porque lo están mostrando. Están ante el público que está mirando, entonces, la actitud es distinta que cuando uno está diseñando mentalmente algo.

Cubeiro: O por la intervención de otro actor.

Giménez: Exactamente, por la estimulación del momento, por lo que sucedió antes de su escena.

Cubeiro: ¿Cree que interviene el azar en el trabajo con los objetos?

Giménez: Por supuesto. Yo tengo como una tríada que habla del deseo, la necesidad y el azar, ¿no? Le doy mucha importancia al azar, porque han surgido cosas muy interesantes, casualmente, en el día o en el encuentro. Como un imponderable, un error, algo fuera de lo planificado que hizo que se dirigiera todo en otra dirección y se volvía más interesante que lo que estaba pautado.

En una obra que se llamaba *Los Ratones de Alicia*, había una escena en la que se hacía como un picnic entre un padre y una hija. Un actor se había traído unas alas de madera – esas sí que estaban fabricadas, porque no se encuentran-. Se desnudó y entró a la escena. Él tuvo todo el cuidado de no invadir, de no estropear lo que pasaba entre ese padre y la hija, que era una versión muy tangencial de *Alicia en el país de las maravillas*. Él empezó a

entrar, por supuesto, provocando todo el estupor y la indignación de uno de los actores, porque se sentía invadido. Entonces, él entró y, como no podía participar con ellos -porque eso le estaba vedado...-, empezó a escalar el espacio y a irse hacia arriba, hacia los techos. Los de abajo, en el picnic, lo miraban cruzar con las alas. Y allá, desde arriba, se dejó caer al vacío. Como había una barra de esas que se ponen en la pared para hacer danza, le calculó de tal manera que quedó encastrado y eso le frenó de caer al piso.

Cubeiro: Pero era peligroso...

Giménez: Claro. Pero, era un actor que se drogaba y que le gustaba todo esto que tenía que ver con el riesgo. No se iba a poner a jugar con un objetito, ¿me entendés? Como podría ser otro. Hay de todas las posibilidades, hay quienes juegan con un objeto, otros que dicen un texto y todo lo demás. Él creaba esas situaciones de riesgo.

Yo recuerdo una de las obras que analizo, *Los que no fuimos*. Se juega mucho con el agua. Había una escena, uno de los actores sostenía un bloque de hielo...

Giménez: Sí.

Cubeiro: No en ese nivel de riesgo en el que se puede partir una pierna, pero se notaba que le dolía. Al principio no, pero después hay como una incomodidad real, que no es fingida o representada. Como dices, no es que me pongo a jugar con o hago que...

Giménez: Sí, así como están los actores que dicen: "si voy a beber en escena, quiero beber de verdad". Él sacó la propuesta. ¿Por qué? Por la Malvinas, para representar el frío con el hielo... La idea -creo que eso se lo propuse yo- era si podía persistir, ¿no es cierto? Porque es el frío, como la sensación que puede tener alguien que vive en una zona helada; cómo, poco a poco, va sintiendo que se va congelando y, bueno, sintiendo verdaderamente el rigor del frío.

Cubeiro: Me parecía muy interesante porque, sin expresarlo, era muy elocuente.

Giménez: Era elocuente en sí mismo.

Cubeiro: Entonces el objeto físico, como en este caso el hielo o el espacio en el caso de *Los Ratones de Alicia*, es un mecanismo que saca al actor de ese espacio de ficción y lo enfrenta con su cuerpo, con la vulnerabilidad de uno.

Giménez: Claro... Y bueno, “Los Delincuentes”, en *Nuestro Vademecum*, con las cáscaras de naranja creaban una dentadura, ¿no es cierto? Y eso deformaba la palabra, la expresividad...

Cubeiro: ¿Ese tipo de posibilidades que brinda el objeto te parecen interesantes?

Giménez: Y, además, sorprendente porque... Si bien, creo que eso de la cáscara de naranja era un juego- Cuando salió, la primera vez, era algo que alguien había practicado de niño en la casa, jugando. Y, una vez apareció, a partir de ahí fue generador de toda una escena. Entonces, bueno, lo que me interesa es que sea una ligazón con la historia de cada uno, con los juegos que cada uno ha hecho.

Cubeiro: En las obras que he ido analizando observo que generalmente empiezan con el escenario de La Cochera como espacio vacío; si hay elementos, son muy pocos. En cambio, en el desarrollo de la obra, el espacio se va poblando. Pensaba si has reflexionado entorno a este hecho.

Giménez: Bueno, sí. Se supone que todo está proclive al desorden, porque hay muchos elementos, muchas escenas, muchos actores, muchas ideas... Viene el momento en que hace falta ordenar ese desorden. Yo tengo la premisa de que primero tiene que haber desorden para, recién, ordenar. Porque si no, con una actitud de orden desde el principio, cada uno está paralizado, ¿no? Entonces, no se desencadenan las iniciativas. Yo promuevo eso, aunque después es un quebradero de cabeza ver cómo se organiza y cómo se da progresión o se da quiebre, o cómo se crea ritmo con todo eso. Y, bueno, ver qué lugares ocupan de acuerdo a las interferencias que trae el desorden o todo lo demás. Bueno, pero esa es la parte que me gusta a mí de ver cómo organizo, cómo ordeno.

Cubeiro: En otras salas, el espacio parece intocable. En cambio, en La Cochera, parece que hay bastante libertad a la hora, por ejemplo, de intervenir y pintar las paredes. ¿Es así?

Giménez: Bueno, ahora no tanto. No tanto, porque cuesta mucho pintar. Y hay gente que dice: “¡No! ¿Cómo van a hacer eso? ¡Respeten el teatro!”. Pero antes no. Yo sigo pensando, además, que un teatro es para poder ensuciarse y todo lo demás. Yo sé que hay obras que son impecables, que la escenografía, que el cuidado.... Pero no es lo que nos sale naturalmente a nosotros.

Cubeiro: A veces, la intervención en el espacio la realizan los propios actores, que pintan, escriben... como en esa misma obra de Las Malvinas. ¿El espacio es también como un objeto a intervenir?

Giménez: Claro, porque no hay casi elementos escenográficos. Siempre es el mismo espacio el que es intervenido y usado, de manera parecida, pero siempre diferente.

Cubeiro: Desde mi punto de vista, que vengo de la escenografía, lo que me parece diferente es que se produce durante la obra, frente al público. Hay esa idea de caos, pero hay un sentido detrás de ese caos. Hay una intención...

Giménez: Sí, se va organizando.

Cubeiro: Me pregunto, cuando dices que te interesa esa idea del caos, ¿es por la libertad que brinda para crear?

Giménez: Por eso, fundamentalmente. Pero, primero, yo no tengo, ni me interesa, dar una idea cerrada de qué es lo que quiero. Mi trabajo ha sido acompañar... mejor dicho, ser acompañado por los actores en una empresa que es la que yo determino: “vamos a hacer esto sobre tal cosa” o “este es el material”. Pero, cómo va a ser intervenido ese material, cómo va a ser usado, me interesa que surja en el proceso. En realidad, esa es la parte más interesante, para mí, del quehacer teatral. No para que los otros lo hagan de esta manera. Es la parte que me interesa a mí.

Cubeiro: ¿Te interesa más la parte del ensayo y la creación?

Giménez: Hace poco descubrí una frase que alguien citó de Heiner Müller. No son exactamente las palabras, pero dice algo así como que “el teatro sólo me interesa cuando no sé cómo hacerlo”.

Cubeiro: ¿Como una búsqueda?

Giménez: Claro. Porque, si ya sé cómo se hace teatro y todo lo demás, ¿qué? Es un producto, nada más. Me sentí muy identificado cuando leí la frase, muy interesante. Es cierto, me ha sucedido siempre. En lugar de irme por el lado de querer hacer de esto un oficio profesional. De decir “yo ya sé cómo se hace una obra loca”, por ejemplo. No me atrevo a decir eso. Me parece horrible. Si surge la locura... Digo: “¿cuál va a ser la locura que va a surgir en la próxima obra?”, eso sí.

Cubeiro: ¿Y surgen espontáneamente?

Giménez: Siempre surgen, porque el arte tiene relación con eso.

Cubeiro: Pensando en el proceso de creación con el objeto y en cómo éste interviene en las relaciones que se establecen entre los actores. ¿Recuerdas ejemplos en los cuales el objeto puede propiciar el encuentro entre ellos o hasta una agresión?

Giménez: ¿En las iniciativas que toman los actores?

Cubeiro: Sí, en las relaciones entre ellos... ¿Qué papel crees que tiene el objeto en estos encuentros?

Giménez: Bueno, por ejemplo, en la obra *Choque de cráneos*, había un actor que actuaba en la obra, pero en realidad no era “actor”, no estaba dedicado a la actuación. Fundamentalmente, era un creador de objetos, que se llama Pachín Sutter, Roberto Sutter. Le gustaba inventar objetos. La obra *Choque de cráneos* estaba basada en una novela, cuyo protagonista era un inventor. Entonces, él tomaba esta idea, y aplicaba sus berretines de inventor a objetos. Y creó unos zapatos que caminaban solos... Como el protagonista decía que iba a inventar una rosa de cobre, él utilizó estaño fundido. Y, a una rosa verdadera, la rociaba con el estaño hirviendo - que estaba hirviendo en escena, porque había fuego, un

calentador-. La chorreaba de estaño caliente y la rosa quedaba atrapada. Todo el estaño que se achataba contra el piso y aprisionaba la rosa, que quedaba incrustada dentro del estaño. Entonces, la levantaban y parecía un mapa, ¿no es cierto?

Como había una cama en escena... Porque creo que el personaje estaba siempre deprimido, reflexionando, tirado en la cama... buscamos un elástico de cama grande. Muchas escenas sucedían en la cama. Había un secuestro dentro de la obra, un crimen. Al personaje, obsesionado por ser alguien, se le ocurre la idea de cometer un crimen, de manera tal de tener a toda la sociedad alrededor, para que lo tomen en cuenta. Entonces, él ideó una cosa con sogas y todo lo demás... Y agarra la cama, como si secuestrara a la cama. No secuestraba a una persona, ¿no? Entonces, a la cama, la llevaba y la tironeaba, hasta que quedaba el elástico dando vueltas arriba. Las actrices, dijeron: “¡Ay, qué horror! ¡Nos va a golpear! ¿Por qué tienen que pasar estas cosas en el teatro?”. Bueno, salió una cosa personal.

Cubeiro: Ellas se sintieron amenazadas...

Giménez: Claro, las tenía que hacer a un lado. Era como ver una cosa violenta, que hería su sensibilidad.

Cubeiro: Como el ejemplo anterior de *Los Ratones de Alicia*..

Giménez: Pero, en el caso de ellos, era porque estaban invadiendo su escena. Y aquí se sentían atacadas físicamente: “¡Este torpe! ¡Este bruto! Que no es actor, que hace estas cosas.” ¿Me entendés? Le salió este mecanismo... pero, a mí me pareció fantástico. Quedó así y, bueno, cada uno en ese momento se retiró, se hizo a un lado mientras sucedía.

Siempre me interesó, así como digo eso del “Deseo, la Necesidad y el Azar”, lo del “Hacer, Decir y Mostrar”. Porque, si no hay actores que les gusta decir, no hacen nada. Y, si hacen algo, lo hacen simuladamente. En general, ¿no? Porque no requiere ningún esfuerzo. En cambio, en *La Cochera*, a la gente le gusta hacer. Todo esto generaba esfuerzo en ellos, hacerse a un lado, la cama giraba... Él, una vez que la agarraba y envolvía, y que la cama estaba girando así, se trepaba en medio del giro.

Cubeiro: No se finge nada.

Giménez: Todo está pasando y, a la vez, se está mostrando. Algo, además, llamativo.

Cubeiro: Pero se puede romper la soga, el tipo se puede caer y golpear.

Giménez: Bueno, pero nadie deja de hacer por eso, por lo menos en La Cochera. Y están los que no van a mover un dedo, que sus recursos pasan por su gracia natural, por un dicho ingenioso... pero su cuerpo está tranquilo. Por eso, a mi me toca ir equilibrando en las escenas los que son hiperactivos, los que les gusta el movimiento, los violentos, los que son leves y suaves, los que son buenos hablando, los que mejor que tengan un pedazo de hielo o que hagan el mar... Porque ese muchacho mismo - de *Los que no fuimos*- de pronto, hacía con un estropajo, con un palo creaba el oleaje, el agua contra la pared. Cada uno desencadena su talento. Esto es algo que me gusta a mí. Darle tiempo y no forzar a nadie a que haga lo que no está ni en su mecanismo físico ni en su naturaleza artística.

Cubeiro: Entonces, ¿hay actores que se orientan más a la palabra y otros que se orientan más a la acción?

Giménez: Claro, así es.

Cubeiro: ¿Crees que los objetos pueden posibilitar ir más allá del vestuario en el proceso de caracterización de un personaje?

Giménez: Generalmente, los actores de La Cochera son ellos mismos, siempre, en nuevas circunstancias. No son personajes desde la perspectiva de la caracterización, de transformación de la apariencia, no.

No hay esa voluntad. Primero, porque no hay un vestuarista. Segundo, porque nadie va a gastar plata en contratar alguien para cambiar la apariencia y todo lo demás. Sí ha habido ejemplos de alguien que se ha caracterizado, pero en general no.

Cubeiro: Sin embargo, en algunas ocasiones, cuando se parodia determinados personajes, se utilizan ciertos elementos de vestuario muy puntuales. Por ejemplo, en *Los que no fuimos*, el actor que parodia a Margaret Thatcher.

Giménez: Es como una modulación paródica de algo que se reconoce y, bueno, pasa así durante un ratito. Pero, la mayor parte del tiempo, el actor sigue siendo el mismo de siempre en un nuevo proyecto, en una nueva idea.

Cubeiro: ¿Y ese actor va pasando por diferentes roles en la misma obra o se mantiene?

Giménez: Si son pocos y la obra hubiera sido para muchos, entonces hacen muchos personajes. Todo eso va surgiendo de un sentido de economía y de supervivencia, de cómo salir adelante sin desmolarizarse. Porque no somos todos los que debíamos ser o no somos los que debíamos ser.

Cubeiro: En esa economía de recursos, con pocos elementos, se logra expresar mucho, ¿no?

Giménez: Sí, sí. El ejemplo máximo es que tenemos unas mesas desde hace 25 años y las usamos para todas las obras. La misma silla para todas las obras... todo es lo mismo. Podríamos decir que es pobre, podríamos decir que es falta de pujanza, falta de ambiciones. Porque, a la hora de jugar, es suficiente lo que tenemos. Y cuando vienen los subsidios, que vienen tarde porque ya tenemos la obra hecha, decimos: “¿Qué? ¿Qué vamos a hacer? ¿Vamos a reemplazar lo que ya usamos, con lo que estamos familiarizados, por cosas nuevas nada más que para gastar la plata del subsidio? Nos lo repartimos el subsidio.”

Esa es parte de la dinámica independiente, por lo menos, la que nos toca a nosotros. Quizás si tuviéramos de entrada el dinero... Pero nunca hemos tenido de entrada el dinero, la verdad. A lo mejor, si hubiera sido distinta la mano, y hubiéramos tenido siempre de entrada, las cosas cambiarían; porque entonces uno se pone en situación más burguesa respecto al teatro. “Y bueno, que venga el escenógrafo, que venga el vestuarista, que venga...” Pero también, es incierto. Porque siempre son trabajos creados de la nada o creados a partir de un referente, de un modelo o de una obra que ya existe. Entonces, como no sabemos a dónde vamos a ir a parar, no podemos decirle a nadie... ¿Qué le vas a decir al escenógrafo? ¿Hacé qué?

La vez que hemos tenido un vestuarista, un maquillador, los actores cuando se han visto en el espejo, se arrancaban todo lo que les habían puesto. “¡Yo no me voy a poner esto ni loco!”

Cubeiro: ¿El propio actor es quién se busca su vestuario?

Giménez: Pero claro. Así ha sucedido y eso se ha convertido en un procedimiento, más que en un capricho o en una carencia. Porque, afectivamente, uno tiene una idea de cómo se va a ver para decir determinadas cosas. Está llevando adelante un carácter y sabe si se le ven los brazos o si los tiene tapados. Son cosas que van trabajando hasta ese plano. “¿Por qué va a pensar otro qué es lo que me tengo que poner?”

Cubeiro: ¿En eso también les dejas libertad y después les das una orientación?

Giménez: Generalmente, como todos están acostumbrados a opinar, ¿no es cierto? De pronto, alguien dice: “Ah, ¿Por qué te has puesto eso?”, a otro, a un compañero; lo que produce toda una indignación. Pero, son los datos que uno va recibiendo. Así como están también las aceptaciones. Uno se da cuenta si resulta o no.

Cubeiro: En *Peligran los vasos*, al inicio de la obra un personaje que está dentro de un tacho, que tenía los vasos en la cabeza. ¿Esa transformación por medio de los objetos fue algo que surgió del actor?

Giménez: Es cierto, él lo trajo. Y hablaba algo del padre...

Incluso, así como el muchacho de las alas y los del picnic en *Los Ratones de Alicia*, le dieron marca estética al espectáculo. A raíz de ellos, el espectáculo se impregnó de la estética que ellos aportaron, desde esas iniciativas. En este espectáculo, *Peligran los vasos*, a partir de la propuesta de este muchacho de los vasos, se desencadenaron una serie de ideas que tenían relación con esa estética, con esa forma. Después, había una chica que iba en un carrito, iba pateando los vasos. La gente se va contagiando de una sugestión, de un modo, ¿no?

Cubeiro: Yo no sé si había una voluntad o surgió, pero, en esa obra, había una percepción extraña de los cuerpos, animalizados o convertidos en monstruos. ¿Es algo de esa obra en particular o ha sucedido en otras obras?

Giménez: Hay otros actores que vos no los ponés en esa situación. Hay otros que se acoplan, que se suben, que se trepan.

Cubeiro: En este sentido, ¿cree que el cuerpo puede ser manipulado por otro actor casi como un objeto más?

Giménez: Bueno, en este grupo [“Los que dijeron Oh”] sí. Ellos han trabajado mucho con su cuerpo. Hasta ahora eran el grupo más joven de La Cochera, ahora hay unos estudiantes de la Facultad que son más jóvenes, de veinte y pico. Pero eran el grupo más joven y más intrépido. El cuerpo todavía les da para pegar saltos, como en esa escena violenta de la carpa, al final de la obra.

Cubeiro: Como director, ¿te parece que es interesante ver ese cuerpo manipulado o animalizado?

Giménez: Bueno, yo la insuflé a esa escena. Porque se le ocurrió lo de la carpa, alguien trajo la carpa... Pero había que darle vuelo. Ahí yo aticé el fuego para que llegara a ese punto de caos.

Cubeiro: Había una transformación interesante en esa escena, de un objeto cotidiano convertido en un elemento animado, ¿no?

Giménez: Era como un monstruo, un bicho que perseguía a la chica. Y ella se prestó al juego, porque nunca se daba de la misma forma.

Y después había una escena en la que uno de los personajes iba arrojando los vasos y el otro los tenía que agarrar sí o sí, hasta que uno se quebraba, hasta que uno se rompía. Y le hacían como un ceremonial, porque juntaban todos y barrían.

Cubeiro: Entonces, ¿depende de cada actor y de su recorrido el hecho de que pueda jugar con su cuerpo como un objeto más?

Giménez: Quizás todo eso pasa porque no hay un texto que dice el actor, “Bueno, me tengo que aprender, yo soy el hijo de no sé quién...” ¿No? Frente a la intemperie, ven, descubren ese sombrero y se plantean algo con el sombrero. Empiezan a salir por otros lados, que es lo que después se pone atractivo en escena. Nunca he hecho una obra totalmente avasallado a un texto.

Cubeiro: ¿Las consignas suelen ser en base a un tema?

Giménez: Sí, sobre una novela, sobre un ensayo, sobre un cuento.

Cuando hicimos esa obra de *Peligran los vasos*, ahora que veo la relación que ves vos con el animal... Yo había planteado lecturas sobre estudios de las conductas de los animales. Y habíamos leído que los animales están programados a nivel instintivo. Después, se fue dejando de lado, ¿no es cierto? Porque incluso estaba la idea, al principio, de que cada uno iba a identificarse con alguno, buscando como un tipo de comportamiento. No como animal, sino como persona. Es decir, siendo una persona con algo de esa programación animal. Después, fue pasando, pasando, pasando, hasta que quedó en esto. Pero, vos mencionás lo animal. O sea que, en el fondo de todo eso, parece que hay algo animal.

Cubeiro: Algo hay... Sí, cada uno tiene su manera particular de moverse. Pero, sobre todo, es uno de los actores el que más trabaja esta idea del cuerpo-objeto-animal, me parece. Cada actor tiene una orientación, como bien dices.

Giménez: Mira, como voy a la universidad en bicicleta, llega un momento que me bajo de la bicicleta, porque la subida es muy fuerte. Voy y veo la diagramación que han hecho. Nadie quiso respetar por dónde acortan camino los estudiantes. Porque ellos van en diagonal, hacia un lado... Y vos ves que le han puesto unas cosas de metal así, como cerrando. Han hecho caminos y todo lo demás. Y la gente salta por ahí y sigue por los senderitos que ya están marcados en la tierra, por donde ellos circulan. Y yo digo, ¿por qué existe esa cosa del profesional que arma algo sin tomar en cuenta, naturalmente, el uso que la gente hace de un lugar? Y que después no da resultado. Porque todo el mundo es capaz de pegar un salto, saltar una valla, para poder seguir por el sendero.

Cubeiro: Como el agua de los ríos, uno la encauza pero se cuele por donde es su ser natural.

Giménez: Claro, yo me veía reflejado en eso. Y digo, “¡Qué bien! Yo sí he seguido el sentido de los actores”. Y eso ha hecho a los actores felices, divertidos y todo lo demás. Por eso duran tantos años en La Cochera, porque nadie les cercena su rumbo.

Cubeiro: Y se sienten parte...

Giménez: Claro, se sienten parte.

Cubeiro: Cambiando un poco de tema, ¿podemos decir entonces que no hay una identidad definida, ni una caracterización marcada?

Giménez: Bueno, a través de algo que me acercaron, descubría ahora una tendencia que se llama *ludus*, que tiene quizás que ver con esta época donde la identidad sexual está muy abierta. Trabaja sobre la metamorfosis de identidades. En lugar de una cosa fija, que uno quiere permanecer -que puede ser un derecho de cualquiera, no es cierto, querer permanecer-, se plantea algo que es cambiante. Esta idea me ha gustado. Esa idea de antes, “¡Se te está yendo el personaje!” Y bueno, “¡qué se vaya para otro lado!” ¿Por qué tiene que permanecer para que sea un personaje como Dios manda?

Eso me gusta. Quizás pueda ser visto como un “bueno, así cualquiera, así es fácil”. Que no esté cerrado, ni cuadrado, que no sea identificable. Pero, a mí, me gusta jugar. Para la seriedad, ya está la vida, la cotidianidad.

Cubeiro: Retomando el objeto, creo que hay como dos caminos, por lo que he podido observar en sus obras. Uno sería tomarlo desde la forma y desprovisto de su sentido o funcionalidad. Como la carpa, los vasos que forman esa cresta...

Giménez: Y eso qué significa, ¿que cambia lo funcional y lo estético también? Veamos en la carpa. Lo funcional es obvio, ¿y lo estético qué sería?

Cubeiro: Lo estético no en sentido de belleza, sino como su forma y apariencia. Y, el sentido simbólico, que es lo que va tomando más protagonismo.

Giménez: ¿Cuándo decís lo simbólico es lo que se le otorga o es lo que ya tiene como objeto práctico que tiene para dormir y refugiarse?

Cubeiro: Bueno, ahí está la clave me parece. Que en algunas obras o escenas se toma precisamente el sentido simbólico que tiene en la vida cotidiana, que tiene el objeto en nuestra cultura y se usa de esa forma escénicamente.

Giménez: ¿Por ejemplo cual?

Cubeiro: Por ejemplo, en la obra *Los que no fuimos*, en el monólogo de *La vida es sueño*, el actor lleva una corona de laurel. Que es un símbolo de la victoria y el triunfo, pero lo lleva un personaje abatido y vencido.

Giménez: Claro hay una transformación de lo simbólico que tiene el elemento, ¿no es cierto? Y la utilización también varía.

Cubeiro: Me parece muy interesante este mecanismo de darle la vuelta al sentido que el objeto tiene. Bueno, la carpa quizás no tenía esa carga simbólica...

Giménez: Pero, puede ser. Porque se supone la carpa es un elemento protector en la intemperie. Porque está hecha como refugio para cobijar en un lugar al aire libre que puede ser peligroso. Por lo menos estás refugiado, protegido de la noche, de la lluvia y todo lo demás. Entonces, eso se cambia, porque acá se vuelve amenazador y acosador.

El asunto es que también estos dos se llevaban muy bien, el muchacho y la chica. Primero, habían tenido una escena como si hubieran estado en una discoteca. En el bar, ellos estaban como seduciéndose. Además, todo eso salió con facilidad porque ellos chichoneaban, se histeriqueaban en la realidad. Bueno, yo no podía saber hasta dónde llegaba. Pero, había un *feeling* que permitía que ellos, en esa época, entraran a las escenas de esta manera. Entonces, yo le pedía que la carpa se la comiera, se la tragara. Y la envolvía, era como que la metía adentro, como un monstruo que la devoraba. Cosa que, a ella, la sensualizaba, porque lo aceptaba físicamente a ese muchacho.

Entonces sí, en este sentido lo simbólico cambia.

Cubeiro: ¿Cree que los objetos son interesantes para crear juegos simbólicos?

Giménez: Sí, porque los desacralizo inmediatamente. Cualquier cosa metida en el teatro, salvo los actores que quieren tomar el té, que quieren no sé qué...

Cubeiro: ¿La búsqueda es desacralizar?

Giménez: Claro, yo siempre digo: ¿Por qué quieres reproducir el mundo? ¿Por qué quieren hacer en escena lo que se hace todos los días? Aprovechemos que estamos en otra dimensión y hagamos otra cosa.

Cubeiro: El objeto puede ser un recurso para cuestionar nuestra forma convencional de ver el mundo, romper nuestros prejuicios.

Giménez: Bueno, eso es quizás lo esencial del juego. Un niño no respeta ni lo práctico de un objeto, la función, ni el cuidado, porque lo puede romper. Y agarra la madre y le dice, “¡Uy hijito que eso lo regló la abuela!” Pero para él no tiene simbólicamente valor. Puede jugar abiertamente. Desestimar el valor, la forma, atentar contra la integridad del objeto.

Cubeiro: Pero, bueno, algo hay en el objeto que te invita a jugar con él de determinada manera, ¿no? Como el sofá dado vuelta que se convierte en trinchera porque tiene esa forma.

Giménez: Y, bueno, algo llamativo que tiene el objeto.

Cubeiro: Yo también veía ahí el poder de crear imágenes, que es algo que se ve mucho en sus obras.

Giménez: Hay mucha creación de imagen, porque creo que la mayoría de los actores de La Cochera no son actores de oficio, que dicen un texto. No se han ido por ese lado. Les gusta eso y quisieran, pero, a la vez, han crecido más rudimentariamente a través del grotesco. Porque el grotesco implica eso de que se puede expresar uno a través de parecerse a un animal, mezclar estilos y todo lo demás. En el afán de expresarse, recurre a cualquier recurso. En cambio, el otro actor que dice “a mi dame un texto para decir”, bueno, eso no hay. Hay algunos que son muy capaces de llevar adelante el texto, como todos “Los delincuentes”, pero la mayoría han entrado en una variante que les desencadena como esta cosa salvaje, iconoclasta, como se dice.

Cubeiro: Iconoclasta con la idea de crear imágenes...

Giménez: Crear nuevas y destruir las que son veneradas.

Cubeiro: Y también generar dobles sentidos...

Giménez: Pero eso en realidad es porque la orientación no ha sido “a ver vamos a hacer *Bodas de sangre* de García Lorca”, ¿entendés? Donde tenés una cosa acotada que está dentro de una idea, donde los símbolos están, podés intervenirlos pero... No, no hemos tenido eso. Entonces, como los niños, han jugado con lo que tienen. No aburridos, sino buscando diversión han agarrado lo que sea.

Cubeiro: Y, en otras obras como *Lomodrama*, de Graciela Mengarelli y Oscar Rojo...

Giménez: En ese espectáculo, ella ha trabajado mucho con objetos, los pequeños huesitos de un esqueleto, algunos elementos orientales, ella con un caparazón... Porque ella viene del teatro del movimiento, de la danza, de los objetos. Si bien ha hecho trabajos de texto también, que es distinto a hacer personajes.

Ella ha sido una promotora de los objetos, por ejemplo, de la piedra en *Barriendo la Pampa*. Los objetos pequeñísimos que se usaban en *Los ratones de Alicia*. Siempre traía elementos para que los actores hicieran su entrenamiento físico, expresivo, con los objetos. Yo veía las clases, e iba incorporando lo que ellos iban trabajando.

Cubeiro: Sí. Y mismo en *Lomodrama*, ese juego con los huesos; hay como todo un ritual. Es otro tipo de trabajo con el objeto, ya no el iconoclasta, sino desde el ritual, ¿sería así?

Giménez: Poner las cosas en su sitio, ¿no es cierto? Volver al orden, porque está todo desordenado ese esqueleto y lo ordena.

Cubeiro: Y genera una imagen, se va creando frente al público, que también es un momento más íntimo...

Giménez: Claro, en ese espectáculo no había violencia, ¿ves?

Cubeiro: Bueno, hay momentos de explosión, y otros momentos más íntimos donde se apela a otras cosas, como algo más sensible. También en *Los que no fuimos*, ¿no?

Giménez: Ese cambio de humor, de una cosa exterior a una cosa interior. Sí.

Cubeiro: En la obra, aparecían las galletitas Tita, que son reconocibles por todos.

Giménez: Y era lo que le enviaban a los soldados para que comieran allá. Cuando el actor dice bueno tengo que crear una escena, tengo que hacer algo, mostrar algo, tomar una iniciativa. Entonces recuerda algo que leyó, algo que vio, un objeto... El inconsciente trabaja mucho, ahí, para asociar. No hay un consciente que dice que el personaje es de tal manera, eso no. No pasamos por ese lado. Pero, en determinado momento, a la hora de sintetizar, de ordenar... Se empieza a pasar también por un lado más formal, más sistemático. Eso es cierto.

Cubeiro: Y, ya para ir terminando, quería preguntarte por la idea de la metáfora. ¿Cómo surgen nuevas metáforas a partir del objeto?

Giménez: Bueno, por ejemplo, *Intimatum*, que hacían “Los Delincuentes”. Se trabajaba sobre autores del teatro llamado moderno, que era el teatro de Ibsen, Brecht, Strindberg, de Chéjov, ¿no? En el espectáculo que hicimos se tomaba *El jardín de los cerezos* de Chéjov. Entonces, estaba planteado como un bestiario de personajes famosos. Después, hicimos *Nuestro Vademecum* sobre el teatro posmoderno, donde ya no existen personajes famosos, sino una cosa muy opuesta a aquello. En referencia al *Jardín de los cerezos*, una actriz de “Los Delincuentes” que vive en España, Beatriz Gutiérrez, tomaba el papel de Mme Raneschy. Una mujer muy aburguesada, que iba detrás de sus amantes, acusada de indolente dentro de la obra. Bueno, ella adoraba su jardín, cuando florecían los cerezos. Entonces, en un momento dado, yo le propuse a Giovanni, como él era hábil en la papiroflexia... Le digo, “hacé un jardín con el público”. Enseñales a hacer flores, para que las sostengan. Después, la llaman a ella y le dicen “mirá, ha florecido el jardín”. Entonces, entraba ella y veía todo florecido.

