

INTRODUCCIÓN

Un interrogante

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo. (Wittgenstein)

La cuestión que motivó esta investigación es la búsqueda de una posibilidad de escapar de la cuadrícula de la palabra y la preceptiva de la tradición occidental metafísica sin ser por ello una estruendosa vanguardia, un momento de subversión violenta que luego se institucionaliza en el arte.

Frente al *logos* hegemónico buscamos el espacio de la experiencia individual, de la *gran masa de singularidades* que Hegel excluye de su Historia, de aquel que, al parecer, no tiene herramientas propias para decirse fuera de la corriente principal, ya que la palabra es la herramienta del otro, de la hegemonía, del poder. Sabemos que al invertir los pares de oposición que relegan a la minoría, esa palabra deviene hegemónica. Nos preguntamos cómo escapar de esta dicotomía que parece insuperable.

Elegimos trabajar con una obra de teatro de Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos* (2000), analizando una alternativa singular más allá de la preceptiva de la “despótica” lengua común y, en este caso concreto, de la representación teatral.

La escritura dramática y las puestas en escena de Veronese casi siempre presentan una relación ambigua con los modos tradicionales de hacer teatro y aún de la “vanguardia latinoamericana” de los setenta y ochenta, por lo cual daremos cuenta de la constitución de una *poética* personal que genera ruptura pero también guarda una relación de continuidad. No es una respuesta radicalmente “otra” a la preceptiva pero creemos que sí implica resistencia. El texto dramático, ni uniforme ni dogmático, resuelve de modos diversos la relación con la tradición y con lo nuevo, por la experimentación con el lenguaje y con lo propiamente escénico.

Daniel Veronese ya no necesita en los años ´90 dar cuenta de una realidad concreta y enfrentarse a ella en una re-presentación, como ha ocurrido en otros momentos de la historia en que el compromiso político se manifestó como respuesta violenta al orden establecido en un nivel político, cultural o artístico. Ahora puede buscar con mayor libertad sus propias “formas de uso y expresión”. La reformulación dramática es efectuada consciente y metódicamente –de esta conciencia dan cuenta claramente los *Automandamientos* (AM)- rechazando todo lo impuesto exteriormente, sin ignorar el peso de la tradición que lo configura, incluso en su intento de evadir sus preceptos y resistir a ella.

Veronese incorpora el silencio y el vacío a sus obras, consciente de las posibilidades que significa enmudecer como elección. Nuestro deseo es decodificar ese silencio y saber mediante qué mecanismos y qué estrategias se pone en juego y fundamentalmente, hacia donde nos lleva este tipo de resistencia.

Para llevar a cabo este trabajo comenzaremos en el primer ítem con un recorrido por las herramientas teóricas de Patrice Pavis y de la filosofía de Deleuze-Guattari, a partir de lo cual fundamentamos nuestra lectura de la obra con un acercamiento teórico no tradicional porque esta producción sabotea muchas categorías de análisis. Definimos brevemente los conceptos con los que trabajamos en la obra.

En el ítem 2 nos referimos a la trayectoria de Daniel Veronese, a su trabajo como dramaturgo y director tanto en el grupo de investigación teatral llamado *Periférico de objetos* como en su actividad individual. Hacemos una síntesis de su obra y nos detenemos especialmente en *La deriva* (2000) -volumen en que se publica *Mujeres soñaron caballos*- para contextualizar nuestro análisis.

Luego trabajamos, en el tercer ítem, en el análisis específico de la obra *Mujeres soñaron caballos*, aplicamos nuestras categorías de análisis y demostramos nuestras hipótesis. Y, dado que nos interesa analizar el silencio tanto en el discurso como en los elementos compositivos de la puesta en escena, en el ítem 4 analizamos de qué modo aflora el silencio en la puesta en escena de Daniel Veronese (Buenos Aires, 2002-3). En el quinto capítulo nos detenemos finalmente en la poética de Daniel Veronese y en su búsqueda particular de fuga, de resistencia al poder en el silencio ininterpretable.

El silencio y la fuga

La de Veronese no es una obra para ser comprendida, interpretada en el sentido tradicional de un análisis que descifra, que encuentra a cada palabra una correspondencia con su objeto, puesto que el uso de los signos está alterado y por ello silenciado en escena. La obra registra muchas entradas en el texto, cuestionándolo como unidad significativa, Veronese escapa de ese modo a muchas de las convenciones y categorías tradicionales de análisis. Recurriremos por ello a Patrice Pavis (2001a), quien nos permitirá analizar *Mujeres soñaron caballos* desde una concepción del silencio como estructura que antecede la obra y, en un sentido más amplio, precede a todo enunciado.

Podemos decir junto con Pavis, que el silencio es aquí una materia semejante al silencio en la música, del cual tiene necesidad el auditor para escuchar la obra, y al blanco en la hoja, que permite dibujar el trazo. El silencio es entonces *temporal* (una pausa, un tiempo) y

en un sentido plástico, *espacial* (un blanco, un vacío) y no un velo interpretable en un sentido trascendente. Esperamos identificar el silencio en el proceso de lectura del texto dramático, examinando en qué niveles es perceptible. Consideraremos que el texto, tanto en la escritura como en su recepción, parte del silencio. El silencio, lo vacío, lo blanco, son primeros, ellos permiten la presencia de la palabra, del sentido, de la forma. Nos interesaremos entonces por su función, en su constitución del texto dramático, tanto en su lectura como en su representación escénica. No poder descubrir mensajes cifrados detrás de silencios vacíos genera una ruptura con la representación, en el repliegue.

El lector se asoma a universos cuyas claves nunca comprenderá totalmente, siempre estará limitado a una percepción oblicua e incompleta, nunca podrá completar el sentido del texto gracias a una explicitación de tipo pedagógica. (Dubatti, 2000:27)

Intentaremos recorrer la obra en las series de elementos que aparecen como fantasmas alineados oblicuamente de modo no cronológico ni estructural, realizando asociaciones y disociaciones. Estos elementos acontecen en la obra de un modo singular y son muchas veces impenetrables, ya que no se los puede insertar en lo colectivo que hace legible los enunciados. Predominará el silencio y lo ininteligible.

Por el carácter espacial del silencio es que introducimos en nuestro marco teórico a Lyotard (1971) y el concepto de lo “figural” como un modo de analizar el texto como superficie, como imagen bidimensional y silenciosa, no como mensaje cifrado.

Para rastrear hacia donde nos lleva el silencio en estas obras se nos hace imprescindible completar nuestro marco teórico con herramientas que nos permitan realizar un análisis más allá del funcionamiento del silencio en la estructura de la obra. Elegimos a Deleuze-Guattari (2000) porque en su pensamiento hallamos la posibilidad de no redefinir la metafísica –en una respuesta violenta- sino de elegir un sendero propio, sin reflexionar acerca de la validez del lenguaje -redefiniendo, deconstruyendo o violentando su funcionamiento- sino observado la búsqueda singular, menor, casi invisible. Allí se halla la posibilidad de fugar del sistema al devenir imperceptible y constituirse en lo inexplicable, lo que no encuentra equivalente en la lengua.

Deleuze-Guattari (2000) hablan de la fuga del sistema, de la posibilidad de salir de la cuadrícula y de la representación en un movimiento individual que no quiere insertarse en otras experiencias similares sino que constantemente busca la diferencia en el repliegue sobre sí mismo, repitiendo la experiencia propia, el elemento irreemplazable. La repetición es

transgresión, y como estrategia de evasión de la palabra, hacer de la repetición una trasgresión, objeto supremo de la libertad y de la voluntad.

Hipótesis

Nuestra hipótesis de trabajo toma el silencio como un espacio en el cual el sujeto, fuera de la enunciación y el sistema de representación, logra fugarse del sistema de la lengua y del pensamiento binario de la metafísica.

Pensamos en el discurso como conjunto de mandatos o consignas, puesto que todo enunciado encierra un deber ser. Si toda respuesta (violenta o subversiva) es siempre asimilada y anulada por el discurso hegemónico, entonces la posibilidad de fuga del sujeto está en llevar al extremo la consigna, en superar en el exceso el alcance del poder, fugarse utilizando las propias herramientas que brida el sistema.

Entonces, si el sujeto se libera en el exceso y genera en el discurso mismo –en el que él mismo se encuentra– la falla, la fisura por la cual escapar, crea en el repliegue la posibilidad de alejarse de la normativa de los enunciados, enmudeciendo.

En la obra *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese rastreamos los elementos que constituyen la obra y que nos permiten demostrar que está construida alrededor del silencio, que los enunciados de la obra son fragmentos que portan la huella de este silencio como evasión y resistencia al poder y como línea de fuga del sujeto que intenta huir de su homogeneidad. En la puesta en escena de la obra intentaremos demostrar que el silencio se hace presente tanto en los enunciados de los personajes cuanto en los gestos y en la utilización alternativa de signos, objetos, tiempo y espacio.

1 EL SILENCIO Y LA FUGA

1.- *Hacer silencio entre las palabras*

La primacía de la palabra, de lo que se puede decir y comunicar, propia del pensamiento occidental, ha perdurado a lo largo del tiempo en el intento de ordenar la experiencia humana dentro de los límites del lenguaje. El verbo judeocristiano y el *logos*, indisolublemente ligados a nuestro pensamiento, fueron el principio de una *era histórica de primacía verbal* (Steiner, 1994). Aparentemente estamos ahora saliendo de ella, en un momento en que el ámbito del lenguaje se reduce cada vez más, se restringe su pertinencia y su operabilidad. La capacidad de abarcar la realidad se agota en una palabra que ya no da cuenta de lo “real” exterior o extranjero a ella, sino que en la misma construye mundos y realidades.

Desde el Siglo XVII el código de las matemáticas pareció ser más apropiado para decir los diferentes sistemas de saber, cada vez más intraducibles a la palabra hablada. Hoy una sucesiva informatización (Virilo, 2001) hace de filtro y convierte al lenguaje lógico en numérico binario. Se genera, con los nuevos códigos que reemplazan en cada disciplina al discurso verbal, un silencio recíproco entre sistemas para los cuales no tenemos diccionarios; es por ello que somos analfabetos unos de otros. Los proyectos de recopilación de un conocimiento universal como las sumas medievales y la enciclopedia moderna han caducado, no son ya legibles en un tiempo de lecturas y escrituras fragmentarias y dispersas.

Las matemáticas, que ya han desmantelado gran parte del imperio de la lengua, no dejan de ser una estructura; similar a la verbal, un lenguaje “otro” -búsqueda de un equivalente adecuado- y tampoco logran informar acabadamente. Las ecuaciones del álgebra son equivalentes a los pares de oposición de la gramática, por ello es necesario ir aún más lejos y más cerca: debemos buscar la “falla” (en el sentido de la geología: la fisura, el accidente: la ruptura de un espacio determinado, la posibilidad de salirse de su horizonte, de hacerlo estallar) en la lengua misma, encontrar en el discurso, en el exceso de palabras que no logra decir la realidad, la posibilidad de pensar lo innombrable, no definiendo siempre nuevos mundos sino fugando de las construcciones; hallando el modo de obstaculizar dentro de la misma literatura, la estrategia de representación, en un

pensamiento del afuera (Foucault, 1993) atravesando la racionalidad. Haciendo silencio entre las palabras mismas se crea el acontecimiento presente más allá del *logos* que representa lo ausente.

Todavía podemos hablar de un sistema más o menos estable de la lengua que coexiste con otros lenguajes hasta la definitiva fragmentación del *edificio imponente de la palabra* con Nietzsche. La refutación no está en su abandono completo, en su propio seno se pone en crisis la palabra. Ya no podemos hallar la alternativa en lo “otro”, lo diferente ha sido asimilado y debemos ahora no crear la alternativa sino rastrear los lugares de indeterminación, en lo in-diferenciable que crea una continuidad entre ambos términos de la oposición (masculino-femenino; singular-plural; cuerpo-alma; día-noche). No buscamos la oposición o la diferencia, sino lo innombrable *entre* dos elementos diferentes, en el crepúsculo (Nietzsche), que es el comienzo del recorrido individual, de lo no aprendido. Es entonces, cuando nos alejamos de la palabra que nos ha sido dada por los dioses, cuando comienza el verdadero aprendizaje individual, singular, más allá de palabras comunes. Cuando los dioses han muerto podemos optar por el silencio, por callar frente al mandato de la palabra. El crepúsculo es, además, el momento impreciso entre el día y la noche, o la noche y el día, es la frontera imprecisa, la penumbra que comunica dos momentos diferentes. Es el silencio entre las palabras que ordenan nuestro hacer, lo indeterminado, lo que no es definido por uno u otro concepto preciso.

Ya no es suficiente incluir lo distinto en el discurso, ceder la palabra al otro, o refutar con una palabra más poderosa. La palabra que fija las cosas en el tiempo, no puede enunciar las multiplicidades y no es ese su objetivo, ya en las primeras reflexiones acerca del Relato de la Historia se abandona a su suerte (a su *casualidad*) la gran *masa de singularidades* (Hegel) que se encuentran en la periferia de los grandes acontecimientos.

Jacques Derrida (1997) acusará a la palabra por ser el depósito de la metafísica, por la caducidad de su re-presentación binaria que se sostiene en la oposición que excluye lo otro. La unidad y la síntesis dialéctica han declinado, la palabra que evoca la ausencia ha iniciado un repliegue sobre sí misma, ya no en un intento de comunicar lo ausente, sino en una autorreferencialidad cada vez mayor. El lenguaje se vuelve oscuro, privado e inaccesible porque remite sólo a sí mismo. La única realidad a la que puede aún referir es su propia resonancia. Ningún enunciado puede superar los límites del lenguaje y, por lo tanto, se vuelve superfluo. La conciencia de este lenguaje como única realidad se hace cada vez mayor.

Paradójicamente, en este momento de crisis de la palabra hay un exceso de discursos que intentan verbalizar las distintas experiencias en lenguajes diferentes para permitir la

comunicación, enunciando el objeto en un intento de continuar el reinado de la palabra por sobre las cosas, re-presentando lo real. Sólo la experiencia última, la comunicación con lo absoluto ha sido tradicionalmente silenciosa. El conocimiento último no puede ser enunciado, pese a que se ha intentado recuperarlo en la poesía o en el mito. La palabra perdida en Babel es suturada en estas expresiones, y se restaura, frágil, la plenitud original. Las palabras abandonan al hombre en la *epifanía de algo sin nombre* (Steiner, 1994), de lo que nos excede; no podemos decirlo, pero reconocemos tal vez en ello lo innombrable. Entonces existe un tipo de silencio como carencia, como imposibilidad de decir lo verdadero, una experiencia de la infancia, de regreso hacia la unidad original y muda.

Pero podemos pensar también en un sujeto -consciente de su sujeción a la lengua- que opta por callar ante el horror “después de Auschwitz” (Adorno, 1980) y ante el excesivo flujo de palabras, del mismo modo en que se calla ante lo absoluto. Ese silencio no es sólo una imposibilidad de decir, es una elección y una estrategia para controlar y reducir el deteriorado uso del *logos*, de la lengua gangrenada, del lenguaje viciado que quiere decirlo todo y no puede decir nada acabadamente. Optar por el silencio puede ser una elección política de resistencia, no sólo el velo que impone una experiencia innombrable o la censura política o institucional.

Ya no esperamos la REVOLUCIÓN, sino únicamente el ACCIDENTE, el apagón que reducirá al silencio este palabrerío insoportable. (Virilo, 1994:92)

Si la respuesta al *logos* que pretende ejercer un dominio absoluto no se puede efectuar con la palabra misma, puesto que se anula la diferencia asimilando violentamente todo enunciado que se erige en su contra, entonces es mejor optar por el silencio. Escapar a los límites arbitrarios, a la sintaxis y al verbo abstractos, es generar una falla, como se abre una ventana, para permitir la fuga:

Mis primeras obras siempre tenían ventanas: para la huida. De chico soñaba que me perseguían y que huía por la ventana. (Veronese, 2002a)

Este silencio resistente no es la falta de un término adecuado, sino un movimiento en la grieta, en la *falla*, el error, o quiebre dentro de una estructura, accidente o sabotaje que altera el orden conocido y previsible de la representación, invasión de una ruptura con la tradición –en este caso, del modo de hacer teatro- que abre el texto, generando la posibilidad de comunicación, de continuidad, más allá de la palabra.

En las obras de Daniel Veronese confluyen lo familiar y lo extraño, perturbando al público con el sentimiento de lo siniestro (Trías, 1981), provocando placer estético y rechazo a

la vez, en una búsqueda que intenta siempre redefinir y exceder los límites de tolerancia, para abrir las posibilidades en la ambigüedad y en la paradoja, para encontrar otro camino en lo que no posee equivalente en el *logos*, en lo que no ingresará al sistema porque lo excede en posibilidades indefinibles. Debemos arrojar la escalera una vez utilizada, deshacernos del peso inútil, para escapar a las fronteras de lo que es posible decir. Callar como opción ante el imperativo del diálogo y, tal vez, hallar la comunicación en la continuidad silenciosa e innombrable.

1.1- Patrice Pavis y el silencio en las estructuras

[El silencio] Es la desesperación del semántico que no alcanza a reducirlo a un sistema de categorías o propiedades. El silencio ha devenido la obsesión de un mundo hablador y bien informado, el grito rabioso de un arte vencido por la dificultad del decir, el leitmotiv de una dramaturgia de lo no-dicho, de lo inefable o de la ambigüedad. (Pavis, 2001a:174)

Desde los años ochenta se reconoce que el teatro calla, que ya no comunica la obra de arte, que el artefacto estético ya no garantiza la coherencia, puesto que predomina el montaje, la construcción, el encuentro fortuito de elementos o fragmentos. Este pequeño mundo pierde su razón de ser en la puesta en escena sin autor, sin centro, sin facultad para representar. La crisis de la representación se acentúa ya a partir de los años '60, en los que los directores de teatro recurrieron a la tecnología y a la experimentación en sus puestas, en las cuales el texto se convirtió en algo trivial y secundario. Los protagonistas son desde entonces los elementos no textuales, con lo que se intenta superar lo limitado de la lengua en una innovación estética y conceptual para abandonar la palabra desgastada por el uso, tal como lo había propuesto Artaud (1964) en la primera mitad del siglo XX. Otros lenguajes intentan reemplazar el *logos* en una instalación en la que predomina la técnica o el movimiento por sobre la palabra. Pero también ellos fracasan, puesto que son lenguaje, y en su analogía trasladan las categorías sintácticas de las cuales se intenta escapar. Introducir lo otro ya no es suficiente, y en los últimos años el teatro (junto con otras artes) ha intentado ya no reemplazar al *logos*, sino, en su mismo seno, silenciar la representación, anulando la referencialidad habitual.

El silencio es estructural desde el momento en que, frente a una fábula, una psicología y un desarrollo “desintegrados” se eleva por encima de todo lo dicho, se hace presente como origen y también se materializa cuando toda otra materia pasa a un segundo plano.

El silencio, como sostiene Pavis, es la estructura en *Mujeres soñaron caballos*, absorbe todo el texto. Está ahí antes que el texto, y la palabra debe luchar contra él para existir,

para constituirse. Esta no permite una interpretación, una lectura profunda, porque no hallamos nada detrás del texto presente. No encontramos fábula, tesis, acción que se dejen claramente reconstituir e interpretar. Por el contrario, la abundancia estilística de la escritura, la manifestación abierta de la superficie textual, constituyen una invitación a permanecer en esta superficie.