Cubeiro: Con la intervención del público.

Giménez: Claro, pero yo le agregué otra cosa. En la obra, un personaje le dice a ella, “Pero ese jardín es producto del trabajo de tus esclavos”. Porque es una lucha entre clases, entre los que van a venir y van a acabar con su historia. Entonces, era así, porque detrás de cada una de las flores había una persona. Eso era verdad.

Cubeiro: Tomaba otra dimensión.

Giménez: Claro, bueno, esa era la metáfora de las flores. A la vez, la metáfora se disolvía, porque de verdad había alguien real. Por supuesto, esa idea se la sugerí a él porque la podía llevar como nadie adelante, porque sabía papiroflexia. Simplemente, con un rollo de papel de cocina; le daba a la gente, cada uno cortaba una hoja y fabricaba la flor. Porque era muy sencillo. ¡Y la gente se emocionaba tanto!

Él eligió hacerlo con el papel de cocina y todo lo demás. Yo le di la idea que, a la vez, en esencia fue plagiada, de una obra que yo vi en Méjico de una directora que se llama Jesusa Rodríguez, la compañera de Liliana Felipe, una cantante. Ella hizo una versión de Macbeth y, en la entrada, al público le habían dado una ramita. El público no sabía ni para qué. Y en determinado momento, “el bosque se acerca para Macbeth...”, había en la obra algo así. “¡No haré no sé qué cosa, hasta que el bosque venga hacia mí!”, dicen en la obra. Era un imposible... Y en realidad sucede dentro de la obra, no sé de qué manera, si es real o ficticia, no sé cómo... Entonces la gente se dio cuenta de que era el momento de levantar. Pero el efecto era muy distinto. Allá la gente estaba haciendo así nada más, levantando la rama. Acá lo hicieron y además se sentían impregnados de que había algo detrás. Acá me pareció superior, trascendía; era superior al que yo había visto allá.

Cubeiro: Aquél era un efecto más escenográfico o visual, y en este caso formaba parte de la dramaturgia.

Giménez: Claro. ¿Y semiótica qué es?

Cubeiro: Bueno, la semiótica... considera que todo puede ser un signo. La arquitectura, Eco tiene un estudio de la arquitectura como signo. Después, Barthes estudia la moda como signo. O sea, que yo me ponga esto significa, voluntaria o involuntariamente. Son códigos que se leen.

Giménez: ¿O sea que hacer semiótica de una obra de teatro qué sería? ¿Una vez que está hecha la obra alguien puede hacer un estudio o diagnóstico alrededor del estudio de los signos?

Cubeiro: Sí, es entender que es un código también. Y en este caso, entender que los objetos también son signos. Bueno, no es lo mismo que un vaso se de plástico que sea de vidrio. Porque no es lo mismo que se rompa un vaso de vidrio, que corta.

Giménez: Exactamente.

Cubeiro: Lo que pasa es que la semiótica te da herramientas, pero luego se puede volver algo encorsetado... Lo más interesante es eso, pensar en el vidrio como algo que corta...

Giménez: Que corre peligro. Es que además fue eso, porque yo me acuerdo que cuando dije “Peligran los vasos”, era porque... Por ejemplo, si de pronto estamos en la mesa y se produce una pelea, la gente empieza a sacar las botellas, las cosas, porque es algo que puede quebrar, puede lastimar.

Cubeiro: Es más interesante ir al sentido, no tanto al estudio estructurado semiótico. Pero te da esas herramientas para pensar. Por lo menos a mi me sirve para decir, bueno, algunos de los objetos como signos pierden su significado habitual, esa función. Como ese vaso que se rompe y que pierde su función. Y se convierte en un objeto absurdo, por su inutilidad. Me sirve para ver y entender. Pero me es mucho más interesante ver cómo fue ese proceso, cómo lo trabajan los actores...

Giménez: De los actores surgen éstas, como te dije, Necesidad, Deseo, Azar. De la necesidad de hacer algo porque...

Cubeiro: Para eso estamos...

Giménez: Claro, para eso estamos. Nos juntamos mañana, tengo que llevar algo, necesito integrarme al equipo porque, si no, no existo. Después, el deseo, que es por algo que me pica, que me gustaría y qué sé yo. Y que tengo que pasar un umbral para atreverme a que vean, a hacer esto algo visible para los demás. El azar, no sé, porque me encontré algo o porque me lo regalaron. Yo he usado esa música de Philip Glass, que te decía, porque llegó a mí y dije, bueno, ¿cómo va a quedar esto guardado? Además, no sé si es una música que yo escucharía en mi casa ¿no? Entonces, tiene que aparecer en una obra, para algo me la han regalado. Y yo me he guiado por eso. Son cosas que han llegado casualmente a mí. Y los actores también. De pronto, con el azar, en todo caso es con el uso imponderable u ocasional del momento; o que de pronto no funcionaba y el hecho de querer darle cuerda o

de moverlo para que funcione, era mucho más interesante que verlo funcionando, por ejemplo.

Cubeiro: O viene otro y en el ensayo hace algo sin querer o improvisado... No sé, ¿qué pasa si están tomando el té y de repente viene uno y se tira encima de la mesa?

Giménez: Claro que para eso están todos legalizados. Si alguien no lo hace es porque se frunce, no toma la iniciativa y se queda con las ganas. Pero todos están legalizados

Cubeiro: Unos son más explosivos y otros más introvertidos, ¿no? Y es lo que decías, equilibrar un poco...

Giménez: Bueno, porque claro, un mundo de atrevidos sería un exceso. Está bueno que haya de todo un poco.

Cubeiro: En ese proceso, ¿hay el que viene con una idea tipo “hay he traído esto porque he pensado que esto puede significar...” o es más un juego?

Giménez: No, no se lo preguntan mucho. Pero, llega un momento en que yo, tratando de indagar por dónde abro la propuesta del actor, por dónde le sugiero un desarrollo, empiezo a preguntar: ¿Por qué es te ocurrió? ¿Dónde lo encontraste?

Cubeiro: Y entonces se dan cuenta.

Giménez: Se dan cuenta ellos o yo me doy cuenta. O yo recreo, casi fabulando, una cosa que sirve para darle amplitud al asunto.

Cubeiro: Como en *Los que no fuimos*, en esa escena del hielo, donde se armaba una escena con una bandeja.

Giménez: Le ponían los puchos encendidos...

Cubeiro: Hablando de economía de recursos, se armaba como un paisaje de un bombardeo.

Giménez: Sí. Yo me acuerdo... Porque siempre vienen, bueno, ¿pero a dónde lo dejo esto? ¿a dónde lo guardo? Y todo lo demás... Claro, es así. Entonces yo dije, bueno, hagamos una instalación, ¿no? Entonces se juntaban todos los elementos y se convertía como en un territorio. Que humeaba, por un lado. Estaba el hielo...

Cubeiro: Y ellos hablaban. La palabra también acompañaba.

Giménez: Es la idea de cómo se integran todos los elementos. Porque, si no, cada uno está con el suyo. Cuando se armaba la escena y se integraban los personajes, nadie decía “yo voy a estar al lado de tal”. Decía “mira se me ocurrió salir con un hielo”. Después venía la parte de componer, que era mi propuesta. Salgan los tres y todo lo demás. Y luego, qué se hace con las tres cosas para que tengan un destino. Porque, si no, quedan como cabos sueltos.

Cubeiro: Y ahí es desde tu mirada que puedes ir hilvanando estas acciones que van surgiendo...

Giménez: Sí, sí, sí.

Cubeiro: Ese sentido simbólico se va creando después, no es el punto de partida, ¿no? Después se van tomando esas imágenes y se van componiendo.

Giménez: A no, claro, después. Además, ellos llegan a decir, bueno yo llegué hasta acá, ahora el Paco va a decir qué sigue. Eso es más o menos una síntesis de qué hago; que debe implicar, a lo mejor, una limitación equívoca para ellos. Porque, a lo mejor, fuera de esta especie de forma de relacionarnos, ellos podrían ir mucho más allá. Pero ellos llegan hasta acá y después dicen “a ver qué hace el Paco”, pensando que siempre, por ahora y por suerte, logro sorprenderlos con lo que se me ocurre. Entonces, el juego se hace más interesante así, esperando a ver qué voy a hacer yo con ellos. Lo cual no quiere decir que ellos no podrían ir más allá de hasta dónde llegan. Y yo tampoco he probado nunca materializar todo lo que se me ocurre. Porque eso implicaría hacerle hacer cosas a la gente.

Cubeiro: O sea, a veces tienes ideas...

Giménez: Ideas completas. Que podría decir, a ver, quiero tal cosa para mañana de objetos, quiero esto... Nunca lo he hecho, tengo la fantasía, pero tampoco tengo el empuje para hacerlo porque me he acostumbrado así, a esta dinámica. ¡Me resulta tan divertida y a la vez tan cómoda! Porque yo sé que hay una parte que no hago. Quiero ver las ocurrencias de los actores, los escarceos, los afanes de ellos, y yo voy manejándome con todo eso. En lugar de tomarme el trabajo de decir: “no, así no, te he dicho para allá, ahora ponéte para acá, ahora...” Ay, no, no... Bueno, a lo mejor para alguien es muy bueno eso. Yo no me entrené para eso y, por lo tanto, no. No es que sea una cuestión de principios, simplemente así me crié.

Cubeiro: Bueno, pero me parece que es lo que tiene de especial este tipo de teatro.

Giménez: Sí, es lo que tiene de particular.

Entrevista al actor Marcelo Acevedo

Fecha: 12 mayo 2017

Ana Cubeiro: En tu caso particular, ¿Cuándo llevas algún objeto para trabajar en los ensayos, de dónde lo obtienes? ¿Cómo los encuentras o eliges para trabajar?

Marcelo Acevedo: En mi caso, es bastante particular porque, además, yo trabajo sobre Teatro de objetos. Entonces, tengo una visión particular sobre el objeto, que tiene que ver con un protagonismo del mismo. Aunque sea un vestuario, siempre lo pienso desde el punto de vista del objeto. Es decir, que hay una importancia del vestuario en cuanto a la conformación del personaje. Un porcentaje de la credibilidad del personaje está dado por la imagen que nos configura el vestuario. En el caso particular de Malvinas, fue muy determinante porque hay un momento en el cual yo uso un uniforme que me dan. Es un uniforme de piloto. Y prácticamente no tenía otra consigna que lo que despertara ese uniforme como mensaje visual.

Cubeiro: ¿Ese uniforme lo buscaste personalmente o te lo dieron para probar?

Acevedo: No, no, no... Yo busqué ese uniforme, que era parte de una recolección particular de material que yo hago comúnmente. Lo había visto y pensaba que en algún momento me iba a servir.

Cubeiro: ¿Y ahí la consigna fue qué es lo que te inspiraba o te sugería el hecho de ir vestido con el uniforme?

Acevedo: Bueno, eso tiene que ver con los métodos de trabajo. Lo de la consigna es particular, porque en realidad casi todas son propuestas que hacemos como actores. Algunas se toman y otras no. Es un entretejido, porque esta propuesta se va generando a partir del diálogo, de los incentivos que va proponiendo el director, que va como conduciendo, arriando la manada en un sentido. Entonces, de alguna manera, estas propuestas individuales también están influenciadas por todo este trabajo de elaboración de material que se hizo. Estoy pensando siempre en *Los que no fuimos*, ¿no? De todas maneras, esta forma de trabajo a partir de la propuesta del actor, en casi todas las obras en

las que he estado de Paco y en mi etapa de estudiante, ha sido como el método, el lugar desde donde Paco aborda la creación. Desde la propuesta del actor.

Cubeiro: Bien divergentes entre sí, porque cada actor tiene su forma de actuar y de crear.

Acevedo: Claro, porque eso también forma parte de la propuesta. Se estimula a que el actor dé señales del mundo de dónde viene, en palabras del mismo Paco, ¿no? Muchas veces él nos ha señalado esto de desarrollar estrategias actorales que no sea necesario ensayar, sino que tengan que ver con habilidades, características, conocimientos mundanos previos que uno lleva a escena.

Cubeiro: Hablando de eso, ¿crees que los objetos que uno lleva al ensayo forman parte de ese mundo particular de cada uno?

Acevedo: Sí, sí... Inclusive en el trabajo de taller. En una época de La Cochera, los que ingresábamos estudiábamos tres años y en el tercer año hacíamos una obra. Después, en mi caso en particular, volvimos a tomar taller con el Paco, y alguna de las consignas ha tenido que ver con trabajar con objetos de nuestra vida particular que nos despierten algo en especial. Y cómo poder hacer para que ese impulso que nos da el objeto, con su carga - que por ahí sólo es visible para el actor- llega a proponer algo y eso se contagia a la escena.

Cubeiro: Entonces, ¿crees que el espectador podría percibir que hay un vínculo especial con ese objeto?

Acevedo: Digamos que son muy diversos los vínculos que se han entablado con los objetos. Pero recuerdo casos particulares en los que sí fue así.

Cubeiro: Se utilizan objetos extraídos de la cotidianeidad, como decíamos. Pero, en ocasiones, ¿has necesitado construir y manipular un objeto? ¿Hacer algún proceso sobre ese objeto?

Acevedo: Es muy particular el procedimiento de cada uno, en realidad. Creo que se dan los dos casos. Muchas veces se presenta el objeto tal cual y tiene un sentido que sea así, como recorte de la realidad llevado a la escena. Hay un aspecto del trabajo de La Cochera que

tiene que ver con el *kitsch*, con lo vulgar, lo cotidiano y lo popular. Yo creo que ahí es donde ingresan los objetos y el vestuario en otra categoría, como recortes de la realidad muy fuertes y determinantes para las características de ese personaje.

Cubeiro: ¿Le da otra densidad al objeto?

Acevedo: Sí.

Cubeiro: Te quería consultar también, ¿cómo crees que la búsqueda personal que haces sobre el objeto te ayuda a crear? Refiriéndome a esa búsqueda que el actor hace en la intimidad, antes de llevar tu propuesta en los ensayos.

Acevedo: Sí, sin duda. Hay diversos modos del abordaje escénico. Hay casos donde yo he preparado y entablado antes un vínculo con ese objeto, he trabajado a partir de lo que me despierta ese objeto. En mi caso en particular, algunas veces con espejos, para ver qué era lo que me estaba diciendo. Y, en otros casos, el abordaje es desde la improvisación, para que ese choque se produzca en escena. En ese caso, muchas veces ha sido “bueno, a ver qué pasa y qué despierta esto”. Muchas veces justamente por motivos contrarios, porque es tan absurdo y me despierta tan poco. Entonces, es ver qué transmite ese absurdo, con ese objeto tan extraño que no tiene que ver con mi vida, extraído de otra realidad y puesto en escena para invocarla.

Cubeiro: Si tuvieras que darme algunas palabras para sintetizar este proceso de creación con el objeto, ¿qué palabras elegirías?

Acevedo: Tiene que ver con el hallazgo, tiene que ver con la proyección, con el contagio, con la evocación. A veces, con el impacto. Creo que el objeto colabora a provocar esas cosas en escena.

Cubeiro: En *Los que no fuimos*, se usaban las galletas de chocolate, las “Tita”. ¿Crees que el uso de ese objeto evocaba en el espectador su propio recuerdo de lo que fue la guerra de las Malvinas?

Acevedo: Hay algo en particular que tiene que ver con el pensamiento del Paco y que se aplica con estas dos obras, con *Peligran los vasos* y *Los que no fuimos*.

Los que no fuimos fue un trabajo muy particular, porque apuntaba a evocar la Guerra de Malvinas del año 82. Todos los que actuamos no fuimos a la guerra, pero la vivimos. Y trabajamos pensando en un público que la había vivido. Entonces, el objetivo de la evocación era muy fuerte. Eso se transformaba en consigna de trabajo y horizonte creativo. Para mí, fue una gran sorpresa cuánto veía la gente después del estreno que yo no veía que estaba presente en la obra, mientras la estábamos creando. Cuánto de todo lo que ellos vieron estaba despertado por lo evocativo, que para nosotros era algo más pequeño. Disparaba muchos recuerdos, emociones. En este caso en particular, de las galletas, no sé si lo sabías, pero se hicieron colectas en el 82. Entonces, un objeto tan pequeño condensa un universo.

Cubeiro: Cada uno de esos objetos tiene, como decías antes, esta capacidad de impacto y de evocación.

Acevedo: Son cuestiones particulares de cada espectáculo. En este caso, era una búsqueda consciente desde el principio. En el trabajo sobre cómo íbamos a abordar este tema, nos planteábamos que tenía que ser desde lugares que no fueran el texto, el discurso o un enunciado, sino desde pequeñas cosas que estaban integradas en la escena y que apuntaban a despertar eso en el espectador. Fue muy motivador el momento en el que se estrenó, porque se cumplía un aniversario. Parte del objetivo también era estrenarla ese año en particular.

Cubeiro: Fue un hecho histórico muy importante para la sociedad argentina.

Acevedo: Claro.

Cubeiro: ¿Crees que la parodia también es una búsqueda consciente del teatro de Paco Giménez?

Acevedo: Hay varias líneas estilísticas que confluyen. Cuando te decía lo del *kitsch*, me parece que puedo colocar en ese lugar lo de la parodia. En el caso de *Los que no fuimos*,

aparece Margaret Thatcher en ese momento. Es claramente una parodia. Confrontado con otros momentos que son distintos, no todo es una parodia.

Cubeiro: Eso también es un rasgo del teatro de Paco Giménez, ¿no? La mezcla de momentos muy distintos en la obra.

Acevedo: Sí, es parte del arte de Paco Giménez. Él es un gran estimulador e inductor. Si bien no trabaja con un guión preestablecido, sí tiene un sentido de orientación de búsqueda. Va en una búsqueda del emergente - él utiliza muchas veces esa palabra-, donde emerge la teatralidad en un lugar insospechado -insospechado para los canales habituales, no para los suyos-. Él va previendo estrategias, pensamientos, estímulos, de acuerdo a la idea preconcebida y al actor con el que está trabajando. Todo eso corresponde a su trabajo de director que de ninguna manera es pasivo.

Las cosas de las que hablábamos recién, lo de lo evocativo y este hecho de la parodia, todo confluye hacia los lugares donde fue conduciendo la mirada de Paco.

Cubeiro: E ir sopesando los distintos momentos: más críticos, de parodia, íntimos.

Acevedo: Claro, que tiene que ver con lo compositivo. Que eso sí es algo común a todas las obras, que son como un ejercicio compositivo de Paco, donde él va introduciendo variables estilísticas y temáticas.

Cubeiro: En la obra, hay momentos de encuentro y de desencuentro, de armonía o de conflicto entre los actores. ¿El objeto ha sido a veces el disparador de esos momentos?

Acevedo: ¿Vos decís dentro o fuera de escena?

Cubeiro: Puede ser también detrás de escena, porque eso también alimenta de algún modo la escena.

Acevedo: Acá hay un ejemplo muy claro, que tiene que ver con un momento en el que limpiábamos el piso. La propuesta de utilizar detergente y agua tenía que ver con uno de los actores de la compañía, que había llevado esa escena. No recuerdo cuál era su estímulo inicial, si provocar espuma, porque eso le recordaba el mar. La cuestión es que eso

provocaba que el piso quedara mojado y con detergente. Y eso generaba un conflicto con las otras escenas que venían después. La estrategia del Paco fue decir “todos los soldados van y limpian el piso”. Entonces, la escena en la que los soldados limpian el piso, que también tenía una fuerte carga evocativa para mucha gente, tuvo que ver con una necesidad real producida por la escena. Inclusive recuerdo conflictos producidos por eso hasta que se ajustó: que otros se cayeran, protestaran contra el que propuso esa escena, la cuestionaran... Hasta que Paco fue encontrando los modos para que pudiera suceder.

Algo que en otro tipo de teatro sería incongruente, en un teatro a la italiana y con piso de madera. En ese momento, en La Cochera, había un piletón dentro del escenario que era parte natural de la casa. Excepto ahora, que el teatro está mucho más estandarizado dentro de todo; pero en primera La Cochera, en la 9 de julio, los lugares naturales del espacio formaban parte de la escena. Tal es así que ese piletón de cemento doble para lavar, que tenía aproximadamente 1,20m por 40, en una de las obras llamada *Besos divinos*, se iba llenando de agua a lo largo del espectáculo, hasta que desbordaba. En un momento, abrían la canilla para que todo ese líquido cayera y tiraban unos tarros de 50 litros llenos de agua desde el techo. Inundaban la sala.

Cubeiro: ¿A los espectadores también?

Acevedo: No sé si les llegaba el agua, porque estaban en gradas. Pero a los actores sí, resbalaban. Era una inundación real.

Cubeiro: Esto tiene que ver con no representar sino con realizar acciones reales. Como decías, tenían que limpiar realmente, no era “hacer ver” que limpiaban.

Acevedo: Y por una necesidad real de la escena. Tenía que quedar limpio y seco para que pudiera continuar la obra.

Cubeiro: ¿Se fusiona la realidad con la ficción?

Acevedo: Para nosotros, para la Cochera, de alguna manera fue importante en los años 80 “La fura dels Baus”, salvando las distancias. Pero, en aquel momento, era un referente como teatro de acción. El teatro era lo que sucedía, lo que rompíamos, lo que golpeábamos, lo que estaba pasando ahí, en ese momento.

Por eso, digo, hay una convergencia de muchas líneas estilísticas distintas. Esta es otra, de lo real, de lo que sucede en escena.

Cubeiro: Esos conflictos que se pueden dar fuera de la escena entre los actores, ¿crees que nutren de algún modo la obra?

Acevedo: Es lo que te hablaba, sobre la búsqueda del emergente. Muchas veces, la escena no es solamente aquella que el actor pensó en su caso y trajo como propuesta. Sino que, como esta escena que te explicaba del agua, el conflicto que se produjo alrededor termina siendo lo que se ve en escena; esa resolución, más que aquello que estaba pautado en un principio. Tenemos una historia, una seguidilla de casos así, de conflictos que, de alguna manera, se han visto reflejados y han provocado cosas en la escena.

Cubeiro: ¿Cómo ves la relación del objeto con el espacio? Generalmente se inicia con un espacio vacío, pero a lo largo del espectáculo se va poblando ese espacio.

Acevedo: Hay lineamientos generales que tienen que ver con estos criterios compositivos de Paco Giménez. En algunas obras, es más perceptible un desarrollo que va de la calma al caos. Y eso se refleja en muchos elementos, en el cuerpo y también en la invasión de los objetos en la escena. Hay ocasiones en las que es caótico, el objeto contamina, invade, estorba.

Es una búsqueda consciente que hace el Paco, que permite que esto suceda para, de alguna manera, poner en cuestionamiento el límite de esto. Eso se ve reflejado en el objeto. No sería una cuestión central, pero que creo que se produce puntualmente tanto en *Los que no fuimos* como en *Peligran los vasos*.

Cubeiro: De hecho, en *Los que no fuimos* hay una composición de varios planos de los actores, donde se interviene mucho el espacio, sobre todo al final.

Acevedo: Sí, la pared que se pintaba. Un caso importante es este tema de la pared, porque es un elemento que se utiliza en diversos espectáculos. Es aquello que se va construyendo a lo largo del espectáculo, antes no estaba y fue dejando huellas materiales. Ese dibujo en la pared, siempre era distinto. Porque lo borrábamos, lo hacíamos con tiza, y se iba formando.

Cubeiro: ¿Esa intervención o dibujo era una propuesta de los actores?

Acevedo: Sí, sí, sí. En realidad, en este caso, muchas veces tenemos este propósito de que el espectáculo deje una huella. Tiene que ver con una concepción que, en este caso, era clara de parte de Paco. Esto también sucede en *Uno*, donde hay artistas plásticos en escena, que van trabajando toda la pared. Tiene que ver con el criterio del happening y de la performance, de que estamos modificando el instante en el que estamos viviendo y el arte también es la huella viva de ese momento. Como las experimentaciones de Pollock, ¿no?

Cubeiro: ¿Ese espacio escénico también se ofrece para ser intervenido?

Acevedo: En este caso es claro.

Pero yo te quería referir esto que sucede en *Peligran los vasos* con la carpa. Ese me parece un ejemplo claro del manejo estructural que propone en estos espectáculos –no en todos, digamos-, que parte de este desarrollo de la calma al caos y donde el caos está expresado no solamente en el trabajo de los cuerpos de los actores, sino amplificado en esta teatralidad dada por la carpa que rebota por todas las paredes y lo invade todo. Además, al quitarle el uso para el que previamente había sido concebido, al apartarlo de su red conceptual, estamos resignificando el objeto. Entonces, el objeto se vuelve una metáfora.

Cubeiro: En relación a este proceso de resignificación del objeto, ¿recuerdas haber trabajado con objetos de los que hayas podido extraer otros sentidos desviados de su uso cotidiano?

Acevedo: Sí, he hecho un camino trabajando el objeto en La Cochera. Ha habido experimentaciones de distintos grados y que responden a distintas estéticas.

Mi primer trabajo en La Cochera, que se llamaba *Una vez cada siete años*, que sucedía como en un mundo élfico. Pero se desarrollaba en el espacio físico de La Cochera, que estaba mucho más crudo en ese momento, porque recién se mudaba Paco a ese lugar. Entonces, tenía las fosas para cambiar el aceite a los camiones. La propuesta era que el público ingresaba a una camionera vacía y, de esas fosas, comenzaban a surgir estos seres. Uno de los vestuarios que tenía era una especie de cráneo de vaca, que estaba unido a un pantaloncito, que tenía un mecanismo para que tirara un chorro de alcohol por la punta y prendíamos un poco de fuego. Recuerdo eso.

Había diversos trabajos de aquellos momentos. Recuerdo que, en otra ocasión, generábamos como siameses entre dos actores, con el vestuario y con la posición física.

En otro espectáculo, que se llamó *Luminarias*, no yo particularmente, pero uno de los actores que se llamaba Cucho Righetti era como un ser hecho de cosas de la calle. Entonces, sus dos pies estaban hechos con cajones de sifones. Iba revistiendo su cuerpo de cadenas y de distintos elementos habituales, configurando su vestuario.

Lo que pasa es que esta visión sobre el objeto, en el caso de *Los que no fuimos*, estaba explicitada, premeditada y consciente desde un primer momento. Inclusive, uno de los motivos por los que Paco me convoca es para que ponga un acento sobre el objeto.

Cubeiro: Yo recuerdo particularmente una escena en la que, con una bandeja, hacías como una especie maqueta... y ahí también se resignificaban objetos como el hielo, los cigarrillos...

Acevedo: Ese trabajo de la maqueta tuvo distintas etapas, tuvo un truco. Son soldaditos de juguete y cada uno tiene un trozo de metal. El imán en realidad está oculto abajo del banco. Así iba provocando como un movimiento circular; después lo invadía el hielo, los cigarrillos, como vos decías.

Yo recuerdo otra escena en particular -esta fue una idea que trajo Paco- con un tubo de gas que tenía en su casa. No las garrafas pequeñas, sino uno de esos tubos alargados, que miden un metro setenta. Y que parece un misil. Entonces, eso tiene una pared gruesa como de 3cm, y de ese tamaño... ¡Imagínate! Lo teníamos que levantar entre cuatro o seis. El peso y la dificultad de transportarlo, eso fue lo que generó la escena. Porque lo que veía la gente era la necesidad de unirnos, de moverlo de a muchos. Jugábamos metafóricamente, en esa parodia, de un misil que perseguía a Margaret Thatcher.

Cubeiro: Existía ese juego, pero también el esfuerzo real.

Acevedo: Sí (asintiendo). Además, como en el caso de la carpa en *Peligran los vasos*, era también trabajar sobre lo inverosímil, lo extraño, lo real arrancado de su red conceptual. A la vez, reconstruíamos este hecho de que lo que nosotros estamos haciendo en escena es casi un juego de niños. Porque mirá: estamos agarrando un tubo de gas, nos disfrazamos de soldado y perseguimos a uno disfrazado de Margaret Thatcher.

En otro momento, yo recuerdo que usaba unos esqueletos, que habíamos encontrado en la calle, también ahí en *Los que no fuimos*. Para desplegar unas alas, para hacer cómo que jugaba al avioncito. Y después salían todos detrás.

Cubeiro: Claro, porque algo que también se da en ese juego, es que muchas veces son escenas corales, ¿no? Ese pequeño gesto, como decías al principio, se contagia. Y en esa escena, el que no tiene el avión igual juega a volar...

Acevedo: Hay un trabajo también de la música, en ese poder evocativo. Muchos, creo que todos, no teníamos 20 años. Yo tenía 12 en el momento de la guerra. Entonces, el recuerdo infantil quedaba vinculado. Era debido a ese enfoque personal.

Cubeiro: También es interesante ver cómo se va generando el juego en el transcurso de la escena.

Marcelo: (asintiendo) Sí, sí, sí, de qué manera se desarrolla.

Cubeiro: En la relación de tu cuerpo con el objeto, a nivel físico, ¿alguna vez has sentido que el uso del objeto te permitía prolongar tu cuerpo?

Acevedo: Sí. Estoy pensando en un espectáculo que se llamaba *Frankenstein, Pedazo de carne*, que era una versión que hacíamos de *Frankenstein*, en la cual trabajábamos mucho lo visual, porque era lo que nos ayudaba a referirnos a aquella obra. En esa búsqueda que fuimos haciendo cada uno, des de dónde abordar esos personajes, en mi caso en particular, físicamente yo soy muy moreno. Yo iba a hacer de Victor Frankenstein, que es un personaje como muy ario, un doctor de la Universidad. Porque También su novia era interpretada por una actriz muy morena. Había como una inversión en lo físico del rol, había una mixtura. La idea era como llevar esa mixtura también en el aspecto físico, buscábamos construir un personaje que fuese como una caricatura. Entonces, para el vestuario partimos de un guardapolvo, pero tenía unas extensiones muy largas, unas mangas que eran de un material de encaje transparente, que se prolongaban. Eran muy grandes. La idea era jugar con el guardapolvo, pero también esta cuestión de que tenía también algo religioso.

Cubeiro: Más allá de lo simbólico, a nivel físico imagino que esas mangas te condicionaban.

Acevedo: Sí, también me batí el pelo. Entonces, tenía el pelo y la ropa que actuaban como una extensión, en este caso bastante literal. Como unas transformaciones, digamos. En todos, había una preocupación personal por lograr el efecto. El actor que hacía de Frankenstein, Hernán, había incorporado, especialmente, una preocupación personal para lograr el efecto. Hizo un curso de maquillaje para hacer este papel, lo cual le dio un abordaje particular.

Cubeiro: Entonces, además del trabajo en los ensayos, ¿cada uno siente esa necesidad de prepararse para la escena?

Acevedo: Claro, existe un compromiso personal en eso; que también tiene que ver con eso que me comentabas, de cómo en España se produce esta organización de la distribución teatral, ¿no? Pero, de alguna manera, quizás lo particular de esto es que tiene relación con una visión autoral, de Paco Giménez. Su maestría no está puesta tanto en una concepción terminada previa, sino en un manejo del desarrollo que va hacia eso. Articula una serie de técnicas, de dispositivos, de ejercitaciones, para llegar a un final que, a lo mejor, muchas veces, es insospechado para él también.

Cubeiro: Claro, pero él planta la semilla para que se generen estas propuestas, ¿no?

Acevedo: Se produce una confluencia. Porque él trabaja sobre el material que le está ofreciendo el actor. Quizás los métodos y las formas tengan un modo en Paco que se organice de una manera. Pero el misterio se retroalimenta, porque hay una maravilla de descubrir cuál es ese material y cuál es el compromiso particular que va a tener cada actor en la elaboración de eso.

En este caso, confluíamos en este trabajo sobre la imagen. Por eso, como te decía, Hernán hizo este curso, aprendió cómo se hacían verrugas, llagas, cosas así. Muchas veces tenía que preparar unas mezclas, antes de la actuación. Le llevaba mucho tiempo. Necesitaba que lo ayudarán a adherirse esas protuberancias y, después, a disimular la adherencia. Tenía todo una dificultad y un proceso. Pero, Hernán había encontrado una manera de hacerlo posible.

Cubeiro: Entonces, como decíamos antes, en una misma obra, se pueden dar distintos momentos, distintas escenas donde se prioriza la palabra, otras donde se prioriza la imagen...

Acevedo: Sí, en una misma obra se dan distintos tipos de escena

Cubeiro: O actores que tengan inclinación por trabajar más por la palabra, otros que se sientan más cómodos trabajando con lo visual. En tu caso, ¿sientes que tienes más inclinación por trabajar con la acción con el objeto?

Acevedo: Muchas veces en obras de *La Cochera* he trabajado con la palabra. Lo del objeto tiene que ver con una búsqueda mía personal.

Cubeiro: Una cosa no quita la otra ¿no?

Acevedo: Claro, claro.

Cubeiro: ¿Crees que el actor también puede ser como un títere o un objeto a manipular? En tu experiencia, aunque quizás no lo hayas trabajado, ¿crees que es posible?

Acevedo: Como en *Peligran los vasos*, creo que se puede dar una hibridación.

Cubeiro: Un proceso de cosificación, ¿podría decirse, no?

Acevedo: ¿Te recuerda a la “Fura dels Baus”?

Cubeiro: Ahora que lo mencionas sí, creo que hay una cercanía. A mí, me sugería algo animal, instintivo, y la “Fura” tiene mucho de eso también, muy visceral.

Acevedo: Yo tengo que contarte, porque no puede quedar afuera de lo que hablemos, la importancia que tiene para nosotros el trabajo de Graciela Mengarelli. Somos varias generaciones en *La Cochera*, ¿no? Algunos estudiamos antes de la década del 90. Hay un cambio a partir de entonces, donde Paco empieza a trabajar sobre textos... y no abre más

grupos. Después, vuelve a abrir otro grupo -que es el grupo de "Los que dijeron Oh"-. Y todos los demás quedamos en una entidad llamada "Grupo La Cochera". Además están "Los Delincuentes", que es el grupo de Paco en sí, y las distintas mixturas. Esto va mutando permanentemente, ¿no?

En aquel momento, la organización de las clases consistía en un tiempo con él y un tiempo con Graciela, de una hora y media cada uno. Previamente, trabajábamos con Graciela. Ella es un referente en las disciplinas de trabajo corporal. Fue pionera de los trabajos que se desarrollaron en Córdoba, que también comenzaban en Buenos Aires, como por ejemplo de la inclusión de disciplinas corporales como el *contact improvisation*, el yoga, el método de Fedora Aberastury... Son técnicas de trabajo con el cuerpo que, si bien guardan una profunda relación con la danza, no se limitan a la creación de figuras, de pasos a repetir. Sino que parten de acondicionar el cuerpo, hacerlo consciente de sus propias posibilidades, explotar esas posibilidades, producir un entrenamiento físico.

Pero además trabajábamos desde los centros de apoyo del cuerpo, los centros de gravedad; no solamente en relación con el cuerpo del otro, sino en relación con los objetos. Hubo una parte del trabajo que consistía en la creación de climas, utilizando lo que te imagines. La escena tomada como un lugar de trabajo profundamente sensual, donde no existen límites, desde el frote y la descarga de tu cuerpo hacia lo demás.

Siempre nos acordamos cuando Graciela venía con ramas; un montón de ramas, que nos tiraba en escena para que trabajáramos. O cuando venía con bolitas, o cuando venía con arena, para que pudiéramos trabajar a partir de las sensaciones. ¡O cuando vino con huesos humanos, una bolsa de huesos humanos! (con énfasis), lo cual hablaba de un profundo sentido experimental de Graciela Mengarelli (risas).

Cubeiro: Como para preguntarse cómo se relaciona el cuerpo con los objetos, ¿no?

Acevedo: Nada era teórico. Todo era el cuerpo en la escena.

Cubeiro: Digamos, entonces, que se conjuga lo conceptual, que está presente en el teatro de Paco, por ejemplo en la parodia, con esta línea de trabajo más sensorial. ¿Sería así?

Acevedo: Se habla -es un secreto a voces- de dos etapas de La Cochera: antes y después del trabajo surrealista de Paco. Ese trabajo previo, que no tenía ciertas herramientas o una

organización narrativa. Después, en la segunda etapa, va a instrumentarse sobre narraciones como *Un tranvía llamado deseo*, obras de Mishima, Shakespeare... Pero, en esa primera etapa, las obras estaban profundamente marcadas por el objeto. *Pan pan pan* era una obra en la cual utilizaban pan, harina real, trigo. Recuerdo los panes reales recubriendo la escena. *Barriendo la pampa* con el barro, en las paredes, en el cuerpo de los actores... Un trabajo muy particular fue *Cielo de agua*, en el cual Jorge Cuello creaba un cielo con diversas capas de revestimiento de nylon forrando toda La Cochera de la 9 de julio, que era más pequeña. Cuello iba embolsando o creando bolsas, donde después se introducía agua. Era toda una superficie de volúmenes donde después se refractaba la luz. Entonces, las obras estaban signadas por este tratamiento del material.

Cubeiro: Y eso incide sobre el actor. Implica otra forma de moverse, en el barro, por ejemplo.

Acevedo: Sí, claro, y cómo eso se impregna y va modificando la obra. A mí, particularmente, que me ha interesado el trabajo del objeto cuando me están también hablando de un discurso del material. No es lo mismo pan, barro, que agua. Y, a la vez, el uso del objeto y del material está llevado a la metáfora.

A mí, me interesó especialmente *Peligran los vasos*. Porque, de alguna manera, ¿qué quiere decir peligran los vasos? Bueno, lo que peligra es el vaso en tanto a su función, de que contiene el agua.

Cubeiro: Pero, en cambio, juegan al desborde...

Acevedo: Sí (asintiendo).

Cubeiro: Antes mencionabas esta cuestión del objeto que se resignifica. Creo que en *Peligran los vasos* estos elementos no llegan a resignificarse, quedan en el vacío de su sentido. Pierden su función y quedan así.

Acevedo: Se trata de apartarlo de su red conceptual.

Cubeiro: Y luego está la idea del peligro en sí -¿no?- a partir del vaso roto. Y la fragilidad.

Acevedo: Es un espectáculo que no deja espacio para la indiferencia.

Cubeiro: ¡Exacto! Es interesante, también, cómo con pocos recursos se generan imágenes tan fuertes. En un sentido plástico, me refiero. En la escena, por ejemplo, en la que se lanza el viejo tacho en diagonal, todo se reduce a eso. Y, ¿qué quiere decir? Bueno, pues quiere decir todo, ¿no?

Acevedo: Recién me recordabas a Kantor. Él hablaba sobre el embalaje, que era un objeto que no tenía una jerarquía social y que, por su mismo sentido de embalaje, para él, era el objeto que más resonancia despertaba.

Cubeiro: En este trabajo con los objetos, Kantor es un referente.

Acevedo: Un paradigma. Es un referente al que uno vuelve.

Cubeiro: Estamos llegando ya al final. Pero, te quería preguntar, ¿crees que sobre todo hay un trabajo de objetos más bien cercanos?

Acevedo: Sí, creo que está muy vinculado con la propuesta del actor. Hay cosas que no toman más dimensión justamente para mantener ese vínculo con la propuesta actoral. También depende del caso particular de cada obra. Uno no podría decir que hay un desarrollo del pensamiento escenográfico, ni siquiera que haya una preocupación para espacializar ese aspecto o esa búsqueda; distinto a lo que sucede con las luces, ¿no? Y creo que tiene que ver también con una visión autoral de Paco, con respecto al privilegio que le otorga al trabajo del actor.

Cubeiro: Cuando se incorpora un elemento escenográfico es porque los actores lo traen como propuesta, lo construyen o lo utilizan, ¿no? Digamos, no es un concepto escenográfico decorativo...

Acevedo: Mirá, las propuestas son muy distintas porque son muchas obras. Trabajé también en una obra que se llamó *Luminarias*. La propuesta de Paco era construir un cabaret, un lugar de *café-concert* o *music hall*, dentro de La Cochera. Entonces, capitaneado por el mismo Paco, construimos un escenario sobre-elevado, que tenía

escaleras, distintos juegos de telones. Estábamos colocados en escena ex-profeso, digamos. Contenido y forma se vinculaban.

Creo que siempre la búsqueda apunta a eso. El punto de partida es muy austero porque privilegia que se produzca el emergente desde lo actoral. Excepto que la temática del espectáculo haga que no sea así. Pero, aún y así, en este caso, apuntaba a potenciar más la naturaleza del trabajo actoral. Todo abandono de parte de Paco es consciente, a eso voy. Parte de una estética que es autoral.

Una cosa que te quería decir. Viste, Jorge Dubatti, el crítico. Su trabajo es material de estudio en la Facultad. Él habla sobre este concepto del convivio. En su libro, dice una cosa muy particular respecto a ese punto. Es muy distinto ver una obra sin audio, verla en video, frente a la significación que tiene para el público que está presente en ese momento. Y pensaba en esa situación, en *Peligran los vasos*, porque, con la roturas de los vidrios, ponen en riesgo la tolerancia del público.

Cubeiro: En la rotura de los vidrios, y en la carpa. Porque no llegaba a cruzar al espacio del público. Pero, como espectador, pensabas: "En cualquier momento, vienen y saltan para acá"...

Acevedo: Una de las actrices tuvo que ir al hospital después de una función, por cortarse con el vidrio, no sé si sabías (risas). Son los riesgos que entraña manipular ciertos materiales. Esto que te decía, de que hay una búsqueda autoral, tiene que ver muchas veces con el límite, que siempre es propuesto desde el actor, que también pone en juego el límite con el objeto, con los riesgos que entraña manipular ciertos materiales.

Yo mismo recuerdo a otra compañera y convencerla, entre todos los demás actores, de no utilizar trinchetas como objeto escénico, por el miedo que nos estaba produciendo a todos ahí, por más que ella lo manejaba perfectamente.

Cubeiro: Bueno, en *Los que no fuimos*, cuando uno de tus compañeros de escena sostenía los bloques de hielo... te dabas cuenta de que era doloroso

Acevedo: El rigor del frío, claro.

Cubeiro: Paco permite eso, ¿no? Que cada uno explore.

Acevedo: Porque está presente esto que te digo de la acción. Tiene que ver con la acción performática, con lo que está presente, sucediendo en este momento. Con este momento único que estamos compartiendo, en este aquí y ahora.

Cubeiro: En este sentido de lo performático, ¿trabajar con Paco te ha llevado a explorar nuevos territorios como actor?

Acevedo: Sin dudas. Y otro lugar también como director. Yo trabajo con teatro de objetos. Muchas veces acordamos con formar una imagen, estamos todos confabulados para crear esa imagen. Y prácticamente no hay participación humana. Entonces, decís, bueno, lo hace un manipulador u otro. Y lo que vamos a buscar es siempre lo mismo. Está pre-acordado. Particularmente como director, en los procesos creativos, proponer y promulgar que los intérpretes participen creativamente; que se pueda hacer visible de qué manera se produce en ellos el impacto del proyecto, del texto, de lo que estamos buscando.

Cubeiro: Que se lo hagan propio.

Acevedo: Es un compromiso personal.

Cubeiro: El actor se tiene que implicar en la creación.

Acevedo: Claro, sí. Frente a eso, como decíamos antes, hay una estética que emana desde el mismo actor, como su propuesta creativa, que después es tomada por el Paco. No es que exista una exigencia previa, eso no, sino que es una convergencia. Estos desbordes son muy interesantes, porque el objeto se impone. El objeto es filoso y viene a decirnos que es filoso, ¿no? Y estos desbordes tienen que ver con el horizonte de libertad que propone el director. Y hasta qué punto algo es aceptable o inaceptable en la escena.

Esto, está bien, ahora lo llevamos a este punto de los objetos. Pero también pasa con lo actoral y con el compromiso frente a un texto. Cuando se trabajó con *Hamlet*, fue una propuesta también bastante particular, porque la obra era oscura, con los actores desnudos

casi toda la obra, con telones azules. Estos telones azules los vinculaban con las paredes. Por eso te decía que, en esa austeridad, hay también una elección. Porque la pared era azul traful -lo sé bien porque colaboré para pintarla y generalmente se pinta de ese color-. Y las telas de los actores eran del mismo azul traful. En este caso en particular, el compromiso estaba planteado frente al texto, considerando que Shakespeare traía de por sí determinadas condiciones para ser puesto en escena. Este compromiso con el texto fue tan exhaustivo, tan llevado a un límite, como lo que ahora estamos conversando acerca de los objetos.

Cubeiro: La verdad es que ha sido un gusto hablar contigo. Me has aclarado muchas cuestiones acerca de los procedimientos, ha sido muy enriquecedor.

Entrevista a integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”

Participantes: Paco Giménez, Ernesto Salas, Marcelo Trujillo, Karina Jurik, Mónica Morea y Jorge Juárez

Fecha: 10 noviembre 2017

Cubeiro: En la obra *Peligran los vasos*, el uso de los vasos es reiterativo. ¿Fue una consigna establecida a priori o surgió durante el proceso de ensayos?

Giménez: (*al grupo*) A ver si se acuerdan...

Trujillo: Lo que sé seguro es que no fue una idea preestablecida o previa, porque nosotros no trabajamos con ideas previas. Por lo menos, en el sentido de los objetos que se van a usar, la escenografía y otro tipo de cosas externas a lo interpretativo y a lo creativo. Porque justamente vamos viendo qué hacer. Entonces, yo estoy seguro que lo de los vasos surge porque algún compañero o Paco...

Morea: No, no, Paco lo sugirió.

Trujillo: Se le ocurrió la idea de hacer una escena que incluía vasos. El concepto de vaso y de líquido, de toda esa alegoría alrededor del vaso, se arma después. Justamente, el concepto viene después del objeto, generalmente trabajamos así.

Morea: Y dijo Paco: “Peligran los vasos”. Me acuerdo, una noche dijo: “Peligran los vasos”. Lo dijiste así, como un disparador.

Giménez: Claro, surgió como título porque cuando en las fiestas familiares se armaba el baile, retiraban las mesas y juntaban los vasos. Porque, si alguien se pega un golpe, se caen. Fácilmente se pueden romper. Entonces, es por el cuidado de los vasos.

Juárez: Incluso, recuerdo que vos le pusiste ese nombre porque en ese momento había una fiesta de teatro, no sé si en la Ciudad de las Artes. Entonces, me parece que fue ahí, que se te ocurrió “Peligran los vasos”. ¿Te acordás?

Giménez: Tanto como eso no. Era un espectáculo que se empezó con un tema que nada qué ver, que era... ¿Cómo se llama la conducta de los animales? ¿La etología?

Salas: Sí.

Giménez: Así empezamos, cada uno de ellos estudiando un animal, para sacar un poco la identificación de cada uno con algún animal.

Morea: Con el comportamiento.

Giménez: Sí, con el comportamiento, con la programación que tiene un animal.

Cubeiro: ¿Y quedó algo de eso?

Giménez: Creo que quedó, sí.

Morea: Sí, algo quedó, pero se fue transformando y fue ahí cuando arrancó el tema de los vasos.

Giménez: A mí me parece que... No sé si fue primero el título o alguien hizo un trabajo con vasos, que se me ocurrió a mí sintetizar ese concepto y, a partir de ahí, imaginar cosas. Y, obviamente empezaron a aparecer escenas que tenían que ver con vasos. Incluso no sé si no fue la escena que hacía Mario con el Sapo.

Morea: Ah, la que cortaban el vaso.

Giménez: Sí, pero lo que no recuerdo es si ellos lo hicieron nada más que por presentar una escena, porque como había vasos en el lugar...

Trujillo: Era un bar.

Cubeiro: Recuerdo que ellos peleaban por el vaso.

Salas: Sí, Mario sacaba la botella y entonces hacía su vaso.

Giménez: “Su vaso, quería”. Pasaba a tener identidad el vaso, se iba al plano personal. Y, por supuesto, la estética de jugar con los vasos de distinta manera la trae Dimas cuando hace la transformación. Él le da el toque de estética y de simbología, de abstracción.

Cubeiro: Entonces, fueron emergiendo muchos significados alrededor del vaso. En una escena, por ejemplo, se habla del cristal del vaso y de su fragilidad.

Giménez: Era Karina, que iba pateando los vasos en el piso.

Cubeiro: ¿Cuándo trabajan con objetos –los vasos u otros objetos- las escenas surgen por el azar o el juego en los ensayos? ¿O a veces hay una búsqueda consciente de la metáfora con el objeto?

Juárez: Yo te voy a dar mi visión. Me parece que muchas cosas surgen por azar. Y Paco, que está observando siempre, puede decir “esto está bueno”. Esa mirada de darle más trascendencia a ciertas cosas que hacemos, yo se la adjudico a él. Y ahí va arrancando todo.

Morea: Sí, tenemos la libertad para hacer... cuando uno está con esas ganas de presentar, tenemos libertad para lo que queramos. Después eso va sufriendo transformaciones, porque es un grupo grande y Paco le va dando su mirada, su trabajo. Pero, en principio, como germen, cada uno puede traer lo que quiera. En ese trabajo. Otras veces hemos tenido textos y, bueno, nos remitimos a ellos, en otras obras distintas. Pero, en ese caso, sí era así. Y el trabajo de taller con él siempre ha sido así, me parece.

Salas: Además, en el caso mío, yo no me enganché para nada. Leía la vida de los pingüinos, del mar y todas esas cosas. Mario había traído ya lo del huevo de los pingüinos... Y la verdad que yo no me enganchaba para nada. Venía con otras lecturas...

Giménez: Esperá, ubiquémosla mejor en algo. Ese año su hijo [de Mario] tuvo un problema cerebral. Y él tenía mucho miedo de que muriera su hijo. Entonces, al estudiar los animales, se prendió con el pingüino que sostiene con los pies el huevo, ¿no? El macho, mientras la hembra va a buscar comida, regresa y él, estoico, está ahí soportando. Como su trabajo estaba tan compenetrado con esta idea, después el huevo fue reemplazado por un

vaso que se rompe. Su vaso, que pasa de un lugar al otro en una lucha con él (*señalando a Jorge Juárez*), se rompe y se lo traen a los pies. Ya que, para él, el vaso era tan personal, algo tan importante. Entonces, él ahí canta una canción.

Bueno, esas conexiones las voy haciendo yo. Voy armando escenas, utilizando lo interesante que había habido en el taller, cuando se va inventando y experimentando, hasta que después, procesadas, van entrando en la obra.

Trujillo: No sé si la pregunta anterior se respondió. Quería explicar que generalmente las búsquedas empiezan o con un texto que uno está leyendo o que Paco nos sugiere, por ejemplo, este que está acá, que estamos trabajando ahora. O alguna película. O simplemente algo que a nosotros, como actores, como personas, nos parece interesante. Puede ser un cuento, un libro, cualquier cosa. Justamente estaba por contar lo que nos pasó con un libro en particular, que no tenía que ver con los gérmenes de los cuales partían otros compañeros. En esa búsqueda, uno va tratando de producir teatro, a la manera nuestra, volcar en escena las ideas que tenemos, lo que nos pareció interesante. Buscamos que, lo que a nosotros nos parece interesante al leerlo, al verlo o al pensarlo, también sea interesante en escena. Entonces, para mí, una parte importante de la búsqueda nuestra es esa: que aparezca lo interesante en escena, y que sea interesante para todos los que la están viendo. A veces eso se halla, aparece, y nos damos cuenta o se da cuenta él sólo [Paco Giménez]. Entonces, se trabaja alrededor de ese momento que surgió, sobre ese detalle que alguien vio y que le pareció interesante.

Cubeiro: ¿Se da el hecho de que una escena que alguno trabajó individualmente después se convierte en una escena colectiva?

Trujillo: También, sí.

Giménez: Bueno, por ejemplo, la escena que de él (*señalando a Ernesto Salas*), que tenía en ese momento el pelo largo, que bailaba “El Bolero de Ravel”, que duraba muchísimo.

Salas: Quince minutos.

Giménez: Después, fue el preludio de la escena del vaso que está colgando de un alambre.

Cubeiro: En la que participan muchos de ellos, ¿no?

Giménez: Claro, ahí empiezan a entrar todos y empieza la historia del Bloody Mary, que hacía Mario. Del líquido rojo, como de sangre. Y ahí entraba la historia sobre la guerrilla...

Salas: Sí, de un libro que había sacado Lanata, *Muertos de amor*. Fue un libro muy crítico.

Giménez: ¿Era de Lanata?

Salas: Sí, era de Lanata. Ese año hacía 40 años de la muerte del Che, por eso me acuerdo que era 2007. Y fue repudiado, porque él encima le pone el nombre de un poema de Szpunberg. Entonces, me acuerdo que leo una nota de Szpunberg opinando del libro que dice: “El libro de Lanata es como una persona que está escuchando un concierto, compenetrado, extasiado, y de repente alguien se tira un pedo”. Así calificó al libro de Lanata. Entonces, dijimos “bueno buscamos otro más”. Justo había salido el libro de Ciro Bustos, *El Che quiere verte*. Después de 40 años, Ciro Bustos recién escribió un libro de cómo él había estado con el Che, lo había acompañado. Él llegó a Bahía de los Cochinos y ahí se contactó con el Che. Estuvo en el mismo movimiento, en el EGP [Ejército Guerrillero del Pueblo], que había fracasado y después se reconvierte en el grupo que va con Guevara a Bolivia. Entonces, quedó mejor, porque entre lo que había de Lanata y éste otro. Toda la bibliografía que había sobre el Che Guevara dando vueltas, la leíamos.

Trujillo: Ahí está, por ejemplo. Nosotros agarramos un libro con el cuál no estábamos de acuerdo ideológicamente, por ejemplo, pero sí ofrecía materiales interesantes por otras cuestiones, no solamente estéticas. De hecho, usamos textos de ese libro que eran interesantes. Entonces, puede pasar esto, que nosotros nos involucramos con un material que no nos gusta o que nos resulta tedioso para hacer o complicado. Pero, justamente cuando nos adentramos en esa búsqueda complicada, de un material que de buenas a primeras no elegiríamos para trabajar, aparece lo interesante. Por ejemplo, él (*en referencia a Paco Giménez*) muchas veces, para más de una obra, nos ha sugerido textos concretos. Para la que estamos trabajando ahora o para una obra anterior a *Peligran los vasos*. Esos materiales uno los toma y una parte del juego, para mí, es no desdeñar de buenas a

primeras lo que nos sugiere, porque no nos gustan o porque no nos resultan atractivos; sino que el desafío es saber justamente cómo nos transforma ese material.

Giménez: O intervenirlo también.

Cubeiro: ¿Cuándo se plantean un proceso creativo, todo se puede intervenir o manipular? ¿Los textos, los objetos y también el espacio? ¿Lo sienten así?

Trujillo: Sí, es así. De hecho, a Paco le gusta trabajar así y nosotros nos sentimos compañeros de esa forma de trabajar. En realidad, te iba a acotar que todo es intervenible, inclusive los conceptos mismos de hacer teatro, que son institucionales o académicos. Todo eso se interviene también. Es como que una idea que está prefabricada o moldeada anteriormente, como un libro cualquiera o una película, se interviene, se desarma y se vuelve a armar. A lo mejor estamos un día antes de estrenar y lo volvemos a desarmar porque algo no cierra, porque algo no funciona... A veces, simplemente por una cuestión práctica, se le da vuelta. El sentido común, que para mí es un enemigo de la creatividad, por ahí dicta: “esto funciona y dejémoslo”. Bueno, acá no.

Morea: Respecto al vestuario, a mi me encanta. Podés probar como actor o como actriz trabajar con el vestuario. Para mí, es importante, me gusta, me fijo... A veces, es el vestuario el que me estimula a armar un personaje, o dentro de lo que yo tengo hago el trabajo de creación.

Cubeiro: (*a Mónica Morea*) Creo que sí eras tú quién se va desvistiendo en una escena...

Giménez: Claro, porque antes de que apareciera el tema de los vasos, habían presentado algunas escenas para ver por dónde andaba el grupo. Y ella había hecho una escena creo con vos (*a Jorge Juárez*) o no sé con quién, que era como una escena costumbrista donde vos eras modista.

Trujillo: ¡Con Mario!

Giménez: Y, lo que quedó es que, en escena, tenías un centímetro para medir y las tijeras.

Salas: Y Jorge era el maniquí.

Juárez: Ella era la modista y yo el maniquí.

Cubeiro: Recuerdo la escena en la que ella se va sacando capas y capas, donde la ropa es central. Me parece interesante que ella precisamente rescate que es importante el vestuario.

Morea: Hay algo fuerte con el vestuario. Es como un cambio de piel.

Giménez: Es que la idea de contenido y continente del vaso, empezó a funcionar para el espacio que se puede ir poblando como un envase que estaba vacío, el tacho, los vasos... También su cuerpo, que de pronto se va sacando lo que lo cubre.

Morea: Tengo un vecino que vino a ver la obra y decía que, pasaban los días, y le resonaba el ruido del tacho. A cada espectador, cómo le toca.

Cubeiro: *(a Mónica Morea)* En tu caso en particular, ¿el vestuario te ayuda a crear tu propuesta?

Morea: Sí, siempre me gusta el tema de vestuario. En la obra mía, ¿no? No para hacer para otros. Personalmente, me parece muy lindo que ocurra, que yo pueda elegir qué ponerme. No sé cómo sería, supónete, sentarte y que alguien te pruebe ropa, y a ver qué cartera te dan... Porque no sé cómo es, cómo funciona en mí el vestuario. ¿Me ayuda el vestuario a armar el personaje o el personaje busca el vestuario? Eso nunca sé bien cómo es, pero algo ocurre.

Cubeiro: Pero, ¿es como un aliado para la creación de la escena?

Morea: Sí, claro, me hace encontrarme como personaje.

Cubeiro: A los demás, ¿hay algún objeto comodín, como a ella le sucede con el vestuario, que os haya ayudado en el armado de alguna escena?

Salas: Yo, por ejemplo, me acuerdo de los borceguíes. Ellos usaban borceguíes para andar, ¿no? Y a mí me gusta salir a correr habitualmente, en ese momento corría mucho. Y una vez salí a correr, algo ridículo, con los borceguíes, las medias, pantalón corto... ¡Pesadísimo! No daba más de las piernas, cuando llegué dije, “¿Cómo hacen estos tipos con esto puesto?” Y después tenía que bailar el *Bolero de Ravel* con los borceguíes puestos. Bueno, eso me ayudó también para tener una idea de cómo manejar el peso. Me acuerdo que iba a todos lados con los borceguíes, para acostumbrarme y familiarizarme con el calzado, que para mí era tan incómodo.

Giménez: Además, un año antes del proceso con esta obra se había hecho *Los que no fuimos* sobre Malvinas. Había calado en lo que se estaba haciendo. Había muchas ropas militares que habíamos usado en esa obra. Así que, bueno, también son cosas que por oposición o por contagio van entrando, aunque se trate de otro grupo de La Cochera.

Juárez: Quería comentar que había una escena que me gustaba mucho, cuando yo tiraba los vasos. Personalmente, ese tirar de los vasos daba como rienda suelta a cierta agresividad que tengo yo en algunas cosas. Este tirar, así, era como que decía “Bueno, esto se lo pongo en la cabeza”. No medía.

Morea: Lo desafiabas.

Juárez: Sí, sí, sí. Como que lo tiraba fuerte en realidad. Era una escena que me gustaba mucho, el tirar los vasos.

Cubeiro: Le lanzabas vasos de verdad, con fuerza. ¿Eso generó algún tipo de conflicto? Porque alguien se podía cortar si se caían los vasos y se rompían. ¿O el riesgo que eso entrañaba se sentía como un estímulo?

Giménez: Bueno, el día del estreno se cortó una actriz y la tuvimos que llevar al hospital (*todos asienten*). Y terminó de hacer la función lastimada. Hubo una nota en el diario y todo. Pero, eso no volvió a suceder nunca más. Además, ahí hay que ver, en *Peligran los vasos* no puede ser que no peligren.

Morea: Claro, es el riesgo de trabajar con un objeto que se rompe.

Salas: Además, yo diría que se rompieron sólo 3 vasos. Uno o dos en los ensayos y uno durante las funciones.

Juárez: Cuando yo tiraba los vasos, no estaba pensando en si se podían romper. Digo, si se rompen, se rompen. No es que lo iba a hacer con cuidado. Los tiraba y si los rompía, bueno, era parte del juego.

Trujillo: O sea, no genera conflictos. El único conflicto es justamente que no pase nada.

Morea: Es decir, que si genera un conflicto, se va resolviendo con estrategias. Pero no es un conflicto como tal. Yo me acuerdo -¿te acordás Paco?-, cuando en la última parte estaban todos y yo quedaba afuera de esa rueda en la que estaban brindando. Yo quedaba sentada con las fotos, mirando al público y no participaba del brindis. Entonces uno puede decir, “Oh, ¿y yo dónde me pongo? ¿Dónde quedo?” Y todo se sorteando y se va trabajando con el grupo y Paco.

Giménez: Nadie está obligado a estar en el momento que no quiere.

Cubeiro: Lo mismo que tienen libertad para proponer, hay una entrega a lo que se propone, a lo que propone Paco u otro compañero.

Salas: Sí, pero, aún y así, yo me acuerdo que le dije: “Mirá Paco, a mi todo esto de los comportamientos no me va, no me engancho con esto.” Y él me dijo: “Bueno, proponete algo.” Porque vos quieras o porque no te gusta, o sea, proponé algo como respuesta de lo que no te gusta de esto. Siempre tenemos la libertad para trabajar, para hacer lo que uno tenga ganas... Nunca hay una imposición, como si “todos comemos manzanas verdes y si uno no come la manzana verde se va”...

Giménez: Se da esa libertad porque yo, de entrada, a pesar de que tengo un rol totalmente distinto al de ellos, un rol de alguna manera integral, al comienzo estoy en cero como cualquiera, a la expectativa. Entonces, si una sugerencia no se encamina bien, pues que vengan otras, y así.