Tomaremos de Patrice Pavis (2001a) ciertas herramientas de su “esquema de cooperación textual del lector” –inspirado en el modelo de cooperación textual de Umberto Eco, en *Lector in fábula*- para analizar el texto dramático, como una metodología necesaria que nos permita echar luz sobre la obra de Daniel Veronese, a partir de algunos análisis efectuados por Pavis en obras dramáticas contemporáneas de características similares a *Mujeres soñaron Caballos* y toda la obra de Daniel Veronese.

El esquema de la cooperación textual del lector distingue lo que es visible en superficie y lo que es necesario actualizar como contenido accesible en niveles más o menos profundos (estructuras narrativas, actanciales, ideológicas); nos permite ver de qué modo la estructura de la obra dramática permanece silenciosa en todos los niveles, por lo cual será necesario buscar en otra parte, en los niveles de superficie, tanto en la música y la materia como en su ritmización y sus marcas de teatralidad, aquello que no se halla en la profundidad.

Pavis habla de un “vacío que lo contiene todo”. Este vacío, como en la visión oriental, no es una falta a colmar, un espacio a llenar, un velo que correr, sino el soporte que deviene materia en el acto de creación de la escritura y el dibujo. Esta concepción oriental parece aplicarse a la manera por la cual el teatro contemporáneo se ampara en el silencio para salir desde la nada. El silencio es el origen de la palabra, el papel blanco que permite trazar la línea. En él, el trazo negro dibuja, la palabra es enunciada y el blanco y el silencio surgen entre la grafía, avanzan hacia un primer plano visual o sonoro.

La concepción occidental del poeta-pintor chino se centra en su actividad no-mimética. Este artista no perseguiría la semejanza, ni tampoco calcularía proporciones “geométricas”. No representa, retiene, extrae las líneas y los movimientos esenciales de la naturaleza, utiliza “trazos” ininterrumpidos o sobreimpuestos entre los cuales surge el blanco del papel. Crea un mundo a partir de ese blanco, alejándose de la creación mimética propia de la pintura occidental, cuyo violento y absoluto imperativo es el cubrimiento total del lienzo. En la pintura tradicional occidental incluso el blanco en la imagen es producto de una capa de materia blanca, ocultando el soporte, que de este modo no ingresaba nunca a la obra. El silencio en el texto es tradicionalmente el velo de información que el lector debe deducir. Tanto el blanco como el silencio están cubiertos en su totalidad bajo la máscara de la representación, desaparecen como materia, existen sólo como el soporte del relato. Desde Oriente surge la

posibilidad de escapar a ese dogmatismo y a la frontalidad. Pese a que sabemos que así como Rubens trabajaba subordinado al canon de la representación, todo artista levantino también estaba atado a una antiquísima tradición de la síntesis –de lo representado y también de la palabra y la imagen como conjunto- nos es de gran utilidad la concepción que hemos creado de él, para comprender una posibilidad de creación que se aleja de nuestra tradición e ingresa revolucionariamente en la representación. En los grabados orientales que llega a la París de Van Gogh y Gaughin aparece (debajo del trazo) el soporte que se integra a la obra. El blanco resurge así detrás de la tinta, como el vacío que predomina sobre la materia en las esculturas de Moore; el silencio, lo no-dicho, aflora entre las palabras y entre los sonidos, deviene materia en su protagonismo.

El silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y la materia de las palabras. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto. (Pavis, 2001a:174)

A partir de la propuesta de Pavis elaboramos una definición de silencio con la cual trabajamos en la presente investigación. Creemos adecuado hablar de tres tipos de silencio en la obra. El primero, estructural, es el silencio como lo entiende Pavis, que nos permite analizar la ruptura de la sintaxis del relato, está presente en la repetición, el eco, en la falta, en la desorganización y apertura del texto. Este tipo de silencio absorbe en su presencia la coherencia del texto y su desarrollo, y necesita para su funcionamiento la presencia de los otros dos. Es el silencio como falla, como ruptura del orden. Pavis (2001a) habla de una crisis de la representación:

La crisis de la representación, la incertidumbre de la noción de puesta en escena, y también el rechazo a una mediatización absoluta que elimina tanto la estética como la puesta en escena, todo esto entraña una reevaluación de la función y del efecto de los textos dramáticos y, por consiguiente, la renovación de las escrituras dramáticas.

El silencio es la falta de palabra, que, como posibilidad de expresión, desestima el *horror vacui* y concibe la posibilidad de enmudecer, de no hacer o decir nada en escena. El silencio es no representar porque no se enuncia nada, y de todos modos se expresa algo, imágenes visuales, auditivas, sensoriales: una experiencia física del acontecimiento que invade la hegemonía de la palabra.

El silencio tipográfico, por otro lado, se materializa en las pausas, blancos, puntos suspensivos, y otras marcas gráficas que regulan la lectura y otorgan un ritmo particular a la

palabra, que en esa cadencia deviene música. Al igual que en la poesía, en la cual el blanco es la cesura del verso, la lectura y la actuación deben atenerse a estas marcas, que son tanto pausa como falta.

El silencio semántico, finalmente, está presente en la desinformación, en la ausencia de explicitaciones que dejan la frase en suspenso, que rompen la continuidad del discurso. Las marcas de este silencio pueden o no ser tipográficas, puesto que la tipografía no necesariamente indica una ausencia de sentido, pero frecuentemente aparecen en forma conjunta. Desde el título *Mujeres soñaron caballos*, hasta la (posible) muerte de Iván en el final, abundantes silencios semánticos quiebran la obra en todos los niveles. Las apariciones de silencios semánticos y tipográficos son imprescindibles para permitir la lectura del silencio estructural, señalan la crisis que sufre la representación y desbarata la mimesis aristotélica.

1.2.- Lyotard o lo figural

El pentagrama ha graficado la pausa en la música con signos que materializan el silencio y permiten escuchar la obra y crear la cadencia de la frase. La grafía materializa un silencio ininteligible. Se trata de un silencio bidimensional, que en el texto es *más geometría que lengua* (Lyotard, 1971:222) En el ritmo encontramos la verdadera puesta en escena de la frase musical y en este caso también verbal: en la alternancia entre palabra y silencio, señalados por la sintaxis y la disposición tipográfica hallamos la posibilidad de escapar a la representación, más allá de todo fantasma que podemos rastrear tradicionalmente en el silencio, aquí hallamos la posibilidad física de lo invisible: la indeterminación. El silencio es entonces en la obra pausa temporal, un blanco, un hueco. No accedemos a través de él a una profundidad semántica trascendente.

Esta concepción del texto implica un trabajo del dramaturgo centrado en el significante, en una tentativa de transformar el lenguaje en línea musical, acercándose de ese modo también al silencio o a la polisemia propia de la poesía. Así como los niños en sus juegos vacían de sentido la palabra en la repetición incesante (Deleuze-Guattari, 1998), así el dramaturgo contemporáneo ha intentado relativizar la capacidad de representación del *logos* despojándolo de su referente externo en el uso alternativo de lo mismo.

El silencio no es siempre claramente audible, marcado por una larga pausa, indicado por una didascalia, señalado por el personaje. A menudo le corresponde al auditor escuchar las rupturas entre los fragmentos, recordar la suspensión de un enunciado para ser capaz de conectarlo con una nueva enunciación.

1.3.- Deleuze-Guattari o cómo impugnar la consigna

De este modo recorreremos la obra de Veronese, en la que cada personaje habla aparentemente sin preocuparse por los otros y los breves silencios que siguen a cada réplica hacen aparecer aún más fuertemente el cambio de tema y producen un efecto de ruido que impide la comunicación. No se tocan los significantes de las palabras, estas no sirven para nombrar los acontecimientos temporales o espaciales porque su capacidad de referencia parece haberse agotado.

A partir del reconocimiento de la presencia material del silencio, deseamos ver hacia donde nos lleva, qué caminos podemos recorrer y qué queda de esta obra aparentemente “desintegrada”. Para ello nos serviremos de las herramientas de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes proponen en la posmodernidad un pensamiento nómada, un pensamiento de la multiplicidad, de la dispersión, de lo irreducible. Por varios motivos tomamos el pensamiento de estos dos autores. Por un lado, nos permitieron realizar una lectura que registre la complejidad del silencio en la obra dramática, y por otro lado están presentes de modo explícito en el trabajo de Daniel Veronese desde 1998 en adelante, cuando él y su grupo realizaron *Zoedipous* a partir de la lectura de *Kafka, por una literatura menor* (1998), de Deleuze-Guattari. Su filosofía nos es indispensable para una mejor comprensión de la obra puesto que en sus reflexiones se problematiza la representación, la salida del sistema de la lengua y la metafísica en la búsqueda de alternativas en intersticios inexplorados. Nos interesa trabajar principalmente la noción de *línea de fuga* y otras conceptualizaciones muy vinculadas a ella como *territorio*, *devenir*, *rizoma*.

El silencio puede ser no sólo un nuevo modo de estructurar la obra, como lo propone Pavis, sino también una nueva posibilidad de reflexión situada fuera del *logos*. Nos explicamos. Deleuze-Guattari (2000) sostienen que el lenguaje puede ser concebido como conjunto de consignas, mandatos, un conjunto de enunciados ligados a una obligación social. La consigna como categoría incluiría también a la pregunta o a la promesa, además del imperativo. En su funcionamiento la consigna actúa por redundancia en el marco de la convención: dice lo que se debe decir, transmite lo que se ha oído anteriormente. La abeja, aunque pueda transmitir un hecho, no posee lenguaje, porque no puede decir lo que se le ha comunicado. El ser humano, por el contrario, no informa acerca de la experiencia, tan sólo gira entorno a una *doxa* que ya ha configurado lo que se debe decir y opinar. Sólo el uso menor de la lengua hegemónica, que permanece en los bordes, en las fronteras de lo decible, deviene arte o ciencia revolucionarias. La consigna en tanto que obligación social encierra en la castración

o el límite que le son propios también la posibilidad de la fuga. No como respuesta –en una consigna diferente- sino en sí misma: el rugido del león anuncia la muerte, pero genera en el mismo instante la posibilidad de huir de ella, de trazar la línea de fuga. Si el silencio en estas obras debe ser comprendido de alguna manera es entonces como la posibilidad de la fuga y de sabotaje de la representación tradicional, logocéntrica, que hace del escenario el espacio del enunciado metafísico.

Otro modo de definir el problema es hablar de dos lenguajes. En *Repetición y Diferencia* (1995) Deleuze se refiere por un lado, al lenguaje de las ciencias, dominado por el símbolo de igualdad, en el que cada término puede ser reemplazado por otro, equivalente en su diferencia; y por otro lado, al lenguaje lírico, en el que cada término irremplazable sólo puede ser repetido en su singularidad. En la lengua los elementos valen por oposición y por diferencia, los signos encuentran sus equivalentes en relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que permiten el funcionamiento adecuado del código. Es el lenguaje de la representación que intenta dar cuenta adecuadamente de la realidad en la diferencia. La repetición, por el contrario, no es enunciada en el orden de la sintaxis. La repetición es lo propio del término único, no del concepto equivalente, concierne a una singularidad inmutable e insustituible.

La repetición está contra la ley que condena al cambio, contra la forma semejante y el contenido equivalente, fuga de ella, expresa a la vez un exceso y una singularidad contra lo general, una multiplicidad contra la idea particular, equivalente, una instantaneidad contra la permanencia. Es lo inexplicable, porque no encuentra equivalente en la lengua. En todos los casos la repetición es transgresión, una estrategia de evasión de la palabra, que intenta ser el objeto supremo de la libertad y de la voluntad.

1.3.1.- *Lo liso y lo estriado, la re-presentación y su falla*

El movimiento nómada (Deleuze-Guattari, 2000) significa un movimiento que va más allá de los recorridos del pensamiento metafísico occidental sin una entidad filosófica concebible como individuo, grafica *multiplicidades*, constantes *devenires* basados en *desterritorializaciones* y *reterritorializaciones* de sujetos nómades que, desarraigados migran a través de desplazamientos enunciativos que se producen desde zonas minoritarias. Es preciso aquí indicar que “territorio” es una zona de significado socialmente asignado; “desterritorialización” es todo proceso de vaciamiento o variación de significado y “reterritorialización” sería toda transformación, desplazamiento o asignación de nuevo significado. En este cruce surge el concepto de *rizoma* para aproximarnos a los textos. Un

texto es un rizoma, un dispositivo enunciativo que procede por medio de múltiples entradas, por oposición a la concepción clásica de texto como estructura arborescente que tiende a la unidad de las representaciones según el pensamiento occidental, mediante la sistemática exclusión de todo discurso “otro”. El texto rizomático se lleva adelante a través de sucesivas desterritorializaciones y reterritorializaciones, constituye lo múltiple, sin añadir dimensiones superiores y rescatando la heterogeneidad declara la guerra a los dispositivos de poder que estratifican y jerarquizan. El texto rizomático no tiene ni principio ni fin, sólo un medio, un estar “entre” dos espacios, permite pensar no sólo lo mismo y a la vez lo otro, anteriormente excluido, sino lo que se encuentra en el camino, en el proceso de uno a otro. Está hecho de puntos que generan “líneas de fuga”, desterritorializa en “mesetas” sin estratificaciones esencialistas ni un fin trascendente. El concepto de *meseta*, tomado de Gregory Bateson (1998), designa la experiencia del *continuum* como actividad en sí misma y evita cualquier orientación o finalidad trascendente. La línea de fuga es un proceso por el cual se pasa de un estado de *segmento molar*, formación social de segmentos duros, rígidos y clausurados, sobrecodificados y jerarquizados en forma fija (aparatos de estado, grupos y clases sociales, familia, etc.), a otro de línea molecular que permite sortear estas cadenas molares, en una actividad singular. Lo “molecular” opera como un flujo inestable y produce multiplicidades y líneas de fuga que desterritorializan –o decodifican- lo molar. El arte o la ciencia creativas o revolucionarias, son por excelencia, las típicas formaciones moleculares que configuran en su hacer una línea de fuga de la convención reinante.

Si hablamos de *meseta* o *continuum* es útil pensar en el concepto de devenir, como el camino o proceso de transformación de un individuo. Implica un cambio constante, un tipo de creación singular que nada tiene que ver con la reproducción a partir de un modelo anterior, sino que funciona por contagio, como contaminación de especies y razas, mutación que borra los límites entre las diferentes especies en *bodas contra natura* (Deleuze-Guattari, 2000) bodas de lo mismo y lo otro, cruza de razas impropias, *combates, cópulas: fértiles impurezas. Traiciones y pactos. Promiscuidad* (Sanchís Sinisterra, 2002:33). Este proceso permite, en su constante movimiento, escapar de la contabilidad y del ejercicio de poder estratificantes.

Si entendemos al sistema como una cuadrícula clasificatoria, con horizontales y verticales que ordenan el mundo, el modo de escapar de él es a través de la línea oblicua, del trazo que perfora o atraviesa las coordenadas. La *línea de fuga*, al estar “entre” es el recorrido por lo *fronterizo* (Sanchís Sinisterra, 2002) que como diagonal, burla los ejes de abscisas y ordenadas de cualquier dispositivo de poder. Hacer la línea de fuga es siempre devenir-minoritario, es hacer una micropolítica activa contraria a la Historia o a la macropolítica de la

mayoría agrietando la memoria estratificada de los grandes relatos para escapar de las redes cuantificables y extensivas del poder.

La línea de fuga atraviesa el espacio en un movimiento nómada, liberada de todo referente estático, es la línea del *espacio liso*, de múltiples posibilidades. En el espacio liso ningún camino ha sido trazado, puede ser recorrido por infinitas sendas porque ninguna ha sido pautada. El espacio del orden y del sistema es el *estriado*, el sedentario, estratificado, en el que se instaura el aparato de Estado que ya ha configurado todas las posibilidades del decir y del hacer. Los dos espacios coexisten, sobreviven gracias a las combinaciones entre ambos, puesto que el espacio liso no deja de ser transformado en espacio estriado, y el estriado es constantemente restituido, devuelto a lo liso. El lenguaje, como conjunto de consignas, es el espacio estriado por excelencia. El silencio, por la multiplicidad de recorridos que permite efectuar, es el espacio liso. La palabra necesita, para ser oída, del silencio y, a su vez, el silencio no es audible sino en el marco del discurso verbal que enmudece. En la obra misma se descompone el *logos* y la representación naturalista tradicional, enmudeciendo el discurso.

Nos acercamos a la obra de Veronese en la búsqueda del silencio, de la posibilidad de escapar del espacio estriado de la representación y del *logos*. Comenzamos por reconocer los silencios semántico, tipográfico y estructural para luego rastrear en el mutismo la posibilidad de escapar a la consigna de la enunciación y trazar la línea de fuga en el sabotaje, en la falla de la comunicación.

2 DANIEL VERONESE Y EL TEATRO DE LOS '90

2 - *El nuevo teatro argentino o teatro de los '90*

Daniel Veronese (Avellaneda, Buenos Aires, 1955), es reconocido hoy como uno de los más destacados creadores del nuevo teatro argentino. Inició su carrera artística como titiritero en el Teatro San Martín de Buenos Aires. En 1989 cofundó el *Periférico de Objetos*, grupo de investigación teatral en el cual comenzó con su trabajo de experimentación con objetos y en relación con la palabra. Desde entonces ha trabajado tanto en el grupo como de modo individual en la escritura, en la puesta en escena y dirección teatral. Daniel Veronese ha generado una renovación conceptual y estética muy importante en la dramaturgia argentina, sus obras han recibido numerosas distinciones locales e internacionales y ha participado con su grupo en varios festivales de América y Europa.

Para hablar de su producción debemos considerar el contexto social y cultural en el cual se inscribe su obra. En los últimos años del siglo XX, a partir de la reapertura del país a la democracia, en la Argentina de la post-dictadura, la actividad cultural ha manifestado numerosos cambios, acentuados en la década del noventa y actualmente en continuo desarrollo. En el teatro y, sobre todo, en la dramaturgia las transformaciones se efectúan principalmente en el lenguaje, materia de “experimentación” e innovación artísticas. No se trata del mismo tipo de experimentación que se realizaba en los años '60 y '70, cuando la búsqueda estaba orientada a encontrar no sólo un lenguaje diferente, sino a traer lo nuevo a la escena, motivo por el que se introducían en ella lenguajes plásticos y musicales, manifestaciones no verbales que debían, en lo posible, reemplazar a la palabra hegemónica, actitud propia de las vanguardias artísticas y políticas. Hoy la experimentación no apunta a crear una forma nueva emancipadora, el cambio se efectúa en el tipo de relación diferente que se establece con la misma forma. De este modo se obtiene algo “nuevo” irrumpiendo en el marco de ciertos lugares comunes o cánones que no pueden ser abandonados porque aparentemente “lo nuevo ha muerto”. La finalidad social, política o estética ha dejado de ser la creación de una alternativa, ahora se buscan posibilidades de expresión dentro de la misma forma, reelaborada.

Las condiciones culturales de los '90 generaron en nuestro país un canon teatral que se caracteriza por su irreductibilidad a lo uniforme; el texto dramático resuelve de modos diversos la relación con la tradición y con lo “nuevo”, por la mencionada experimentación con el lenguaje y con lo propiamente escénico. Se trabaja desde la visión molecular, es decir, desde

una experiencia singular ni individual ni subjetiva, por lo que no es posible definirla adecuadamente en el contexto actual en términos tradicionales. Este teatro se caracteriza por un discurso autorreferencial que no pretende ser ya un vehículo de comunicación y se vuelve sobre sí mismo en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión sin tocar el problema de la autonomía del arte moderno ni la relación conflictiva entre arte y vida.