Cubeiro: Pero, aunque desde vuestro rol se asuma con esta naturalidad, el hecho de lanzar los vasos sea peligroso, eso sí impacta en el espectador, ¿no creéis?

Giménez: Sí, está sucediendo. No es algo que se representa.

Trujillo: De hecho, cuando se cortó esa chica, se cortó muy cerca de la gente. Estaba allí adelante. Entonces, recuerdo que había gente que sintió algún cristalito cerca del cuerpo, porque sí sucedió muy cerca de la gente. Lo que quería agregar es que, en este caso, cuando un vaso se rompía, entraba perfectamente en el concepto de la obra. O sea que no había ningún problema. Venía uno, lo barría con naturalidad y se acababa el problema.

Giménez: Uno siempre se rompía, que era el que barrían y se lo ponían en los pies, como al pingüino el huevo. Eso sí era a propósito. Uno de todos de los que él tiraba (*a Jorge Juárez*), que Sapo no lograba agarrar, caía y se rompía.

Salas: Pero tenía que quedar bien limpio, porque Karina corría descalza en la última escena cuando la perseguía la carpa. Entonces no podíamos dejar ningún vidrio suelto, que ella fuera a pisar y se cortara un pie.

Trujillo: Sucede con los vasos y con ciertos elementos, como la carpa por ejemplo, que requieren dominarlos como objetos, dominar el juego que se hace con los objetos. Pero no tenemos como un artista de circo, por ejemplo, una intención sublime de que salga todo bien. No. Parte del juego es justamente aventurarse a que uno pierda la pelea con el objeto y te gane. Cuando un vaso se rompía perdía una mini-batalla con el objeto. O cuando la carpa por ahí no rueda... Pero no hay un conflicto cuando pasan esas cosas sino una intención de seguir adelante, y nada más.

Giménez: Bueno, porque tiene más una característica performática que de obra de teatro con argumento. Se arma sobre un tema, ¿no? Entonces, así como está el vaso con el contenido, la taza con el contenido, está la carpa con el contenido, el espacio con el contenido.

Cubeiro: Y ese momento de la carpa, que es un momento de desorden y de movimiento bastante caótico. ¿Había una cierta intención de ir del orden al desorden?

Trujillo: Hay como un desahogo.

Giménez: Cuando la carpa va persiguiendo a la chica, viene el Sapo de atrás con una bolsa llena de vidrios y rompe eso contra el piso. Empieza a hacer un juego con una bola de cristal y ahí se van acercando todos.

Morea: ¿Vos decís el brindis?

Cubeiro: No. Quiero decir que, desde mi punto de vista, hay momentos muy íntimos, de uno o dos actores, de quietud, que luego se interrumpen, con otros momentos donde aparecen todos, y son momentos de movimiento y de caos

Giménez: Ese diseño del espectáculo lo voy armando yo. Cómo va transitando, en qué orden, para que el caudal de cosas que tenemos tome un cauce, para que vaya circulando. Que vaya pasando por distintos humores hasta que llegue a un final que pueda desenlazar, porque no termina una historia, una trama, sino que termina un espectáculo.

Sobre los objetos, están los alambres que van de un extremo al otro, que creo que fue una ocurrencia de Verónica con el Sapo. Y yo lo quise unir con el baile de él, porque como era tan largo. Aunque habíamos encontrado una versión que duraba sólo 5 minutos, no sabíamos como achicarlo. De manera que ellos entraban mientras él bailaba, e iban anudando el alambre, hasta que él finalizaba.

Trujillo: Igual no bailabas todo el tiempo.

Salas: Claro, yo comenzaba a desarmar el ring.

Giménez: Y para desarmar, se utilizaba una anécdota que él contaba de su abuela y de la casa en el campo de Catamarca. Él lo había contado en una escena que habíamos trabajado antes, tratando de encontrar algún tema, alguna cosa, cada uno disparaba para distintos lados.

Salas: Incluso, el Bolero, yo lo había bailado en el 99 cuando una vez, en una escena, vos pedías que alguien bailara alguna cosa.

Giménez: Puede ser.

Juárez: Lo de la abuela era “todo lo que se empieza había que terminar”... ¿como era?

Salas: “Todo lo que se empieza, se termina”, decía mi abuela.

Cubeiro: Otro objeto interesante era una especie de casco o sombrero, que era como una bola de espejos.

Salas: ¡Ah, Leandro! Se iba sacando la tela de la cabeza, desenrollando.

Giménez: Y se convertía en una bola de boliche de esas que proyectan luces, que reflejan.

Cubeiro: Estaba todo oscuro, así que el público no veía qué hacía. Y de repente, todo empezaba a brillar. Leandro no está y no puede contar como fue su proceso. Pero lo que es interesante rescatar, es como con pocos recursos se consiguen estos efectos.

Giménez: Yo creo que lo de él surge porque como tema se planteó la aparición de la música disco en los 80. Había sido uno de los temas posibles para ver si se armaba algo.

Cubeiro: Esto que comentaba Ernesto de un texto que no le gustaba, pero que puede ser también un elemento de vestuario incómodo o que no encaja con uno. ¿Puede llegar a ser un estímulo para crear?

Trujillo: Para mí sí.

Morea: Sí, a veces puede ser un desafío.

Trujillo: Hay que encontrarle la vuelta para que a uno le guste. No es que somos de sacrificarnos o mortificarnos por una idea.

Morea: Pero, es el hecho de que, a veces, vos decís, “quiero hacer algo con esto”. Como que te empecinás. Bueno, la ropa a lo mejor no sería lo más complicado

Cubeiro: Pero es como lo que él comentaba acerca de las botas, que le molestaban, pero le ayudaron a buscar una manera de moverse diferente.

Giménez: Es que cuando ya se empezó a meter esa idea dentro, de los revolucionarios que estaban en la selva y todo lo demás, entonces ya vino la ropa adecuada. Él cuando bailaba al principio no usaba los borceguíes. Pero, luego, fue entrando todo eso. Y ese Bloody Mary del que hablaba Mario pasó a ser la sangre que el guerrillero bebía -¿me entendés?- como la sangre que se derrama o que se provocó. Todo empieza a concentrarse.

Morea: Va cobrando sentido. Pero, al principio, es como que a veces vos querés probar qué pasa, más que nada. Ver qué pasa con algo, con un desplazamiento o lo que sea. Después se van transformando las cosas con la intervención de los otros, pero es como que al principio solamente probás.

Juárez: En mi caso, en la última obra –titulada *Montando al negro Iriarte*–, hice una escena como travesti. Una cosa que yo nunca hubiera elegido, realmente. Pero Paco la propuso, la seguí y después me sentía súper cómodo.

Giménez: Súper juguetón estaba.

Juárez: Paco lo propuso, yo lo acepté y después lo hacía con toda naturalidad.

Morea: Yo, siempre pienso, no sé qué es lo que te pasa con lo que te ponés, por ejemplo cuando armás un personaje. Conmigo, ¿no? Siempre tengo esa cosa que no sé qué pasa, si es que yo lo busco o es que las mismas cosas te buscan a vos. Como dice Jorge, terminás saliendo con una cosa que jamás te pondrías. Pero después llegás y te encariñaste con eso. ¿Qué pasa con uno, con las cosas que te ponés o que usás?

Giménez: Que te estimulan, desencadenan cosas.

Morea: Sí, es lindo eso.

Cubeiro: ¿Habéis usado en algunas escenas objetos que sean de vuestro mundo personal? ¿Objetos con los que tuvierais algún vínculo personal?

Giménez: Bueno, las tijerotas que Mónica traía, los dedales, la cinta de medir...

Morea: Siempre trabajé con cosas de mi casa. Entonces, a veces te desprendés de lo afectivo.

Giménez: ¿Había alguien que confeccionaba en tu casa?

Morea: No, no. También he hecho cosas con utensilios de mi casa, pero es como que te despegás de eso, ¿no es cierto?

Giménez: Verónica es plástica y ella tuvo la ocurrencia de, en lugar de usar vasos, dibujar vasos con la espuma de afeitar en la pared.

Trujillo: Yo creo que esta idea de que sea un objeto personal es un estímulo. Al ser un objeto personal al que uno le tiene cariño, que pertenece al mundo de uno, ayuda a que la búsqueda se abandone menos fácilmente, si la cosa no funciona. Porque, si es un objeto que propone otro, lo probás a lo mejor un día pero, si no funciona, lo descartás más rápido. Cuando el objeto es querido, tiene una significación emocional, yo creo que eso ayuda a insistir y a encontrarle la vuelta. Y muchas veces funciona. Ayuda a estimularse a trabajar. Igual, como te decía también, si no funciona, no funciona. Se puede descartar también. Pero yo creo que es una ayuda para insistir en una búsqueda de eso que se tiene que producir o ayuda a completar la idea que se quiere mostrar.

Salas: El caso del arma.

Trujillo: El arma era un objeto que tenía que estar, era casi como que no quedaba otra opción.

Salas: Yo no sabía si mi papá había tenido un arma o no. La búsqueda de decir, dónde consigo un arma.

Giménez: Estaba en la obra.

Salas: Sí, en la obra sí usaba un arma. Pero, me refiero a que estaba en la búsqueda de ver dónde conseguía un arma. Entonces me fui a una juguetería y me compré un arma de plástico. Entonces, la desarme Porque es como que se nota que es de plástico porque no tiene peso. Luego fui a la ferretería y compre masilla. La abrí y la rellene de masilla.

Giménez: Como para que tuviera contundencia

Salas: Entonces, le dan un peso en la mano y luego la volví a pintar toda, para que pareciera de nuevo un arma.

Morea: Claro porque, cuando empiezas a manipular un elemento, entrás a ver qué posibilidades tiene. Y también, vos como manipulador, digamos, empezás a ver si le falta peso o si es muy grande. Entrás a pensar también qué puedes hacer con este elemento.

Cubeiro: Esa manipulación del objeto, entonces, forma parte de vuestro proceso.

Giménez: Sí, acá ha sido así siempre.

Trujillo: O, muchas veces, viene de una sugerencia de él (*señalando a Paco Giménez*), que tiene como un talento especial cuando un actor, por ejemplo, que no le encuentra la vuelta a algo, o al aspecto... “Y porque no te venís con un sombrero así...” Estas cosas se le ocurren. Y vos decís, “Bueno”. Te ponés lo que te dijo y ahí te das cuenta que él tenía razón. Porque te sucede algo, tu cuerpo se mueve distinto... Como ella te decía antes (*señalando Mónica*), el vestuario te provoca otras cosas. Son cosas que a uno no se le ocurren. Eso pasa también porque la mayoría de nosotros no estamos formados como actores de una forma académica. Algunos sí, pero la mayoría no. Sí hemos hecho talleres muchos años; quiero decir que no es que no hayamos hecho ninguna formación, al contrario. Pero, por ahí, yo calculo que eso de trabajar con objetos de una forma sistemática o muy metódica se aprende. No sé si en algunas escuelas de actuación se forman los chicos y las chicas sobre cómo manipular un objeto, sobre cómo utilizarlo, no sé qué aprenderán. A mí, personalmente, me falta formación y me falta un impulso para poder definirme con un vestuario o con un objeto. Entonces, necesito ayuda.

Cubeiro: ¿Te la da Paco o te la pueden dar otros compañeros?

Trujillo: Me la puede dar cualquiera.

Giménez: A veces, sucede por contagio, porque viste la escena de otro y te inspiraste.

Morea: Es la ayuda que nos damos entre todos.

Giménez: Es lo que caracteriza, en definitiva, cuando hay un grupo de gente. A la vez, yo los conozco. Entonces, puedo sugerir, no porque se me ocurre sin más, sino porque voy viendo por dónde anda ese actor o actriz, en el proceso de entender qué es lo que le está haciendo falta. Y, además, también se acepta porque es un momento de carencia, en el que hace falta esa ayuda. Entonces, más gustoso decide o toma la propuesta el actor, ¿no es cierto? Porque anda necesitando redondear algo. Porque si no sería un metido que anda diciendo “ponéte esto, sácate esto ponéte lo otro...”, cuando en realidad no hace falta, porque ellos solos se están procurando las cosas.

Trujillo: Al contrario.

Cubeiro: Va surgiendo. Como decías antes, no hay nada premeditado sino que va surgiendo, ¿no?

Giménez: Hasta que llega un momento en que uno ya sabe lo que no debería estar o sí. Cuando se da cuenta, por supuesto, porque no siempre estamos tan lúcidos. Pero, creo que llega un momento en el que uno puede borrar lo que está de más, desmalezar un poco, quitar algo. Empieza a darse cuenta qué es lo que sobra, porque reconoce el trayecto. Pero eso sucede cerca del estreno, o aún después del estreno.

Cubeiro: (*a Mónica*) Me llamó la atención, cuando antes hablabas sobre objetos que traes para trabajar de tu casa. Y cómo en el proceso, cambia tu vínculo con ellos.

Morea: Sí, en escena es eso, vos te desprendés. Por ahí el actor dice “¡Ay me olvidé tal cosa!” Pero salís lo mismo a escena, aunque te sentís mal, porque te olvidaste aquella hebillita que te ponés, no sé, una pavada...

Porque está esa cosa que la querenciás mucho, que manipulás. Pero, a mí, me ha pasado que me puedo desprender de todo, digamos que no quedo aferrada a las cosas.

Giménez: Bueno, también ocurre que alguien puede traer un elemento, que después es todo un problema para resolver, cómo desaparece, cómo una vez que se usó se saca de escena. En *Montando al negro Iriarte*, ella trabajaba con masa y traía harina. Y eso traía todo una consecuencia porque manchaba la mesa Entonces había que llevarse la mesa Y hacer desaparecer la masa. Pero, después, si uno se relaja, descubre que ese elemento, si lo sabés interpretar y darle seguimiento, te va ayudando a resolver las escenas siguientes. Porque te está diciendo “si me aprovechás, vas a poder resolver lo siguiente”. Y así era, porque la mesa después servía para todos los varones que empiezan a irse y a generar una coreografía.

Morea: Claro. Hay cosas que se van modificando, pero por una cuestión funcional. Por ejemplo, porque no tenemos tiempo para cambiarnos tan rápido. No tenés tiempo de sentarte, peinarte... Como a veces hacemos dos o tres personajes en una misma obra, y somos doce... Imagínate estamos varios ahí adentro. Entonces, se trata de una cuestión funcional. A veces, es necesario abreviar, hacer las cosas más simples, porque tampoco son grandes producciones. Uno ve el afuera, pero el adentro implica tener en cuenta la funcionalidad. Los tiempos para cambiarse, los tiempos para que uno salga preparado, todo eso incide también un montón en el vestuario y en la obra en conjunto.

Salas: Nos estábamos acordando que Jorge también, en un momento, agarraba un huevo que había manipulado Mario y lo lanzaba contra la pared. Y “pam”, quedaba pegado sobre la pared siempre.

Giménez: Porque Mario hacía un personaje que propiciaba el uso de la marihuana, y éste (*señalando a Jorge*) andaba siempre queriendo hacerle *bullying*. Le tiraba un baldazo de agua, lo quería boxear...

Cubeiro: Y finalmente, el tacho, que es otro contenedor más.

Giménez: Claro, un envase.

Cubeiro: ¿Qué es lo que a cada uno le quedó de esa metáfora de los vasos, de todos estos elementos o contenedor? ¿Qué es lo que buscaban comunicar cada uno de ustedes?

Juárez: El asunto del vaso es algo filosófico, se armó una discusión filosófica del contenido y lo que contiene. Yo lo discutía. Javi [López] decía algo ahí y yo no estaba de acuerdo. Aunque no me acuerdo exactamente de cómo era.

Trujillo: Nosotros somos un equipo que labura muy bien desde hace mucho, en el sentido del compañerismo, de la ayuda. Pero no somos compañeros en las búsquedas creativas necesariamente. Porque, por ejemplo, ese concepto de lo que se contiene y no se contiene, fue surgiendo de a poco. Más que nada, de cosas que él [Paco Giménez] veía, que iba armando. Me acuerdo de la jornada que nos explicaste el concepto de la obra: de una cosa, que parecía una ensalada rarísima, donde no sabíamos bien qué era lo que se contaba... En todo caso, lo que sí sabemos los actores es qué estamos contando cada uno en escena, eso sí. La escena que hacemos con él (*señalando a Ernesto Salas*), tiene una búsqueda particular; la escena de Leandro con su sombrero de bola de boliche tiene otra resonancia, tiene otro mensaje particular propio. No somos como esos grupos de teatro en los que todos van en búsqueda del mismo espíritu, que a lo mejor todos comparten un mismo objetivo. El concepto general de la obra se arma al final, porque no queda otra.

Cubeiro: ¿Se comunican entonces diferentes mensajes? No digo que sean contradictorios, ¿pero sí diferentes?

Juárez: Sí, no me acuerdo exactamente de lo que decía, pero yo no estaba de acuerdo.

Cubeiro: Hablaba de la sociedad, ¿no?

Giménez: Y después hacía de la psicóloga de Verónica, de la chica que tenía problemas con los varones. Y todos los varones andaban deambulando y ella arrojaba todos los sacos.

Cubeiro: En vez de ir contra ellos, ella se desquitaba con la ropa, ¿no?

Giménez: Ellos se los ponían después. Ellos se hacían cargo.

Cubeiro: Porque la obra gira también entorno de las tensiones entre las personas, de los vínculos, ¿no?

Giménez: Sí. Cuando se dice “Peligran los vasos”, en realidad no estamos haciendo una obra sobre los vasos, no es eso lo importante, sino cómo se refleja en los vasos o incluso en el cuidado que se tiene de recoger los vasos para que no corran peligro, donde está puesto quizás el desinterés que hay, que se cuidan los vasos pero no se cuida la gente, ¿no? Que se desatiende la gente y, a lo mejor, en un momento, dado estás cuidando más los vasos que la gente. Entonces, creo que se habla de la fragilidad de los sentimientos, de los pensamientos, de las actitudes revolucionarias, de los procesos históricos, porque de eso también trataba el libro... y que todo eso termina inacabado, frustrado. Son todos los afanes de los humanos, ¿no? Lo que ocurre es que no hay obligación de coincidir en una postura, entonces, se termina haciendo como una idea de país en donde todos velan por su orientación o por su gusto y, sin embargo, están todos juntos trabajando y haciendo algo en común. Cosa que es difícil de conseguir en el país, porque en el país se lucha, se guerrea, en cambio acá logramos armar un espectáculo donde se pueden ver todas las tendencias, las diferencias y, sin embargo, están juntos.

Cubeiro: Bueno, ¿hace 15 años que están trabajando no?

Morea: Más de 15 años.

Giménez: 15 años desde el estreno del primer espectáculo.

Salas: Hace 17 años, desde el 1999.

Paco Giménez se retira. Llega Karina Jurik. Después de saludarse con el grupo, proseguimos con la entrevista.

Cubeiro: Hablábamos de los vínculos que generáis con los objetos, que en cierto modo os ayudan a armar el personaje. Me preguntaba cómo había surgido la escena en la que andabas con el cochecito de bebé.

Jurik: La verdad es que me gustaba la idea de usar el cochecito. Sí, me acuerdo que había una cuestión de trabajar con la idea de la fragilidad. Entonces el cochecito, el comenzar... Era una mujer que estaba rota o descreída. Me gustaba la idea de confrontar el cochecito y lo que implicaba, de estar adentro, como alguien que es frágil, a una mujer que también tenía como un descreimiento. Me acuerdo también que, después, me bajaba del cochecito y tiraba los vasos, con desdén. El cochecito también implicaba la idea alguien que tampoco tenía un rumbo, “voy a dónde mis pasos me lleven”. Había una correspondencia con una escena de Javi [López], cuando él rompía una caja de leche. Entonces, había imágenes que se iban sumando, o lecturas que se iban reforzando. El vaso de leche, yo también tomaba una mamadera, en el cochecito... Entonces el texto de él, me acuerdo, que venía bien con la imagen que yo tenía. Había veces que él decía el texto -¿no?- entonces yo cambiaba de recorridos con el cochecito en base al texto del otro, que también lo sentía como propio. Luego también me acuerdo de la escena de los hilos, de los vínculos, del amor, los hilos invisibles que te unen al otro. Cuando hablamos con el compañero, Dimas [Games], desde qué lugar se podía trabajar, y que esos hilos invisibles se pudieran mostrar. Nosotros lo trabajamos desde el elástico, que era bastante sutil, pero que hay veces que se tensionan, otras que están mucho más cercanos... Me acuerdo que era una imagen que recorría todo un espacio, hasta que venía la Moni [Morea] y nos cortaba. No arreglábamos las prendas, entonces, es como que se iban rompiendo, pero era como si fueran las huellas del haber probado el amor y el desamor. Jugábamos mucho con la metáfora.

Cubeiro: O sea que no arreglabais las prendas, iban quedando agujereadas.

Jurik: Sí, y eso estaba bueno porque era como decir, “nos vamos curtiendo con estas heridas”.

Cubeiro: Bueno, creo que hay un grupo de escenas en las que la ropa es importante, ¿no? Porque esta escena era muy cercana a la que Mónica se desviste.

Morea: Sí.

Cubeiro: Y antes también estaba la que mencionábamos recién, en la que Verónica tira los sacos. Entonces, la ropa era importante, no tanto como vestuario que caracteriza.

Jurik: Como material expresivo.

Morea: Claro, es lo que simboliza, ¿no? Es como la piel de uno mismo.

Cubeiro: Bueno, en realidad, creo que hemos ido hablando de todo. Pero, aprovechando que Karina ha llegado, te quería preguntar por la escena de la carpa.

Jurik: Había algo como voraz. Y en un momento, la carpa me engulle.

Morea: Salvaje, era salvaje.

Jurik: Con Dimas trabajamos bastante, el juego de las copas... El objeto siempre estaba presente en toda la obra, era algo que te decía muchas cosas, te generaba o lo erótico o lo salvaje, la química, o por el contrario, la peligrosidad. Todo el tiempo era el riesgo. La propuesta en cuanto a los objetos y el vestuario era fuerte.

Cubeiro: Y en esa escena de la carpa, ¿te acuerdas?

Jurik: Todos estábamos presentes. La carpa me empezaba a atacar, pero estábamos todos. Y cada uno iba abriendo también los espacios.

Trujillo: Había que sacar también los objetos...

Cubeiro: ¿Y era como que se dejaban llevar?

Morea: En realidad, todo estaba medido. Quizás ustedes dos [Karina y Dimas] estaban más en riesgo, pero los demás no.

Jurik: Yo lo sentía así. Siempre estaba en peligro, no era algo que estaba todo calculado, no. De hecho, me corté. La propuesta tenía mucha adrenalina, la propia, la de interactuar con el compañero, la de todos. Trabajábamos con objetos que se rompían, y el otro podía correr riesgo. Igual nos gustaba trabajar con ese criterio, sobre lo que otra gente capaz que diga “ustedes están re locos”.

Morea: Había adrenalina, pero siempre estábamos en los mismos lugares y vos tenés claro adonde estás y qué tenés que hacer. En ese momento, ella estaba más jugada, pero los demás repetíamos todos los días lo mismo. Hay un trabajo de desplazamiento en escena.

Jurik: Cuándo vos (*a Jorge Juárez*) le tirabas los vasos al Sapo, estaba pautado que nosotros gritáramos como sorprendidos. Muchas veces exagerábamos, pero otras veces no. Porque el Sapo lo agarraba, pero podía no agarrarlo. Y eso, al público, también lo ponía en situación. No era ficticio. Era las dos cosas, real y representado.

Juárez: Sí, porque yo le tiraba bastante fuerte.

Salas: Yo me acuerdo que el Sapo te había dicho: “Acá en este radio, todo lo que me tirés yo lo agarro”.

Trujillo: Y si lo tirabas despacio, había el riesgo que quedara a medio camino. Era mejor que lo tiraras fuerte. Volviendo a la escena de la carpa, teníamos que sacar los objetos.

Jurik: Es una dinámica para liberar el espacio.

Morea: Trabajamos bien como grupo.

Salas: Porque se generaba un caos, pero era como que, solidariamente, todos estábamos liberando el espacio.

Cubeiro: Realmente, como espectador, te quedabas tan atrapado con la atención puesta en la carpa, que no te dabas cuenta de que todos estaban limpiando la escena. Se sentía que era un caos, con los gritos y demás.

Morea: También había música.

Salas: El objetivo era sacar las cosas, pero nunca pactamos vos sacá esto, yo lo otro...

Cubeiro: Pero ¿estaban preocupados de hacerlo?

Salas: Sí, eso sí.

Jurik: Más que nada porque eran obstáculos que tenías a la hora de moverte. Porque Dimas, que estaba dentro de la carpa, no veía nada. Había una exigencia física, teníamos que estar alerta entre todos, sino hubiera sido mucho más caótico.

Cubeiro: ¿Qué valor le dais al azar en el proceso de ensayos? ¿La improvisación es importante?

Jurik: En escena, no improvisamos, en los ensayos sí. Aunque, generalmente, pactamos casi todo, antes de ensayar. No improvisamos los textos, no es la idea nunca. La idea es que todo esté organizado, trabajado, que se lleve a cabo y quede bien. Lo que sí sabemos es que quedan lagunas, que se arma dramáticamente para que las cosas sucedan, como un espacio para jugar. Pero no pasa que se ocurra una idea nueva, que se inaugure en escena. En el ensayo sí, lo que generalmente sucede es que uno lleva una idea nueva para probar. Si hay una idea, se prueba.

Pero no sé si somos tan amigos de la improvisación. Lo que sí rodea el trabajo, es una idea que no está muy analizada o conceptualizada, que es la ética de la no ética. Básicamente, es que no hay que respetar nada por una cuestión de preconceitos o de morales que uno acarrea, no se descartan los gustos personales, ni las morales... El Paco siempre atiende a nuestros gustos, a cómo nos sentimos en una escena, a cómo viene nuestra evolución y nuestro trabajo con una escena. Justamente, las ideas nuevas, las charlas... ayudan a que ese ánimo nunca decaiga. Como la idea es no atarse a una idea por sí misma, justamente, uno de los secretos de la creatividad es ese caos organizado. Es un caos, pero se termina organizando. La mayor parte se organiza antes, pero hay una parte que se termina de organizar en la misma función. Yo creo que siempre pasa eso, aunque es una cosa que nadie percibe. Queremos que todo salga bien, pero también es un ánimo de que esté vivo.

Cubeiro: Y, a veces, hay un aprendizaje ¿no? Como que se os puede ocurrir alguna escena que os requiera aprender algo, ¿os ha pasado alguna vez? ¿Os ayuda a crear este proceso de aprendizaje?

Morea: Yo, por ejemplo, cantar es algo que lo tenía escondido. Esas cosas las podés hacer acá. Y no importa el virtuosismo. Vas a poder cantar. Eso es algo que tenía ganas de hacer.

Cubeiro: Creo que Mario, tenía esa escena en la que cortaba el vaso, pero porque él es artesano, ¿no?

Morea: Nace de una destreza, o de una habilidad.

Trujillo: Pero eso justamente sale de las ganas que uno tenga de laburar con eso. Porque no es que sea un fin colectivo. Y no es algo que sea un pilar de la dramaturgia o de la vivacidad de la obra.

Cubeiro: ¿Depende de cada actor?

Trujillo: Claro. La obsesión la tiene cada uno, y cada uno la defiende como tiene ganas. Por ejemplo, yo no soy una persona obsesiva ni soy un actor obsesivo. Soy muy moldeable, me dices “cambiá esto” y yo lo cambio, no tengo ningún problema. En cambio, hay actores que no, las personas son distintas. Hay actores que son obsesivos, entonces lo que pasa es que quieren usar un objeto sí o sí, o hacer esto de tal manera. No hay problema, todos vamos a ayudar a que eso salga bien. Obviamente, si Mario no lograba cortar bien el vaso y no lo lograba despegar, bueno, algo se perdía en escena.

Morea: No pasó nunca.

Trujillo: No, nunca le falló. Tengo la idea que una vez se le rompió la botella antes, pero me parece que fue en un ensayo.

A veces, el Paco sugiere cosas. No es que sugiera cosas que a uno le vienen mal, como una forma de estimulación con cosas que te incomodan para obtener determinados resultados. El Paco lo hace para que vos te sientas bien y para que la escena salga linda, nada más que para eso. Pero, a veces, a lo mejor lo que él te sugiere es que vos hagás algo que vos no creías que era natural, pero luego resulta que sí. Porque no siempre uno es consciente, ni tiene tan claro lo que uno es capaz, lo que uno puede mostrar o hacer bien. A él no le gusta, él marca poco, cada vez marca menos.

Cubeiro: Entonces, ¿crees que él ha cambiado?

Trujillo: Yo creo que sí, ha cambiado. Aunque también depende de los grupos y de cada espectáculo. Con su grupo más viejo de “Los Delincuentes” tiene una forma de trabajar distinta que con nosotros. Tienen otra compenetración, otras personalidades. Son menos también, 5 o 6. Y con ellos trabaja de otra forma, creo que es más emocional, más visceral. Con nosotros no. Me parece que él también se sabe acomodar.

Morea: Lo que pasa es que nosotros también hemos hecho obras muy distintas, como si dijeras, para darte el gustito. Actuamos a lo tradicional, a la italiana...

Salas: Me pongo a pensar que, como era La Cochera antes, nosotros no podríamos reponer ninguna obra por cómo ha cambiado la estructura de la sala. Se modificó todo.

Morea: Sí, cambiaron los materiales, la construcción.

Entrevista al actor Dimas Games

Fecha: 27 noviembre 2017

Ana Cubeiro: A partir especialmente de tu participación en *Peligran los vasos*, me parece importante poder conocer tu opinión acerca del trabajo con el objeto. ¿Sientes que Paco Giménez ofrece al actor libertad para intervenir sobre cualquier material?

Dimas Games: Totalmente, es así. La libertad es plena. En eso, él nos pinta la cara. Nos propone cosas que a nosotros ni se nos hubiera ocurrido con esa misma libertad. Está buenísimo porque uno no tiene un límite.

Cubeiro: A partir de la investigación que estoy haciendo, se plantea la idea de que el actor también podría llegar a ser una materia susceptible de ser manipulada. ¿Qué opinás?

Games: Lo que decís del cuerpo como objeto, está bueno. Yo no lo tenía así visualizado, incorporado. Pero esa libertad existe seguro y está bueno. No lo he reflexionado...

Cubeiro: Pero, ¿dirías que hay como un contagio de las propiedades del objeto en la transformación monstruosa que tienes en *Peligran los vasos*? ¿Crees que te contagias de algo de ese objeto en tu manera de actuar?

Games: Sí, existe un contagio con el objeto. Marca ahí como una especie de tónica. Como la música, que te lleva a un lugar que, de repente, sin ese objeto, no podría ser.

Cubeiro: Y a un cierto ritmo, una cierta dicción ¿o me equivoco? Pienso en el repiqueteo de los vasos en esa escena tan particular de *Peligran los vasos*.

Games: Es como que te empapas de eso. Y el compromiso es justamente encontrar ese amalgamamiento con lo que está sucediendo ahí. Entonces, de qué manera eso que sucede en vos físicamente tiene que acompañar lo más posible a lo que sucede con el objeto, con el vestuario. Es una cuestión integral para mí.