La crítica dramática y espectacular inscribe a Veronese en el “teatro del lenguaje”. En este modo de escribir metateatral, en el que la palabra está vuelta sobre sí misma, hace de sí misma su objeto, se busca problematizar la creación misma y, al menos en Veronese, pensamos que es apropiado hablar de una salida (búsqueda) hacia un *pensamiento del afuera* (Foucault, 1993) en el repliegue metateatral. El sentido es generado a partir del conflicto, fuera de las normas tradicionales de la representación. Se cree en lo nuevo, en el vínculo nuevo, al mismo tiempo en que se es consciente de que lo nuevo, como objeto, ha muerto. En la búsqueda estética y conceptual de los dramaturgos de los '90 confluyen los caminos hacia el pasado y hacia alternativas inéditas, a partir de diferentes estímulos locales e internacionales, que permiten decir de otro modo.

No se reemplaza el verbo por un lenguaje no verbal, en esta escena la palabra ya no representa, sino que es parte del objeto mismo, y ese objeto coexiste con la palabra. Ambos, palabra y objeto, actúan como continuidad del sujeto y no como entidad extraña y manipulable desde la distancia objetiva. Se anulan las oposiciones de la representación tradicional (significado-significante, referencia-referente, y sujeto-objeto).

Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte y Rafael Spregelburd, entre otros, son considerados por la crítica especializada como los representantes de la renovación teatral de los noventa. Los autores mencionados se diferencian en la producción de sus obras con respecto a las de períodos anteriores en su tratamiento de los objetos; la escenificación; la tensión entre personajes y las incoherencias y, a veces, la relación ambigua entre realidad/ficción; interioridad/exterioridad; subjetividad/objetividad.

La poética de los '90 –“teatro nuevo”, “teatro de la desintegración”, “teatro del lenguaje”- se caracteriza desde la crítica por lo paródico, lo intertextual, con el *collage* de citas, con la fragmentación del sentido. En este heterogéneo canon del teatro argentino actual podemos hallar, pese a diferencias insalvables, ciertos procedimientos comunes, como la atomización, la diversidad y la coexistencia de micropoéticas y microconcepciones estéticas, el auge de lo microsociedad, de lo microcultural, de la micropolítica (Deleuze-Guattari, 2000) en un “canon de la multiplicidad” (Dubatti, 2000) en el cual proliferan mundos diversos y se observa el estallido de las poéticas dramáticas de los setenta y ochenta y de la puesta en escena moderna. Se ha impuesto un teatro de teatristas (creador que no se limita a un rol teatral

restrictivo y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo), confluyendo lo propio de la dramaturgia de autor, de director, de actor, de grupo. (Dubatti, 2000) Diversos rasgos novedosos condicionan y constituyen el funcionamiento del campo teatral: la desaparición de representaciones totalizadoras; la crisis del pensamiento de izquierda y la atomización de la visión política que anteriormente unificaba a buena parte de los teatristas argentinos; la relativización del sentido temporal y la coexistencia de tiempos diversos o multitemporalidad; la incorporación de medios técnicos audiovisuales en las escrituras y en los espectáculos, una intertextualidad mediática (Pavis, 2000 y 2001).

En sus obras Veronese reelabora las posibilidades que abren las nuevas condiciones estético-ideológicas del teatro argentino contemporáneo, practicando la experimentación sobre todo a partir de la transformación de la relación del sujeto-actor-manipulador con el objeto, trabajado con el *Periférico*. Se destaca en su creación el uso de estéticas heterogéneas; la experimentación en el proceso de elaboración de una puesta, a partir de lo actoral y con objetos, sin dependencia del texto; la ruptura de la estructura dramática con alteraciones en el uso del tiempo, del espacio y de los diálogos, perturbando la comunicación; el tratamiento bidimensional de los personajes (Aizemberg, 1998) que poseen un tiempo y un espacio en el cual se desenvuelven, pero carecen de una profundidad psicológica en la cual desarrollarse, desapareciendo de este modo su identidad, sea en un anonimato indecible o en una fragmentación imposible de resolver.

2.1.- *Daniel Veronese*

Inmerso en la historia del teatro argentino, Veronese busca su propio camino, al margen de cualquier “gran relato”, puesto que se aleja de toda preceptiva, sin rechazar o ignorar el pasado del cual ha surgido su obra. Es consciente que deja una tradición y se inserta en otra, que viene de Bataille, Blanchot, Deleuze-Guattari y Derrida, no para re-comenzar de cero, sino a partir del profundo conocimiento del pasado del teatro, de la filosofía, de la historia argentina, para, de ese modo, alejarse de los condicionantes que operan sobre el artista y poner en crisis la preceptiva, el teatro y la escritura.

Me interesa más conmover al espectador que darle a conocer algo. Busco sorprender al público. (...) estoy pasando por un momento de revisión de la dramaturgia tradicional de nuestro país. Leo teatro argentino porque quiero encontrar algo que me explique por qué escribo. (Veronese, 1992)

Las primeras obras de Veronese manifiestan todavía la influencia de los representantes de la llamada *vanguardia latinoamericana* de los años '60 y '70, (Irazabal, 2001) fundamentalmente de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, de los cuales Veronese se reconoce heredero aunque se aleja pronto de ellos, iniciando una búsqueda estética y conceptual propia. Si la *vanguardia* intentó destruir el pasado en pos de un proyecto nuevo que reformularía la realidad desde la escena, Veronese ya no necesita dar cuenta de una realidad concreta en una re-presentación y por lo tanto puede buscar con otra libertad sus propias “formas de uso y expresión”. La reformulación dramática es efectuada consciente y metódicamente. De esta conciencia dan cuenta claramente su poética, los *Automandamientos* publicados en *La Deriva* (2000). Con respecto a su obra y a la relación con la vanguardia, dice Daniel Veronese:

A mí el término resistencia me resulta demasiado heroico. Si le quitamos esa connotación creo claramente hacer un teatro de resistencia, en el sentido de que me he alejado del cómo debe hacerse teatro, de lo que ello significa. Me he opuesto a las imposiciones. A lo largo de mi carrera como autor o como director he intentado alejarme del modo habitual de hacer las cosas. Sin ir más lejos, el *Periférico de Objetos* nace como un gesto de resistencia a un determinado uso y a una determinada concepción del títere o del objeto escénico. Nosotros quisimos buscar otras formas de uso y de expresión y estoy convencido que lo logramos. (Veronese, 2001:5)

Su teatro no manifiesta una actitud contestataria como lo fue por ejemplo la *vanguardia latinoamericana* fundada en una postura ideológica enmarcada en un discurso marginal de izquierda –que era de ese modo un proyecto alternativo realizable- y tampoco responde al modo clásico de hacer teatro con una implementación del absurdo de los años '50 como anti-obra. Es tal vez más apropiado hablar en este caso no de una respuesta violentamente parricida que intenta abolir lo anterior, sino de salirse de la tradición sin enfrentarla, no de un modo “heroico” pero sí de uno que la cuestiona profundamente. No hacer un antiteatro sino efectuar búsquedas en la periferia del discurso dominante. Se rechaza todo lo anterior como “deber ser”, y, de ese modo, también a la idea de vanguardia como muerte de la tradición. Ante los cuestionamientos y aseveraciones de la crítica acerca de su aparente falta de compromiso con la actualidad política responde:

Creo que lo que se hace es dar cuenta de lo que nos pasa socialmente. (...) hay toda una zona de la nueva dramaturgia que va esquivando cierto discurso, que trabaja más que nada con la forma, e incluyo algunas obras mías en esto (...) Siento que están o estamos respondiendo más que nada a un determinado modo de ser del mundo contemporáneo. (Veronese, 2001:6)

Su obra es seguida por un público que busca en el teatro otro tipo de respuestas porque su experiencia de la realidad y de la historia es diferente:

Hoy la generación que tiene entre veinte y treinta años es hija de la democracia, casi no recuerda corporalmente la dictadura y tiene otra forma de ver los acontecimientos sociales. (Veronese, 2001:6)

Junto con sus referentes en el campo del teatro argentino, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, que marcaron fuertemente a nuestro autor, desde el extranjero Harold Pinter, Samuel Beckett, y más adelante, Heiner Müller, tuvieron una influencia muy importante sobre la creación de Veronese dentro y fuera del *Periférico*.

Sobre todo a partir de la experimentación desde el absurdo beckettiano como la imposibilidad de decir de la palabra es que el grupo pudo seguir avanzando hacia una paulatina afirmación de la propia subjetividad en el silencio, en lo indecible desde la representación tradicional, en la no-definición de lo heterogéneo, en el exceso que rebasa todo sistema de representación, permaneciendo de este modo en silencio.

Con respecto a los referentes de su generación, Veronese cree que si hay algo que los une son sus diferencias. La singularidad que todos experimentan, en su multiplicidad de posibilidades, es lo que todos tienen en común. Cabe aclarar que no por ello se está gestando necesariamente una nueva estética homogénea que reuniría a los diferentes exponentes de esto que se llama tan vagamente “teatro nuevo” (Irazabal, 2001).

Es difícil definir una generación. Creo que asusta el teatro de mensaje, y el miedo a pertenecer a un grupo. Nos une el deseo de no parecernos a nadie, y eso nos convierte en grupo, mal que nos pese. (Veronese, 1992)

El teatro de Veronese es fronterizo, teatro desafiante que Sanchís Sinisterra atribuye a la nueva dramaturgia internacional y que recorre los intersticios, lo liminal *que nadie reivindica como propio*. El dramaturgo español Sanchís Sinisterra (2002) ha definido el teatro fronterizo como un *quehacer humano que se muestra en las parcelas más ambiguas del arte* una suerte de *oficio multiforme, riesgo inútil, juego comprometido con el hombre*. Este tipo de teatro *provoca inesperadas conjunciones* pero también *destruye los conjuntos armónicos*,

*desarticula venerables síntesis*¹. Veronese reemplaza el término fronterizo por “periférico”, concepto que refiere a una similar experiencia de lo artístico, como espacio de exceso y conflicto, en el cual se traslucen las lecturas que realizó Veronese del dramaturgo español:

Trazar un mapa con las zonas de teatralidad periférica, allí es donde esas distintas razas (lo familiar y lo misterioso, lo reconocido y lo siniestro) se deben encontrar y enfrentar. Que el texto sea desbordado por la plástica, el objeto por lo coreográfico que hay en él, el gesto por la palabra inadecuada, inesperada. Trocar la forma única en ambivalente. Fomentar e incentivar el encuentro de signos dramáticos no reconocibles, las zonas de oscuridad y de misterio. (Veronese, 2000a:28)

2.2.- El Periférico de Objetos

En 1989 se conforma el grupo de investigación teatral *Periférico de Objetos*, cuando un grupo de personas que trabajaba como titiriteros en el teatro General San Martín en Buenos Aires –Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli, Daniel Veronese- intentó alejarse estéticamente del teatro de títeres para niños, iniciando una investigación en espectáculos para adultos, e incorporo en la búsqueda de nuevas formas de expresión, su experiencia con la manipulación de muñecos y fundamentalmente de objetos, los protagonistas de sus obras. Algunas de las características -de fuerte impronta beckettiana- presentes en la producción de este grupo también aparecen en la obra de Daniel Veronese y fueron necesariamente recuperadas por nosotros para analizar la obra personal de nuestro autor, puesto que están estrechamente vinculadas con nuestras hipótesis de trabajo. En un texto publicado en la web llamado *El periférico de Objetos* (2000) nuestro dramaturgo da ciertas definiciones de su poética y su teatro que es de gran utilidad para comprender su poética:

- Forma e idea, *dos ejes de una misma maquinaria* (Veronese, 2000b). La idea (significado) se halla junto a la forma (significante) en la escena, en una suerte de arte conceptual dentro del teatro, en el cual no se evoca, sino que se presentan los elementos delante de nuestros ojos, como en *Una y tres sillas* del artista conceptual Joseph Kosut, en la cual coexisten

¹ “(...) Hay –lo ha habido siempre- un teatro fronterizo. Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizás por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse fuera de los tinglados inequívocos de los recintos sagrados, de los compartimentos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo. (...)

-aunque a veces acceda a servir a una Causa, aunque provisionalmente asuma los colores de una u otra bandera, su vocación profunda no es la Idea o la Nación, sino el espacio relativo en que hacer las preguntas, *la zona indefinida que nadie reivindica como propia*. Una de sus metas más precisas –cuando se las plantea- sería suscitar la emergencia de pequeñas patrias nómadas, de efímeros países habitables donde la acción y el pensamiento hubieran de inventar cada obra. Las hace suyas todas, y varias del pasado, y algunas del futuro. Solo que, *en las fronteras, la estrategia y las armas tienen que ser distintas.*” Sanchís Sinisterra, 2002:18)

signo, objeto y concepto, restando importancia a la referencialidad: la cosa no evoca la idea sino que la acompaña, conformando una suerte de dispositivo que genera un teatro en que coexisten signo y referente, en un sabotaje a la representación y la ausencia.

- Una comunicación alterada, por el uso de una palabra como elemento pervertido, de crisis, o por la corrosión en las posibilidades de comunicación. En las obras del Periférico y de Veronese se da cuenta de un logos empobrecido y caduco en su representación, que no logra enunciar pero que tampoco halla un lenguaje alternativo adecuado.
- *El anonimato, la desaparición de la identidad*: la presencia del objeto y de la máscara que predominan por sobre la idea y el personaje da cuenta de la imposibilidad de representación tradicional, y por lo tanto, de identificación del sujeto con los otros y con el mundo. A partir de la degradación de la condición humana, *los cuerpos de los muñecos* - antropomorfos o no- actúan como sustitutos, sucedáneos, *versiones desidealizadas de un modelo humano*. Los objetos que se manipulan “cobran vida” y en la escena presenciamos una cosificación de los personajes y la consecuente no-distinción entre sujeto y objeto. Los objetos entonces, funcionan como verdaderas prótesis del cuerpo. El cuerpo ya no es una entidad cerrada y aislada del mundo y no se distingue del objeto para comunicarse y comunicarlo.
- *El azar modifica sustancialmente algo que parece estar en un precario equilibrio*: elementos distintos o fuera de lugar alteran el orden cronológico y agotan la lógica, introduciendo de ese modo rupturas que perturban la representación narrativa o dramática.
- *Reducción, inmovilidad, síntesis*. Acciones incoherentes, innecesarias se suceden. No se narra, sino que se yuxtaponen accidentes gratuitos, ateleológicos, que en su semejanza formal –pues la teatralidad se asemeja a la representación tradicional del drama, posee personajes, diálogos, división en escenas- no configuran, sin embargo, una fábula o argumento.
- *El acto de repetición como significante*: la repetición vacía de significación lo que se enuncia y genera una ruptura con la temporalidad de la sintaxis. No importa lo que se repite, la repetición es un fin en sí mismo. Si los signos no se pueden reemplazar sino que se repiten se sabotea la estructura lingüística necesaria para la comunicación verbal.
- La *obscenidad total*: Veronese, al igual que el grupo, juega en sus obras con velar y develar los mecanismos de la máquina teatral que descubre la máscara detrás de la máscara, pero a la vez no anula la representación. Su búsqueda estética se acerca a la ambigüedad y allí se halla la *obscenidad total*, en permitir la coexistencia de elementos que conformaban tradicionalmente pares de oposición organizando el saber. En la

caducidad de estos sistemas binarios resta la obscenidad, o sea, en recurrir a una estrategia y, al mismo tiempo, anularla en el marco mismo de la representación.

En *Zooedipous* (1998) el grupo avanzó, desde la experimentación con los objetos hasta la manipulación de materia orgánica, con la presencia de animales en la escena, (un pollo, primero vivo, luego muerto, insectos vivos proyectados en la pared y moviéndose en una visión en la pantalla del plato y la olla de sopa de la que come la familia). Esta obra tiene como subtexto a *Kafka, para una literatura menor* de Deleuze-Guattari (1998), en que se establece una relación entre el mito de Edipo con *La metamorfosis* de Kafka. La presencia de ciertos elementos del pensamiento deleuziano –la línea de fuga, la multiplicidad, el territorio- ingresan definitivamente en la producción de Daniel Veronese y del *Periférico*.

2.3.- *La Deriva*

En el año 2000 se publica una serie de obras de Daniel Veronese bajo el nombre de *La deriva* -volumen en el cual se encuentra la obra *Mujeres soñaron caballos*, que conforma nuestro objeto de análisis- junto con una suerte de poética denominada *Automandamientos*, (AM) aforismos teórico-estéticos que dan cuenta de su modo de trabajo como dramaturgo y como integrante de *El Periférico*. Otras cinco obras dramáticas completan el volumen.

Veronese había estrenado ya ocho espectáculos con el *Periférico*, trabajos que marcaron un hito en la historia y transvasaron las fronteras del teatro argentino: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones Sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Maquina Hamlet* (1995), *Circoneuro* (1996), *Zooedipous* (1998).

Catorce textos dramáticos ya habían sido recogidas en el volumen *Cuerpo de Prueba* (1997), antes de la edición de *La deriva. Máquina Hamlet*, basada en los textos de *Hamletmachine* de Heiner Müller, fue la obra que irrumpió con mayor fuerza en la escena porteña. Este éxito, tanto comercial como artístico, significó una renovación estética y conceptual que transvasó diversas fronteras. Tuvo una gran aceptación del público, permaneciendo durante cinco años en cartel (Veronese, 2000b). La obra se representó lejos del circuito comercial y le abrió al grupo las puertas hacia el extranjero, en un reconocimiento muy importante que le brindó al *Periférico* la posibilidad de un mayor desarrollo de la experimentación.

En esta obra los objetos fueron los protagonistas de la puesta que fue a la vez un movimiento en los límites y en la “falla”. A este término lo entendemos en el sentido de error, de quiebre dentro de una estructura, que permite, en la misma continuidad de la representación,

la ruptura con el tradicional modo de hacer teatro, pues en esa falla confluye lo familiar y lo extraño perturbando al público con el sentimiento de lo siniestro (Trías, 1981). En *Máquina Hamlet* (así como en otras obras de Daniel Veronese) se unen el placer estético con la conciencia de la teatralidad, la representación con la desmitificación de lo re-presentado en escena. En sus obras nos hallamos en un espacio aparentemente familiar, en el cual irrumpen sucesivas “fallas” que problematizan la convención. En lo familiar se halla la posibilidad de ingresar la ruptura.

La Deriva es, en su totalidad, un recorrido por una diversidad de lenguajes y de propuestas estéticas, encarnando una multiplicidad de posibilidades en la presencia de las diferentes singularidades, tanto en lo poético como en lo conceptual. La gran variedad de estéticas diferentes que coexisten en las obras y en los *Automandamientos*, no se pueden reducir a una tipología cerrada y homogénea. Sí podemos encontrar elementos que se repiten, como el permanente descubrimiento de la subjetividad, de lo que escapa a lo uniforme, en una enunciación en la que no hay sorpresa, pero que transgrede las expectativas: No hay una ruptura explícita pero la continuidad con la tradición se ha fracturado. Se introduce la falla en el sistema. Veronese propone *Ser claro sin ser superficial, ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro* (Veronese, AM:6, 7). La obra es indescifrable y atrapa no por la trama sino por (lo) que calla.

Integra el llamado “teatro de la desintegración” (Pellettieri, 1994) porque creemos que él genera en él una desintegración de la fábula, del tiempo y espacio, de la forma y del contenido y de los personajes. Es una creación que, a pesar de los profundos cambios que ha sufrido la escena, presenta formas que podemos reconocer como familiares. Lo que ocurre como cambio es una perturbación de la familiaridad, por sucesivas invasiones que alteran el orden, desmantelando la estructura pero no negándola absolutamente. Esta intromisión en la escena de lo siniestro nos atrapa en su misterio indescifrable por la conjunción de placer y rechazo en una desmitificación. Para que exista un mito se necesita recorrer lugares comunes con una significación convencionalmente establecida, Veronese toma –hasta el exceso- los lugares comunes, pero no les otorga la función original, muestra el mecanismo de mitificación, desencanta y desconcierta.