Cubeiro: Cuando entrevisté a Karina, ella que aparece con el coche de bebé, también me transmitía esta idea de una especie de contagio. Y ella me comentaba que también había un contraste, entre la actitud más desdeñosa y el cochecito de bebé, lo que te transmite. Pero en el movimiento, al estar recostada, el cochecito le imponía una cierta actitud física. Pero quería preguntarte también ¿ese trabajo con el objeto es más individual? ¿Es un trabajo que tienes que ir probando, solo, de horas frente al espejo?

Games: Sí, sí, sí. En la última obra, yo hacía un personaje que era un *lingera* y que jugué con que, cuando estaba, afeitado me ponía una media, y entonces los pelitos se enganchaban de ahí de tal forma que de repente me quedaban unos labios enormes, gruesos...

Cubeiro: ¿Te deformaba la cara?

Games: Sí. Y me gustaba porque era un *lingera* negro, sucio...Entonces me quedaba como una cosa así (reproduce el gesto, la expresión) y decía un texto. Además, tomar vino... Y es encontrar eso, decir: "ésta es la expresión". Fue lo que después dije "ah, ¿entonces que le ponemos arriba?" Y se me ocurrió ponerle, de peluca, unas esponjas de metal oxidada. Entonces fue todo una cosa toda así, y el traje. Es como que hay algo que te tira una puntita, un ovillo, que empezás a tirar y vas encontrando lo que está relacionado con eso.

Cubeiro: ¿Y esa búsqueda es más íntima o individual?

Games: Sí. Eso fue así, de buscar en mi casa, en mis ratos, y de encontrar esto. Porque al principio había probado otra cosa. En realidad, lo que más me preocupaba creo que era la peluca, no sé bien cómo llegué a la media. Creo que fue por encontrar una cosa y después estirar.

Cubeiro: ¿Probando?

Games: Probando, totalmente. Jugando. Esas cosas que tienen los niños de jugar a que un vaso, es un vaso, sí. Pero, si le damos la vuelta y... todo puede ser diferente, y es re-lindo eso de encontrar las cosas por otro lado.

Cubeiro: Claro, y en eso sí, en La Cochera es carta libre, ¿no?

Games: Sí, Paco creo que busca justamente eso, que juguemos. Una silla vista millones de veces, en millones de escenas de teatro, ¿que de repente le encuentres una forma nueva? ¡Es una gloria!

Cubeiro: Es más, se utilizan los mismos objetos de La Cochera, aparecen en diferentes obras o espectáculos.

Games: Sí, sí, sí (riéndose). A veces hay que ponerle carteles a las cosas para que no se transmueten allá adentro...

Cubeiro: Pero está bien -¿no?- el hecho de, con lo poco que hay, sacarle mucho jugo.

Games: Gracias a la creatividad, a la condensación.

El objeto es sagrado. Es un proceso íntimo, uno le pone cuerpo, alma y un montón de cosas a un personaje. Y cuando es un proceso así largo, cuando tenés toda la libertad, es tuyo. Y así como buscás exactamente las palabras para decir, exactamente los silencios, en qué momento, con qué entonación. También buscás qué objetos tenés manipulando, y es re-importante.

Por ejemplo, ahora me hiciste acordar de estas cosas que se comparten en camarines. Eh, no sé cómo fue, pero me parece que fue así. Alguien necesitaba un saco, que no tenía, no encontraba, que sé yo qué. Se lo puso y en ese saco había un billete de dos pesos, y ese billete de dos pesos cuando terminó, no estaba más, fue a parar el saco a donde estaba... Pero, a la hora de salir, el actor que lo tenía que usar en escena, se puso el saco y cuando se puso a buscar los dos pesos, ¡no los tenía en escena! Gravísimo... va, gravísimo no, pero los necesitaba.

Cubeiro: Bueno, alteró su trabajo. En ese sentido, si bien hay lugar para la improvisación en los ensayos...

Games: ¡Después no! No hay lugar para la improvisación.

Cubeiro: Uno siente que hay como un caos, como espectador. Por ejemplo en la escena de la carpa, uno sentía mucho movimiento, algo caótico. Pero Marcelo [Trujillo] me decía: "Por ahí Dimas no veía, pero nosotros sí sabíamos qué teníamos que sacar..."

Dimas: Ahí era la música la que nos marcaba. Si bien estaba todo el escenario lleno de cosas, yo sabía que al compás, ya no podía haber nada. Porque mis compañeros tenían que haber retirado todo. Entonces, ahí yo ya tenía vía libre para moverme.

Cubeiro: Entonces, todo está medido, ¿no?

Dimas: Está todo re-pautado. Acá, por ejemplo, en la última obra, había un personaje que decía tres veces lo mismo: "¡Teléfono! ¡Teléfonoo! ¡Teléfonoooo!" Y, hasta que no lo decía tres veces, yo no salía. Era mi pie.

En general, es poco lo que se puede improvisar. Una vez que fue toda la improvisación previa, de búsqueda, búsqueda, búsqueda... Ya cuando las cosas están definidas, vos tenés que entrar en ese momento, con ese vestuario... Y, lo que sí, después está el laburo, que es la magia del teatro, de transmitir. Cuando algo lo transmitís y lo transmitís. Yo he sentido que hago escenas que no supe lograr, porque no estaba bien yo, o no sé qué y no sé cuantos... pero sí sé que hubo escenas que fueron perfectas, que salieron bien. Y, después, lo corroborás cuando salís y te dicen. Entonces, es toda la búsqueda previa para encontrar ese marco a donde vos, ahí, tenés que dar tu nota. Ahí está.

Cubeiro: Sí, y siempre está como esa necesidad de expresar vos, como actores.

Dimas: En este tipo de trabajo se ofrece esta posibilidad. Hay un mensaje conjunto, pero también, cada uno, logra esa transmisión propia. Para mí, justamente resuena cuando eso me pasa.

Entrevista a Salerno Salerno

Fecha: 3 julio 2018

Ana Cubeiro: ¿Puedes describirme cómo fue el proceso de creación?

Belén Salerno: Bueno, nosotros comenzamos un taller con el Paco donde estuvimos trabajando un año y medio en una formación, donde él nos daba ejercicios, eran ejercicios de las tríadas, que él hace. No me acuerdo ahora, pero tengo anotadas en el cuaderno las cosas que íbamos viendo. Eran diferentes ejercicios. Me acuerdo uno con un objeto: un libro que íbamos leyendo. Era un libro particular, no me acuerdo el autor, pero era de poesía, con cierta abstracción. Entonces, vos ibas leyéndolo y a eso debías ponerle una canción. Teníamos muchos ejercicios con la voz, todo el tiempo. Cantábamos todo el tiempo que ensayábamos.

Cubeiro: ¿Mezclabais diferentes lenguajes o técnicas?

Salerno: Sí, era entrenamiento actoral. Y me acuerdo que lo intensificamos, tanto en el trabajo con la voz como en el trabajo grupal. Había un ejercicio en el que teníamos que hacer equilibrio con un pie. Entonces, íbamos haciendo para delante, para atrás, estirando el pie lo más lejos posible. Y, en un momento, otro te podía ayudar, te sostenía para que no te caigas. Entonces, eso generó que, de pronto, estábamos los 20 que éramos sostenidos en el medio y uno se estiraba, a otro le levantaban, otro estiraba la pata, haciendo equilibrio. Entonces, el Paco, mientras duraba el ejercicio, iba dando instrucciones. Por ejemplo, “Algunos sostienen y otros siguen en equilibrio”.

Cubeiro: ¿Iba guiando el ejercicio?

Salerno: Sí, muy fino. Porque a veces empezaba con una cosita muy estructurada, muy marcada, como "No apoyen el otro pie", "Estiren". Nos mostraba la imagen "levanto el pie y empujo bien lejos, bien lejos, lo que más puedo". Y, de pronto, uno decía “ah, una boludez”, pero después era re-difícil y te caías. Estaba como en tensión, ¿no? Todo el tiempo eran ejercicios de mucha atención, mucha concentración.

Cubeiro: Desde lo físico, ¿no? ¿Eran ejercicios corporales?

Salerno: Sí, físicos y vocales; pero, de imaginación también. El primer año fue el de hablar todo en preguntas, un ejercicio que él hace mucho. Una improvisación donde pasaban 3 y eran todo preguntas. El primer año terminamos con un ejercicio... Creo que fue como un tipo una muestra, un cierre... que era sobre la pregunta “de qué me trato”.

Cubeiro: Que es una pregunta también muy de él, ¿no? ¿Y cada uno me resolvía individualmente?

Salerno: Sí, cada uno lo resolvía solo. Creo que todos lo resolvimos individualmente. Porque, antes de contar de que nos tratamos, un día pasamos y nos hacían unas entrevistas. Y, entonces, decía... ¿viste como uno tiene dichos así, que lo definen? Bueno, yo elegí “yo pongo la carne en el asador”. Este tipo de dichos populares, como “me faltan 5 para el peso”. No era simplemente traer o decir el dicho, sino que era buscar qué significaba, de dónde provenía la frase.

E: ¿O hacer una versión?

Salerno: No, en realidad era agarrar una que ya existiera. Pero, lo interesante era eso de buscar, investigar de dónde viene... Entonces, en esa presentación, cada uno planteaba el dicho y los demás le hacían preguntas. Mucho era así, como que tratamos de trabajar con la materialidad de cada uno.

Cubeiro: Mucho desde tu persona, digamos. No como personaje sino como Belén Salerno.

Salerno: Claro. Yo, además, un día le dije que no sentía que era una actriz profesional. Digamos que soy una actriz amateur. Es más, la parte de lo profesional es lo que más me disgusta del teatro.

Cubeiro: Te interesa trabajar sobre lo que a ti te moviliza.

Salerno: Sí, claro. No llegar a una construcción impuesta. Porque, a veces, vienen y te dicen “hacete este personaje”. Y eso -bueno, lo hablamos justamente en el taller-, eso es

algo que nunca nos motivó. Bueno, a algunos de mis compañeros puede ser que sí. Porque después, en el proceso más avanzado de la creación, sí aparecían cosas, como que el Paco decía "Bueno, vamos a hacer tal cosa".

Cubeiro: Pero, en esa primera instancia del entrenamiento, el trabajo era desde vosotros.

Salerno: Sí, de nosotros mismos.

Cubeiro: ¿Y cómo aparece el tema de Pasolini?

Salerno: En el segundo año, nosotros ya queríamos hacer una obra. Todo esto te lo estoy diciendo, porque en la obra se ve. El trabajo corporal era lo que sucedía en las improvisaciones, cuando entrenábamos. En el segundo año, de nuevo era entrenamiento, pero había una cosa como que nos lanzábamos más a improvisar, a construir escenas. Entonces, me acuerdo que el primer año Pablo Huespe, en el ejercicio "De qué me trato", se vistió con unas telas, así (*gesto como si se envolviera con una tela*). Y puso unas lámparas, como en penumbra. Puso una tela en el piso y nos sirvió comida árabe. Nos invitó a comer. Entonces, de eso se trataba él: de compartir y de servir esta comida árabe, porque tiene descendencia árabe. Y apareció algo importante, la iluminación, que Pablo trajo ahí y, luego, todo el tiempo. A algunos de nosotros también nos gustaba trabajar en la oscuridad. Yo trabajé los led en escena. Porque, cuando ya aparece el material de Pasolini, el Paco nos dice "Bueno yo este material ya lo trabajé en Buenos Aires, pero me gustaría trabajarlo con ustedes."

Cubeiro: Entonces, ¿es Paco quién propone trabajar con Pasolini? ¿O lo propone alguno de vosotros?

Salerno: No, no, fue el Paco. Y nos dice "Son estas tres obras, léanlas". Entonces, primero hicimos un trabajo de mesa, de ver de qué trataba la obra, qué nos gustaba.. A mí, particularmente, no me atrapaba. Vi *Teorema* y me aburría.

E: ¿No te llegaba?

Salerno: Todo el tema de la burguesía, a mí, nunca me atrapó. No era algo que me motivara. Es más, no es lo que yo usé para trabajar. Entonces, ¿qué hice? Porque teníamos que empezar a llevar escenas, que fue algo que costó, empezar a llevar y proponer escenas.

E: Saltar del trabajo de mesa a la escena.

Salerno: Sí, creo que sí. Entonces, lo que hice fue anotar en una lista los "no me gusta".

E: ¿De esas obras de Pasolini?

Salerno: Sí, de esas obras, "qué no trabajar". A mí, la burocracia no me gustaba, toda la cuestión de la burguesía no me interesaba. Un montón de cosas que no... La verdad que hice una lista profunda y extensa, que ahora no recuerdo bien. Pero, me acuerdo que eran cosas que no me interesaban.

Luego, me dije "Bueno, ¿qué me interesa?" Lo de las clases sociales era lo que me llamaba la atención, que yo lo veía reflejado más en *Mamma Roma* y *Acattonne*. Encima, *Acattonne* no la vi entera, porque estaba en italiano y no la conseguí subtitulada. La leí en partes, también. Bueno, la verdad es que el Paco te da esas licencias también.

Cubeiro: Cada uno tiene su manera de apropiarse de ese material, ¿no?

Salerno: Sí, tengo compañeros que la verdad es que se leyeron todo, pero depende de cada uno. Yo me manejé tratando de seguir a partir de mi motivación. Entonces, ahí agarré y me dije "Bueno, me gusta la pobreza, lo sucio, me gustan los niños, me gusta tal cosa". Porque en *Acattonne* aparecen muchos niños. En un momento, *Acattonne* le roba la cadenita de oro a su hijo. Va a buscarlo solamente para robarle, porque no lo ve nunca. De *Teorema*, a mí, el personaje que más me gustaba era el de la sirvienta, que termina siendo una Santa, que queda inmóvil. Los niños le llevan comida y la miran.

Cubeiro: Entonces, te llamaban la atención los niños.

Salerno: Me llamaba la atención cómo Pasolini los ponía en las películas. En la boda de *Mamma Roma*, también hay muchos niños, y los cerdos... ¡Ah! Eso era algo con lo que trabajamos. Con la Yoa, una actriz que no llegó a terminar el proceso porque se fue a vivir

a Ecuador, y la Dani, nos juntábamos a leer la obra, porque era re-densa. Y se nos ocurrió hacer la escena de los chanchos. La película *Mamma Roma* empieza con una boda. Entonces, Mamma Roma le canta una canción a los novios, como una pica. De algún modo, le agradece a la novia que le saqué a Carmine de encima, y la novia le contesta. Pero, Mamma Roma entra con unos cerdos.

Entonces, nosotras hicimos eso. La Yoa era como una novia angelical medio tonta y yo entraba haciendo de cerdo, con unas medias bucaneras violeta, con unas ligas y creo que tenía una malla... bueno, no sé, bien porno. Y unos tacos bastante altos. Y entraba corriendo, haciendo de chancha. Y, entonces, jodíamos mucho con eso. ¿Por qué rescato esto? Porque también hay algo del cuerpo que aparecía, digamos. Que estaba ahí muy latente, sobre cómo mostrar el cuerpo, cómo posicionarse. Me parece que lo que más nos despertaron a todos los textos fueron imágenes. A algunos ideas, a otros mucho más imágenes y conceptos.

Cubeiro: ¿Los cuerpos desde un punto de vista de lo grotesco?

Salerno: Lo grotesco yo no lo veo. Lo veo más del neorrealismo, del lenguaje de la película que alimentaba eso.

Bueno, yo ahí hice una canción, que es la canción que después canto en la escena en la que llevo el vestido. Yo quería hacerme una tele. Que estuviera todo apagado, se prendiera una luz y se me viera en el interior del marco de un televisor. Como el marco del televisor se me iba a complicar bastante, dije, “Bueno ya está, quiero presentarla”, porque ya había estado practicando con la canción... Entonces, agarré uno de los teatros para títeres que uso para animar cumpleaños, que eran negros. Y agarré una luz led, la prendí, y en el hueco del teatrillo aparecía mi cara. Cantaba una canción, sobre una melodía de ópera: (*cantando*) “Dónde, dónde están, quiénes, los hombres, pregunto, no sé...”. Usando el pico de agudos y graves, como: (*cantando*) “Miren, miren”... Y con ese juego, que a mí me quedó en la cabeza, hice esta canción que dice “Quiero jugar con los niños”.

Cubeiro: ¿La del principio de la obra?

Salerno: Sí, sí. Esa era mi escena; yo ya la tenía, sabía que esa era mi escena, mi texto. Así, cada uno fue como elaborando y el Paco también nos fue dando un listado de “tus escenas”. O sea, que cada uno tenía su listado. Yo tenía esa. Y también, con Andrea, en un

momento... Ella quería hacer la Magdalena, qué es la prostituta de Accattone y que luego meten presa, por lo cual él se queda pobre. Entonces, hay una escena que a Magdalena la cagan a palos en un baldío. Se van, ella se agarra del chasis del auto y la arrastran. Eso dice el texto y en la película es así. Entonces, termina muy golpeada. Con Andrea queríamos hacer eso. Nos gustaban mucho Tortorese y Urdapilleta. Entonces, dijimos: “Bueno, hagámosla así”. Y la Yoa, la que se fue de viaje, ella iba a tener muchos hijos, como representando a Asenza de la película. Eso era hermoso, porque la Yoa aparecía y tenía a Nahuel...

Nosotros éramos como bastante sociables, cuando presentábamos, era “¡Vení, dale, veníte...!” Entonces, los que no tenían escena, era como que se sumaban a nuestra escena. Nosotros sabíamos que los niños tenían que estar ahí, llorando. La Yoa tenía un bebé acá (seña al regazo), que me acuerdo que era la Lechu. Y la Lechu lloraba, Nahuel lloraba... y yo pegaba a Andrea, le tiraba de todo. La idea era armar una escena: pusimos una cama de verdad, con un colchón, llevamos un perchero con mucha ropa, una mesa, sillas. Tratamos de hacer un espacio más realista. Entonces, Andrea se tiraba en la cama, y yo le decía: “¿Dónde está lo que me trajiste? ¿Te pensás que te han hecho daño de trabajar?” Y ella empezaba: “¡Me chocó una moto!” Y entonces empezaba a tirarle de todo, levantaba la cama, le tiraba la mesa... todo, todo arriba de ella. Y ella terminaba cantando una canción, que después no quedó.

De esa escena, la parte que no funcionaba era la realista. Yo entrando, haciendo de hombre... Porque yo quería hacer de Accattone. Cada uno trataba de defender sus ideas al máximo.

Cubeiro: Porque además erais muchos.

Salerno: Sí, somos 16 en escena.

Cubeiro: Por eso es que también fue un proceso largo, ¿no?

Salerno: Duró un año y medio, entre creación y montaje de la obra, todo junto.

Cubeiro: En este proceso, digamos, ¿cómo preparabas tus escenas?

Salerno: Con mis compañeras y sola. Y después las mostraba.

Cubeiro: En ese momento de presentar, ¿era el Paco el que hacía la devolución o también otros compañeros?

Salerno: Todos te daban devoluciones.

Cubeiro: ¿Terminaste haciendo alguna escena que no gestaste tu, sino que viniera de la idea de otro?

Salerno: Algunas escenas colectivas sí. Pero no, todas las escenas que yo hacía eran propuestas mías. A mí, la verdad es que me gusta mucho recordar cómo fue saliendo cada escena, cómo devino. Me acuerdo de eso. Fui muy generadora de escenas, otros compañeros quizás no tanto.

Cubeiro: Pero, a ti, te motivaba.

Salerno: Sí. Mi generación de escenas siempre iba más por el lado de la acción, como por ejemplo, “quiero amasar una masa”. Empezaba por la acción.

Cubeiro: En realidad, en lo personal, te gusta la cocina, ¿no?

Salerno: Sí, era una masa de pizza. Salió justamente porque, como ensayábamos los lunes a las diez de la noche, nos pintaba el hambre. Entonces, yo siempre terminaba cocinando algo. Así que dije, "voy a hacer la masa de la pizza, pero entera". Entonces, les decía a las chicas, "bueno, sùmense, vamos a hacer la masa y vamos a hablar de la muerte de Pasolini". También, otra cosa que me interesó era cómo había muerto Pasolini.

En el medio, nos pasó de todo. La Lechu fue mama, la Yoa se fue, el primer año otro fue papa y también dejó... A todos nos pasaron cosas. Yo me fui de viaje, todos hicimos algo, porque vivimos.

Cubeiro: Y es largo el proceso.

Salerno: Creo que eso también le da riqueza al proceso.

Cubeiro: O sea que tú querías llevar a escena la acción de amasar.

Salerno: Esa acción y que habláramos de la muerte de Pasolini. Porque trataba de ligar otras cosas, siguiendo todo lo que habíamos aprendido durante año y medio, sabía que no podía ir a amasar solamente. Yo había investigado cómo había sido la muerte y saqué que había tres versiones. La primera versión cuenta que él rescató a un chico de la calle para ir a tener sexo en la playa, el chico no quería chuparle la pija, digamos, entonces agarró, se defendió y lo mató. Algo accidental que, luego, cuando escapa con el auto, le pasa por arriba. Después, en la segunda versión, ya eran cinco. Había sido porque él llevaba dinero, porque le habían robado las cintas de Saló. Llevaba la plata para el rescate. Entonces, dicen que fue como una trampa. La última versión era por una cuestión política, porque él estaba escribiendo sobre las gasolineras y había nombres de personas involucradas. Entonces, para mí, la verdadera era esta última. Era muy interesante este hecho, ¿no? Diferentes teorías, porque no se cerró el caso.

Esa era la propuesta, hacer la masa hablando de la muerte de Pasolini.

Después, en un momento Andrea entraba y decía: "Llegó una carta. Va a llegar un enviado divino", que eso es de *Teorema*.

Bueno, ahí empezamos, que iba a ser así, que iba a ser asá, que las mujeres amasaban, que yo amasaba sola. Yo trataba de amasar sola y decir el texto, pero era re-difícil porque era mucho texto... Son muchas teorías, de pronto tenés que estar en la acción y decir todo.

Cubeiro: La misma acción te hace decir el texto de una manera determinada.

Salerno: Claro. Pero ahora ya tengo el bollo hecho. Empiezo con la masa ya hecha. Antes, yo hacía la coronita de harina, le ponía el agua, la sal... empezaba a amasar desde cero. Y eso, obviamente, llevaba un tiempo. Creo que ahora lo podría hacer, pero quedó definido así, "traigo la masa hecha". Al Paco nunca le gustó ver todo el proceso, le parecía como que muy al pedo. Bueno, del orden éste del realismo que veníamos trabajando antes nosotras. No era necesario.

Entonces, un día nos juntamos con Andrea solas y, no sé porqué, unimos lo de la corrida de Accattone. Yo la corría con una cama, porque podía levantarla. Nunca la alcanzaba. También estuvo bueno, en un momento, que lo hicimos en la oscuridad, con Pablo. Yo decía (*gritando*) "¿Dónde está?!". Ella se escondía, pero iba Pablo y decía: "¡Acá está!" Y me la iluminaba. La corría con la cama por todos lados.

Porque me estoy adelantando. Cada uno avanzaba con sus escenas, iba teniendo su repertorio. Algo fundamental del espacio, que te lo contesto ahora... Bueno, en este periodo de creación, nosotros nos juntábamos fuera del momento del ensayo, del lunes. Otros días, ¿no? Algunos empezamos a juntarnos los jueves. Ese día era mucho más de exploración. Me acuerdo que, una vez, trabajamos con Alejandro, que era Accattone. Paco ya había dicho que Mamma Roma era Vivi, que Accattone iba a ser Alejandro y Ettore era el Nahuel. Lo empezó a perfilar así, él ya tenía claro quiénes iban a ser los personajes. A Pablo le gustaba el ángel, Paco le dijo que sí de una... Yo quería hacer Accattone y no me dejó (*sonriendo*). Pero bueno, entonces, todo el proceso fue también encontrar quién era. Porque yo no quería hacer ninguno de los otros personajes, como que no me gustaban. Muchos eligieron personaje... Bueno, la chica que se fue de viaje, Yoana, que era la que tenía muchos hijos. Paco dijo que la madre que tiene muchos hijos tiene que estar. Entonces, le dijo a Paula, que no tenía escena: "Bueno vos vas a hacer de Asenza".

Cubeiro: O sea que a ella, de algún modo, sí le pasó que le adjudicaran escenas que venían de una propuesta de otro.

Salerno: Sí, le dieron el personaje. Porque el Paco nos dejó mucho tiempo para crear. Y había gente que llevaba poco.

Cubeiro: Y hablando, ¿ellos decían por qué?

Salerno: Es como... ¿viste cuando a alguna gente todavía le falta que le caiga?

Yo me acuerdo, en un momento ya del montaje, que Paco decía: "Bueno, va a haber un momento previo a la entrada del ángel, que va a ser como el mundo dado. Después llega el ángel y aparece el mundo que se crea con él. Y va a terminar con esto que ustedes huyen, las mujeres que huyen".

Cubeiro: ¿Esa era la estructura?

Salerno: Sí, pero todavía no sabíamos ni tan siquiera que las que huyen iban a ser las mujeres. Es más, nosotros pensábamos que nos íbamos a ir todos en un helicóptero. Nos íbamos a poner un ventilador que nos diera aire, así de frente, y el ruido de un helicóptero.

Cubeiro: Y al final es la imagen de las nadadoras.

Salerno: Sí, de las mujeres que suben la escalera. Todas tenemos mallas diferentes...

Cubeiro: Sí, pero está como esta imagen de nadadora, ¿no?

Salerno: Sí, porque tenemos gorrito de natación.

Cubeiro: Y eso, ¿te acuerdas de dónde viene?

Salerno: Sí, porque Adri, en el primer año, en el ejercicio de "qué me trato", presentó una competencia, un triatlón, donde corría, nadaba... Y lo más lindo era cuando nadaba.

Cubeiro: ¿Era una imagen visual?

Salerno: Interesante. Y la imagen de la escalera era otra, se le ocurrió a la Florencia Cisnero. En nuestro ensayo, hubo muchas drogas. Porque ensayábamos muchas horas y comíamos, y nos drogábamos.

Cubeiro: ¿Eso hacía que hubiera mucha improvisación?

Salerno: En el momento de la creación, sí, fue mucha improvisación. Las mesas con las que se arma la escalera, a Florencia Cisnero se le ocurrió hacer una escalera. Ella lo dijo así, sin una intención real de hacerlo: "A mí, me gustaría hacer una escalera que llegara hasta allá arriba". Y yo le decía: "Sí, lo vamos a hacer, podemos... si ponemos una mesa acá, y luego la otra...". Y bueno, ahí salió la escena de la escalera. Paco nos miraba y decía: "sí, queda bien..." Entonces, ya sabíamos que ese era el final. Se instaló.

Cubeiro: A parte es como un *loop*, ¿no? Algo que se va repitiendo y no termina.

Salerno: Si, infinito. Hasta que termina (se ríe).

Cubeiro: Entonces, ese final ya estaba desde bastante al principio, ¿cuándo Paco formó esa estructura?

Salerno: No, antes de la estructura lo sabíamos. Fue la escena que más nos gustó, que más pegó. La vimos y dijimos, sí, es ese el final.

¿Qué pasaba? Los ensayos eran los lunes y los jueves. Habían muchos que no iban, o los jueves o los lunes. Era difícil, ¿no? A los que sí íbamos, no nos importaba mucho su ausencia. Lo hacíamos igual, ensayábamos igual. Siempre tratábamos de llevar cosas para mostrar. Paco se puso la gorra en eso, como que: “Bueno, acá ustedes tienen que venir y mostrar”. Varias veces. Me acuerdo cuándo se sumó la Nati, que fue en el segundo año, cuando ya estábamos en el proceso de creación. O sea, en octubre él nos da las obras, nosotros empezamos enero tipo, "este año la estrenamos". La Nati se quería sumar, la Nati Buyatti, que había estado el primer año en el taller, después dejó. Luego, Paco le dejó sumarse. Entonces, ella empezó a traer un montón de cosas y quedamos re-mal los demás, ¿viste? Habíamos llevado bastante de octubre hasta diciembre, pero él nos decía: "Acá la Natalia está trayendo un montón de cosas y ustedes están re-dormidos, ¿qué onda?"

Nos hincaba para llevar cosas. Cada uno hacía lo que le salía y lo que le motivaba. Hablamos mucho del deseo. Él nos decía, cuando cortamos en diciembre: “Hay un dicho que dice que donde uno pone el pie pone el deseo”. ¿Viste cuando estás entre dos cosas? Y dices: “Hay quiero hacer esto, ¿pero terminas haciendo esto otro?” Entonces, ahí está el deseo. No está en lo otro, en aquello que dices querer hacer.

Cubeiro: Aunque te quieras engañar, ahí está el deseo.

Salerno: El deseo está en lo que estás haciendo. Así nos decía Paco: “En el verano, yo quiero ver a dónde está su deseo. Porque ustedes pueden decir que quieren hacer esta obra, pero de pronto, si no traen nada, acá no está su deseo”. Siguiendo con esto que nos hincaba mucho (*riendo*).

Cubeiro: Pero, en tu caso, en realidad tu estrategia sí fue que de un material que en principio no te interesaba, no generaba tu deseo, buscarle la vuelta, ¿no? Y ahí sí te fuiste prendiendo.

Salerno: Sí, yo después... O sea, utilicé otras cosas fuera de Pasolini. Una de las cosas que utilicé fue "Caloi en su tinta"... ¿lo conocés?

Cubeiro: No

Salerno: Bueno, hubo un dibujante argentino que tenía un programa en televisión que se llamaba "Caloi en su tinta", que veía cuando era chiquita. Cuestión que le conté esto a una amiga que no lo había visto nunca, nos ponemos a ver en Youtube un video que era de dos tipos que van haciendo una música, que hacía "ña ña ña ñaaa" (*entonando*). Y empiezan a hacer un dibujito animado que va todo con sonidos, como "chu tu tum paff trim trim trim". Abre la puerta y hay un bebé. "Oh oh oh, ah, ah"... Un tipo que fuma, así, como un empresario. Y el bebé hermoso, hasta que empieza a hacer quilombo, que le tira los papeles, que no sé qué... Y dice, "Ah no, pará, yo un bebé no puedo tener". Van a la casa de al lado, mira y hay dos viejitos que tienen un perro. Y dice, "Ah, bueno, se los dejo a estos": Se lo deja en la puerta. Los viejos agarran al bebé, y el perro se pone como triste, celoso y se toma el palo. Entonces, viene, toca el timbre el perro y abandonan al bebé en la casa de al lado. Y así lo van pasando de casa en casa, hasta que al final lo ponen en un carrito, en un moisés, lo dejan en la calle. El moisés se cae y el bebé cae en un basurero. Y, en el basurero, lo recogen dos lingers que no tienen nada, que de pronto, sacan así un violincito y empiezan a tocar. Eran ellos los que cantaban, haciendo todo, vuelve a la imagen humana de los dos con el bebé.

Entonces, volviendo a lo que yo estaba pensando sobre los niños de Pasolini, digo, "mirá los que se hacen cargo de los niños, al final, son los que no tienen nada". La familia más humilde se termina haciendo cargo de esos niños abandonados. Bueno, eso me pareció como re-fuerte. No solamente era que yo lo decía, sino que lo termina diciendo Caloi en ese programita mismo. Entonces, seguí trabajando sobre eso, unido a lo que yo ya había hecho, que me parecía que había que reforzar,.