Rendir cuentas de lo que pasa en escena para desmitificar (Veronese, AM:29)

En todas las obras se problematiza la posibilidad de la representación, el efecto de teatralidad, la constitución de la obra. Lo metateatral se encuentra dentro de una poética de lo mínimo que rescata fragmentos de realidad, detalles, experiencias singulares y, por ello,

múltiples. Los personajes son figuras del discurso, elementos que no simbolizan otra realidad, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, o es callado en una búsqueda del afuera cuando el signo es utilizado de un modo alternativo.

El teatro de Veronese se lee frecuentemente desde la poética de lo obscuro, como lo que no puede ser visto y es mostrado. El exceso en el que se encuentren movimientos opuestos coexisten usos contradictorios del signo. Veronese ha definido varias veces su arte como este espacio de indeterminación en el cual opuestos y contradicciones se resuelven de manera poco armónica:

La apariencia, la sospecha de que un texto es familiar y reconocido, pero que al mismo tiempo también puede pertenecer a alguna otra ignota raza, debe flotar y desaparecer continuamente en el escenario. Para que exista mirada interesada es necesario que el objeto se vea como conocido pero inmediatamente se desvele ante nuestros ojos y nos resulte ofensivo a la vista. Crear entonces una experiencia de razas cruzadas. Teatro bastardo. Alejarse de la intención mimética y crear una realidad mestiza, dice J. Sanchís Sinisterra (Veronese, 2000a:25)

3 MUJERES SOÑARON CABALLOS (2000)

3.- La obra

Mujeres soñaron caballos no conforma un relato tradicional, es una sucesión de acciones o enunciados, una yuxtaposición de cinco escenas de muy diferente extensión, con unidad espacial -el lugar es siempre el comedor de un departamento muy pequeño- y cierta lógica temporal que no podemos llamar fábula puesto que su tratamiento es un tanto particular y escapa a las categorías de análisis tradicionales. No encontramos mayores saltos en el tiempo, la reiteración de ciertos elementos le da unidad a la obra en las imágenes, no en la fábula.

Dada la dificultad que se nos presenta para referir al argumento de esta obra resumiremos brevemente la sucesión de acontecimientos, para permitir un análisis más claro de la misma, rescatando, sobre todo, lo pertinente para nuestro análisis de una forma más ordenada que en el texto original:

Los protagonistas de la obra son tres hermanos y sus respectivas parejas: Iván, el mayor, casado con Lucera, la mujer más joven; Rainer, casado con Ulrika; y Roger, el menor, casado con la mujer más vieja, casi veinticinco años mayor que él, Bettina. Hay un desfase en las uniones que es constantemente subrayado en los diálogos y una incoherencia tanto en la composición familiar como en su comunicación, los personajes aparentemente se comunican por lo verbal -mediante el diálogo y el monólogo- y por las acciones físicas y los gestos, pero nunca se lleva a cabo un verdadero intercambio entre ellos.

Escena 1: Ulrika, a pedido de su esposo Rainer, describe la escena de un guión de cine que está escribiendo. Lucera menciona en su primer y breve monólogo que con este pedido Rainer interrumpe el recorrido por el edificio que iban a realizar Roger, Lucera y Ulrika. Luego salen todos por la puerta, excepto Iván y Bettina, los dos personajes más viejos. Lucera regresa e interrumpe la conversación de ellos dos acerca de su aparente embarazo y las actitudes extrañas que inquietan a Iván y reclama a Bettina un libro de cocina que aparentemente esta se llevó de la casa de Lucera en el momento en que ésta estaba vomitando en el baño. Sale Lucera, entra y sale, inquieto, Rainer busca a su esposa Ulrika porque intuye que ella le es infiel con su hermano Roger.

Escena 2: Todos los personajes regresan, se entremezclan diferentes conversaciones acerca de lo que ocurrió en las escaleras y de la comida que preparó Bettina con el libro de Lucera. En ambos casos no recibimos la información completa, tan sólo datos fragmentarios. Roger comienza a saltar la soga.

Escena 3: (muy breve) A Roger le falta el aire, los personajes están por salir a recorrer el edificio, la situación es anterior a la escena 1, nuevamente son las ocho y cuarto como en escena 1 y Rainer los detiene. Roger aún no recupera la respiración a causa de saltar la soga en la escena 2, por lo cual no podemos hablar en este caso de un flash back, se superponen al mismo tiempo hechos anteriores y posteriores sin resolverse causalmente.

Escena 4: Comienza con un monólogo de Lucera, que se dirige al público y no es oída por los demás personajes, como en todos los casos menos el último, en el que se dirige a Iván. Describe el espacio y confunde el que corresponde a la ficción y el teatral. Habla de la familia como extraña, anticipa que va a matar a todos los personajes y que debe alejarse (fugar) de ellos. Narra el paseo por el edificio, menciona que vuelve sola a las nueve menos diez, casi junto con Roger –que persigue a Lucera- y Ulrika –que persigue a Roger- que habían tomado otro camino. Nuevamente se superponen diferentes conversaciones, se alude al recorrido de Lucera –que por el exceso de la simultaneidad y los silencios confunde- el encuentro de las dos parejas (Rainer y Ulrika con Roger y Bettina) en el microestadio en un momento anterior a la obra; al motivo del encuentro (¿reencuentro nostálgico? ¿momento de anunciar el cierre del negocio y el final de una relación?); se menciona el pony y el cierre del negocio familiar, vínculo y ruptura entre los hermanos. Ulrika va al baño, Rainer habla sobre el curso de guión que ella sigue, vuelve Ulrika e inicia una serie de preguntas acerca del sentido en que gira el mundo, provocando a todos los personajes. Se habla acerca de la posibilidad de abandonar el país por parte de Rainer y de Ulrika; se menciona el colchón, lo único que “sobró” del negocio familiar. En esta escena aumenta la tensión entre los personajes, Bettina llora, Rainer está furioso.

Escena 5: (la más extensa, en ella se retoman muchos elementos de las escenas anteriores, pero no por ello se atan los “cabos sueltos” de la obra) También se inicia con un monólogo de Lucera -tal vez el modo de comunicación verbal más tradicional en esta obra- acerca de su pasado, repite que se considera una extraña. Ella es el único personaje con conciencia de su situación, de la imposibilidad de comunicación con los otros y de la teatralidad. En sus enunciados confluyen la ficción y la huida de la familia en los apartes que

le posibilitan intervenir en la obra con enunciados en los cuales se conserva cierta lógica del lenguaje, cuyo cuidado contrasta con la no-comunicación de los demás personajes. En su monólogo también menciona el pasado que su (nueva) familia le ha construido –el accidente de los padres en un barranco, una imagen de la muerte que encadenó a la huérfana a la existencia de una familia que la adoptó, pero en cuyo relato no creyó nunca. Refiere también al guión de Ulrika y a su miedo e insatisfacción.

El diálogo de los demás personajes gira en torno a diferentes tópicos: el corcho que se rompió, el arroz a la turca y los hábitos de comida, el encuentro de Lucera con la pareja en las escaleras, el libro de cocina, la tos de Bettina, enunciados innecesarios para el desarrollo de la obra. En un pequeño monólogo Lucera menciona el revólver en su cartera, que le da cierta tranquilidad. Luego los personajes (Lucera, como siempre, casi no interviene en estos “falsos diálogos”) hablan acerca del embarazo y de la infancia de Lucera, se insiste en que ellos son su única familia, se retoma el tema de los caballos del guión de Ulrika y Rainer intenta hacer una exégesis banal del significado psicológico de la presencia de caballos en las fantasías de mujeres, para minimizar el peligro que asecha en esa imagen. Lucera interviene con otro monólogo breve y recita varios actos que ya habían ocurrido en escena, reiterándolos. Reaparece en los diálogos el tema del pony, aumenta la tensión por la muerte de este animal. Rainer se lo regaló a Roger y Bettina. Bettina llora nuevamente, Rainer le dice a Roger que va a morir a causa de un coágulo (ya se lo había anticipado antes a Iván, pero indicando por causa del cáncer) Rainer amenaza a los demás con una botella rota. Todos se tornan sumamente violentos.

Nuevamente en un monólogo Lucera recuerda a sus padres huyendo, tal vez sólo sea un recuerdo a partir de un deseo o una necesidad. Podemos pensar que ella ha elaborado un recuerdo más adecuado para sus acciones con el mismo mecanismo con el que la familia le ha creado un pasado aparentemente falso.

Lucera saca el arma, anuncia que abandona la familia, Bettina parece no percatarse de la situación porque continua hablando casi ininterrumpidamente acerca de su amor por Roger y de su propia sinceridad. La historia familiar es puesta en duda, pero el conflicto no es resuelto. Lucera mata a los otros personajes excepto a Iván, luego relata en el único monólogo dirigido a un personaje (a Iván) su recorrido por las escaleras, su descenso al sótano (¿antes o después de matar a los personajes?, ¿Antes o después de relatárselo a Iván?) el encuentro con los ancianos y la visión de los caballos y anuncia su embarazo. Finalmente no queda claro si mata a Iván.

Como vemos, no hay en *Mujeres soñaron caballos* una historia o fábula tradicional, el relato enmudece por las sucesivas rupturas o fallas en la obra, impiden la comunicación y dificultan la interpretación, las categorías de análisis utilizadas para obras más atentas al canon son continuamente saboteadas por el texto mismo.

3.1.- “Falsos diálogos”: la no-comunicación

Si recorremos la obra descubriremos a cada paso fragmentos de varios discursos repartidos en diferentes réplicas, como si los personajes se quitaran las palabras de la boca una y otra vez, en enunciados en que no importa la presencia o la respuesta del otro, en el que no se efectúa, por lo tanto, la comunicación que se representa. Lejos de los intercambios psicológicos y miméticos, que quizás permitirían un avance en la acción de la obra, encontramos falsos diálogos en los que los personajes se contentan con enunciar afirmaciones, efectuar preguntas sin esperar respuesta, repetir enunciados propios o ajenos. Un personaje dice el parlamento de otro y el suyo propio, en una continuidad indiferente al contenido. Este ruido genera el silenciamiento de la palabra en la incomunicación verbal, como podemos comprobar en los dos ejemplos que siguen:

ULRIKA: Lleva *marcas* como cualquiera. No es la única. Todas las mujeres llevamos *marcas* que los hombres ni se imaginan. Ninguno. Ninguno dije, Rainer. (MSC:139).

BETTINA: Nos hacía mal a todos. Al caballo y a nosotros, Rainer.

LUCERA: ¿Pero no había otra forma? Lo podrían haber regalado a alguien.

IVÁN: Lucera, es hora de irnos.

RAINER: Qué bien, qué bien. El box deja *marcas*. Basta mirar la cara de quien se subió al ring alguna vez para ver cómo se pasea la muerte. (MSC:153) (destacado nuestro)

Del “esquema de la cooperación textual del lector” (Pavis, 2001a) sólo queda la parte que sobresale en la superficie: la invención léxica y semántica, la música, el ruido y la materia de las palabras. Las réplicas en la obra son un “Aneinandervorbeireden” (Krysinski), un hablar a lo largo del otro que esquiva al interlocutor en el flujo de palabras, atravesándolo. Los diálogos “pasan de largo”, no son receptados, y la comunicación no logra establecerse. Lo importante no es lo que se dice, contenido insustancial que se repite en discursos -semejantes pero nunca idénticos- yuxtapuestos, y se alterna con fragmentos de diferentes enunciados y diferentes diálogos en un orden no lineal ni argumental, a lo largo de toda la obra. Nos detenemos en la figura que componen estos enunciados, como fragmentos que conforman una totalidad, en el *paisaje que se recorre* (Pavis, 2001a).

En *Mujeres soñaron caballos* el aparente intercambio comunicacional se desintegra, no hay diálogo sino voces que constituyen meros significantes, series de puntos que se conectan entre sí, imágenes hechas de palabras. A partir de la repetición de ciertos elementos se sostiene el guión que conforma una figura verbal que no tienen *referencialidad en nuestra vida cotidiana*. (Veronese, AM:2)

La falta de información, la confusión a lo largo de todo el texto y la descripción siempre abierta son parte del silencio semántico que acompaña en el movimiento al silencio tipográfico y estructural. Veronese tiende a un despojamiento expresivo, a la desnudez léxica que ya en el título de la obra resuena como falta. La ausencia de nexos entre sujeto y objeto abre las posibilidades de lectura hacia una vaga ambigüedad que en su no-resolución afirma el mutismo: es posible no decirlo todo, no querer decirlo, en un silencio semántico que permite *ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro* (Veronese, AM:7). Lo críptico puede descifrarse, lo oscuro iluminarse con el razonamiento, siempre comprenden una ausencia a cubrir. El mutismo de lo silenciado es el enigma que se puede comprender o interpretar, pero lo silencioso, *el silencio primordial*, anterior a la palabra, (Kovadloff, 1993) es el misterio que permanecerá siempre en la ambigüedad.

En la obra de Veronese no se resuelve el enigma. La respuesta en Veronese es la disolución de las *formas puras una vez halladas*, (Veronese, AM:36) en la transformación que esquiva estas coordenadas. Podemos pensar en la conformación de esta obra como una suerte de enigma, en el sentido que lo entiende Oscar Del Barco (1985):

El enigma carece de solución; no reconoce algo previo, a partir de lo cual se organizaría, ni algo final donde podría solucionarse... el enigma no existe ni antes ni después de su propio planteo, sino que es su planteo.

En la obra de Veronese no hallamos desenlaces, sólo encontramos la posibilidad de callar frente a una estructura que absorbe y anula todo lo que se enuncia, que crea una historia (una Historia) en la cual se archivan todos los discursos ya enunciados. Una gran biblioteca del saber que funciona por acumulación de datos, en la Gran Memoria que construye los sistemas, dotándolos, por oposición, de identidad y referencia, lugares comunes en los cuales transitar y cronologías que respetar o desacatar.

No es posible rastrear o resolver intercambios psicológicos o informativos entre los personajes o el hilo argumental de la obra, elementos que podemos decir inexistentes, sino que trazamos series de imágenes, de forma oblicua, a través de las réplicas del diálogo. El movimiento interpretativo no es horizontal, en una cronología progresiva que hace avanzar la acción, ni vertical, en una topología estructuralmente simétrica que recorre los diferentes

niveles de significación de la obra. Realizamos la lectura de la obra recorriendo conjuntos de imágenes vinculadas textualmente, hallamos relaciones de semejanza y diferencia entre ellas, los puntos con que se conecta cada imagen con la otra en la *gran cañería* del texto (Veronese, AM:26) siempre desde la diferencia, desde la heterogeneidad semejante pero no idéntica.

La ruptura en las imágenes que se enuncian nos permite hallar la ventana, el pasaje, la puerta que nos permite transitar hacia otro espacio, hacia el afuera, y ver las transformaciones que sufren las imágenes a lo largo del texto, de qué modo conservan su singularidad en ese movimiento vertiginoso. La ruptura es la imposibilidad de arribar a una interpretación significativa en la variación continua. En este proceso la obra desbloquea las resoluciones para poder hallar la senda de lo inenarrable, que escapa también a la labor del crítico, cuyas herramientas teóricas son sistemáticamente saboteadas.

3.2.- *Tiempo*

Conferir imprecisión a las formas que se presenten demasiado estables. (Veronese, AM:21)

La acción dramática necesita una organización temporal para desarrollarse, una sucesión cronológica de los hechos que hagan inteligible la narración. El tiempo como noción preeinsteiniana es una constante y una convención teatral a partir de la cual el texto se organiza. Pero esta categoría es ahora una variable que ha ingresado a la ecuación alterando los resultados, realizando nuevas posibilidades. La limitación de la sucesión temporal ha dejado lugar a la posibilidad de la simultaneidad, del orden consecutivo, discontinuo, informe. La repetición es entonces también transformación, es *la repetición que salva* (Deleuze, 1995) porque permite la fuga de la cronología.

En *Mujeres soñaron caballos* perdemos el hilo del relato y de los diálogos, que parecen haberse enredado en uno de los recorridos por el edificio. En esta obra ingresar a escena antes o después de otro personaje no significa respetar la temporalidad sintáctica, es tan sólo la azarosa disposición (re)presentada en ese momento. La puesta ha sido barajada, las cartas sobre la mesa, como en un mazo, se repiten y se suceden azarosamente. Caballo, pony, sulky, arroz, caballos, arroz a la turca, box, microestadio, caballo...

Un ejemplo de la ruptura del tiempo es la repetición constante de la hora (primero las ocho y cuarto, después las ocho y media, de nuevo las ocho y cuarto, luego las nueve menos diez) es primera marca que pone en duda la cronología de la obra en una referencia concreta. No es un *guiño o moraleja*, da cuenta de la teatralidad y de la posibilidad de alterar la escena

que en la irresolución escapa a la interpretación. Es un juego del dramaturgo con la obra y con el espectador. Dice Daniel Veronese respecto del tratamiento del tiempo:

Hay signos que los fui dejando. La hora, son ocho y cuarto, etc., lo dejé. Fue un signo menor. A mí me sirvió para escribirlo, yo puedo pensar que las cosas pudieron pasar de distintas maneras, que varias cosas pasaron al mismo tiempo, que toda la obra es un segundo. La obra comienza cuando Lucera saca el revólver y todo lo demás pudo haber sido... (...) Hay muchos lugares donde el tiempo está alterado. (Veronese, 2002a)

La irrupción de temporalidades alteradas en la sintaxis, es otro modo de silenciar el discurso del *logos*, impidiendo una lectura “ordenada” de los hechos. Podemos referirnos a dos ejemplos claros: el primero que mencionamos ya brevemente en la síntesis de la obra, es la invitación a recorrer el edificio, que se iniciaría en la escena 3 como flash-back en relación con la escena 1, pero se superpone con la consecuencia de la escena 2, posterior al recorrido, en que Roger está cansado de saltar la soga.

El otro ejemplo que podemos citar, es el tratamiento de las menciones que se hacen del pony: la muerte del animal fue anterior al encuentro, constantemente hallamos alusiones a ese regalo y a las consecuencias trágicas del don, que fue matado después de una discusión por el negocio familiar, discusión que a su vez parece plantearse por primera vez en el encuentro, cuando Rainer y Ulrika anuncian que él ha cerrado el negocio familiar de los colchones, acerca de lo cual ninguno de los hermanos parecía saber nada.

ULRIKA: ¿Lo saben tus hermanos, Rainer? Si los reuniste decilo de una vez. Cuanto antes mejor.
RAINER: Sí, claro, ya iba a contarlo, no es que me lo iba a...
ULRIKA: Rainer cerró el negocio. El negocio familiar. Al menos la pequeña vida que nos rodea se altera un poco. (MSC:126)

Luego se menciona nuevamente la discusión que provocó la muerte del pony y en otro momento se introduce el tema por primera vez.

BETTINA: Una noche ya no podíamos dormir. Era la noche que vos habías venido a traer el colchón, te acordás. Bueno, los ánimos no estaban muy bien. (...) Roger se vistió, agarró el animal y buscó una obra en construcción. Se metió sin que lo vieran. Encontró un pozo enorme que estaban llenando con cemento. Un empujón y el pony cae en medio del pozo. (MSC:150-151)

Rainer le había dado a Roger un colchón, aparentemente lo único que sobró del negocio familiar, del vínculo económico que unía a los hermanos, cuando le anuncia el cierre

del negocio, pero la misma noche en que transcurre la obra Roger se entera por primera vez de ello, pero, a su vez, le devuelve a Rainer el colchón que le había dado antes de matar al pony:

ULRIKA: Dejó el negocio, Roger. Lo cerró. No quedó nada. Un colchón.
(MSC:128)

ROGER: En el sótano tenés tu colchón Rainer. Lo traje conmigo. Llévatelo.
No lo quiero. (MSC:157).

En ningún momento podemos ordenar de modo definitivo los hechos, siempre un elemento perturba el orden elegido, esta categoría de análisis tradicional estable, es sabotada constantemente en esta escritura.

3.3.- Caballos

Un grupo de jóvenes policías ecuestres sobre sus caballos marrones. (...) la mujer siente deseo de ellos (MSC:89)

Cuando reís parecés un caballito recién nacido. (MSC, 99)
...el caballo se desbocó, Rainer y yo corrimos... (MSC, 164)

Impetuosos. Ardientes caballos. Eran caballos de distintas razas y tamaños.
Hermosos caballos. Era una visión maravillosa.
Se venían hacia mí. Deseé subirme a uno de ellos y escapar. (MSC:171)

Mujeres soñaron caballos es una obra que impide detenernos en el significado del caballo, que es abierto y heterogéneo en sus múltiples manifestaciones. No deseamos interpretar cada elemento de la obra –caballo, arroz, microestadio- como un símbolo, o signo, *los signos son casuales, trabajo con lo que me siento cómodo*, (Veronese, 2002a) Analizamos el funcionamiento, la relación entre los diferentes caballos, las diferentes transformaciones que sufren abandonando la concepción de texto clásico, de organismo, de la obra como cuerpo cerrado, significativo. Realizamos una lectura que nos lleva a un devenir del texto, en el proceso hacia lo abierto, en un repliegue que es a la vez el camino hacia el *pensamiento del afuera* (Foucault, 1993), más allá de la razón instrumental.

Rastreamos el elemento que remite a otras presencias en la obra. Trazamos líneas en el texto mismo que relacionan sus partes, hallando las estrategias del silencio y de la fuga entre las palabras, al multiplicarse sus diferentes manifestaciones, permaneciendo siempre en el nivel de superficie (Pavis, 2001a). En este movimiento logramos deconstruir el símbolo “caballo” para vaciar el texto de toda posibilidad significativa sólida, ya que no remite a un significado estable y común, y carece de la necesaria homogeneidad a lo largo del texto. Cada

imagen de caballos es disímil, y en la heterogeneidad el signo no es diferencia, en el sentido lingüístico, por lo cual podría definirse por oposición a otras imágenes con las cuales, sin embargo, se funde y se confunde en la indeterminación.

Comenzamos rastreando los caballos en la obra. La secuencia del guión de cine de la escena 1 nos permite vincular mujeres, caballos, crimen, deseo (tanto sexual como de salir hacia fuera). La mujer del guión siente deseo de los hombres sobre los caballos frente a su ventana, de los hombres violentos (al igual que ella, que ha cometido un crimen y al igual que Lucera). Podemos decir que se anticipa aquí el crimen que va a acontecer hacia el final de la obra, pero no por ello se está representando el desarrollo de una fábula.² No arribamos a una resolución y el movimiento de una imagen hacia la otra, a lo largo del texto, recorre otros puntos, en un orden indeterminado, articulándose con otras imágenes y multiplicándose, repitiéndose, generando (nuevas) posibilidades, nunca conformado la fábula que se anuncia constantemente y que no se cierra. En la falta de información se abre la obra. En otro momento podemos vincular la experiencia de Ulrika con la de Lucera, que reitera el guión y reelabora la imagen que se describió en la escena 1.

LUCERA: (...) Debo decirlo. El guión de cine me conmovió como si yo misma asomada al vacío hubiera vivido esa imagen plena de ambigüedad y erotismo. Vivo en una jungla. ¿Siento deseos por el hombre que está a mi lado? No. ¿Por qué estoy con él entonces? (MSC:133)

En la última escena Lucera describe a Iván su recorrido por el edificio, con el arma en la mano que remite al “crimen” recientemente efectuado, esta vez sí en escena, delante de los ojos del público. Podemos reunir aquí los mismos elementos: mujer, caballo, crimen, deseo. En un sótano desde donde salen *ardientes, impetuosos caballos*, se abre la posibilidad de subirse *a uno de ellos y escapar lejos*. No hay resolución, Lucera aún no ha matado a Iván (no sabemos si lo hará) y no huye con los caballos que pasan a su lado.

Tenemos en ambos casos el sujeto que, movido por la fascinación que ejercen los caballos sobre él, fascinación por la manada, por la heterogeneidad que ingresa en el cuerpo cerrado del orden (Deleuze-Guattari, 2000), crea la posibilidad de huir de su lugar

² Podemos relacionar esta escena, relatada por Ulrika, con la escena del film *Woyzeck* (Büchner, 1952) en la cual Maria, la madre del hijo del protagonista, contempla el desfile de los soldados por la ventana. El crimen se intuye en la mirada de Maria, que le sonríe a su amante, y esta infidelidad, a su vez, llevará a Woyzeck a asesinar a su mujer. El film y la obra teatral poseen muchos puntos de contacto con *Mujeres soñaron caballos*, como la estructura fragmentaria, las rupturas temporales, la sospecha, la violencia, el discurso positivista y la fuga, etc. *Woyzeck* se inscribe en la tradición teatral y a la vez en la ruptura. *Mujeres soñaron caballos*, al igual que otras obras de Veronese, recupera muchos elementos de la tradición teatral, *La gaviota* de Chejov es antecedente de *El líquido táctil* (Veronese, 2002a). Por lo cual la alusión a esta obra no nos parece gratuita, sobre todo en relación con la vuelta de tuerca sobre el naturalismo que es recuperado y reformulado por Veronese.

asignado en la pluralidad (siempre se trata de una tropilla de caballos *diferentes*, no del animal individual, particular, domesticado). Por otro lado, en ambos casos se ha efectuado un crimen. Pero la obra no se cierra sobre el final.

En la reiteración del guión de cine, Lucera crea otra posibilidad de conjugar todos los elementos, esta vez en relación con ella, nuevamente anticipando el final de la obra. Los caballos están ausentes, pero no el deseo y la insatisfacción que serían los móviles del crimen. La jungla en la que dice vivir el personaje es un espacio tan inquietante como abierto. Este nuevo elemento que se introduce, la “jungla” es otra posibilidad u otro espacio para llevar a cabo la fuga.

En el guión de Ulrika y en el relato de Lucera en la última escena, predomina la ausencia: no vemos el crimen en la primera, tenemos que *intuirlo en la mirada*; no vemos el niño –o niña- que la anciana besa en el aire en la segunda (¿es la niña Lucera?). Lo que no se puede ver, decir, representar, lo que permanece abierto, *impidió que Lucera se asfixiara en ese cuarto*, es la posibilidad de fuga en lo inenarrable.

3.3.1.- *El pony: pequeño caballo domesticado*

Rainer también introduce un caballo en la obra: regala un pony, un don que ofrece a Roger y Bettina: *tomen, para disfrutarlo (...) en una canasta vino*. (MSC:151) El caballito es el regalo que aprisiona, el don que exige contradon en pos de una relación filial armónica. Rainer exige reciprocidad en el gesto:

RAINER: todos tenemos que cambiar algunas cosas para poder convivir.
(MSC:149)

Este don absurdo, un pony para un departamento pequeñísimo parodia las obligaciones mutuas de los hermanos para conservar la armonía filial. El regalo excede la casa y la familia; en todos los casos en que se hace referencia al pony se lo asocia con algún tipo de violencia: *Era una tortura* (MSC: 150) o bien *nos hacía mal a todos, al caballo y a nosotros*. (MSC:153). En la puesta de Veronese la resolución es aún más grotesca, puesto que Roger no admite haber matado al caballito, sino que relata a Rainer y a la familia un trágico suicidio del pony en una fosa de cemento.

Si los caballos en *Mujeres soñaron caballos* son una posibilidad de fuga, una nueva vitalidad, el pony es claramente un límite, no es posible avanzar más allá de este producto, experimento creado por el hombre, raza artificial y doméstica. Los caballos –la manada-

afuera generan la necesidad de salir, pero el pony que vino en una canastita pronto fue una tortura; inmóvil y dependiente, generó dependencia.

En esta desmesura –del regalo, del conflicto y de la resolución- se halla lo obscuro del teatro de Veronese. La obra expone en un primer plano los conflictos familiares, ampliados, casi irreconocibles en la distorsión, para hacer crisis en el orden.

En *Mujeres soñaron caballos* casi todo acto de Rainer es un estallido, este personaje actúa, en su afán “militarista” de mantener el orden, como un terrorista que siembra bombas: el pony, la disolución del negocio, el cáncer: Estos temas introducidos directa o indirectamente por Rainer en la familia, perturban la frágil armonía. La consigna –el mandato- de Rainer es el orden, pero cada acción suya dispersa aún más las partes que intenta aunar con excesivo cuidado, al llevar al extremo el mandato hace estallar el cosmos que se pretende configurar a partir de la convención de la *doxa*.

A cada movimiento excéntrico en la obra (la manada de caballos que huye) le es colocado un límite, por ejemplo con el pony, pequeño caballo domesticado, que es el regalo que refrena la fuga en su dependencia. En tanto que don una los lazos familiares, es el contramovimiento, funciona como el animal de peluche que intenta actuar como regalo terapéutico sobre Nina en *El líquido táctil*, reemplazando a los perros. Las convenciones culturales intentan someter a la naturaleza indomada y pervierten al sujeto.

El pequeño animal “inofensivo” que en *Mujeres soñaron caballos* es eliminado para acabar con el “aprimamiento” que significa el caballo como regalo, no resuelve el conflicto, al parecer éste se inicia con la muerte del caballito. A su vez la mascota se asemeja a Lucera y Roger, “mascotas” de la familia que devienen en el discurso de los otros, objetos manipulables y dependientes.

NINA: (...) Me aconsejó entonces [el médico] que trabaje para disolverlas, por ejemplo, distrayendo esta energía nociva teatralizando algunas escenas dramáticas en donde trabajen perros empleando los pulichinellas...

EXPÓSITO1: Polichinelas...

NINA: Polichinelas, o como corno se llamen. (LT:80)

3.4.- *Lucera, la infante*

La fuga de Nina, en *El líquido táctil*, se enuncia mediante gruñidos o gestos “caninos” que dan cuenta de los cambios que sufre la mujer. En *Mujeres soñaron caballos* Lucera intenta hacer(se) silencio, la fuga y la transformación son por ello menos tangibles y más complejas de

interpretar. Si la elección de Nina es devenir perra, gruñir, copular con animales, Lucera (mujer casada, pero a la vez niña huérfana ¿expósita rescatada de la muerte o hija de padres asesinados por su familia política?) es devenir, en la pérdida de la palabra, por primera vez infante de la lengua que le fue impuesta, para crear, no aprender una forma nueva en el movimiento que se aleja de la palabra. La palabra “aprender” ha perdido en español el sentido que poseía antiguamente y que significaba tanto el acto de enseñar como el de asimilar el conocimiento. No asimilamos el conocimiento de la *doxa* por la experiencia, siempre hay un pedagogo de la palabra que nos ha introducido en ella, en el interior de su sistema. Recurrimos al término “infancia” (infans, antis = sin habla) en Lucera como la elección del no-habla, el silencio por el cual se opta frente a la palabra que pretende enunciarlo todo. A lo largo de la obra Lucera recorre el camino hacia ese silencio primordial, sin equivalente en el habla. Nuestro personaje elige para realizar la fuga el punto en que fue *territorializado*, es decir, sujetado a la estructura familiar que “adoptó” a la niña, y de quien ella “adoptó”, como consecuencia, también los usos de la lengua. En su territorio asignado: mujer, esposa, futura madre, ella tiene incorporada ya su condición de sujeto, individuo sujetado a normas y a la palabra que enuncia dichas normas, incorporando las formas de vigilancia y castigo, es decir, de sometimiento, en que el otro se torna peligroso:

LUCERA: En la noche suelo darme vuelta espantada como si alguien estuviera a mis espaldas a punto de saltarme encima. (MSC:133)

El cuestionamiento acerca del territorio que le fue asignado y que no pudo elegir, junto al hombre que está a su lado, le permite a Lucera realizar un movimiento para abandonar la organización social -la conyugal- y generar nuevas posibilidades de existencia. Irse sola, por las escaleras, abandonando la familia extraña.

En el encuentro con la pareja de ancianos en las escaleras Lucera logra por primera vez cierta identificación, cierta semejanza con la experiencia de sujetos “otros” que le permiten un reconocimiento en el dolor o la violencia que ellos también padecen en la periferia, en las escaleras del edificio. Si siempre se consideró una extraña en la familia, aquí logra cierto aire de familiaridad con los ancianos:

LUCERA: (...) sus ojos, entonces, comenzaron a parecerse familiares y me reconocí en ese estado. Hubo veces que yo también sentí una puntada en los riñones como una larga aguja y sonref de todas maneras. (MSC:170).

En el relato de Lucera en la última escena, ella actualiza su “pasado” y su “futuro”, el pasado que se le construye y también el futuro asignado: reproducir el sistema y permanecer en él gracias al hijo que lleva en su vientre. El relato de la muerte de sus padres en un barranco y la adopción, es un producto generado por el discurso “hegemónico” de la familia:

LUCERA: Iván, mi marido, dice que me encontró en un descampado de la provincia de Córdoba (...) Nunca pude creer esa historia, ni aún de niña.
(MSC:132)

Las personas que la rodean, la estructura familiar, el embarazo que materializa el orden heredado, son producto del grupo que intenta conservar los territorios asignados. Pero esa construcción sufre contradicciones generadas por los movimientos de los sujetos que intentan sabotear la estructura familiar, fugar por las grietas, movidos por sus afectos que son metódicamente reprimidos, por indeseables: la infidelidad, el alcohol, el cigarrillo, prácticas que significan contravenir las convenciones en un movimiento que es invariablemente ambiguo, es signo de la fuga y a su vez su parodia, al recurrir a los lugares comunes para escapar del lugar común. Incluso la enunciación de conflictos es controlada para evitar el desorden. *Hay cosas que mejor no preguntarlas* (MSC:98), dice Bettina.

Los movimientos caprichosos o quiebres de Lucera, de Roger, de Ulrika, desestabilizan, cada uno de un modo diferente, el *segmento molar*, rígido de la familia. La familia misma como estructura social rígida es parodiada en la obra, para mostrar la absurdidad de ciertos mecanismos de control que entran en crisis. La familia es caricaturizada al sobredimensionar los gestos –el regalo de Rainer- y por la recurrencia excesiva de los lugares comunes –el afán de los hermanos por mantenerse unidos, los consejos y las clases de aritmética del padre que los hermanos pretenden heredar en sus análisis lógicos de la realidad (MSC:104, 110-111, 127, 135). En esta familia Lucera es una extraña, consciente de no pertenecer a la estructura que busca escapar en el silencio –prácticamente no habla con los personajes en la obra- en el pasado que no posee, en las escaleras que no vemos.

Estoy tratando de recuperar cosas que perdí (MSC:96). La búsqueda del pasado en Lucera, es un movimiento hacia la infancia, no a la edad histórica de la niñez, que ha olvidado: *No recuerdo nada*. El devenir infante es llevar al extremo absoluto la consigna de la familia: Lucera es para y por ellos la niña dependiente de la familia, objeto que satisface necesidades básicas de Iván, quien la adoptó “para no sentirse tan solo” (puesta en escena, no texto literario). La identidad asignada es el lugar en que intenta perder por completo el habla como lugar último hacia donde huir, fuga originada a partir de la misma consigna. Es la actividad del terrorista que invade el sistema gracias al conocimiento profundo del mecanismo, trabajando

desde su interior, con las propias herramientas del otro, el funcionamiento ordenado. No es posible ingresar con otras armas, responder con otra lengua. Lucera debe aprender la lengua del otro para liberarse de sus ataduras utilizando sus propios mecanismos.

En el devenir infante de Lucera se encuentran en el mismo orden sus padres y el libro de cocina. El elemento buscado no es importante, sí lo es la búsqueda y el hecho de generar la ruptura. Lucera hace un “hueco” entre los discursos impuestos con el relato familiar de su infancia histórica, fragmentada por el olvido. En su transformación, sin embargo, genera una “antimemoria” que es el acontecer o devenir del personaje hacia su fuga. La inserción en la familia es obstruida por Lucera con su in-fancia que no puede expresarse en la lengua mayor, familiar, hegemónica.

En su devenir infante Lucera impide todo tipo de comunicación: no habla, vomita –no se expresa verbal, racionalmente- y se aleja del diálogo en el monólogo, práctica que la acerca al público y la aleja de la escena, colocándose nuevamente en los bordes, “entre” lo que se desarrolla, entre la intra y la extraescena, en la frontera de las acciones de los “otros” y el público, dos espacios a los cuales no pertenece.

En algunos casos el monólogo se encabalga con el diálogo (MSC:116-117, 162) ingresando nuevamente a la obra en respuestas breves a los demás personajes. El monólogo no se percibe como ruptura si no es por oposición al diálogo que ya no comunica. Las intervenciones de Lucera sí lo hacen, por dos movimientos: el monólogo en el que se repliega, y el enunciado que en este caso sí está dirigido a otro. Hacia el final de la obra, cuando Lucera genera el recuerdo de la fuga de sus padres (movimiento que desestabiliza la estática muerte que aprisiona) toma la palabra para decirse delante de los otros, antes de intervenir por única vez sobre sus vidas, para matarlos. Luego narra la imagen del sótano (¿antes de matar, cuando se perdió en la escalera o después? ¿o todo ocurrió de otro modo?) Nuevamente la configuración espacio-temporal de la obra impide efectuar una interpretación.

La mujer en su devenir infante recuerda –o crea un recuerdo a partir del deseo de fuga-: *algo que había pasado mucho tiempo atrás: mis padres y yo escapando de algo* (MSC:162) la imagen fértil y creativa le permite una vital línea de fuga hacia la in-fancia, por primera vez no repite el relato familiar del sulky que se funda en la muerte (de los padres de Lucera) y ancla a la niña huérfana en el discurso estratificado de la organización familiar, pero la infante -no la niña- irrumpe en él, como *el viento tibio que abrió la puerta*, como la estampida de caballos suenan los tiros en la habitación. En sus recorridos por las escaleras del edificio, en el sótano, en los apartes, Lucera encontró un nuevo recuerdo, una alternativa hacia la cual orientarse. *LUCERA: Si al menos no tuve pasado quiero dirigir mi futuro* (MSC:162). Su imposibilidad

de comunicación se materializa en el vomito, su boca no puede decir, pierde su funcionalidad social en una expresión primaria, muda, repugnante, abyecta.

LUCERA: A veces me angustio y siento la necesidad de expresarme. Entonces vomito. (se lleva la mano a la boca. Iván va sobre ella) (MSC:90)

El movimiento primitivo y mudo del vómito, sin embargo, es interpretado y analizado para ser catalogado, como todo acto o enunciado desconocido. En este caso se lee de sus síntomas: “embarazo”/ “permiso para llevar el libro”. Analizar, *leer* síntomas implica aceptar la idea de una escritura anterior, original, que debe ser recuperada correctamente. Lucera se niega a ello, del mismo modo en que esquivar los acosos de Roger evade la interpretación de los demás personajes, en su propia *coreografía de lo inexplicable*. Lucera no representa un rol con su actuación, pero lo interpreta como se interpreta una pieza musical, siguiendo una partitura espacio-temporal. Las actuaciones de los personajes acontecen en la escena, no como verdades, sólo como interpretaciones (Nietzsche).