Y después, de Angelica Liddell me gusta mucho, *Y como no se pudrió... Blancanieves*. Hay un texto de ahí, que a mí me gustaba mucho, que era éste "yo he visto a madres odiar las bocas de sus hijos, he visto a una hermana morder el brazo de su hermano, he visto comer estiercol"... Y yo quería decir ese texto. Había buscado un montón de maneras de decirlo. Al final, cuando estrenamos la obra, yo lo decía cuando peinaba a la Nati. Ese momento que para Paco es más de caridad, digamos. Después de que el ángel termina de hacer la furia, cuando dice "¡Tienen que aprender a amar, amar, amar!". Y otro dice, "hay amor amor, cuanta gota derramada por el amor". Bueno, todo eso en italiano que yo no puedo reproducir (*riéndose*). Después hablan de la noche, aparece la luna, dicen los textos de la cruz, baja el ángel y le da un plato de comida a Accattone. Y se acerca a la Dani y ella le

dice "yo quisiera tener unos zapatos, yo quisiera..." Y yo peino a la Nati. Y aparece una canción. Entonces, como que es un momento de caridad.

Antes, yo decía el texto de Angelica Liddell, que se ponía re-solemne, re-pesado, no gustaba. Entonces, ahí, me lo sacó Paco y... no me acuerdo cuándo fue... no sé cuándo, cómo fue lo del suicidio de arriba. Bueno, en el momento del suicidio de arriba, que yo digo "Nos suicidemos", ahí metimos. Lo único que queda de Angélica Liddell es "yo te voy a contar un cuento, yo vi a madres odiar las bocas de sus hijos porque le pedían comida como pajaritos", eso le agregamos nosotros. "Y cómo no les podían dar de comer, ¿sabes lo que hacían? los estrangulaban. ¿Querés eso para vos?" Entonces yo ahí le decía "Pero pelotudo, ¿vos no sabías que los gusanos comen más que los hombres?", que es otra frase de Angelica Liddell.

Cubeiro: O sea que fue mutando...

Salerno: Sí, el texto, que era como un choclazo, quedó así. Era lo que quería decir.

Cubeiro: Claro, te quería preguntar: ¿De la primera función, del estreno en 2017, a las funciones que estuvisteis haciendo ahora hubo cambios?

Salerno: Sí, hubo muchos cambios. De la última función, Paco en la canción que estoy con el vestido blanco me dice, "Hacelo todo más dulce, no grites". Entonces, lo hice diferente. Yo particularmente siempre le pregunto. Nahuel, que es mi compañero de escena, dice: "Eso es porque vos le preguntás, yo no le pregunto nada y no cambia la escena".

Cubeiro: ¿A ti te molesta cambiar?

Salerno: No, no. A mí me gusta. Por ejemplo, la escena de arriba nunca salía bien. Era rara, trabada, los textos no se entendían. Así que le dije: "Basta, nos juntemos y hagámosla de una vez. Quedan cinco funciones, quiero hacerla una vez bien." Bueno, entonces nos juntábamos con Paco primero, que dijo lo que nos tenía que decir. Paco a mí me ayuda en eso, porque yo tengo como el texto, tengo las ideas, y él me dice "bueno, decí esto y esto y esto".

Cubeiro: Tiene claridad.

Salerno: Sí. Entonces, después, me junté con Nahuel y ensayamos, ensayamos, ensayamos, hasta que el texto me saliera. Porque lo más difícil para mí era decir el texto. Como que lo corporal no es algo que me cueste, sino la parte de decir.

Bueno, ¡ah, ya me acuerdo! Lo del espacio de allá arriba, cuando yo te contaba que nosotros nos juntábamos fuera del ensayo, de los lunes. Una vez me junté con Andrea y con Alejandro para improvisar solos. Hubo mucho tiempo ensayando, ensayando... y yo me puse allá arriba, porque me gustó ese lugarcito. Me quedaba ahí y hacía preguntas. Y medio que viene de ahí la niña esta. Y justo estaba el vestido este blanco que es de mi mamá; el vestido de casamiento de mi vieja que se lo había prestado a la Menga [Graciela Mengarelli], porque ella necesitaba muchos vestidos para la obra de Sarah. Entonces, yo se lo había prestado, pero no lo estaba usando. Lo vi y me lo puse, estaba más flaca en ese momento. Me entró, pero no me cerraba de espalda. Entonces, también había una toalla blanca mía que es grandota, me la puse como de velo, para que me tapara la cola. Todo esto así, un matote de cosas. Yo estaba sentada y parecía un ángel, de blanco, muy angelical. Andrea estaba en la cocina, con la mesa, salía. Y el Ale iba invadiendo el espacio lleno de sillas. Por eso, te digo que habíamos explorado mucho y, al final, quedaron estos tres espacios. Andrea terminó cantando la canción del Zorzal. Esto de que va a entregar la fábrica a los pobres. Y yo que le digo, "¿Pero por qué le va a entregar la fábrica a los pobres? ¿Por qué sentís eso?" Como que le hacía preguntas, preguntas, preguntas. Entonces, como que de ahí quedó otro germen.

Cubeiro: Lo del vestido fue porque lo viste ahí, nunca lo pensaste antes

Salerno: No, estaba ahí.

Cubeiro: Estaba ahí y ¿nunca pensaste antes que estuviera abierto por la espalda?

Salerno: No, no, no. Fue casualidad.

Cubeiro: Después te gustó.

Salerno: No, yo le iba a poner un forro, lo iba a agrandar al vestido. Pero la cuestión es que yo tenía muchas ganas de que, desde ahí arriba, me hicieran levitar hacia abajo. Lo

intentamos dos, tres veces. Pero una vez lo hicieron, otra vez no se animaron y no lo hicieron nunca más. Y yo re-quería. Porque para mí, la obra era otra obra. Yo siempre le dije Paco, para vos es una obra, para mí es otra. Pero bueno, después esta última temporada no. Irme de viaje... porque yo me fui en septiembre, ellos estaban en funciones, en octubre y noviembre hicieron funciones sin mí. Bueno, todo ese tiempo que yo me fui de viaje, antes de irme, es como que a uno le pega en el ego. Entonces, ahí entendí que la podían hacer sin mí. Yo lo que hacía era luchar por mi espacio, porque tanto tuvimos que luchar por nuestro lugar en la obra, que no fue algo sencillito. Si vos no hacías, no estabas. Bueno, excepto algunos, ¿no? (*riéndose*) que le daban las cosas. Pero lo que proponíamos, si no seguíamos sosteniendo nuestras ideas, nos las sacaba. Después, había cosas que no quería poner. Y nosotros le habíamos roto tanto, tanto, tanto... "No, yo quiero hacerlo" Y entonces, "bueno, hacélo", ¿viste? así como... entonces claro, como que de ahí quedó el espacio de allá arriba. Yo quería estar allá arriba. Hemos hecho de todo allá, de todo. Llegábamos los lunes, Paco decía "preparen el espacio con las cosas que ya sabemos que están, que ya se sabe que se van a usar". El perchero, poníamos las camas, después... ¡Ah! Después de todo lo que vio, Paco nos dio una marcación: "Yo a este espacio lo conozco un montón, pero siento que es la primera vez que lo veo distinto. Porque al estar todo abierto todo el tiempo, es como que se te crea otro espacio", nos dijo.

Cubeiro: Y eso salió en los ensayos

Salerno: Sí, salió de los ensayos. Bueno, pasó mucha gente también, gente que se fue. Se besaban mucho, gente que chapaba, bailaba... La música era muy importante.

Poníamos música, poníamos los objetos y empezaba la escena. No sabíamos qué íbamos a hacer, qué íbamos a decir. Bueno, entonces es como que de esa dinámica, Paco dijo: "Bueno ahora van a empezar esos ensayos largos que van a ser así. Pero ustedes –cada uno sabe lo que tiene- tienen que meterse y meter". Y era muy difícil porque estábamos todos tirados, ¿viste que hay un montón de momentos en la obra en la que estamos tirados en las camas? Bueno, era eso, para salir de ahí para hacer algo. Entonces se volvía como raro, ahí salieron un montón de otras cosas.

Me acuerdo, con Nahuel, en esto que hacemos de la mancha. Nosotros jugábamos a que él me hacía lo del toro, me tiraba y caía de cola.

¡Ah! El vestidito blanco lo encontré en la cochera. Y la Nati encontró ese vestido hermoso; ahora es un asco, pero era hermoso, un vestido de cola larga, que encontré ahí. No sabemos de quién es. Todos sospechamos que de la Menga [Graciela Mengarelli] también.

Cubeiro: Pero todos los encontrabais ahí, ¿como por casualidad? En ese sentido, ¿no hiciste una búsqueda de tu vestuario?

Salerno: Apareció. Es más, me acuerdo en primer año de la facu, una profesora que falleció. Ella nos decía que, a ella, la calle le regalaba los vestuarios. Decía: "Yo necesitaba los zapatos, iba caminando y los encontraba en la calle":

Cubeiro: ¿Y así te pasó a ti?

Salerno: Y, a mí, me pasó... Sí, pero al revés. Como que apareció el vestidito y dije, "¡Ay sí!" Me lo puse y me quedó bárbaro. Y me decían: "Parecés una campanita". Y digo, me re-sirve. Con el otro no podía estar toda la obra, con la cola al aire. Porque el Paco decía que lo lindo era que yo salía corriendo y se me veía la cola. Como que era divertido, que venga vestida y al darme la vuelta no tenga nada.

Cubeiro: Sí, yo recuerdo que me sorprendió, fue interesante.

Salerno: El único vestuario que busqué, que ni siquiera fue tan difícil, fue el de Accattone, que encontré los zapatos, me los puse, y chao, listo.

Cubeiro: De todos modos, ¿esos zapatos, esos vestidos, ¿marcan una manera determinada de moverte?

Salerno: Claro, no, de una. Además yo estoy desnuda. Solamente tengo los vestiditos. Cuando me visto de la campanita, más de nena, estoy así como muy... me muevo de una manera... Cuando bailamos "Mamá yo quiero", yo sé que no puedo levantar mucho la pata para el público porque se me ve todo, digamos. No me genera como en otras obras, otros vestuarios, donde construís un personaje a partir de ese vestuario. No, acá no hay tanta construcción de personaje. Aunque algunos digan que sí. A mí me parece que más bien son momentos y estados. Somos nosotros puestos en un momento, en un estado.

Cubeiro: ¿Pero crees que se proyecta un tipo de imagen determinada con cada vestuario?

Salerno: Las dos son bastante aniñadas, inocentes. Yo busqué el blanco. O sea, el blanco me gustó.

Cubeiro: ¿Eso sí fue a propósito o buscado?

Salerno: Estaba ahí y, cuando salió lo de la virgencita ahí arriba... bueno, el color era el blanco. La pureza, la purificación.

Cubeiro: ¿Tenía que ver con lo de los niños?

Salerno: Tiene que ver con lo de los niños, tiene que ver con esto de la sirvienta, que era una santa. Después, lo que a mí más me modifica son los objetos, eso sí. No es lo mismo... Bueno, para cerrar lo del vestuario, cuando me visto de Accattone me cambio de vestuario rápido, me tengo que poner los zapatos.... Con esto de que lo de las parodias era tan rápido, todos salimos y entramos en ese momento rápido. Hubiera salido con las pantuflas, pero con ellas me resbalaba. Entonces no, iba a ponerme los zapatos esos que tenían mejor agarre, el saco, que me da una cosa como más macho, así (*cambia de postura*). Yo tenía también una camisa, pero la camisa ya fue, voló, porque no llegaba a cambiarme con el tiempo. Entonces, me pongo el saco, sobre el vestidito blanco, me cierro el cierre y queda la punta del vestidito para afuera, queda como si fuese el pito. Y el pantalón, que es también un poco holgado. Entonces sí, es como que me paro en otra posición. Y agarrarme del pelo, que es lo que más tiempo me lleva del cambiado. Todo así como en un minuto, que yo salgo y ellos dicen dos textos más, y aparece nuestra parodia.

Bueno, pero en mi trabajo, los objetos y el espacio son lo que más me influye a la hora de crear y a la hora de actuar. Porque, cuando hacemos la masa, la masa es lo que nos lleva a ese estado: el golpe de la masa, cómo está la masa... Por ejemplo, en la última función, la masa salió medio chiclosa, fue un moco para la escena. En un momento, Andrea le tiró harina en el medio, para poder tirarla bien, porque estaba media así, que se nos pegaba en las manos.

Después, las luces. Las luces fueron un trabajo muy dedicado, esto de buscar que nos iluminemos dentro de la escena. La mitad de la obra nos iluminamos con luces internas.

Cubeiro: ¿Eso salió de alguien en concreto?

Salerno: Lo planteó Pablo y también salió de lo que fuimos probando. Obviamente, que todos se lo reconocemos más a él, porque él llevaba luces especiales. Trajo esas lámparas que son re-bellas, las linternas, él las llevaba. Y nos gustó a todos, nos gustó el hecho de la oscuridad, trabajar con poca luz, nos pareció más teatral también. Porque imagínate, el espacio blanco, ese piso blanco, todo grande, con la luz de cuarzo no generaba tanta teatralidad. Entonces, para ensayar, nos quedaba así medio raro.

Cubeiro: En cuanto al espacio, ¿siempre está el espacio con las camas, los objetos? Erais muchos actores, con muchos elementos en el espacio, ¿era difícil para moverse?

Salerno: No son muchos objetos. Son dos camas, una mesa con una silla -del poeta, que nadie tocaba-, el proyector de Andrea y listo.

Cubeiro: En el caso de otras obras, hablando con otros actores, tenían muy marcado cómo cada uno se encargaba de mover los objetos, los lugares concretos en los que deben ir, cuándo recogerlos. Cuando uno ve la obra, da la sensación de un cierto desorden, que puede venir de los ensayos, pero luego me comentaban cómo todo está controlado y medido.

Salerno: Sí, sí.

Cubeiro: ¿En ese desorden, hay orden?

Salerno: Hay mucho orden. Mucho. Mirá, cosas muy sencillas. Faltó el otro día una compañera, y no corrieron un cajón de cerveza. Entonces, cuando yo la agarro de los pelos a Andrea y la llevo contra la pared, nos llevamos puesto el cajón de cerveza y ella se golpeó. Luego, el colchón que yo tiro al público, cae y ella, mi compañera, la que faltó, lo agarra y lo lleva a un lugar. Al faltar ella, el colchón estaba por todos lados. Cuando me fui de viaje, le dije, tengan en cuenta que cuando salen con la cruz de led hay que dejar las luces en un lugar para que Pablo las encuentre. Yo las dejaba en un lugar preciso, tenían que seguir esa pauta. Es todo así, toda la obra está muy marcada, todos sabemos lo que

hacemos y lo tenemos que hacer, aunque obviamente que es caótico en un sentido. En el momento de la oscuridad, que tiran la bicicleta, todo ese momento donde terminan las negras... Cuando termina, nosotros vamos para arriba, nos quedamos un rato charlando, acomodándonos, la Nati hace abdominales. Siempre hacemos lo mismo, ¿viste?

Cubeiro: Sí, como que ya está armado el engranaje, no?

Salerno: Sí, es así. Capaz que para otra persona u otros de mis compañeros sea más caótico, para mí no, es así como "ta ta ta".

Bueno, lo que te decía era como que el montaje fue muy colaborativo. Si bien Paco lo fue viendo, nosotros nos metíamos. Entonces, por ejemplo, lo de los niños, yo re-quería que fuera al principio, con las proyecciones. Y entonces ahí, siempre que empezábamos, yo lo metía. Nosotros hacíamos esto que te decía, improvisaciones largas.

Cubeiro: Y cada uno debía intervenir cuando lo sentía...

Salerno: Estábamos todos acostados, y nos metíamos cuando era el momento... pero no era cuando sintiéramos. En un momento, Paco nos dijo: "Chicos, no es cuando sientan, es métanse. Tienen sus escenas, prepárense y métanse." Y bueno, eso hacíamos. Costó también, pero estuvo re-bueno. Es raro trabajar así. Yo lo digo porque sé que no es común que se haga eso. El montaje se hizo de la improvisación, no es algo común. Es más, ni siquiera en las obras de La Cochera.

Cubeiro: ¿Paco después armó el montaje, pero primero había toda esta parte de improvisación? ¿Había como un pre-armado?

Salerno: Sí.

Cubeiro: Los cambios que se van introduciendo, ¿qué incidencia crees que tienen en el montaje general de la obra?

Salerno: Sobre la obra, le va generando como más coherencia, porque se va limpiando, escenas que se van acomodando mejor. Hemos probado un montón de cosas durante las funciones mismas. Un día una espectadora dijo: "Es raro el cambio de luz que hay en la

escena del proyector. Porque la luz cambia con la entrada del ángel, entonces ¿por qué cambia en este momento también?” Entonces, Paco valoró esta opinión y probamos sin el cambio de luz. Yo estaba enojadísima porque, para mí, la escena había aparecido con el proyector, no era la misma escena con ese cambio. La hicimos ahí adelante, un asco. Pero, bueno, Paco se re-da lugar para probar en escena, en funciones.

Cubeiro: ¿Y se volvió a la propuesta original?

Salerno: Sí, volvimos al proyector. Ese día, todas las devoluciones que me hicieron era que todas las escenas van adelante para decir.

Cubeiro: Pero hay espacio para probar.

Salerno: Sí, sí. Yo, por ejemplo pruebo mucho. El otro día hablábamos de la diferencia entre los actores que todas las funciones prueban cosas nuevas, y los que siempre las hacen igual. La Nati, por ejemplo, siempre igual.

Cubeiro: Igual que hay diferencia entre actores que quizás trabajan más con la voz o el texto, otros más con los objetos

Salerno: Sí. En el caso de Guille, era muy interesante lo que hizo, porque leyó mucha poesía de Pasolini y la hizo canción. Todos los textos que dice, todos son de Pasolini. Y son unas maravillas, que no se entienden mucho. Yo los posteo en Instagram o en Facebook y la gente dice: "Ay que lindo!" Es más, a veces, Lucas, que la vio muchas veces porque fue nuestro iluminador el primer año, dice: "¡Ay! ¿eso dicen en la obra?" "Sí, lo dice Guille".

Cubeiro: Cuesta, quizás, de interpretar.

Salerno: Sí, claro, lo que pasa es que es mucho texto. El mismo Guille me dijo este año, "Es la primera vez que escuché que decías que los gusanos comen más que los hombres, ¡qué buena esa frase!".

E: Hay mucha información

Salerno: ¡Muchísima! Se nos pasó el tiempo.

Cubeiro: Sí, fue larga la entrevista. Pero me parece súper interesante que me hayas contado del proceso de creación, gracias.

Entrevista a Silvia Villegas

Fecha: 31 de octubre de 2019

Ana Cubeiro: En relación a los objetos en *Lomodrama*, ¿cómo participan de la dramaturgia?

Silvia Villegas: Dramaturgia no es restrictivo al parlamento, Por eso no se dice solamente texto dramático, sino que se dice dramaturgia. Y dramaturgia está directamente consustanciado con todo lo que ocurre en la escena. Todos los dispositivos de escena son dramaturgicos. Entonces, hay una dramaturgia de la luz, una dramaturgia del sonido, una dramaturgia de los objetos, una dramaturgia del lenguaje, del cuerpo del actor. El director es el que mira en términos de dramaturgia, no necesariamente los actores. Pero *Lomodrama* se trata de una creación colectiva. No es una creación colectiva en el sentido clásico, pero lo hicimos entre los cuatro.

Cubeiro: ¿Había mucho material que era una propuesta de los actores? Incluso, en la entrevista a Graciela Mengarelli, ella comentaba que traía propuestas personales que no había consultado previamente con Oscar, pero luego había confluencias y puntos de contacto entre los dos, pero era algo que no estaba puesto en palabras pero sucedía. Quería preguntarte, entonces, ¿cómo trabajabas la dramaturgia con todo este material?

Villegas: Era un encuentro entre cuatro amigos, Paco, Graciela, Oscar y yo, con el propósito de trabajar juntos, de hacer algo juntos. Medio que se lo tenían prometido Graciela y Oscar, y lo postergaban. Luego, estando los tres, dijimos que estaría buenísimo que hiciéramos algo juntos, como amigos, que yo los acompañara. Y con Paco, algo muy natural, muy espontáneo también.

Cubeiro: ¿Había algunas consignas de inicio?

Villegas: No, consignas no. Estamos hablando de creación de gente muy creativa, altamente creativa, con muy fuerte tensión creativa, con una proyección de deseo muy elaborada a lo largo de años de creación también. Así que no, nada tan estructurado como consignas, sino poner en funcionamiento. Por eso se llama así la obra, es un chiste sobre

Biodrama. Nos matábamos de risa. Biodrama era una versión muy sofisticada, biologicista y científicista. Entonces yo jugaba en el cuaderno con qué palabras, qué cuerpos... y terminó siendo *Lomodrama*. Por eso también el *butoh* criollo, reírnos de todas las exigencias disciplinares que supone el *butoh*. Y además porque tanto Graciela como Oscar tenían experiencia en ese sentido. Entonces, bueno, "¿y qué estamos haciendo?" Estamos haciendo un montón, porque en realidad estamos siguiendo nuestra propia sombra, y en realidad estamos trabajando sobre el silencio y las capacidades olvidadas... Entonces, "Ah, es *butoh*!". Sí, pero también es otra cosa.

Cubeiro: En el inicio, ¿había ciertas consignas, puntos de partida o algunas inquietudes?

Villegas: Sí, claro, algunas inquietudes sí. Porque Oscar acababa de hacer un ciclo en que se había quedado con muchas ganas de algo propio, de algo suyo, de algo más de tono personal. Y coincidía con Graciela, que también venía acumulando un deseo y un tipo de proyección. Y que tiene que ver con que los mire Paco, con que Paco fuera el que amasara esas materias. Y es verdad eso que dice Graciela que llegó con cosas que Oscar no sabía que iba a traer, y de hecho Oscar traía cosas que Graciela no sabía que él iba a traer. Pero toda esa arbitrariedad en todo caso la unía el deseo de poner en funcionamiento el cuerpo. Porque los dos son teóricos del cuerpo. De hecho, pensamos que iba a haber más *Lomodrama*, todo se frustró por la muerte de Oscar. Pero en realidad creíamos que era el inicio de un ciclo, de trabajar así con el cuerpo.

Porque nos reíamos. *Lomodrama* es como un poema dramático pero, en realidad, detrás de cada una de estas definiciones, hubo mucha risa, mucho mucho burlarnos de nosotros, ponernos en jaque, ponernos a prueba, el disciplinamiento... Todas esas cosas sí estaban como consigna, como un pre-acuerdo de ideas. En realidad, bueno, los cuatro poníamos en funcionamiento cosas. Trabajábamos mucho tiempo solos. Graciela, Oscar y yo. Y Paco venía de vez en cuando y amalgamaba todo eso

Cubeiro: En esta arbitrariedad o libertad, en tu caso como dramaturga, ¿había algún eje o un hilo?

Villegas: Sí, hay una unidad temática. Tiene por detrás una resonancia de orden político, sobre qué es el cuerpo. Somos un cuerpo, vivimos en un cuerpo... la corporeidad. Es decir,

un cuerpo expresivo, un cuerpo privado y un cuerpo público. Graciela estaba más referida a eso, y Oscar más referido a un cuerpo ligado al amor romántico. Pero, al mismo tiempo, ellos exploraron teorías y discriminaciones teóricas sobre el cuerpo. Entonces mi trabajo dramaturgico... que en realidad es un trabajo dramaturgico de cuatro. No existe que haya sido una escritora de lo que veía y que luego escribía sobre eso sino que, al contrario, fue un trabajo tremendo hacer *Lomodrama*, porque las notas de un ensayo quedaban desarticuladas al siguiente, se transformaban en otras cosas. Y los cuatro celebrábamos que lo que surgió. Y la idea de un *Lomodrama 2* es por tanto material que quedó.

Cubeiro: El material que no entraba en esa composición

Villegas: Escena sillitas. Bueno, la escena sillitas que finalmente se resolvió como tal, tuvo un orden poético antes, no era esa conversación sino otra. Y, bueno, quedaron muchas secuencias que íbamos a hacer después.

No es un trabajo estrictamente como dramaturga ni como directora, sino compartido todo eso con Paco también. Pero Paco no escribe, entonces escribía yo. Con Paco ausente, bueno, era yo justamente la que me hacía cargo de aspectos de dirección para trabajar con los actores en la cita establecida. Tampoco soy una directora de teatro, pero ellos son mis amigos. Todos sabemos. Bueno, Oscar es director y Graciela también es una directora teatral. De tal manera que el lenguaje nos era común, el tipo de iniciativa, acción, definición, orden.

Cubeiro: Desde esta cuestión que tiene *Lomodrama* de lo performático, ¿la dramaturgia era también algo que podía ir mutando y transformándose en el tiempo? ¿O una vez que se cerró el proceso y se estrenó, quedó fijada?

Villegas: *Lomodrama* quedó como es la obra. ¿Conocés el texto?

Cubeiro: Yo pude ver el espectáculo y he trabajado a partir de la grabación.

Villegas: Ah, el texto está en Argentores. Sí, existe el texto de *Lomodrama*.

Cubeiro: Busqué material digital de entrevistas, otras grabaciones. Pero sí, lo voy a consultar.

Villegas: Claro, sí. Juntos lo registramos al texto de *Lomodrama*. Hice un libro, sí. En ese sentido era mi definición, mi trabajo.

Lomodrama tenía un trabajo muy estricto por detrás. Se habían encontrado dos personas que necesitaban justamente volcar todos sus conocimientos sobre cuerpo y movimiento, que es algo que eso sí les empuja Paco a hacer y definir. Que pusieran en funcionamiento eso, habida cuenta que en el trabajo de dirección y de enseñanza se quedaban con muchas ganas de cosas prometidas y que no correspondían con las clases, porque no eran grupos teatrales propios o, si lo eran, los actores proponían otro tipo de cosas. Entonces había un cúmulo de proyectos que no lograban solidificarse, encontrar el cuerpo, la realización. Entonces el Paco les dijo, "Bueno, cumplan esa promesa! No estén todo el tiempo fantaseando con que algún día van a poner en funcionamiento tal interés, tal despliegue de eso. Háganlo!". *Lomodrama* es el resultado de llevar a cabo una promesa, un sueño.

Cubeiro: Es muy bonito eso. En las entrevistas que leía del momento del estreno, aparecía esta idea de poner el lomo que me parece que hace referencia a esto que estás comentando, ¿no? Bueno, poner la carne en el asador en el escenario.

Villegas: No, no, porque "poner el lomo" es otra expresión, no es "poner la carne en el asador". Es como dicen los proletarios: "Y acá, ¿quién pone el lomo? Vos mucha palabra, mucha palabra, pero acá, la que pone el lomo soy yo". Que es como un reclamo de los actores: "Sí, vos dirigís, está perfecto, pero quién pone el lomo todos los días soy yo". El arquitecto diseña el edificio, ¿pero quién pone el lomo? Los albañiles. Eso es poner el lomo. Y por eso era también un *butoh* criollo. Era poner el lomo en un orden poético, pero realmente el cuerpo presente. Un concepto con el cual se trabajó permanentemente en *Lomodrama* era estado. La definición de estado. El estado de la mirada, el estado de los pies, el estado espiritual, el estado poético, el estado real, el estado doloroso, de hecho, Graciela hacía un pronóstico del cuerpo al inicio del espectáculo. Por eso es al inicio.

La primera parte fue resultado de un ensayo donde estábamos solos. Y era, "¿cómo hacemos esta secuencia, escena uno, escena dos, escena tres, qué se yo, porque el Paco dijo que moviéramos esto para acá... Bueno, acá nos vamos a congelar, acá se queda esto, después vemos. Si no resulta, la movemos. Pero, primero, para incorporar y acordarse de cuál es la secuencia de escenas, la van a hacer toda en cámara ligera, hagan toda la obra".

En vez de ser una obra tradicional, en la que hay un secreto y que primero aparece un tema, y después eso es el órgano del desenlace para que después haya una sorpresa. *Lomodrama* es poner todo el cuerpo de una vez, así que lo que vamos a hacer primero es mostrarles la obra. Que es como el antiteatro, mostrar toda la obra de una sola vez. Entonces la hacían. Hacían todas las entradas, todas las salidas, todos los movimientos, así como diciendo: "Relájense. No va a haber sorpresas acá, esto es lo que vamos a hacer. Estado. Esto va a ser como la convención teatral de que entramos, salimos y hacemos, nos miramos y no sé qué. Pero después, el tiempo tortuga, el tiempo animal, es una temporalidad absolutamente diferente a la temporalidad de treinta mil desaparecidos durante una dictadura. Y hay otra temporalidad cuando el Oscar trabaja punto por punto de apoyo, así, en un diván de living. Parece que ya se va a prender la televisión, pero luego en realidad, tuc, lo desarma inmediatamente para convertirse en su sueño del diván, que era una bailarina que baila en las sombras. Bueno, y cada una de esas secuencias tenía que tener un estado.

Graciela hace una dancita en la que camina para atrás y va poniendo el talón delante de la punta, talón-punta, talón-punta, talón-punta, que es un concepto del clásico de la danza, y que ella lo desestructura y lo convierte en un paso de estado teatral para construir una escena. Era el marco de una escena. La escena es la tortuga reptando, pero después esa tortuga se pone de pie, para desdibujar toda una mimesis sobre la tortuga. La tortuga era ancestral, antigüedad, tiempo, animalidad, que se desarma con ese paso. Eso es el resultado de ensayos así gigantescos, que llevaban muchas horas (*Risas*).

Cubeiro: Hay ese trabajo de construir un símbolo o concepto para después desarticularlo. Como la tortuga, que es símbolo del tiempo, y después es humana, no? Y en los gallos, así como interpretación personal, me daba como una lucha de gallos que se quebraba después.

Villegas: En realidad, eso es el uso de lo cotidiano vuelto teatral. Lo de los gallos está más relacionado con ponerse en el polo opuesto de lo cotidiano. Esos gallos son un adorno típico de los años 30 a 40 de los comedores de las familias de clase media, esos adornos metálicos, estatuarios, que recuerdan la armonía de la vida campestre. Entonces esos adornos existían mucho en las casas, en aquella época, mis abuelos tenían adornos así, que era propio de la inmigración española, italiana, de esa burguesía más desarrollada, que tenía el comedor con una pintura en gobelino que recordaba las montañas, la vida campestre, la armonía familiar, la foto de la abuela, el crucifijo de no sé quién. Y los gallos, arriba del bargueño, donde estaban los cubiertos.

Cubeiro: Como un fragmento de la casa, digamos.

Villegas: Sí, sí, sí, como un tipo de adorno. Entonces Graciela había visto durante generaciones los gallos esos ahí puestos y un día se plantea darles movimiento. A ver, "¿Qué significan estos gallos? ¿A qué hacen referencia?" Y bueno, nos matábamos de risa, viste. Decíamos, "bueno, para que hagan algo vamos a darles de comer". Por eso les tira maíz.

Fernando Castelo, el iluminador, trabajó muchísimo con nosotros. Porque *Lomodrama* es una dramaturgia de luz, para que esas cosas tuvieran realmente una fuerza, una preponderancia necesariamente había que hacer el trabajo con la luz. Él es el que hace el camino de luz de los gallos. "Ay, no! Ni se ven! Ustedes están de a hablar de algo que ni se ve aquí!". Él puso esos faros, al ras, para que iluminaran ese camino.