IVÁN Ya que estamos todos reunidos... y teniendo en cuenta tu prominente abdomen y esos síntomas, creo que es hora... (MSC:91)

LUCERA ¿Qué querés leer de mis síntomas? Me gustaría recuperar cosas perdidas. No sé de donde vengo, Iván. Estoy preñada de recuerdos que me faltan. De cosas que me faltan. Y vos lo sabés. (MSC:91)

LUCERA (A Bettina) Me lo pediste (el libro de cocina) cuando estaba vomitando. No pude decirte que te lo llevaras, Bettina. ¿Entendés que no pude decirte nada en ese momento?

BETTINA Yo entendí eso. Perdoname. Tranquilizate un poco. (MSC:96)

En el primer ejemplo Iván, el patriarca, el hermano mayor, el radicalmente otro de Lucera, hereda una relación filial en el cuerpo de la mujer-niña-mascota que debe por ello permanecer inserta en la molaridad del ser madre, evitando de este modo su fuga, imagen que persigue constantemente Iván. La actitud *paranoica* de Iván es la más marcada de todos los personajes, no concibe la posibilidad de una existencia diferente, y manifiesta al comienzo de la obra en su inseguridad, anticipando los acontecimientos que se desarrollarán más tarde, como lo hace Ulrika en el guión.³

³ Nos parece factible establecer otra relación intertextual, esta vez con *Edipo Rey*. La muerte del padre/de los padres ocurre en un cruce de caminos, el enigma que el protagonista deberá revelar y que en este caso no se resuelve, un/a huérfano/a que en realidad no lo es. Estos y otros elementos nos dan la pauta de que Veronese no solo escribió a partir de la tragedia sofoclea en *Zoedipous*. En este trabajo nos han surgido otras posibles lecturas de la obra de Veronese, no solo en relación con otras obras dramáticas sino en relación con la historia argentina, etc. Un ejemplo de ello sería pensar a Lucera como uno de los niños desaparecidos en el proceso militar argentino, huérfanos “adoptados” por familias que les han negado el pasado “real” para conservar un orden familiar y nacional, etc.

IVAN: Si Lucera me falta un sólo día me mato. (...) Ellos o yo, me dijo hace poco. Se refería a ustedes. En su cabeza hay zonas oscuras (...) pensé en matarla y después rematarme yo (MSC:97-99)

Lucera, *tan menudita*, la niña embarazada, ha comenzado a desprenderse del grupo, a desmembrarse como sujeto, desmembrando de ese modo también a la estructura que la sostiene, inmóvil, adquiriendo en el movimiento y en el silencio, la autonomía que le es negada. Cuestiona el orden y la violencia del sistema. *Voy a decir algo que seguramente contrasta con mi aspecto. Sé cuidarme muy bien de todos.* (MSC:116): En su vitalidad escapa a la muerte del sulky y a la construcción de ese relato, pero no se desliga por completo de la estructura, pues el embarazo (embarazar: del árabe “oponerse, cortar el paso”, impedir, estorbar, retardar una cosa. DRAE, 1992) evita la fuga y mantiene el nexo con el sistema familiar. Coexisten ambos espacios, no se resuelve su oposición, se hace el espacio *hueco*, de indeterminación, que entrelaza las posibilidades de lo diferente con el orden del sistema. La mujer-niña por adopción, mujer en su devenir infante, escapa al deber conyugal con Iván (y extraconyugal, con Roger) pero porta el hijo, heredero del orden del sistema que lo construye, al igual que Lucera, como todo sujeto, producto de los discursos. En su devenir niña, creación vital, el embarazo es una desaceleración del devenir, es la continuidad del orden filial, la consecuencia de una estructura “tradicional” que busca reproducirse por medio de la herencia, en una endogénesis, reproducción de lo mismo en lo mismo, sin posibilidad de contacto y por ello contaminación de lo otro. Es por ello que Lucera elige su propio camino.

Querría irme, Iván... Sola (MSC:162) es la lacónica manifestación de su deseo, casi una confesión, casi una orden al grupo, que le permite, en su alejamiento, formar un dispositivo que circula según su propia línea “entre” los términos empleados *el devenir es un fugaz rizoma, no un imponente árbol clasificador ni genealógico.* (Deleuze-Guattari, 2000:245) El devenir es originado en la fascinación por la manada, por la multiplicidad heterogénea que invade el orden uniforme, y no produce otra cosa que a sí mismo, no es copia ni reproducción, sino mutación del sujeto, en el que coexisten y se superponen diferentes territorios. La jauría de Nina (*El líquido táctil*) los caballos de *Mujeres soñaron caballos*, son la multiplicidad que invade la obra y las relaciones tradicionales entre los personajes, y abren, de ese modo, la posibilidad de fuga.

Lucera es, en su fuga, el blanco que elige Roger para huir en ella, convirtiéndose él de ese modo en cazador que ejerce una fuerza en dirección opuesta a la fuga de Lucera. Quien deviene otro, sin embargo, como Lucera, no va a pertenecer tampoco a una estructura diferente o equivalente. Lucera arrastra consigo a Roger y por ello a Ulrika por las escaleras del edificio,

por las líneas erráticas, pero ella sigue siendo siempre lo fronterizo, no buscará en su movimiento ser atravesada por otra homogeneidad o ingresar a otro grupo. Va a ser el solitario, el *outsider* en ambos, o en múltiples espacios. Creará constantemente el *no man's land*, en las periferias de sucesivas homogeneidades a la que se intenta asimilarlo.

LUCERA: Roger quiso acompañarme. Me doy cuenta de lo que pretende. Corrí para perderlo. Me fui escaleras abajo. Me voy sola, Roger, sola, le grité para que entienda. Escuché lejanamente los llamados de Ulrika pidiéndole que regrese a su lado. (MSC:115-116)

Este silencio no es producto de una imposición externa como censura, puesto que el imperativo del sistema –de la lengua, de la familia- es comunicar, y de eso es que se fuga, de la palabra que debe dar cuenta de sí ante los demás. El autoexilio, o la fuga, es una elección individual y solitaria que lleva al extremo la consigna o el mandato del poder. Su movimiento intenta *saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores* (Veronese, AM:25) haciendo ingresar al espacio conocido lo anteriormente impensable, lo diferente, a lo otro. Transgredir el cuerpo de la lengua con lo extraño es la tentativa de fuga en el repliegue. Así como el pony, Lucera es la mascota que perturba el orden familiar y deshace el orden establecido. Ambos saltan al vacío, el pony se suicida y Lucera deviene imperceptible. El pony desaparece en el hueco lleno, es suicidado en el vacío del cemento y Lucera se sale de sí misma en el silencio devenido materia, el vómito ininterpretable, haciendo un hueco entre los enunciados.

Salirse de fronteras es salirse de sí mismo, permaneciendo en el mismo cuerpo que cambia. Lucera es un nómada del decir y del hacer. Su palabra es una zona de transición, una sustancia intermedia, indeterminada, un ensayo de fuga entre las grietas a las que no llega la palabra común al grupo, esa palabra de la norma patriarcal: *éramos niños cuando nuestro padre antes de morir, nos reunió a los tres y nos dijo: ...* (MSC:104).

El monólogo es la soledad hacia donde ha debido huir quien, al no poder nombrar(se), busca escapar del sonido de la palabra que la acosa, es la expresión del loco, del extravagante, el soliloquio subraya la separación y la ruptura progresiva de una subjetividad que excede la lógica del discurso. La ruptura se hace evidente frente a la redundancia de la consigna. Todo diálogo es, desde el momento en que ya no comunica, un “Aneinandervorbeireden” un hablar a lo largo del otro, atravesando al interlocutor, no comunicando. La palabra está así cada vez más atomizada, llevando luego a un balbuceo lúdico, con valor en sí mismo como sonido,

como música, pero no como comunicación verbal. Lucera interrumpe la referencialidad de un universal en un terrorismo que pulveriza el orden.

Una de sus estrategias es utilizar la lengua como vehículo de una “verdadera” comunicación, ya sea en el mencionado monólogo dirigido al público o en las intervenciones en el diálogo con los personajes con enunciados dirigidos a un receptor, cuidando la forma y el contenido que los otros personajes ignoran. Ella realiza preguntas o comentarios que sí esperan una respuesta y no son un mero murmullo vacío. En ese acto ella también da cuenta de la conciencia de su situación. Recordemos, por ejemplo, el momento en que Lucera le pide el libro de cocina a Bettina, pronunciando cada palabra con sumo cuidado para que Bettina la entienda, o cuando Lucera apunta a los demás personajes con un arma y anuncia que abandona la familia y dice lo que nadie dice, de manera directa y clara, como no ocurre en otro momento de la obra.

LUCERA: Bettina, te mostré un libro. En casa el otro día. Tapa dura, con muchas ilustraciones.
Te lo di en la mano. Te tenés que acordar. (...) (MSC:93)

LUCERA: Me voy, Iván. Sola. (MSC: 163)

3.5.- Roger y Ulrika, Rainer, Iván y Bettina

Roger, el hermano más joven *-nuestra mascota (...) todavía es un niño* (MSC: 100), dice Rainer- también está transitando una línea de fuga, saboteando la estructura familiar. No acata las diferentes relaciones conyugales persiguiendo a Lucera, la mujer de su hermano. No respeta la historia que se construyó para conservar a Lucera en la estructura *molar* filial. Se desliga de ese modo también él del relato familiar, en un intento de escapar a la máquina de poder en una posición periférica. Semejante a Lucera, produce un corrimiento hacia el lugar que le ha sido asignado: “menor de edad”, “mascota”, “sujeto que no puede tomar decisiones”, “subordinado”, infante. Pero su recorrido no es el mismo de Lucera. Él forma parte de la familia, es uno de los hermanos y ve en Lucera la posibilidad de escapar del lugar marginal, desplazado, del “menor”. Utiliza los mismos mecanismos que la “niña”, llevando a un extremo la consigna, pero al mismo tiempo no puede escapar de los lazos familiares. Por otro lado, sabe más que Lucera, conoce el pasado y tiene un pasado, que Lucera no posee, a partir del cual realiza y justifica sus actos.

ROGER: (...) Iván, hacete cargo una vez de lo que te toca. Decile cómo fue realmente. El sulky no se cayó solo.
RAINER: Vos también estabas.
ROGER: Yo estaba, pero era muy chico. Vos eras el que manejaba todo. Con Iván. (MSC:166-167)

Roger desorganiza el cuerpo cerrado de la familia, la tríada conformada por tres hermanos con sus respectivas esposas, y efectúa corrimientos en los diferentes ordenes de la estructura. Ambos, Lucera y Roger, entorpecen el relato, aunque de modos diferentes y, como ya mencionamos, la fuga para Roger será un movimiento de reinscripción para Lucera que le impide hacer su camino, *sola* porque él le obstruye el recorrido al perseguirla.

Algo similar ocurre con Ulrika, quien ve en Roger su posibilidad de huir de un matrimonio y una familia demasiado rígidos. Ella intentando escapar de la soledad y del relato familiar en el alcohol, en el deseo por Roger -parodias de las “fugas” de la sociedad en frases como “escapar de la realidad en el alcohol” “huir de la rutina del matrimonio” etc.- en una escritura fragmentaria y subversiva a la vez en el lugar común:

RAINER: Le encanta destruir y tirar las cosas que escribe a la basura. Sobre todo si son las cosas que a mí me gustan.
Y no solo ese tipo de cosas. Cosas viejas. Libros, ropa. Le encanta tirar cosas viejas a la basura. Y yo seguramente en cualquier momento voy a empezar a ser una cosa vieja para ella. (MSC:122)

En la escritura Ulrika deja entrever sus deseos, es como la mujer que ve a los hombres a caballo y *siente deseos de ellos, deseos de aparearse con ellos*. (MSC:90) Es la mujer que obstaculiza el relato con la duda que genera en el otro, en el sometido. Ulrika es la figura del intelectual que le “abre los ojos” al oprimido:

ULRIKA: (...) ¿Vos no tenés recuerdos de tu infancia, Lucera? ¿Es eso, no?
LUCERA: ¿Qué me preguntás? Sabés que no tengo nada.
ULRIKA: ¿Es cierto la historia del sulky, Iván?
RAINER: Es mejor que te calles. Es tu tendencia a dramatizar la que te formó así. (MSC:140)
Y también es quien provoca sucesivamente al otro desestabilizado el orden:
ULRIKA: [a Rainer] Si me dieran a elegir nuevamente, ¿te miraría fijamente como aquella primera tarde? (MSC:125)

Rainer se enfrenta constantemente a estas tentativas de sabotaje de su esposa y se siente amenazado por los movimientos de ruptura: el cuestionamiento del relato familiar, el acto creativo de la escritura, el descarte *de todo lo viejo* y la atracción que su esposa aparentemente siente por Roger. Los movimientos de Ulrika son extraños y extrañadores, por lo cual es necesario enunciarlos para absorberlos y no generar más incertidumbre. Rainer, en un movimiento de conservación, obstruye la primera “fuga” por el edificio de Ulrika, Lucera y

Roger cuando le pide a su esposa que relate el guión que ella estaba escribiendo. Intenta evitar que escape su hermano con su esposa, de cuya infidelidad sospecha a lo largo de toda la obra.

LUCERA: Íbamos a dar una recorrida por el edificio a pedido de Roger cuando Rainer nos detuvo. (MSC:89)

En otro momento Rainer “enferma” de cáncer a su hermano menor. La enfermedad y el embarazo, son, al igual que el pasado de Lucera, construcciones verbales que intentan hacer perdurable un orden basado en el discurso. El relato del pasado justifica las acciones del presente, la sobreprotección de Lucera, el encuentro familiar. Roger, que al ser descrito como mascota por Rainer, es menos peligroso –por niño o por inexperto- para la armonía de la pareja de Rainer y Ulrika y para la familia. Pero cuando el recurso de recluirlo a la edad asexuada de la infancia también fracasa, Rainer efectúa su búsqueda del orden en el otro extremo, en la muerte. *Vi a Roger y vi el cáncer* (MSC:100) le anuncia a Iván. Trata de atemorizar a Roger: *vas a morir* le anuncia.

El cáncer que ve Rainer no es sólo la enfermedad concreta en el cuerpo del hermano, creado discursivamente, es la imagen de la familia que como cuerpo cerrado ha sufrido la mutación acelerada de células en su interior que llevan en sí a la muerte. Esta reproducción anómala es el signo de la caducidad de un orden determinado y, a la vez, estrechamente vinculado con ello, es el signo de la fuga de ciertos elementos que no respetan el movimiento normal o correcto del organismo, en este caso, la familia. Lucera, en primer lugar, como el personaje que realiza los mayores movimientos de fuga, Roger y Ulrika, que no fugan del mismo modo, pero perturban el relato, son los personajes que predominante, pero no exclusivamente, generan un movimiento excéntrico. Rainer intenta mantener el orden y la armonía, aún a costa de la violencia, pero es también quien quiere irse, para escapar tanto de las amenazas del poder como de los elementos subversivos.

RAINER: A veces me gustaría irme del país. Por ella [Ulrika]. (MSC:155)

De ese modo intenta escapar a los acosos de un hombre que pone en peligro su relación conyugal desde el seno mismo de la familia. Sus enunciados, como sus actos, son paradójales, le pide a Ulrika que relate su guión para que no abandone el lugar, es la consigna que permite la fuga, porque en la escritura Ulrika plasmó otro tipo de fuga, en la creación artística. Lo mismo ocurre con el pony, regalo que intenta preservar el orden y en su absurdidad logra generar más violencia. Tal vez sea Rainer la figura más conflictiva de la obra. Ningún

personaje es exclusivamente subversivo o conservador, todos poseen algo de ambas características, pero Rainer es quien genera, como consecuencia de un exceso de conservación, los mayores contramovimientos o fugas.

Iván, por otro lado, en su afán conservador, intenta formar una nueva familia, reinsertando a Lucera a la estructura familiar con un hijo. La frase “Reinserción en la sociedad” es un lugar común en los medios, es un modo de *territorializar*, de devolver al sistema lo que fuga de él, lo que fisura, para anular el peligro que puede significar su excentricidad. Restauración medica, terapéutica, que borra las manchas oscuras. Ya no se elimina lo que corrompe, la “manzana podrida”: todos debemos y podemos ser reinsertados en la sociedad gracias al discurso “liberador” o *remolarizador*. En el discurso reflexivo se reinserta al otro en la homogeneidad, tolerando lo heterogéneo porque será asimilado a la organización en beneficio del sistema:

IVÁN: Sí, sí. En realidad estuvimos hablando de la posibilidad de tenerlo [al hijo]. Con seriedad se habló. Y con tranquilidad. Nada de cuerpos inflamados. (MSC:91)

Bettina, por último, personaje predominantemente conservador, es quien mejor representa el “falso dialogo” en su verbosidad que no se detiene siquiera cuando Lucera le apunta con un arma. Bettina opta por ignorar los movimientos de Roger cuando él persigue a Lucera por las escaleras, ella es quien tranquiliza a Iván en la primera escena cuando éste manifiesta su preocupación por Lucera, aunque lo hace de un modo poco convencional, estimulándole que guarde silencio con respecto a ciertas cosas que es *mejor no preguntarlas*. Bettina verbaliza todo, enuncia todo, encarnando el horror por el silencio que Veronese pretende superar al hacer *actuar la nada* a sus actores, pero es también quien ignora expresamente los movimientos de fuga de su esposo. Si Rainer enuncia para explicar, cuando el guión de Ulrika lo inquieta, Bettina en la no-enunciación de lo indeseable intenta hacer desaparecer el elemento perturbador. Si nuestra única realidad es la lengua, Bettina intenta moldear los enunciados, introduciendo ciertos elementos y eliminando otros para constituir un mundo armonioso. Ella silencia lo indeseable y lo hace desaparecer.

BETTINA: (...) Nunca pude asegurar los pensamientos que pasan por al cabeza de tu hermano. ¿De donde salió Roger? No lo sé. Hay cosas que mejor no preguntarlas (MSC:98)

3.6.- Gestualidad y movimientos

Ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional. / Una infracomunicación llevada a primer plano. Convertir la sub-conversación gestual en elemento primario y natural de comunicación. (Veronese, AM:19).

En la obra se constituye un juego entre la necesidad de expresarse y la imposibilidad de comunicar verbalmente la subjetividad. En el proceso de silenciamiento se efectúan una serie de cambios a lo largo de la obra, en un movimiento constante de *desterritorialización* y *reterritorialización* de la lengua. Un recurso que intenta mediar esta situación es la gestualidad, en un nuevo protagonismo del cuerpo sobre la escena que permite sustituir el *logos* por los afectos (entendiendo por ellos a toda pasión del espíritu, amor, pero también odio, ira, deseo. DRAE, 1992). La “infracomunicación”, la “sub-conversación” llevadas a un primer plano relegan el lenguaje verbal a un segundo lugar.

(...) menos frialdad, menos procedimiento, no que se viera menos el procedimiento, como diría... menos inteligencia más corazón... (Veronese, 2002a)

Pero la fuga no es el único aspecto a considerar en la silenciosa manifestación gestual. El movimiento primario, anterior a la palabra y a la escritura, comunica cuando responde a una convención. En la gestualidad de un ritual, aprendido y repetido según pautas y normas determinadas, se conserva la especie, se logra un cierto equilibrio *molar* en los movimientos que respetan una homogeneidad.

Los tres hermanos comienzan a hacer una serie de gestos. RAINER e IVÁN siguen a ROGER no con mucho entusiasmo pero llevados como si se pusiera en juego su hermandad. ROGER más divertido trata de confundirlos para que se equivoquen, pero hay algo en común en el manejo de los tres cuerpos. De pronto ROGER cae como muerto. Se levanta. (MSC:154)

La gestualidad mantiene a los tres hermanos en un mismo nivel, sus movimientos tienen “algo en común” y allí la hermandad es puesta a prueba, no sólo en la palabra, también en el gesto que acompaña, en la simetría. La fuga se da en la errancia, en la deriva de sentido irregular de la *repetición*, cuando el movimiento escapa a la interpretación, perturba y genera conflicto, como en el caso de Roger, cuando juega con la pelotita de tenis en la puesta en escena.

3.7.- Objetos

En *Mujeres soñaron caballos* los objetos son barajados, transformados, entremezclados. Así como ocurre en la mayoría de las obras del *Periférico*, también en esta obra de Veronese, los objetos -el colchón, el arma, el libro de cocina, la soga o la pelotita de tenis- son colocados en un primer plano en el discurso o en la escena y de algún modo constituyen, junto con los caballos, una suerte de línea central que liga la obra. Las diferentes imágenes y objetos se relacionan entre sí en un movimiento que no necesariamente nos dice algo del colchón, el pony o el negocio, los que permanecen ininterpretables como signos que pueden ser reemplazados por otros signos, pero que nos permiten recorrer la obra para establecer relaciones de semejanza y diferencia, más allá del lugar que ocupan en esta suerte de fábula desmantelada. Ningún objeto permite trazar una línea de desarrollo que haga avanzar la obra. Como ya hemos visto con los caballos, en el guión de cine de Ulrika o en el relato de Lucera, ambas imágenes poseen semejanzas y diferencias, pero no permiten establecer ni una evolución lineal ni causal. Veremos cómo este tratamiento se mantiene en otros elementos.

El colchón que sobró del negocio familiar materializa el no-vínculo familiar, significa forzar la conservación del grupo como sistema armónico y cerrado, genera violencia en el grupo. Podemos rastrear brevemente hacia donde nos lleva su presencia en *Mujeres soñaron caballos*, desde el momento en que aparece en la obra como excedente que ninguno de los hermanos quiere conservar.

Más adelante el colchón en el sótano reaparece, destruido, en el relato de Lucera en última escena, puesto que sobre él se sientan los ancianos ¿padres? que acompañan a Lucera al sótano. Si el colchón fue el objeto que desvinculó a los hermanos, ahora es el lugar desde donde Lucera relata su posible fuga.

LUCERA: (...) Entraron y se sentaron en una especie de cama armada en el suelo con un viejo colchón destrozado. (MSC:170)

El colchón está relacionado en diferentes partes de la obra con el don y el contradon, con la manada de caballos -la posible fuga de la última escena- y por otro lado con la muerte del pony que fue desatada por la discusión familiar. Es un espacio intermedio, camino entre la fuga y la acción terapéutica de reinscripción que no se resuelve. Es una carga para los hermanos, que deben transportar el colchón de un lugar a otro, de un depósito a otro, y a su vez sirve de lecho precario de la pareja de ancianos en el sótano en donde se desata la estampida de

caballos. A su vez, la imagen de la estampida de caballos se asemeja al recuerdo de Lucera y sus padres, escapando. Es otra forma de decir la posible fuga. Punto de arribo y de inicio, el colchón es un objeto que no acabamos por entender en su funcionalidad, que pese a su importancia está ausente en la escena, en el departamento sin cama, sin lugar de descanso, en el continuo y perturbador movimiento.

El libro de cocina es otro elemento que no resuelve su ambigüedad dramática: es motivo de discusión entre Lucera y Bettina en el comienzo de la obra, objeto robado o prestado, es un conjunto de *proyectos realizables* para Bettina y uno de los *elementos de su pasado* que Lucera intenta *recuperar* junto con el recuerdo de sus padres. Permite el encuentro familiar en una cena que nunca se realiza, momento que origina los mayores enfrentamientos y la mayor violencia. En torno a este elemento se originan innumerables microrrelatos, acciones incoherentes, innecesarias. No hay una historia que se narra o representa, sino una yuxtaposición de accidentes gratuitos, ateleológicos como los comentarios acerca de los hábitos de comida, *comemos como las ratas* dice Rainer.

El libro prestado es un elemento que, contrario al colchón que materializa un vínculo material de una economía capitalista, comercio propio de los hombres, es el objeto femenino, materialización del robo y del trueque de culturas primitivas: nuevamente Veronese recurre a un lugar común, banaliza el relato y los lugares de cada género, porque la anécdota no interesa a la historia.

El colchón, el libro, los animales (caballos y pony) sabotean el relato en su coexistencia ambigua e indeterminada. Podríamos decir que contrarían principalmente el tiempo del relato y la cronología. El arma y la pelotita de tenis de Roger están en estrecha relación con el espacio, por lo cual retomaremos estos objetos en el análisis de la puesta en escena.

3.7.1.- Cosificar el sujeto

También los personajes en el discurso del otro, se convierten en cosas manipulables y dependientes. Roger y Lucera son definidos por los otros como “mascotas”, “niños”, casi infantes. La consigna de la familia es conservarlos en su estadio de dependencia para evitar conflictos en la convivencia y satisfacer completamente los deseos de los otros. En la no-distinción entre sujeto y objeto da igual hablar de la mascota Roger que de un pony. Son prótesis del personaje –el pony es la presencia del límite que desea imponer Rainer- y el personaje devenido objeto es, semejante a un vaso de leche, la satisfacción de una necesidad de un sujeto que domina al otro. Iván, en la puesta, le da un vaso de leche a Lucera, la “niña” que

funciona como paliativo de su soledad. Rainer define a Roger como *mascota, todavía un niño* (MSC:100).

Se deconstruye la identidad y la posibilidad de interpretación al manipular a estos personajes con el texto ficcional. A causa de la sobreprotección desean fugarse, o a causa de su fuga son sobreprotegidos. Aquí podemos poner nuevamente en relación dos elementos: Lucera y el pony que Rainer les regala a Roger y Bettina. Además de ser un límite, el animal posee una experiencia de soledad y manipulación semejante a la de la “niña”. Ambos seres ingresan al grupo para cumplir roles funcionales en la familia, sufren la violencia del entorno que les es extraño. En el relato de la muerte del animal confluye la violencia que se ejerce sobre Lucera y la que aparentemente se ha ejercido sobre los padres de la “niña”. Muchas de las conversaciones de los hermanos giran en torno a estos seres que violentan a la familia y causan enfrentamientos entre sus integrantes.

Pero así como la estrategia de Lucera es devenir infante, llevando a un extremo la consigna del grupo, del mismo modo intentará asemejarse al objeto al que es igualada, para comunicarse, alejada de la *doxa*, en el movimiento que es necesariamente violento porque la violencia es la lengua aprendida en la estructura familiar, violencia con la cual generar la fuga, llevando una vez más al extremo la consigna. Roger hace algo semejante cuando amenaza con desbaratar el orden con sus actos. Lucera materializa la violencia en el arma, Roger en la pelotita de tenis, en la precisión que en su fragilidad permite la falla. Ambos utilizan el objeto al que son asemejados para comunicar esa violencia a los personajes o al público. La pelotita de tenis que Roger hace rebotar contra la pared -en la puesta, no en el texto dramático- es tan amenazadora para el público sentado a espaldas de Roger, como el arma de Lucera para los actores.

3.7.2.- *Cosificar el silencio: la piedra en el estómago*

Estoy preñada de recuerdos que me faltan dice en un momento Lucera. Su enunciado cosifica la ausencia, cosifica el silencio que constituye el devenir del sujeto, puesto que nada más que el silencio lo conforma en la ausencia de identidad, de la profundidad psicológica de su *bidimensionalidad*. Lucera materializa el silencio de la in-fancia en el vómito, interpretado por los demás personajes como signo de embarazo y no de atentado al habla. La mirada de los otros construye un sujeto interpretable, ignorando la propia bidimensionalidad de los mismos personajes que, como conjunto, actúan de acuerdo a convenciones del sistema.

LUCERA: Decididamente no pertenezco a esta familia (MSC:132)

El individuo que no posee pasado, historia, identidad, no se puede identificar con el relato del grupo. La identificación implica el uso de la primera persona plural, que Lucera nunca hace, porque es consciente de su condición de extraña y por ello perturba el orden, porque habla la misma lengua pero utiliza otro pronombre. Frente a un reiterado *Nosotros somos su única familia* ella responde *Ellos son tres hombres acostumbrados a competir* (MSC:116). Pese a los intentos de asimilarla y de enunciarla, Lucera no es un sujeto interpretable, esquivo los mecanismos con los que ha sido construido su relato y con los que se la intenta interpretar y asimilar al discurso, genera recuerdos nuevos a partir de los cuales se transforman y escapan.

LUCERA: Me vi huyendo con ellos (MSC:162)

El blanco del lienzo se hace materia al adelantarse en un primer plano, así el silencio se materializa entre palabras huecas. Lucera fuga del diálogo en el monólogo y también retrae la expresión verbal en el vómito, en lo inenarrable o lo abyecto. De este modo Lucera abre las posibilidades de alejarse de la enunciación. La imposibilidad de decir en la lengua del otro es la elección de callar frente al régimen de una gramática que aprisiona todo lo que se hace palabra, resistiendo al orden y la norma.

Lucera ha materializado su silencio y su fuga, escapa en las escaleras oscuras, en la profundidad del edificio inexplorado, deshabitado, y materializa en el vómito, en lo que produce su organismo y no su voz o su raciocinio, generando una línea de fuga⁴, erosionando la palabra en el texto mismo. La única posibilidad de fugar del *logos* se halla en las “fallas” que ahuecan la palabra y permiten resistir al microscopio de la ciencia y a la lengua.

Hablar del vómito que irrumpe en el diálogo nos permite mencionar todavía un juego más que hallamos en la obra. Lucera habla constantemente de preñez en la obra, palabra que asociamos con el animal que no “elige” su estado de gestación y es un ser manipulable y reproducible en manos del hombre. Pero a su vez es una palabra que significa fecundidad y plenitud, palabra

⁴La microgeología tiene como objeto de estudio las “bacterias trogloditas” que viven en total oscuridad en cavernas sumergidas en profundidades a las que no se ha podido acceder antes de los avances tecnológicos y científicos de estos días. Un descubrimiento reciente logró establecer una nueva hipótesis de trabajo: las bacterias trogloditas vive en “fallas” de corteza terrestre que al parecer no son producto de la erosión glaciaria sino que fueron generadas por sus mismos habitantes. Las bacterias que viven en la grieta inexplorable –los científicos asumen que muchos de los seres que habitan esta penumbra nunca serán conocidos, es decir, insertados en el discurso de la ciencia- han creado la falla misma, el vacío de la ciencia fue materializado por la acción de estos minúsculos seres que huyen de la luz solar y del buzo explorador en las profundidades y el calor de la cercanía con el centro de la tierra. (algunos de estos animales viven a más de 100 grados centígrados, la temperatura de la ebullición del agua).

tal vez más adecuada para referir a una “dulce espera” que el termino que se utiliza más frecuentemente en español. La palabra “embarazo” es utilizada por los demás personajes en reiteradas ocasiones refiriéndose al vomito y a la gordura de Lucera –invisibles en la puesta en escena- y ya mencionamos el juego de palabras que se puede leer a partir de su etimología, entendiendo esta construcción discursiva de los otros como una obstrucción o freno a la “niña”, la palabra es la reinscripción del elemento que fuga en un movimiento excéntrico. Finalmente, cuando Lucera ha matado a casi todos los personajes ella le habla a Iván, en un momento lleno de ambigüedad en que no se resuelve una situación de conflicto.

Los actos de Lucera –matar, hablar, callar- liberan la cadena de opresiones del sistema familiar. Pero, por otro lado, reinserta a la in-fante Lucera dentro del discurso que la incluye en el mismo sistema y que ella con sus actos sabotea:

LUCERA: Estoy embarazada, Iván. (MSC, 171)

4 LA PUESTA EN ESCENA

reconocer el espacio como propio y lejano al mismo tiempo
(con todo lo que esto implica) (Veronese, 2000a).

4.- *La puesta en escena*

En *Mujeres soñaron caballos* (2002) encontramos “representadas” las tensiones que se generan entre palabra y silencio en el texto literario, la dislocación entre la representación y su falla, entre el sistema y los sucesivos sabotajes, manifiesta en los movimientos de los actores y en la composición visual. Analizamos fundamentalmente dos ejes en la puesta de Daniel Veronese (Buenos Aires, 2002-2003).⁵ Nos centramos en primer lugar en la relación entre el adentro (espacio escénico) y el/los afuera/s (el detrás de la escena y el espacio del espectador) en relación con el pensamiento del “afuera” (Foucault, 1993), como la posibilidad de salir de la lengua y de la razón, es decir, escapar a la representación en un repliegue múltiple de la representación misma. Por otro lado, nos interesa desarrollar brevemente la composición visual de la puesta de la obra, cuyos elementos generan diferentes recorridos que podemos denominar *figurales* (Lyotard, 1971:9-23) y que conforman en su opacidad, *líneas de fuga* o *repliegues* similares a los signos lingüísticos en el texto dramático.

Trabajamos a partir de nuestra experiencia como espectadores de la obra y con el apoyo documental de una cinta de video, sin olvidar lo *parciales, elusivos e incompletos* (De Marinis, 1997:188) que son los registros filmados de las obras teatrales, por el recorte y el cambio de soporte y lenguaje que significan. La percepción de la obra en una pantalla está mediando y eliminando elementos que recuperamos en los casos en que esto sea necesario para nuestro análisis.

Cabe destacar que Daniel Veronese habla de dos versiones independientes, en especial de *Mujeres soñaron caballos*, refiriéndose a la obra publicada y la puesta en escena. La segunda no es una puesta en escena de la primera; literatura (el texto escrito) y obra teatral van

⁵ Aclaramos que en la puesta hay menos silencio(s) que en la obra literaria, son más explícitos los acontecimientos, se han llenado los blancos semánticos y se han resuelto ambigüedades. Es decir, están verbalizados algunos movimientos, con lo cual podemos pensar que se reducen, en la falta de silencio, las posibilidades de crear líneas de fuga.

por caminos diferentes. Según el autor la escritura fue un punto de partida para otra creación, en un estadio del proceso artístico diferente (lo importante es el proceso, no el resultado acabado) en el que cada puesta singular de *Mujeres soñaron caballos* es diferente. Dice acerca de *Apócrifo 1: El suicidio: [la obra] no está acabada, cada puesta es diferente, la síntesis es lo más importante en el teatro* (2002a). Como director no respeta la forma “original” de la obra escrita, parte de ella hacia una nueva búsqueda que implica dos lenguajes o “soportes” diferentes.

En la lectura notamos que la obra no posee acotaciones que definan el lugar representado, al que conocemos a través de los personajes, en comentarios imprecisos: *casa de Roger y Bettina* (MSC:89); *ROGER: (...) El lugar está sin decorar porque tarde o temprano habrá que pintar, ya lo sabemos.* (MSC:117-118).

Entrevemos también por las referencias en los diálogos, algunas de las características del *edificio*, lugar en que se desarrollan las acciones fuera de la vista del público (y de los personajes que permanecen en la escena). Es el espacio que ingresa al relato de la obra pero permanece fuera de la escena y de la representación.

BETTINA: No vayas por el *ascensor*. Usen las *escaleras*, mejor. (MSC:102)

LUCERA: (...) Fui hacia la *cocina*. (...). (MSC:148)

LUCERA: (...) en el *sótano* me encontré con una pareja de ancianos (...)
(MSC:116, destacados nuestros)

La palabra alemana “Treppenhaus” significa escalera, la escalera en la cual realizan sus recorridos Lucera y los demás personajes, es un término que da cuenta de la dimensión que puede tener esa parte del edificio que rodea o antecede a los departamentos, conformando un espacio con autonomía propia, en el cual pueden desarrollarse acciones complejas. Como una verdadera “casa” (Haus) es un espacio que permite a los sujetos una relación y sentimientos diferentes a los intraescénicos. El término “Treppe” en alemán excluye la escalera de mano “Leiter”, aquella que quiere desechar Wittgenstein, el objeto y no el espacio, términos que en español no poseen nombre diferente.

En la descripción de Lucera del espacio en el texto literario -del “Treppenhaus” tanto como del departamento- confluye la situación de teatralidad con la ficción; ella habla de la escenografía tanto como del edificio refiriéndose a una sola entidad, borrando diferencias entre realidad y ficción, introduciendo una vez más la ambigüedad en el relato, ingresando en la narración con elementos extraños a ella:

LUCERA: El lugar en que estábamos celebrando la reunión era una readaptación de un viejo depósito abandonado en el último piso de un edificio. Daba la impresión de haber sido *redecorado* a las apuradas. Cada mueble ubicado para ocultar alguna mancha de humedad en la pared. Lo mismo con las alfombras en el piso. Y la mesa. Había unas lámparas de pie. (...) El edificio en general estaba casi destruido. Yo había decidido volver de la recorrida por el ascensor pero no era digno de confianza. Decidí utilizar las escaleras. (MSC:115, destacado nuestro)

El espacio escénico en la puesta es un cuadrado pequeño, cerrado por dos de sus lados con “paredes” y rodeado por las butacas del público en los dos restantes. Sobre el escenario hay pocos elementos, una mesa y varias sillas y un “sillón-cama” oscuro, contra la pared. Sabemos por el boleto de entrada, en el cual se ha representado el “plano” del “departamento” y del espacio teatral, que por una de las dos puertas se encuentra la cocina y más allá, el pequeñísimo baño. Esa puerta no se cierra, como sí lo hace la puerta de salida, que posee una llave con la cual Lucera encerrará a los demás personajes en la última escena. Por una ventana pequeña se comunica, además, la cocina con el espacio del living-comedor-dormitorio.

4.1.- *En la frontera: entre adentro y afuera*

El espacio escénico es demasiado pequeño para los actores, porque no pueden desplazarse con comodidad, constantemente se chocan, se empujan, se estorban en escena. Los roces de los cuerpos obstruyen la libertad de movimiento, no pueden sentarse todos a la mesa, en los movimientos de entrada y salida se busca escapar constantemente de un espacio que parece imposible de habitar con el otro, pero también de evitar.

El límite con el espacio del espectador, por otro lado, es muy precario, la distancia entre escena y butacas es muy pequeña y no hay diferencia con respecto al nivel del piso entre ambos espacios, tan sólo hace de límite una varilla de madera delgada que dibuja el contorno de la habitación. *El público tenía que estar ahí pegado, sentía que tenía que estar como sentado a la mesa.* (Veronese, 2002a) El público está ubicado en un lugar fronterizo, muy cerca, pero no dentro de la obra, pero tampoco fuera de ella. No se puede ver la escena frontalmente, objetivamente, pero se puede, sin embargo, sentir la violencia con que se enfrentan los hermanos a menos de dos metros de distancia.