Y Escuela de Fontainebleau, viste, que es el cuadro. Es un cuadro que yo tenía en el comedor de mi casa. Un cuadro de Jorge Cuello, que estaba muy en mi vista cotidiana, así.

Cubeiro: O sea, discúlpame que te interrumpa, el cuadro que es una versión de Jorge Cuello de Fontainebleau, lo tenías ya en tu casa. ¿No se pintó para el espectáculo?

Villegas: No, no, era un cuadro que yo tenía.

Cubeiro: Porque ahí cambia bastante la intención, no? Porque yo pensaba que habían encargado el cuadro para referirse a la pintura original, como una cita.

Villegas: No, veníamos trabajando mucho sobre la desnudez. El cuerpo es el cuerpo en bolas. Entonces lo que hacen es presentarse en escena vestidos de negro los dos, remera negra básica y pantalón negro. Muestran toda la obra. "Bueno, lo que vamos a hacer es esto". Tu-tu-tu-tu-tu-tu (*gesticulando*). Y luego el primer punto es un nacer, un nacimiento. Antes de que ese nacimiento ocurra, les voy a decir en qué anda el mundo en este momento. Revisábamos de función a función las noticias del día. Yo traía las noticias y Graciela las poetizaba. "Veinticinco mil estudiantes se han manifestado en la plaza a propósito... Eh, cinco personas murieron asesinadas esta mañana en el asalto a un banco confundidas con las autoridades". Ponerte al tanto del mundo. Y era como una risa también, porque estábamos alineados con el cosmos. Bueno, todo eso era como un

comenzar. Y lo hacía arriba de una mesa, una mesa de cocina, que era otra vez señalar que el cuerpo está en el cotidiano. El cuerpo vive en un cotidiano. Y nosotros lo que queríamos era elevar eso a una condición poética que te dejara sin aire, las cucharas, las sillas... todo, todo, todo era como multiplicado.

Y después, la desnudez. Sí, yo me banco la desnudez, por supuesto, yo quiero estar en bolas. "Yo voy a estar en bolas, de una vez por todas, voy a actuar en bolas", decía Oscar. "Entonces yo también", decía Graciela. Y un día fuimos a casa, y estaba allí el cuadro de Cuello. "Eso tenemos que hacer!". El cuerpo desnudo es un cuerpo de la felicidad, entre otras cosas. Es el cuerpo de nacer, el cuerpo que tiene nuestra madre en la mano, cuando somos tan pequeñitos.

Y, delante de ella, podemos estar desnudos, después estamos desnudos en términos de las parejas y estamos desnudos cuando morimos. La desnudez es un sino del cuerpo. Y cuándo vieron el cuadro, bueno, terminamos componiendo ahí arriba, en las ventanitas de La Cochera el cuadro de Cuello.

Cubeiro: Aparte, está esta cuestión de las hermanas en el cuadro. ¿De alguna manera refiere a la complicidad que había entre ellos dos? Hay mucha complicidad y, sin embargo, en muchas escenas actúan por separado, ¿no?

Villegas: Sí, sí, sí. La mía, la tuya... Es así, si se hiciera un dibujo de *Lomodrama*, era trabajar todas las líneas cardinales (*dibuja en el cuaderno un croquis con las líneas cardinales*). El cuerpo recorre todo, porque el cuerpo no es una geografía, decíamos. Sino que el cuerpo hace geografía en el sistema de movimientos. Entonces había, norte-sur y este-oeste. Luego también las diagonales. Viste que el final, el baile, era acá (*marcando el perímetro del cuadro que circunda el escenario, entorno las líneas*). El baile último lo que tiene como propósito es volver a recorrer de manera jocosa lo que había sido recorrido de manera dramática.

Cubeiro: Es también como un cierre de lo que ellos hacen al principio marcando entradas y salidas, y a todo lo que ha sucedido en el escenario, ¿no?

Villegas: Sí, exactamente.

Cubeiro: Y, como decías antes, en esto también jugaba mucho la luz?

Villegas: Sí, la luz que marca la escena de los gallos por ejemplo está acá (señala en el croquis la línea que corta horizontalmente el centro del escenario) Y, esto, acá, es el bajo escena. Trabajaban debajo de las gradas, salían de allí abajo. Los animales embalsamados estaban ahí abajo, Oscar iba y los buscaba. Todo estaba ahí abajo. Antes de empezar la función revisábamos quinientas veces que estuviera todo lo que tenía que estar abajo.

Cubeiro: Esta cuestión de los animales, que aparecen varios animales. ¿Tiene que ver con esto que comentabas sobre el cuerpo?

Villegas: Oscar vivía con esos animales embalsamados, que eran su perro y su gato. Vivía con esos animales, era el cotidiano de él. Y el tema es la muerte en *Lomodrama*. El cuerpo muere. Paco cuando murió Oscar decía, una frase célebre del teatro: "Hay que actuar de tal manera sabiendo que eso es un león y cuidando que la dramaturgia no te coma. Si insistís tanto con la muerte, te termina ocurriendo". Con Graciela, estábamos en el Hospital de Clínicas, despidiéndonos de Oscar. Y el Paco hablaba así como con una frialdad, con una distancia. Y habíamos hecho juntos *Lomodrama*, y el drama del cuerpo termina en muerte, el drama del cuerpo es que el cuerpo se deteriora, se pudre, termina confundido con todo. El cuerpo no te pertenece. El cuerpo de los otros. Y estábamos con el Oscar, viste. Le hacíamos masajes en los pies, le llevábamos para comer en la boca, estaba inconsciente. El mismo Oscar que era ese que era impresionante, disciplinado... De todos los cuatro, el Oscar era realmente era el que llevaba adelante toda una disciplina acerca del cuerpo, de la alimentación, de lo que correspondía.

Cubeiro: Las técnicas del cuerpo, ¿él las tenía muy incorporadas?

Villegas: Previo a cada función, Oscar tenía una hora de entrenamiento para llevar adelante todo. Sí, era muy estricto. Y hacía todos los pasos y todas las danzas, lo volvía a repetir, sabía de qué punto a qué punto lo tenía que hacer, cuándo miraba al horizonte, cuándo miraba a Graciela, cuándo miraba una luminaria que tenía acá, cuándo nos hacía un guiño, cuándo me miraba a mí para que yo alcanzara tal cosa... ¡Un director de escena, además, y un consciente totalmente del cuerpo! Graciela como más sumergida.

Cubeiro: Otra forma de trabajar la corporalidad, por ahí.

Villegas: No, no solamente eso, sino que otra conformación además. Bueno, una mujer, una mujer poniendo en crítica muy desde el género todo eso. Graciela es ~~muy~~-feminista. Se pone en crítica desde el género todas esas condiciones. Graciela entra a escena arrastrando el mundo, ¿que lleva ahí? el mundo. ¿Quién lo lleva? Una mujer. Son las mujeres las que llevamos el mundo, arrastrado, atado como podemos. Y cuándo hay que revisar y poner en orden este mundo, ¿qué es? Un esqueleto. ¿Tenés idea de adónde vas a llegar? A esto. Un fémur, una mandíbula. A huesos

Cubeiro: Hay además una gran delicadeza en todo ese armado del esqueleto.

Villegas: Era jugar como niña ahí. El armado es jugar como niña. Una niña que abre el baúl de los juguetes y encuentra un castillito todo desarmado y lo arma. Ahí tiene otra conformación psicológica, es infancia. Pura, pura, pura infancia para poder soportar el dolor de estar armando un esqueleto siempre. Y después algo ceremonial, y que es la ceremonia mejicana de la muerte, del día de los muertos. Por eso le da un besito a la calavera.

Cubeiro: Y se adorna con flores.

Villegas: Sí, sí, sí.

Cubeiro: Hay algo que yo sentía al ver la obra y que está bien poder conversarlo contigo. Yo sentía que esta obra es muy ceremonial. Todo está en su lugar, con delicadeza, pero aparte está todo ordenado. Mientras que en otros espectáculos que he analizado no sucede así. En *Peligran los vasos* por ejemplo se construye como un caos, se juega al azar de manera muy marcada. En cambio, en *Lomodrama*, yo sentía que...

Villegas: Todo era sopesado. Todo. Dónde se calentaba el pururú era el lado izquierdo, justamente para que la gente le quedara el lado derecho a la vista. Porque el lado derecho era vida cotidiana, madre, cocina, comida que salta. Y el lado izquierdo era la calavera. Era a propósito, que fuera para el público, el lado izquierdo, el lado siniestro, el lado de muerte, el lado no calculado, el lado no previsto. Y, acá, el lado derecho, el lado cocina, alimentos, madre, vida, casa. Todo el tiempo *Lomodrama* trabaja con la polaridad:

Derecho-izquierdo, fondo-frente, inmediatez-distancia, arriba-ras de suelo... Todo, todo, todo estaba plenamente calculado. En el sentido que son resultado de improvisaciones, de juegos, pero una vez que... (*golpe de manos*) "¡Eso queremos! ¡Ahí está! ¡Ese es el punto!" Ahí se fijaba.

Cubeiro: Incluso la mirada, no. Porque, en la escena de las sillas, donde parece que se les escapa la risa. Pero no...

Villegas: El diálogo en las sillas sobre la filogénesis es un diálogo súper sofisticado. Es un diálogo teórico: "¿Sabías que las uñas son el último resabio de la escama?" Eso es el resultado de una lectura, así, súper sofisticado. "En términos filogenéticos, venimos del agua, pero hemos emergido del agua"... Mientras los dos están sosteniendo los pies así en el aire, porque era no tocar la tierra, estábamos en la mente intelectual acá. Entonces, ¿los intelectuales qué hacen? Volamos ideas, ideas, ideas. Entonces, ¿qué vamos a hacer acá? No vamos a tocar con los pies la tierra.

E: Se cruza lo más corporal y físico, con el diálogo intelectual.

Villegas: Claro. ¡Allen Ginsberg! "Las mejores mentes de mi generación, he visto..." *Aullidos*, el poema de los años 60, el poema beatnik, y era eso. Las mejores mentes de mi generación las he visto estallar, pudrirse... vamos a morir. Esto no es nada, esto es ilusión, esto es un pasaje, esto es un accidente cósmico. El drama del cuerpo. Creemos que somos infinitos, y en realidad el drama, el *butoh* profundo, el sentido espiritual más profundo que esto tiene, es que no contamos con este cuerpo, que este cuerpo se desarma así en un montón de objetos. Miren lo que estamos haciendo con un cuerpo. Son un montón de objetos puestos en el suelo, en el teatro. Es motivo de un espectáculo. Así que, ¡vamos! ¡Bailemos! Aunque sea una danza mortuoria. Y ese ánimo nos quedaba.

Cubeiro: Claro, porque a pesar del humor, es muy fuerte ¿no? Y eso que comentabas al principio del biodrama, que hay esa ironía. Pero, en el fondo, en esta cuestión de la muerte, finalmente se habla de lo mismo. Hay algunas conexiones con el biodrama.

Es más, esto que comentabas de los animales embalsamados, si no conocías a Oscar ni lo imaginabas que era algo de su cotidianeidad. Lo interpretaba desde el humor y la ironía de estar hablando con un perro embalsamado, lo cual era muy extraño.

Villegas: Era muy raro. (*Risas*).

Cubeiro: Muy, porque él le hablaba como a un amigo, pero era un perro. A mi me parecía maravilloso desde el punto de vista del objeto porque, sin manipularlo, estaba quieto, le daba vida.

Villegas: Y le ponía los lentes.

Cubeiro: Claro, me pareció muy interesante eso. Siempre uno piensa en la manipulación del objeto para que cobre vida. Pero, aquí, simplemente dirigiéndole la palabra, era su compañero de escena.

Villegas: Eso es dramaturgia. Ponerlo en su plano.

Graciela en la última escena se pone zapatos rojos. Y esos zapatos rojos tenían como propósito simbolizar bailar sobre la vida, bailar sobre lo rojo, sobre lo sanguíneo. Moverse y bailar. Deja de estar descalza. Abandona el cuerpo mortuorio y organiza un cuerpo ceremonial, de nuestras ceremonias occidentales de fiesta. Y se pone un vestido de fiesta, como de coctel gris, y unos zapatos rojos, sexuales, eróticos, de mostrar las piernas. Eso también ocurre con el cuerpo, de ese roce.

Cubeiro: ¿Otro estado del cuerpo, como más festivo y social?

Villegas: Sí, como para poder salir del estado mortuorio.

Cubeiro: Hablamos del espacio a partir de la luz y hemos hablado también del tiempo. Entiendo que todo iba surgiendo de manera espontánea y después se iba armando.

Villegas: No, de manera espontánea no.

Cubeiro: Porque hay un concepto del tiempo.

Villegas: Nada en *Lomodrama* es espontáneo, ni arbitrario, ni casual. Traíamos muchas lecturas. Hoy vamos a hablar de Deleuze, porque dice cuerpo sin órganos. A ver, cuerpo

sin órganos, ¿a dónde nos está llevando? ¿Realmente cuerpo máquina? ¿Cuerpo de la producción capitalista? ¿O cuerpo que se logra sustraer del capitalismo? Bueno, entonces poníamos en cuestión eso. Bueno, hoy vamos a leer Judith Butler. Eh, Judith Butler dice que el cuerpo en realidad es como el síntoma cultural del patriarcado. En realidad, tenemos más teta, más cadera, más pelo largo, que si subvertimos eso no dejamos de ser mujer. Pero ser mujer es construir eso. Entonces, por eso la construcción de Graciela, lavada, sin maquillaje. Jugar con ese tipo de cosas, como lo antiteatral. Para teatro tenés que estar construida de otra manera y con propósitos expresivos, qué sé yo, y acá era llevarlo al revés.

Había un planteo conceptual en el horizonte de nuestras expectativas creativas todo el tiempo, que no nos dejaba. O que salíamos y entrábamos de eso, pero no estaba librado al azar.

Cubeiro: O sea que había ese tipo de reflexión y, por ahí, después os reíais también de eso.

Villegas: Nos reíamos de todo. Fuimos muy felices haciendo *Lomodrama*. Sí, lo celebramos mucho, mucho, mucho, los cuatro. Cagándonos de risa, emborrachándonos, fumando porros. Sí, fiesta.

Estábamos los cuatro, sin decírnoslo mucho, en situación de divorcio. Dejando de lado parejas importantes. Paco no en situación de divorcio porque no estaba casado, pero todos teníamos una ruptura de referencia y dolor de referencia. Y abandono. Y cuerpo, cuerpo-sexo. Y dormir con otro. Y tener otro siempre, otro cuerpo, el cuerpo del otro. Me las tengo que arreglar con mi cuerpo. Soy este cuerpo. Tengo que llevar adelante esta vida, con este cuerpo, yo solita. Bueno, todo eso estaba también en esa misma máquina. Había muchas lecturas poéticas como la del poeta Roberto Juarroz, que trajo Graciela, que nos hacía llorar. Hemos llorado también a mares. También nos agarramos broncas, peleábamos.

Cubeiro: Son caracteres fuertes.

Villegas: ¡Los cuatro! Éramos así como... Tal cosa, tal idea, llevarla adelante. O las disciplinas que exige el teatro. Hay que llegar en tal horario, el ensayo se hacía en tal horario. Ni más ni menos. Y preparar todo para las funciones. Nos fuimos a Buenos Aires a hacerla y concentramos todo en La Cochera, para no olvidarnos de nada. Porque, parecía

como una escena muy despojada, pero después cuando juntabas todo lo que había que llevar.

Cubeiro: Y no podía faltar nada, todo era importante, ¿no?

Villegas: ¡No! Cada cosa tenía un peso tremendo. (*Risas*). Bueno, nos juntamos Graciela, Paco y yo acá en La Cochera y cargamos el taxi con todo lo que necesitábamos llevar para ir a la terminal, a tomar el ómnibus que nos llevaba a Buenos Aires. Llegamos a la terminal y estaba allá el Oscar, como siempre, el más disciplinado, listo ahí. Tomamos un café, hasta que llegara el ómnibus. Y de repente, "¿y la tortuga?" "¡No! ¡Nos olvidamos la tortuga!" (*Risas, haciendo como si sostuviera un teléfono*) "Paco, Paco, no lo vas a creer. Nos olvidamos la tortuga". Paco se tomó un taxi y salió corriendo a la terminal, no me olvido nunca, estar sentados y verlo venir a Paco con la tortuga. "¡Ahí llegó!".

Cubeiro: Era real, debía de pesar.

Villegas: Totalmente. Era una pieza única. Después quisimos hacerlo hacer con alguien, al caparazón, porque había que devolverlo. No lo podíamos tener más y era un litigio con una persona que lo quería recuperar. Esa persona no tenía nada que ver con el teatro y no entendía. Era muy difícil decirle que era imprescindible para nuestra obra. Decía, "qué andan haciendo, yo quiero mi caparazón". Finalmente no se hizo más *Lomodrama* así que...

Cubeiro: Te iba a consultar justamente acerca de esto, que el caparazón era real, y el esqueleto era también real. ¿Crees que eso es importante? Aunque ya sobre el escenario se convierte en un elemento escénico, ¿es diferente que sea real al hecho de que sea artificial, de *cartapesta*, por ejemplo?

Villegas: Sí, exactamente. Tetas eran tetas, entonces si tetas eran tetas, y bolas eran bolas, mirá si no vas a mostrar un perro de verdad. Un perro embalsamado. No era que hacíamos *como que* comíamos. Se cocinaba el maíz en escena y tenía que haber ese olor en escena, del aceite que se quema y que frita. [*aquí la respuesta más precisa es que defendíamos la condición aureática, sólo contenida en las cosas reales*] (*Risas*). Todo.

Cubeiro: Eso es lo del convivio, ¿no? El concepto de Dubatti. Bueno, "estamos aquí, esto es real". ¿Todo está muy medido desde la dramaturgia pero está este componente?

Villegas: Sí, real.

Cubeiro: Había una frase que dice Graciela, cuando releía una entrevista acerca de la obra, que decía "era sentirme tortuga". No era hacer ver.

Villegas: Claro. Era tortuga. Y de hecho, así detrás de escena, Graciela hacía un trabajo rarísimo, que era precioso ver. En realidad no formaba parte, porque quedaba atrás, pero si te dabas vuelta como público la veías. Y, de hecho, había gente que la vio dos veces, que se giraba para curiosear. Porque Graciela es fanática de las tortugas. Graciela tiene tortugas, colecciona tortuguitas, observa tortugas.

Cubeiro: ¿También son de su cotidianeidad?

Villegas: Sí, ¡y las ama! Y son signo de eternidad, para contraponer a la muerte. Entonces, "Voy a ser tortuga." Y por eso pasa por encima del cuerpo, que ahí Oscar está cantando unas canciones, que son las canciones de la ceremonia de la ayahuasca, que significa liana de la muerte. Es un jarabe ritual, alucinógeno, que se utiliza para una experiencia mística. Y se cantan esas canciones. Entonces en medio de esa ceremonia, que él está en el suelo y que delira cantando, pasa por encima de él una tortuga que le anuncia vida. Esto es eterno, esto es para siempre. "¡Serás eterna!", lee ahí Graciela a Jodorowsky.

Cubeiro: ¿Todo esto, la muerte, no como un final sino como un paso? ¿Queda todo muy abierto, no?

Villegas: Sí, de eso se trata. Te da esperanza.

Cubeiro: Y eso que comentabas, del baile final, también apunta quizás a que...

Villegas: Sí, sí, también vamos a bailar. Tiene mucho fondo *Lomodrama*, mucho fondo. De hecho, quedamos marcados los cuatro después de *Lomodrama*. Para nosotros cuatro *Lomodrama* es un antes y un después.

Cubeiro: Para cerrar y así no te robo más tiempo, ¿está esta cuestión del ritual y de la ceremonial que también está presente en la obra?

Villegas: Ah, no, pero teníamos un propósito. Decíamos lo único que me puede alejar del orden de la muerte es el ritual. Por eso todo se hacía con un orden ritual. Todo, hasta lo más banal, se hacía con un tiempo pensado y con una relación. Las sillas eran las sillas, y se las traía acá, así. Pongo sillas. Arremango pantalón. Me siento, miro público. Desprendo botón de camisa. Elevo el pie y permanezco así. Miro a Graciela. Graciela sombra celeste. Era decir permanentemente lo que nos da sentido en la vida es que las cosas no sean... Ah, porque los cuatro coincidíamos en que no queríamos hablar más de banalidades. No podemos gastar más energía en pelotudeces. Todo es tan absolutamente real, concreto, objetivo, poético, contundente, y todo acaba. Todo acaba. Esto que te parece tan lindo hoy, dentro de cinco minutos puede desarmarse y nadie lo va a recordar. Si vos y yo morimos hoy, nadie va a saber de este encuentro. Está grabándose y va a quedar un registro, pero nadie más sabe de esto. ¿Cuántas personas hay en este momento, en este país tan horrible (donde gobiernan los cínicos, los hijos de puta, donde gobiernan los tarados...) que se pongan a pensar que hay dos mujeres disfrutando a las once de la mañana en una sala de teatro vacía hablando de arte, discutiendo arte, manteniendo una conversación sobre esto? ¿De cómo es la operatoria artística de algo que nunca más va a volver a verse? Algo que se terminó, que se fue, y hasta se murió la gente que lo hacía. Sigue siendo motivo de energía, de fuerza, de diálogo, de valor de memoria. Y va a bastar salir ahí, y el señor que arregla las motos, el que vende naranjas, el almacén de enfrente.

Cubeiro: Ni saben.

Villegas: Pero no saben que también estamos creando mundo.

Cubeiro: Ellos también.

Villegas: Ellos es obvio que crean mundo. El problema es nosotras, que no es obvio que creamos mundo. Que hace falta vino, pan criollo, leche para que haya mundo es obvio. Que hace falta que las motos que está arreglando el señor de enfrente tengan ruedas, es obvio. Si una cámara se detuviera frente a la almacenera, todo el mundo entendería qué

está haciendo la almacenera. Si una cámara se detiene frente al taller de motos, todo el mundo entendería también. Pero si una cámara se detiene acá, simplemente dirían dos minas, como son las minas, que les gusta hablar entre ellas, así, charlando. Pero no saben que estamos creando mundo, acá, otorgándole sentido (*Risas*).

Cubeiro: Por eso también se trata de algo político, ¿no?

Villegas: Exactamente. Sí, era siempre un homenaje a los 30.000 desaparecidos además *Lomodrama*. Estaba ahí eso.

Cubeiro: Que aparecía con la referencia a las guerras, a los desaparecidos.

Villegas: Sí, Graciela lo que arrastra ahí son los desaparecidos. Este país no se va a quedar quieto, ni va a tener nunca paz ni calma, si no sabemos dónde están. Si no hay justicia, si no hay memoria, si no hay verdad. Los milicos se están muriendo y no están diciendo dónde están los 30000 desaparecidos, dónde están los nietos. Entonces, esa injusticia del mundo es lo que se grita ahí también.

Cubeiro: Claro, porque, en ese ritual de enterrar a los muertos, está la idea de un cuerpo al que le podemos llorar. Pero el desaparecido quedó, como por así decirlo, en tierra de nadie.

Villegas: Exactamente, ese es uno de los temas. La desaparición de personas, exactamente. No hay posibilidad de ritualizarlos. Ese cuerpo que un día nació, y que fue tenido en brazos, y que se lo vio convertirse hasta en un adulto, un día desaparece y nunca más se sabe. Esa incógnita es un agujero, un vacío, un precipicio por donde se cae todo. Se cae la política, se cae la sociedad, se cae el amor, se cae todo. Todo se fuga por ahí. Hasta que no haya eso, no hay posibilidades de justicia.

Entrevista a Pablo Huespe

Fecha: 17 diciembre 2019.

Ana Cubeiro: Hablemos sobre el proceso de creación de *Pintó Sodoma*, ¿cómo lo describirías, a nivel personal?

Pablo Huespe: Para organizarlo, porque tampoco sé si es que temporalmente ha sido tan cómo te lo voy a contar, sino que más bien medio roto en el tiempo... Pero, en un principio, pienso que estaba, por un lado, mi interés personal... más que interés, mi forma de pensarme en la escena y mis necesidades para pensarme en la escena; o sea, cómo puedo hacerlo, qué necesito para pensarme en la escena: ciertas condiciones espaciales, lumínicas, también en relación a los objetos, para poder hacer y actuar. Lo voy a ir mezclando todo, porque Paco todo el tiempo también habla... yo trabajo con él en una cátedra de la facultad... y el todo el tiempo trae esto de los elementos que los actores y las actrices necesitan para poder actuar. A mí, me encanta eso, porque me siento tan identificado, ¿viste? Como te armás vos tu propio circo para poder actuar. Porque, bueno, muchas veces no estamos ávidos de elementos actorales o solamente nosotros tenemos de hacer algo en escena, o de generar ciertas sensaciones o poder decir ciertas cosas... Para hacer eso no solamente nos podemos abastecer de los elementos corporales físicos, a veces necesitás un vaso para romperlo.

Cubeiro: ¿Como un disparador?

Huespe: Claro, en *Peligran los vasos*, por ejemplo, cómo esta cosa de la fragilidad, de repente, del sonido... Son todos elementos que van generando una composición sensorial, emocional. No solamente el actor, sino también el actor puesto al lado de la elección de todos esos elementos. Ahora, en relación al Paco y a los elementos puestos en el teatro del Paco, siempre hay algo de la crudeza, ¿viste? El elemento tal como es, como lo tenés, como lo trabajás, no necesitás más. Digo, para diferenciarlo de otro tipo de estéticas, los demás teatros van a buscar que esa estética se empiece a afinar, se empiece a pulir... Bueno, no. La estética del Paco sería todo lo contrario, esa crudeza del objeto y cómo eso da la posibilidad de ver lo que se hace con eso. Es todo muy abstracto... Bueno, vos ya lo debés tener más afilado (*risas*).

Cubeiro: No, no, justamente como yo lo veo desde afuera, es interesante confrontar mi mirada con quién está involucrado en el proceso.

Huespe: Digo, por ejemplo, en *Peligran los vasos...* A mí, me encantaba esto que ellos hacían con el tacho, que lo golpeaban. Bueno, tiene un montón de situaciones que hacen con el tacho, eso lo importante; no es el color del tacho, si el tacho está ubicado en una diagonal, si eso genera una tensión... O sea, todo eso no importa, es solamente lo que genera el tacho. Entonces, después, hay una sumatoria de elementos y de colores que se dan de manera azarosa, que terminan construyendo... Por lo que yo ve, es como que Paco no le da mucha importancia a toda esta cuestión más...

Cubeiro: Creo que es una actitud también estética que él toma, no es que no pueda refinarlo, es que él lo asume y busca dejarlo en ese estado, ¿no?

Huespe: Sí, sí, sí. Pero porque el componente importante no es lo visual sino que es lo que hace el objeto y lo que genera el objeto en relación a la acción, ¿no?

Cubeiro: En tu caso, digamos, en cuanto a tus exploraciones personales, ¿cómo crees que el objeto te permite llegar a ciertos hallazgos?

Huespe: Voy yendo un poco a todo eso. A mí, lo que me pasó... te planteo esto de la necesidad por como yo pienso la escena, un poco como al margen de Paco. En mis procesos personales de creación, es como que necesito algo en relación a lo lumínico que me empiece a dar espacialidades, a generar ciertas atmósferas, que con Paco no lo tengo. Cuando yo trabajo en un proceso de ensayos con Paco, siempre es crudo, no tenés luz, no tenés nada, estás vos solo, lo que necesitás lo tenés que llevar. Entonces, había algo en relación al objeto: yo había llevado unas sábanas, después un pajarito, que después quedó. Eso fue loco, porque él después se fue a Méjico y trajo un pajarito de cerámica y dijo "Éste quiero que uses". ¿Viste? Hay pequeñas cositas a las que sí, pequeños objetos que a él si le llaman la atención y los pone, digamos, a funcionar. Finalmente, él toma ciertas cosas pero solamente en relación a su necesidad, algo como muy personal. Como nosotros tenemos ciertas necesidades, porque de repente yo le digo "No, mirá Paco, a mí ese no me sirve, porque no lo quiero, porque no me gusta, porque...". "Ok, no lo usés". ¿Entendés? Es muy

alejado a lo que tiene que ver en términos de producción, en producción estética o en producción de necesidades materiales. "Ché, necesitamos muchas camas" o "Necesitamos camas de dos pisos..."; cuestión que ha sucedido, en su momento, en *Pintó Sodoma* en relación con la producción. Es decir, ¿cuáles son los gastos y los elementos que se van a usar? Y, ahí, Paco es como: "Bueno, ¿qué es lo que se usa? ¿Qué usamos?" Las dos camas, son las dos camas. No vamos a poner más cosas en el imaginario de que vamos a hacer... No, lo que hacemos es lo que hacemos. Ahí hay un recorte.

Volviendo a la necesidad. Me pasa que tengo esa necesidad de un recorte espacial y Paco no me da esa opción, digamos, cuando yo tengo que llevar una escena para avanzar, en este caso en el trabajo con Pasolini. Entonces, lo que yo hacía todo el tiempo, con los recursos que tenía, era achicar el espacio. Apagaba la luz y usaba las luces del teatro. En un principio, usaba las luces del teatro. Después, llevaba luces mías, de mi casa. Y, como yo estaba con mucha necesidad de hacer, hacía escenas con todos mis compañeros. Les proponía cosas a todos mis compañeros y con todos iba tomando diferentes situaciones. Con los que tenía deseos de trabajar, en realidad, porque éramos muchos y no era así con todos. Entonces, en relación a ir buscando como postas espaciales que puedan ir organizando también la escena, yo iba todo el tiempo trabajando con diferentes objetos lumínicos. Llevaba veladores, llevaba lamparitas, usaba las luces led, las blancas del teatro... Entonces, intentaba buscar en cada escena una propuesta lumínica distinta.

Cubeiro: ¿Cómo una dramaturgia de la luz?

Huespe: No era que yo quería armar una dramaturgia. Después, hasta último momento, me aferré a trabajar con el diseño lumínico de la obra, porque era algo que tenía que ver con mi personaje y con mi estar en la escena. Yo sentía que si otra persona venía y hacía un trabajo sobre el diseño lumínico iba a ir en detrimento de todo mi trabajo de creación. Y yo había puesto mucho en ese trabajo para que viniera otra persona y que diga "No, pum, pum...". Yo ya sabía, había como ciertas cosas que yo ya sabía que iban a suceder en la obra, en la dramaturgia como más desarrollada, que además se iban dando en simultáneo y también anacrónicamente. Por ejemplo, en todo esto que tenía que ver con la realización de las escenas, todo el tiempo ponía a funcionar la luz, cosa empezó a generar un sentido en relación a mi personaje, que era el huésped que viene en el texto de *Teorema*; ese personaje que era un huésped, que venía a escandalizar los deseos de todos los personajes en el texto y en la película. Empecé a trabajar con eso, como que era un personaje que

venía a mover; a mover las necesidades, a mover los deseos, a mover lo erótico. Entonces, lo que yo hacía era como empezar a trabajar a nivel lumínico esas situaciones y a nivel de acción. Porque había otra cosa importante que era que Paco había propuesto a principio de año tres cosas en sus tríadas, que era "hacer, decir y mostrar". Él propuso cómo era la hegemonía del decir en la escena. Entonces, yo empecé a trabajar con que no quería decir sino que quería hacer. Todas mis escenas, como todos iban trabajando sobre el hacer, yo tenía la necesidad de hacer un contrapunto en todo lo que se hacía. ¿Por qué? Porque éramos un montón, porqué de la forma como trabaja Paco desde el deseo y de estar en escena, también es una realidad, hay todo el tiempo una situación de que o hacés algo para destacarte o no te ves. Así como te lo digo, Paco también lo dice. Dice: "Bueno, che, o se muestran o acá nadie los ve".

Cubeiro: Sí, como que te instiga pero tienes que tomar la posta, digamos.

Huespe: Claro, que de alguna forma también son ciertos principios teatrales con los que Paco trabaja actoralmente. Entonces, era todo el tiempo el contrapunto de trabajar sobre el hacer. Yo buscaba accionar sobre los cuerpos. Todo lo que es mi trabajo en *Pintó Sodoma* es hacer sobre el cuerpo del otro. El hacer con la luz.

Cubeiro: Te hago una pregunta en relación con el cuerpo y esta cuestión que me planteas, ¿lo piensas concebido desde una idea de corporalidad material? ¿O el cuerpo sabiendo que es también ese ser, ese sujeto, esa otra persona?

Huespe: Todo, todo; o sea, en la complejidad. Porque se iba dando de diferentes maneras. Digo, una cosa era con quienes yo trabajaba o elegía trabajar, las propuestas que íbamos haciendo, siempre desde un lugar súper respetuoso. Después, lo que me pedían mis compañeres. Y, después también, lo que se iba dando en el proceso, la confianza que se iba creando y las cosas que nos íbamos animando a hacer, ir un poco más allá. Yo trabajaba desde un lugar de deseo amoroso, como que todo el tiempo me ponía al servicio del deseo del otro. Entonces, eso también iba calando sobre los personajes.

Mi personaje, que era el huésped de *Teorema*, de repente se empezaba a cruzar con el personaje del ángel que es mandado en *Sodoma y Gomorra*, que viene a ver cómo está el estado del mundo. Y, en ese estado del mundo, al ángel le hacen de todo. Entonces, él vuelve y se comunica con Dios y dice: "Bueno, el estado del mundo es este". Pero, después

de que al ángel lo agarraron, lo violaron, lo manosearon, le hicieron de todo físicamente. Entonces, estos dos personajes se iban cruzando y empiezan a generar lo que sería lo medular del personaje, con ciertas contradicciones, deseos de estar, un discurso, palabras para decir. Se empieza a generar algo que es muy complejo y empieza a ser la vida del personaje. Entonces, eso se iba dando en la creación y se iba dando de manera compleja, todo el tiempo, en lo que se iba creando.

Digamos que es una acumulación de capas y de sentidos, ¿viste? Después hay algo que tiene que ver con lo concreto, que tiene que ver con la acción, con las selecciones de lo que se va haciendo en la escena. Bueno ahí sí hay algo que se empieza a limpiar; o sea, que no es por acumulación. En relación a lo que se acumula, a lo que se va desprendiendo. Eso se deja, ¿viste? Había escenas en donde se hacía una cantidad determinada de acciones y , bueno, finalmente se tomaban quizás dos de esas acciones, que tenían un grueso de acumulación de sentidos y de situaciones. Hacían una síntesis.

Cubeiro: Claro, el aporte de todo ese trabajo estaba, aunque finalmente quedaba fuera.

Huespe: Claro, entonces, de esa forma, se iban componiendo muchas situaciones, hasta a nivel lumínico y de objetos. Bueno, para ir ordenándote, qué se yo... en una escena, trabajaba con una lamparita y con unas luces blancas, etcétera, etcétera. Cuando se empieza a sintetizar la escena y, además, se empieza a ordenar esa escena en la dramaturgia total, yo empiezo a hacer también ciertas elecciones de los objetos con los que voy a trabajar para ir dándole un orden, con qué voy a ir trabajando, dónde voy a ir poniendo determinados objetos... Para el orden, cuando empiezo a pensar en el diseño lumínico de la obra total, no de una escena, sino de la obra.

Después había otra situación, que es que yo empezaba a mitad de la obra. En relación al sentido de la obra, en la dramaturgia, había un antes y un después a partir de la entrada del ángel.

Cubeiro: Sí, se sentía ese momento... Era una aparición que marcaba un cambio.

Huespe: Claro, era un quiebre. Ese quiebre, a mí, también me parecía importante que fuera un quiebre en cuanto a lo lumínico. Ahora, es muy difícil esto, porque fueron grandes discusiones.

Cubeiro: ¿Por qué era un grupo grande?

Huespe: Porque éramos muchos, porque tenemos diferentes formas de concebir y pensar la escena en relación a la luz. Con Paco, discutíamos mucho en relación a esto... que tiene que ver con que, por lo general, los actores quieren estar iluminados. Quieren tener luz. Y yo todo el tiempo le decía a Paco de que a mí me interesaba trabajar la luz no desde un lugar convencional, que es iluminando, sino desde el lugar de la oscuridad. No trabajar la luz desde la iluminación, sino desde el sacar luz, que haya más oscuridad. Esto es un problema en el teatro porque la luz teatral lo que hace es dar tridimensionalidad, generar fondos... o sea, la luz de contra hace que pueda haber volumen en la escena. Cuando vos sacás el contra y utilizás otro tipo de objetos lumínicos empezás a aplanar la escena. Pero, a mí, me parecía súper interesante esa situación de la luz plana. Cuando aparecían solamente las luces blancas, por ejemplo, porque aparecía la crudeza.

Cubeiro: Finalmente tuviste esa oportunidad, ¿no?

Huespe: Sí, sí, finalmente logramos eso. Después de muchas discusiones, que yo le decía "Paco, pero esto es lo particular de esta obra. Esto es una apuesta lumínica distinta a cualquier otra". Igual, a mí, me generó mucha crisis porque querían tener luz. En esa necesidad de que los actores y las actrices se sentían de que no estaban iluminados... bueno, se empezó a generar una situación de... Y, a Paco ya no le interesaba entrar ahí, que tiene que ver con prestar atención a cada necesidad. Es como que ahí, ya decía "bueno, ¡resuélvanselo!".

Cubeiro: ¿Tiene que ver con lo colectivo, no?

Huespe: Y también de la rebelión y de la autogestión de cada uno. Entonces, bueno nada, había algo ahí en donde íbamos trabajando un poco en conjunto con Paco en la dramaturgia lumínica y en la dramaturgia de sentido. Paco me daba bola en momentos, y, en otros, se olvidaba un poco de esas necesidades que yo le planteaba. Porque también era como una demanda que yo le planteaba en relación a mi trabajo. Yo sé que le demandé en ese sentido, porque, claramente, éramos 16 en escena. Entonces, había algo en donde yo también entendía...

Cubeiro: Esta idea de la oscuridad que me comentabas, quizás no lo tienes pensado, pero ¿lo planteaste en relación a la obra de Pasolini o por lo que fue surgiendo a nivel escénico?

Huespe: Es que todo se iba relacionando.

Cubeiro: No se puede disociar.

Huespe: No, por lo menos yo no lo puedo disociar. Porque es mucha información la que empezás a acumular; entonces, todo el tiempo está vinculado. Digo, la oscuridad en Pasolini es súper importante desde un lugar de construcción y, después, desde un lugar en el que ocurren los hechos. En Pasolini, los hechos ocurren en la oscuridad, no ocurren en los lugares de luz. Es como que todo el tiempo empieza a entrar ahí un juego de la contradicción, si das luz en un lugar, estás dando sombra también. O sea, vos iluminás un objeto y le estás dando sombra atrás, al mismo tiempo. A mí, eso me pareció muy importante, porque en esa sombra o ese lugar de oscuridad, ese lugar que no está iluminado, es dónde ocurren los hechos en el cine de Pasolini. Pasolini pasionalmente se mueve en los lugares de oscuridad. Se mueve en los lugares donde no está iluminada la normatividad, donde no está iluminando la burguesía, sino que va trabajando en ese lugar donde no hay luz y donde sigue habiendo vida.

Entonces, todo el tiempo eso me era como una necesidad, lumínicamente y cruzado con la acción, ¿no? Esta cuestión de trabajar con el deseo y con accionar en el cuerpo de las demás personas. Era una hipótesis, algo que yo pensaba que debía trabajar. Con cada persona, bueno, ¿qué muevo? ¿qué sacudo de esa persona para poder tener otra cosa que no tuviera que ver con el discurso o con el pensamiento? Porque eso ya estaba puesto en los textos. Me interesaba todo eso, que era como lo fluido, lo animal, lo... entonces, todo el tiempo era como que sacudía, con el movimiento que se iba dando de distinta forma.

Cubeiro: ¿Notabas que con cada compañero o compañera era diferente?

Huespe: Claro, por ejemplo, con Dani Ferreyra no funcionaba así. Con la Dani, era la suavidad, el cuidado, el contacto con suavidad. Mi pregunta era: ¿cómo ingreso al cuerpo de los actores y de las actrices? Yo sabía que con Dani solamente podía ingresar con cuidado y, solamente, si ella me daba lugar a que yo pudiera ingresar. Y así se fue dando. Primero era una caricia, era una risa, entonces ella ya ingresaba y me daba lugar a que yo

podiera ir más allá, y yo le daba lugar a ella, porque se iba dando así. No era lo que yo quería o que yo planificaba. No, yo sabía que era con cuidado. Punto. Y hasta ahí llegaba. Y, si ella quería, yo podía ir más allá. Eso era loco, porque en los ensayos se iba dando: un beso, entonces ella me dejaba tocarle la pierna, ya nos divertíamos y nos calentábamos... como que había un juego erótico en el que nos divertíamos los dos. ¿Viste? No había algo en lo que yo me divertía y ella no, digo, había un juego escénico ahí. Que es muy loco, porque después de que estrenamos *Pintó Sodoma* entra en boga todo lo que es el acoso en la escena, el acoso machista, ¿no? Entonces, fue muy loco. Primero, que yo no me lo preguntaba; segundo, que no sucedía así; tercero, que nosotros poníamos los límites. Porque sí sucedía de que, en algunas situaciones, yo me sentía violentado por mis compañeros.

Cubeiro: Al revés de lo que estabas planteando con Dani, digamos.

Huespe: No por mis compañeras, pero sí por mis compañeros. Entonces, sí se daba una situación de límite. En donde yo ponía un límite, había como un freno, digamos, que era como "bueno, ¡hasta acá!". Sobre todo, era con mis compañeros: "bueno, hasta acá vos me podés tocar, hasta acá me podés mirar, hasta acá me podés..." y eso sucedía in situ en la escena. Bueno, porque así sucede también en el teatro de Paco. También hay una relación con el riesgo de lo que estás poniendo en escena. Y en escena, de repente, estás trabajando con temperamentos de otros actores que no lo controlan, y se van, se van de mambo. Si no les ponés un freno, se te van. Entonces, de repente, ya eran frenos físicos. A mí me pasaba, por ejemplo, con Nahuel Maldonado. Con él, el trabajo fue distinto. Yo trabajaba con todos, pero con todos fue distinto. Casi todo era una cosa de lo singular del trabajo, que para mí era un quiebre de cabeza porque me llevaba mucho cuerpo, mucha emoción, mucha cabeza... Con Nahuel era distinto lo que trabajamos, en dónde él hace toda la escena en la que va tocando el tambor, y yo voy bailando y él me agarra. Primero, era una cosa como más de cansancio físico; o sea, era como muy concreto desde lo físico. Había un juego con lo lumínico ahí también, que tenía que ver con un recuadro que hacíamos con unas lucecitas que colgábamos en un perchero. Pero, eso era porque nosotros trabajábamos como en un peregrinaje por el desierto, con eso acotábamos lo más que podíamos el espacio, porque La Cochera tiene una situación lumínica que vos tirás una luz y, como es azul, se te hace gigante.

Cubeiro: Al volver a ver la obra en video, respecto de este trabajo con la luz puntual que me comentas, todo agarra como otra dimensión: las texturas, el piso... ¿No? Antes comentabas que quizás se pierde la perspectiva...

Huespe: Pero se gana en intimidad, sí. En lo sensorial.

Cubeiro: Sí, se realza la textura, la piel, que es muy importante también ese contraste. Y, esto que comentabas sobre el riesgo, antes que hablábamos justamente de *Peligran los vasos*, también es algo que se da en la obra. Al principio de la investigación, cuando entrevisté a Paco, él me decía que algunos actores no se dejan tocar ni hacer nada. Él da esa posibilidad también, ¿no?

Huespe: Sí, claro.

Cubeiro: Es muy performático, pienso. Porque bailar, bailas... no es que representas nada, sino que estás ahí, presente.

Huespe: Es que, en mi caso, se daba algo de lo performático, porque era algo marcado por la presencia física del cuerpo. El cuerpo tiene una temperatura, el cuerpo puede largar un tipo de fluido, puede transpirar... y, si lo movés y lo agitás, va a respirar, va a gemir, se puede dañar. Por ejemplo, con Belén, hay un momento en donde nos golpeamos, donde nos cacheteamos, es como...

Cubeiro: Bueno, ella me decía que no se siente tanto una actriz, sino que está ahí poniendo el cuerpo.

Huespe: Claro, que es como que te ponés al servicio de la obra, ¿viste? Que era loco, porque, ahí también, yo le decía todo el tiempo a Paco: "Bueno, ¡estoy hartito! Estoy hartito de estar y de hacer lo que los demás..." Y Paco me decía: "Bueno ese es el rol que tiene el ángel, se pone al servicio del deseo de los demás". ¿Viste? Había algo donde no entraba mucho el juego de mí deseo, sino que mi deseo era que el deseo de los demás pueda tener como una vía. En donde yo veía que ese deseo también quedaba como medio coartado en toda la cuestión del decir, del pensar, ¿viste?, que era como el mundo, como que había algo del mundo como es, en donde nosotros nos manejamos con palabras, con las formas,

digamos, que nos hacen personas civilizadas. Con lo cultural, con lo social... Y ese era el quiebre, ir a lo animal.

Para mí, es muy loco, porque lo que terminaba sucediendo en la obra era que yo terminaba personificando a Pasolini. En ese sentido, me siento identificado también con él, en eso que él está poniendo en juego en su obra. Que es todo el tiempo la cuestión de romper el ego, venir a la miseria humana, pero en contradicción y en oposición todo el tiempo en la creación de la belleza. Y que todo el tiempo se pone también al servicio de su propio ego, del ego de Pasolini, de su belleza, la belleza de sus actores, de lo italiano, ¿viste? La belleza italiana, de lo estético.

Cubeiro: La belleza incluso en lo que está en los márgenes, ¿no?

Huespe: Claro, en lo periférico. En lo que no es considerado bello, lo que está en los márgenes.

Cubeiro: Es muy interesante.

Huespe: Entonces, hace que sea súper complejo, porque yo entiendo que por ahí es donde va la vida, ¿no? En ese filo va la vida, que no tiene un lugar, que está entre la vida y la muerte, ¿viste? Es una tensión, el entre. Me pasaba todo el tiempo que la creación del espacio, la utilización del objeto lumínico, también tenía que ver con eso. ¿Cuáles eran los objetos que yo llevaba? ¿De qué manera iban apareciendo? Eran un montón, ¿viste? Y también todo lo personal que está volcado ahí. Mi viejo tiene toda una cuestión con las luces, con todos los objetos lumínicos: las arañas, las tulipas... De hecho, hace mucho tiempo que yo decía que lo único que heredé de mi papá son sus objetos lumínicos. Entonces, yo ya tenía cierta cantidad de objetos que llevaba y que para mí eran muy preciosos. Todo el tiempo decía, "bueno, esto se puede romper". Yo lo tenía que cuidar mucho, a mis compañeros les decía, "yo sé que yo estoy trayendo esto acá, esto se puede romper, lo tienen que cuidar". Eran objetos que no podían tocar y, si los tocaban, eran muy cuidadosos.

Cubeiro: Te hago una pregunta, ¿crees que era importante el hecho de que fueran objetos preciados desde lo personal?

Huespe: Por ejemplo, el momento en el que yo trabajo con una luz amarilla, sí, sí. Eran cosas que iban dando cierta calidez al trabajo, cierta temperatura. Cierta temperatura del movimiento, de lo que sucedía en la escena y cómo se iban aglutinando las personas. Porque, en ese sentido, sí era algo en lo que Paco trabajaba. Esta luz que ilumina hasta acá, por ejemplo, en la luz amarilla que era una tulipa que yo agarro, que eso era un objetopreciado o precioso. Yo lo sacaba y todos iban descubriéndolo, como una luz que te atrapa. Había algo de eso. No había otro objeto. Era la tulipa amarilla agarrada con un florón dorado, que sacaba del bolso y lo iba llevando. Entonces, era como si fuese una lucecita con todos peces que se iban como obnubilando con esa luz, se iban como atontando. A partir de eso, se iban formando con cierto orden en el espacio, y eso daba a que se suceda otra cosa. Así es como también se iba organizando la dramaturgia, ¿no? Después, eso se rompía. Porque, en cierto momento, se cortaba esa luz y entraba otra, que era cruda, que eran las luces blancas. Las luces blancas hacían ese juego: era lo crudo, lo filoso. Se entraba como en una cosa mucho más dura, ¿no? Entraba más lo libidinal, lo sexual...

Cubeiro: Claro, no ya lo amoroso.

Huespe: El sexo, lo carnal... bueno, y así se iba componiendo. Todo eso que terminó en la escena, en un principio, tenía que ver con el proceso creativo, porque se fue tejiendo, se fue armando un tejido grueso de sentidos, de situaciones. Se iba dando así, ¿no? En principio, con pequeñísimas escenas, con lo pequeñito, con lucecitas que generaban algo... y eso se empezaba a engrosar, engrosar, engrosar. Bueno y ahora, si tuviésemos que hacer un análisis, en relación a cómo se va dando, cómo funciona en mi cabeza, es todo desorganizado, ¿viste? Como que había algo de eso caótico, de esa desorganización, que estaba puesto también en la escena.

Cubeiro: Desde mi punto de vista, como espectador, *Pintó Sodoma* tiene una dinámica similar a *Peligran los vasos*... Por ejemplo, en *Lomodrama* todo era muy ceremonial y estaba súper definido, según me contaba Silvia Villegas. Mientras que *Peligran los vasos* está marcado por el riesgo, el azar. Digo, para entender cuál es tu mirada como actor sobre *Pintó Sodoma*, cuando ya estaba marcada la escena y definida la dramaturgia, ¿había también esta cuestión azarosa? ¿O era algo que ya estaba marcado, como en *Lomodrama*?

Huespe: Es que me parece que hay trabajos actorales distintos. En *Lomodrama* me parece que el trabajo actoral es muy preciso, esa precisión tiene la necesidad de lo ceremonial, por cómo trabajaba Oscar y cómo trabaja La Menga. El movimiento es este, la calidad del movimiento es así, y se da de esta forma para generar esto.

Cubeiro: Sí, uno veía el espectáculo y sentía esa precisión.

Huespe: En *Pintó Sodoma*, lo que se fija es como una pequeña estructura en la que vos, después, te podés ir moviendo. Lo que sí era de determinada forma y que no se movía eran los textos. Toda la primer parte de *Pintó Sodoma* era así y era así. Y Paco era muy exigente con que eso se respete de esa forma. Bueno, te podías demorar un poco más, te podías demorar un poco menos, el actor se puede equivocar, pueden suceder esas cosas. Pero estaba súper partiturizado, en una cuestión también rítmica. En eso sí, Paco trabajaba mucho en la musicalidad de lo que eran esos textos. Porque era mucho texto. Paco decía: "Bueno lo musical se va marcando así y acá se corta. Carcajada". ¿Viste? Como que había algo de la organización colectiva, en ese tipo de teatro, porque era más tradicional también. De hecho, hasta la puesta lumínica era algo así, todos tenían luz, había contras, había una planta de luces que era como la planta del mundo. Estaba todo iluminado: adelante, al medio, al fondo. Cuando yo entraba, todo se ponía en duda: los tiempos, las luces, porque mis luces podían romperse. Yo, por ejemplo, tenía luces de más, porque una luz podía no prenderse. Los traslados que teníamos en el espacio eran diferentes, porque había que llegar a cierta intensidad física también. Entonces, a veces, nos tomábamos un rato más para que eso suceda. Ahí sí entraba otra situación. Sí había puntos a los cuáles había que llegar pero, de la forma en que llegabas, eso lo ibas viendo. Qué se yo... hubo una función en la que yo me resbalé, porque había agua. Me resbalé, me caí. Y eso hizo que cambie. O, por ejemplo, a mí se me rompió una linterna. Iba variando. Había una cosa ahí que tenía que ver con el caos, ¿no?

Me parece que el Paco en eso es muy bicho, como muy inteligente... y que tiene que ver con cómo nombra a sus espectáculos. *Pintó Sodoma, el escándalo del mundo equivocado*. Cuando *Lomodrama* era *butoh* criollo. Y el *butoh* tiene una cosa que es súper minuciosa.

Cubeiro: Además, es como una rareza dentro de las obras, por lo menos entre las que yo analizo. Son solamente dos los actores, mientras que en las otras es un colectivo más o

menos grande, digamos. Justamente, *Lomodrama* me ofrece como un contrapunto. Y, de hecho, fue Paco quién me sugirió incorporarla en el análisis.

Huespe: Pero es que me parece que, en ese sentido, *Lomodrama* es una obra muy valiosa en la trayectoria de las obras de Paco. Muy valiosa también por los actores con los que trabajó ahí, que son actores muy valiosos para Paco.

Cubeiro: Paco tiene también una forma muy particular, porque su manera de dirigir suele apuntar a poner en duda todo, a generar quiebres... como si fuera su manera de instigar. "Bueno, pero ¿qué quieren decir? ¿qué es lo que quieren hacer?" Entrar en crisis, ¿no? Como que no te ofrece una guía. Pero, luego, también como me decía Belén, llega un momento en que sí define. Ella me comentaba que quería hacer otra cosa y él no le dejaba.

Huespe: Porque Paco tiene unas bases. Primero, ni hablar de su avidez. Él en eso es muy claro, en el sentido de la búsqueda, él está buscando, es como un buscador. Pero también, yo reconozco, para mí es clarísimo cuando Paco necesita ciertas cuestiones resueltas. Donde él se pelea mucho, sobre todo con los nuevos grupos, donde no tienen herramientas. Él, de repente, descubre otras y se pone a trabajar con esas, digo, para hacer la diferenciación con *Lomodrama*. Para darle una particularidad y un valor muy importante que tienen Oscar y La Menga, dirigidos por Paco. Porque no son dos personas azarosas, ni son dos personas desconocidas... Donde Paco toma de La Menga toda una estética para la creación de su propia estética, él lo reconoce, y no sé si se peleará con eso. La Menga hace un aporte muy generoso, muy generoso. Es muy importante eso. En ese sentido, sé que, primero que son muy amigos, sé que Paco reconoce lo que la Menga le brinda a su creación. Como una amiga que hace un aporte a la persona.

Cubeiro: Y los actores mismos siempre lo rescatáis, porque cuando entrevisté a Marcelo Acevedo, él fue rotundo al hablar de la influencia de La Menga, de los entrenamientos. Y es algo que pasa por distintas generaciones, porque vosotros sois de los más jóvenes.

Huespe: Todo esto... porque yo la quiero muchísimo a la Menga y a Oscar lo adoré. Los dos estuvieron en mi formación, son personas a las que escuché de manera muy atenta, intentando escuchar lo que estaban diciendo, no sólo las palabras, sino lo que querían decir con esas palabras. Que muchas veces puede ser algo que se confunde. Son cuestiones muy

sensibles, muy específicas. Oscar tenía algo con la disciplina, con ser minuciosamente atento al movimiento. Había algo, y esa construcción no era porque sí. Era como una simbiosis, ¿no? En *Lomodrama*, claramente, hay un material que pone Paco, como en todas las obras. Pero Paco no es Paco sin los actores. Eso lo dicen todos los actores y él lo dice también.

Cubeiro: Sí, sí. Él, al entrevistarlo, también lo dice. Creo que es totalmente consciente.

Huespe: Realmente, se genera un tipo de relación que ha causado locuras; o sea, ha causado desestabilizaciones emocionales fuertes. Pero, bueno, creo que es algo que hace lo pasional también del teatro de Paco. Trabajar con él, estar con él, es como amor-odio, todo el tiempo así. Yo a él lo adoro, tengo una amistad con él, me gusta hablar con él. Nos entendemos y no nos entendemos, él me entiende y no me entiende. ¿Viste? Es todo el tiempo una puja porque, además, entre nosotros hay una gran diferencia de edad. Lo generacional hace también una gran diferencia. Como él me pone en crisis a mí, también pienso que, muchas veces, yo lo pongo en crisis a él.

Cubeiro: Sí, me parece que él tiene un estilo o una forma muy particular, muy única.

Huespe: Y muy ética. Eso es importante también. Yo creo que Paco tiene una ética de trabajo. Eso algo en donde lo admiro muchísimo, en su trabajo ético. Él siempre es muy claro, va a tomar una distancia. Va a gerenciar el trabajo de la amistad. También va a diferenciar que hay una persona que se está involucrando, no te va a obligar nunca a que hagas nada.

Cubeiro: Si bien existe ese riesgo, asumido por cada uno, ¿no?

Huespe: Pero él lo abre. Si vos te sentís mal, él va a estar ahí para discutirlo. Entonces, de vuelta, la construcción ética es compleja. De vuelta, Paco entra con esa complejidad y a ese grueso que hace a la vida, a las personas. Porque también entendemos lo complejo a partir de lo simple, ¿no? Una cosa no puede estar sin la otra. También se da esa situación. Es complejo porque es muy simple. Se da de una forma muy simple, es así, asá, y ya está, no hay por donde darle. Como la creación de la obra, es así: empieza así, está estructurada de tal manera, en tal momento vos te parás acá, la luz se prende así, tenés que decir tal cosa,

punto. Agarrás el vaso y el vaso lo rompés. Punto. O sea, no tiene mucha ciencia. Ahora, todo lo que pasa con eso. Ahí te metés en otro nivel de sentido, y ahí se va complejizando. Es cómo que se va dando, una cosa, la otra, una cosa, la otra... Creo que, en ese movimiento, es donde Paco también trabaja, sin ese movimiento Paco dice: "Bueno, no la hacemos más!". Y se acabó. ¿No? Como pasó también con *Pintó Sodoma*. Paco, hace un tiempo me dijo: "Ya tengo el reemplazo para vos"... Pero yo sé (*risas*) que no me puede reemplazar.

Cubeiro: No sería la misma obra.

Huespe: No va a ser la misma obra. Porque él me dice: "Y es delgado, es súper peludo... y que pim que pam". Y yo: "Bueno, dale, reemplazame":

Cubeiro: Es como que también se trata de pincharte un poco, ¿no?

Huespe: De presionarme. Sé que la quieren hacer la obra. Hasta yo mismo, en mis contradicciones, digo: "Ojalá la hagan". Y, de repente, me encuentro "No la van a hacer". Una cosa como diciendo, "si yo no estoy, no la hacen". También porque yo entiendo así el teatro, como decir que quisiera ser indispensable en la vida de alguien. Y no somos indispensables para nada ni para nadie. La vida continúa. Para todas las personas, la vida continúa. El único límite es cuando estás mal físicamente. Entonces, hay algo ahí que también a mí me gusta jugar, porque quizás es con lo único con lo que me puedo quedar de la obra.

Cubeiro: Bueno, en lo performático, donde no se da tanto la representación de un rol, la presencia de cada uno es fundamental, ¿no? Mientras que en el teatro más clásico posiblemente el actor es más fácil de reemplazar, porque, con la técnica, otro puede llegar a construir ese personaje. Pero, en lo performático, se cruza la identidad de cada uno. Un poco lo que comentábamos, ¿no? *Lomodrama* no se puede volver a hacer.

Huespe: *Lomodrama* que trabajaba sobre lo biográfico.

Cubeiro: Pero, en este caso, me parece que también. Por ejemplo, cuando me comentabas que era una necesidad que yo tenía... atraviesa lo personal también, aunque uno como espectador no lo vea.

Huespe: Lo que Paco suele hacer en sus obras es que ese actor ya no está. Eso es lo que Paco hace, continúa con la obra, pero el actor ya no está, ¿no? Me hace acordar una obra en Buenos Aires, en la que eran también muchísimos actores, era súper performática, y no hubo reemplazos, sino que los actores ya no estaban y en la grilla iban tachando. No los dejaban de poner, los tachaban.

Cubeiro: Es interesante.

Huespe: Porque también hay algo de esa persona que estuvo allí en el proceso, que no es que desapareció. Sigue estando, pero no está en escena. Yo entiendo que hay ciertas personas centrales en *Pintó Sodoma*, que Paco siempre asumió que no podían faltar. Pero, también, él fantasea con la idea de que sí, de que nos puede reemplazar. Que sí, nos puede reemplazar, pero es un trabajo de la ostia hacer esa adaptación. Y bueno, como Paco también juega con nosotros y nosotros jugamos con Paco... y como Paco es medio vago, no va a hacer ese trabajo (*risas*).

Cubeiro: Justamente, es lo que decías, su manera de construir es a través de lo que le entregan los actores.

Huespe: Además, es loco, porque también ahí entra la particularidad de las personas que nos acercamos a Paco, ¿no? El carácter, el temperamento de quiénes permanecemos cerca de él. Bueno, yo sé que si Paco me reemplaza voy y le armo un escándalo (*risas*). Ciertas licencias que se dan, o que se van construyendo, y que tienen también que ver con cómo es él. Porque él también se sumaría y nos divertiríamos haciendo esa escena en la vida, ¿no? Yendo yo allí, haciéndole una escena a él, diciéndole que cómo me va a reemplazar, y él... porque tiene que ver con el oficio, con el pensarse actor, con el pensarse director, con ciertas cuestiones que tienen que ver con el oficio. Si no, es muy ingrato, todo se vuelve muy técnico, muy duro. Y no trabajamos con eso solamente, eso es una parte. Después, viene todo lo medular, que ahí es donde yo amo a Paco. Siempre va a trabajar sobre lo medular y, quizás, la obra no se hace, quizás nunca más actuás, quizás actuás mal; pero,

hay algo de lo medular, de lo esencial, que es decir ¿por qué yo quiero estar ahí en escena? Digo, podría dedicarme a las plantas. ¿Por qué te vas a dedicar a la escena? Entonces, ahí es donde él te increpa. Dice "¿Qué querés decir? Vos, ¿qué estás queriendo decir?" Porque él sabe, digamos, es algo tan intangible, que se crea solamente en relación a lo escénico. Necesitás un espacio, necesitás que alguien te vea, necesitás... para darle vía a eso, que no sé que es. Entonces, es como... se te parte la cabeza, se te parte el corazón, se te parte el ser. ¿Viste? Hay algo ahí, ya está, "bueno, dale, aquí estoy, lo hacemos". Que es muy loco, porque yo todo el tiempo le planteo "Paco, es que si no, yo no sé qué hacer." No sé cómo puedo superar esto, necesito ponerlo ahí. Necesito explicar estas cosas que tienen que ver con, de vuelta, la miseria, el ego. Hay algo de eso que está muy atado al actor, la actuación.