El público ve, a su vez, la otra parte de las butacas ocupadas por el resto de los espectadores, así el público se incorpora con la mirada a la “escena”, y es implícitamente incorporados por el otro a ella, en un movimiento que encierra aún más el espacio de la representación. El público es empujado por la cercanía hacia la escena y “acorrada” al mismo tiempo a los actores. La experimentación con el espacio es muy significativa en las obras de

Veronese, tanto en el *Periférico* como fuera de él. En *Cámara Gesell* (1993) el espacio escénico es un damero, rodeado por gradas altas, en que

La escena y el lugar donde se ubica el público presenta una diferencia entre el abajo y el arriba, entre el espacio de la expectación y el de la manipulación. Se construye así la mise en abyme del espectáculo que desnuda el pacto teatral y, a la vez, lo representa. (Musitano, 2001:150)

También en aquella obra era importante la conciencia de la teatralidad, se invitaba a una representación para luego provocar constantemente una ruptura. Dada una realidad, inmediatamente se genera entre ella y el público una distancia insalvable por ininteligible. En *Mujeres soñaron caballos* no se crea una mise en abyme, como ocurre en *Cámara Gesell*, la teatralidad se hace evidente por un mecanismo contrario: no se aleja sino que se acerca la representación: de tal modo el público queda atrapado en ella, y percibe en el silencio “actoral” del acontecer “naturalista” la posibilidad tan ambigua de actuar y no representar a la vez.

Yo quería que la gente sintiera que la violencia, que ese sentido siniestro de la familia pudiera acontecer en el escenario. (Veronese, 2002a)

La violencia física que acontece en la obra se nos presenta de modo abrumador, intimidando al público que se ve constantemente amenazado, por los “juegos” brutales de los hermanos, (MSC:154) por la pelotita de tenis que Roger hace rebotar sucesiva y amenazadoramente contra la pared (puesta); tememos por *la posibilidad de que se escapara la pelota, que se rompiera esa precisión. Una vez pasó...* (Veronese, 2002a) La pelotita de tenis de Roger es un elemento que forma parte de un juego a cuyas reglas se debe atener el sujeto (Gadamer, 1960), lo que queda claro en el uso del objeto por parte de Roger en la escena, quien juega a golpearla contra la pared, en cuyo movimiento no puede fallar porque amenaza al público detrás de él. En el texto literario, no se experimenta la perturbación física, ya que no se genera una violencia hacia el lector en el movimiento material. Roger salta la soga, como un boxeador en su día de entrenamiento, y lo hace hasta agotarse, en un exceso que amenaza con asfixiarlo:

ROGER salta la soga. Se detiene al instante, sin aire (MSC:112)

RAINER (...) Respirá ahora, ahora... bien, bien. Caballito, caballito. (MSC:114)

Los actores realizan todos sus movimientos con precisión, siempre casi chocando entre sí y sin caer sobre el público. El límite entre espectador y espectáculo se ve amenazado, no por

una invasión concreta y violenta del espacio del otro, sino por la fragilidad de un espacio ya no tan distante, ya no cerrado, cuya fragilidad se pone en evidencia con gestos mínimos, calculados, que llevan en su misma precisión la inminente posibilidad de la falla, del golpe o la caída.

4.2.- *El exceso (fuera de escena), y la falla (en escena)*

Los personajes en la obra no respetan el espacio escénico, no permanecen en él pero no ingresan tampoco en el espacio del público, invadiéndolo, sino que escapan constantemente de sus ojos, fugando de la escena y de su mirada. Durante la mayor parte de la obra no se encuentran presentes todos los personajes, constantemente escapa uno u otro detrás de la puerta que sale a las escaleras, al *edificio casi abandonado* o a la cocina.

Sólo podemos imaginar lo que ocurre detrás de la escenografía, porque esos movimientos exceden incluso al relato de los personajes. No conocemos muchas de las historias que comienzan a relatarse una y otra vez, y tampoco conocemos finalmente los movimientos que hacen los personajes fuera de nuestra vista.

Así como escapa Lucera, Roger intenta ir contra las reglas de convivencia familiar y la fidelidad conyugal, convirtiéndose en carcelero de Lucera afuera, en las escaleras. Como ya hemos mencionado, en el texto literario Iván y Bettina no salen nunca de la habitación, en la puesta en un momento Iván abandona el espacio para recuperar a Lucera, regresando inmediatamente, y sin obtener resultado alguno. Rainer, celoso, persigue constantemente a su esposa que está al acecho de Roger, generando movimientos violentos busca afuera lo que no logra enunciarse “adentro”. En la puesta golpea tanto a su hermano como a su esposa, Ulrika, y en el texto literario amenaza a todos con una botella rota.

Recordamos nuevamente en este apartado que la fuga por las escaleras es tanto la materialización de la línea de fuga como posibilidad y la parodia con la cual Veronese banaliza su propio relato, en una vuelta de tuerca que en la caricatura crítica e ironiza al mismo tiempo.

4.3.- *El ring y las escaleras: la violencia y la fuga.*

Por su forma y por la disposición del público, la escena de *Mujeres soñaron caballos* se asemeja al ring de box, espacio en el que en que Roger peleaba y en que Bettina conoce a su esposo. El lugar sería semejante al microestadio que visitan dos de las tres parejas, y en donde se originó, aparentemente, la invitación a comer a la casa de Bettina y Roger (escena 1). En este lugar (en todos estos lugares, en el relato y en la escena) los personajes exceden

constantemente los límites con sus movimientos bruscos, con sus constantes entradas y salidas, con sus agresiones, asaltos y rodeos. Las delgadas varillas de madera en el suelo son un límite preciso pero de tal fragilidad que a la vez no parecen soportar la violencia que acontece en su interior. No constituyen una cuarta pared ni una escenografía, más bien son su parodia. En el pequeño “cuadrilátero” de *Mujeres soñaron caballos* se disputan lugares y posesiones, como ocurre también en la obra *Ring Side*. (Veronese, 1997)

El espacio de la escena, el ring de box familiar, es el adentro de la representación. Las escaleras, el sótano, los caballos que describe Ulrika fuera de la habitación del crimen, son la posibilidad de fuga. Fuera de la vista del público, y no siempre enunciados en el discurso, en ellos suceden fugas, infidelidades, recorridos diferentes, búsquedas alterativas. En la habitación delante del público sólo acontecen discursos, entradas y salidas de los personajes. Iván y Bettina, los dos personajes más estratificados, más hegemónicos, no abandonan la escena. (Iván lo hace en la puesta por breves instantes y regresa inmediatamente). Esto sólo puede ser señalado en la superficie, su interpretación es nula.

El movimiento de fuga es un recorrido errático al que se alude vagamente: *recorrer el edificio, tomar las escaleras*, son movimientos que no percibimos, que escapan a la representación, están dentro de la obra y fuera de la representación implican en espacios desconocidos. Tan sólo se sabe que hay un baño, un sótano y un ascensor que no es *digno de confianza*.

En la escena se intenta preservar la armonía familiar, el orden del que se escapa en el afuera y se sabotea adentro, generando para mantenerlo una violencia en la organización (familiar, conyugal) de la cual intentan fugar los personajes. El box es un deporte y un juego que se sostiene sólo si se continua y se traspasa entre los que participan de la violencia. En el microestadio al que acuden Rainer y Roger con sus esposas, surge aparentemente de modo espontáneo, la posibilidad de juntarse, ante la inevitable palabra, imperativo que se impone para evitar el silencio: *Nos miramos y tuvimos que iniciar una conversación*. (MSC:105) La consigna es reunirse y es hablar. Lucera falta a la cita, no va al microestadio y no habla porque vomita toda la tarde.

Así como ha debido aprender la palabra y el relato de su familia, asimismo Lucera no ha podido escapar de la violencia imperante; ha necesitado tomar del otro la palabra para comunicarse, pero ha callado, empuñando la herramienta del otro para generar una resistencia. No intenta dominar, por eso hablamos de fuga, de resistencia, no de respuesta. Asimiló la herencia del diálogo, el hijo y la violencia, con lo cual va a intentar la fuga: en el monólogo, en el estrago del vómito, en el silencio final de la muerte, generado por el único objeto que adquiere una presencia en la escena semejante al protagonismo de los elementos en otras obras

de Veronese. El arma en sus manos remite a la violencia que Lucera siempre había temido y soportado: *IVÁN: siempre le tuvo terror a las armas* (MSC:93); a través del objeto extraño en sus manos se prolonga el sujeto, superando la oposición simple entre el adentro y el afuera, en la falla.

4.4.- Composición de la escena y otros elementos de la puesta

La habitación está sobriamente equipada con los muebles imprescindibles pero al mismo tiempo parece desbordar cuando todos los personajes están en escena. No vemos ni el televisor ni los tomacorrientes que se mencionan (tanto en la obra literaria como en la puesta), los elementos son tan escasos que tampoco puede apreciarse el aparente desorden del cual se queja Iván (puesta). Abundarán durante la obra botellas de vino y cigarrillos, que contribuirán al atestamiento del espacio, pero tampoco significarán una mayor modificación del lugar. El único elemento que ejerce un cierto protagonismo es el revólver de Lucera porque en él se continúa el sujeto, ingresa a través del gatillo a la violencia familiar. En su única intervención es el “micrófono” con el que hace escuchar por primera vez su voz, antes diluida en los monólogos. Es una verdadera prótesis de Lucera, a la vez que la hace más violenta y poderosa, le tiende el puente hacia el afuera, hacia el silencio y la fuga, en absoluta soledad.

La luz es durante toda la obra difusa y clara, sin modificaciones hasta el final de la obra, señalado por la oscuridad. No hay marcas de inicio ni de cambio de escenas, tampoco se utiliza para señalar el paso del tiempo con sucesivos oscurecimientos o iluminaciones; la luz, siempre invariable, permite ver en todo momento lo que ocurre en la escena y no genera tampoco contrastes o sombras marcadas, ambigüedades o espacios que generarían dudas. El resto de la sala permanece a oscuras, pero por la cercanía de la escena, el público casi forma parte de ella. La luz avanza sobre los personajes y objetos, permitiendo observarlos. Pero también la luz debe callarse: el único y último apagón no nos permite ver la muerte de Iván que intuimos, pero que tampoco logramos percibir, así como las paredes ocultan el movimiento fuera de nuestro campo visual, así también la oscuridad es el espacio en que son posibles otros recorridos: la noche, el mar, la oscuridad, son espacios lisos, espacios no organizados y desconocidos, que ingresan en la escena de la representación.

Los personajes en la escena no parecen usar vestuario, cada actor ha ingresado al espacio aparentemente sin trans-vestirse para la actuación. Sólo Lucera lleva puestas botas de goma, y genera una ruptura. Lo conocido ejerce un poderoso silencio convencional en la ausencia de marcas de espacialidad y temporalidad. No logramos recordar elementos del vestuario sobresalientes, todo permanece en la convención, todo es el “elemento no marcado”

de la gramática, el elemento que incluye o absorbe al otro, a la minoría que debe marcar la diferencia si quiere ser tenida en cuenta.

Ante la invisibilidad de una vestimenta en su uniformidad, en su forma acorde al tiempo y al espacio del espectador, sólo vemos las botas de Lucera. Mientras todos los demás personajes se sumergen en un juego de silencios normados (a los que se hace referencia en el uniforme vestir de una sociedad) y el silencio de la obra (el que escapa a la enunciación de espectadores o críticos, es decir, al catálogo), ella genera en la pequeña diferencia del calzado una nueva posibilidad. En la pequeña falla se perturba la mimesis, con un elemento que tampoco logra ser protagónico o significativo. En la ambigüedad del signo (son botas pero no para montar, de goma ¿para la lluvia o para el agua sucia del sótano? ¿O para la sangre de la matanza?) se abre nuevamente el texto a múltiples posibilidades no enunciadas.

El maquillaje de los personajes también es muy sobrio, prácticamente ausente. No se modifica el rostro de un actor para representar a otro, no hay máscaras, aunque cada rostro es máscara de máscaras, las que no ocultan un rostro “verdadero” detrás de una careta, sino que refieren en su despojamiento a todas las máscaras posibles y coexistentes.

Por otra parte, más allá de la composición plástica podemos detenernos brevemente en la musicalidad de los sonidos y palabras. No hay efectos sonoros ni música a lo largo de toda la puesta, solamente oímos las voces de los actores, sus movimientos en el espacio escénico, la pelotita de tenis contra la pared y los cinco disparos de Lucera. No escuchamos el último disparo, con el que ella mataría a Iván, porque en ese momento, además del sonido, acaba la luz y se produce la oscuridad que da fin al pacto espectacular.

El sonido vehiculiza los enunciados de los personajes, porque más que informarnos sobre la fábula o las acciones, son un significativo “Aneinandervorbeireden”.

Los juegos con la entonación y la gestualidad crean nuevas formas y nuevos ritmos del decir y del hacer. Las voces de los actores también parecen, en algunos momentos, ser máscaras de sí mismas, o máscaras de máscaras, porque el ritmo en su monotonía escapa a la ilusión del naturalismo de la expresividad gestual. Las risas resuenan huecas, vacías. El llanto de Bettina es inverosímil, como todo su discurso. Sólo rompen la monotonía los gritos violentos de los personajes y los disparos de Lucera.

La *menudita* Lucera es quien encierra a la familia, llevando al extremo la consigna de permanecer *adentro*: cierra la puerta con llave (otro elemento protagónico similar al revólver). En el encierro estalla la familia. Lucera debe cerrar la puerta que en la obra permanece siempre abierta para demostrar, por exceso, la necesidad de fuga, al develar la falta de libertad de movimiento y acción en un espacio aparentemente “libre” y “abierto”.

5 LA POÉTICA DE DANIEL VERONESE

5.- Daniel Veronese, *el naturalismo: lo singular que acontece*

*ya no tiene más palabras que le alcancen y que le refresquen la esperanza,
inenarrables eran sus palabras* (Veronese, 2000a:273).

Combatir la naturaleza valiéndonos, como arma,
de la abstracción (Veronese, AM:313)

La “naturaleza” a la que hace referencia Daniel Veronese en este *Automandamiento*, es una construcción del hombre, un lugar común enunciado desde la *doxa*. No se trata de un conjunto de referentes “reales” sino de signos convencionales que conforman una construcción o normativa para la representación verosímil. Figuras y narraciones son parte de una preceptiva literaria y teatral que incluyen una mitología determinada.

El naturalismo como corriente literaria y artística del siglo XIX en adelante permite una creación atendida a convenciones,—cánones, preceptos y lugares comunes para la invención de una fábula o representación verosímil. Se genera una ilusión de realidad enmarcada en un paradigma “naturalista” que determina lo “verdadero” y lo “auténtico”.

Veronese no se atiene a la preceptiva de esta tradición, pese a que utiliza el término “naturalismo” para referirse al tipo de actuación que elige para sus obras (2002a). El dramaturgo intenta alejarse del canon de Zolá y de Chejov resemantizando el concepto. Sus obras no comunican algo verosímil sino que generan rupturas en un acervo de imágenes determinado, alterándolas al recorrer de modo *herético*, produciendo *catástrofes* (Veronese, AM:39) en el lugar común. Veronese asimila, redefine, hace coexistir, destruye y banaliza elementos y conceptos del teatro tradicional y logra perturbar al público en la coexistencia de estos elementos metamorfoseados. Personajes y diálogos, por ejemplo, son en la situación inicial de la obra, elementos reconocibles, casi verosímiles, que poco a poco van mutando en la escena para devenir elementos extraños y absurdos.

Nuestro dramaturgo no responde a las imposiciones de la tradición naturalista con una antiobra, no crea un antinaturalismo. En la representación misma (de la cual no se puede, ni se quiere alejar) sabotea la linealidad del mensaje, cuestionándola. No se opone violentamente a la convención, porque sería asimilado por ella como vanguardia, sino que la perfora, abre el texto al crear fallas en la coherencia sintáctica y semántica. El texto no es concebido como una

escritura de Otro, interpretable, sino como máquina o dispositivo que genera sentidos y movimientos, engranaje del cual podemos observar el funcionamiento, pero no interpretar sus partes como representaciones de una Idea. Veronese nos invita a recorrerla *como un paisaje* (Pavis, 2001a), no a comprenderla.

La obra naturalista en el sentido tradicional crea una ilusión a partir de un mecanismo que funciona según leyes determinadas, y podemos decir que el teatro de Veronese funciona de modo similar, pero con la diferencia de estar consciente de ser un *Teatro Mecánico* que genera en la escena un *funcionamiento de autómatas* (Veronese, AM:12). La obra de Veronese impide la comunicación propia del teatro, invade la escena con elementos que perturban, utiliza el mecanismo del terrorista. En el propio sistema, en la representación hegemónica, se introduce una partícula que hace estallar el orden desde el centro mismo, con los recursos aprendidos en su interior: se trata de una vuelta de tuerca sobre la metateatralidad, que no describe el mecanismo, en un extrañamiento como el de Brecht, sino que lo recorre, porque no busca la comunicación en el didactismo. La obra de Veronese parece hermética, parece no querer ser accesible. Pero cuando Veronese no comunica, es porque su obra no encierra un mensaje, no porque este sea difícil de interpretar: carece de interpretabilidad y, por otro lado, no propone necesariamente un cambio. *No creo que el teatro genere cambio social.* (Veronese, 2003). La técnica de nuestro dramaturgo es diferente a la brechtiana, puesto que la extrañación (Verfremdung) se vuelve en este caso sobre sí misma, no busca dialogar con el otro, ni intervenir sobre lo real. Veronese sí cree en la resistencia, pero no necesariamente en la posibilidad de cambio desde el teatro.

Contrario a todo didactismo que facilita la comunicación, en la obra del argentino se crea un *quiasma* (Lyotard, 1971:11) o entrecruzamiento que altera las relaciones entre significados y significantes, los elementos presentes en la obra pierden su poder de referencialidad tradicional, y se obtiene un efecto de corrimiento. Los elementos familiares presentes están desfasados como en una fotografía fuera de foco que hace parecer extraños e inhóspitos los lugares comunes y confortables. Podemos leer la obra como una rápida sucesión de imágenes que no logramos descifrar completamente porque los signos sufren un uso alternativo, una mirada diferente.

El teatro de Veronese intenta ser más “real” que la convención del naturalismo, contraviniendo la técnica de la representación tradicional, con recursos que podemos comparar con la manera de trabajar de los cineastas del grupo *Dogma*. Estos directores suecos rechazan la utilización de las sofisticadas técnicas de filmación, reduciendo los recursos técnicos a lo esencial y recuperando lo aparentemente “verdadero” que no es un efecto de la tecnología. En su cine predomina el “sonido real”, la “iluminación natural”, la ausencia de “efectos

espaciales” posteriores al momento “único” de la toma. Su estética pretende superar el cine efectista y “artificial” en un tratamiento más libre de convenciones y por ello más verdadero. Sin embargo, como toda creación esta obra es producto de una técnica, de un montaje y una selección que en este caso, no se atiene a las convenciones, a lo que el ojo aprendió a ver. Se provoca al espectador con una ruptura que permanece en el marco de la proyección de un film. Veronese realiza una búsqueda similar en el teatro, los objetos y personajes de sus obras sufren el mismo tratamiento que las escenas de *Dogma*, con una pretendida sobriedad alejada de los recursos naturalistas que paradójicamente generan una nueva artificialidad en la presencia fuerte de la cámara o de la mirada del dramaturgo.

Estas estéticas, la de *Dogma* y la de Veronese y el *Periférico de objetos*, buscan escapar a la convención y de este modo dan cuenta que las reglas de composición son un espacio *arbitrariamente privilegiado* (Lyotard, 1971:18) porque responden al imaginario de un sistema social, político y económico determinado. Por ello se falta a las reglas, para evitar ser interpretado y reclutado en un catálogo.

En el teatro de Veronese también la actuación, la interpretación de los personajes y de las situaciones son ininterpretables para el público y al actor. En la necesidad de anular la dimensión psicológica de los personajes también la técnica actoral se ve alterada, el dramaturgo desea que los actores puedan ser la nada en la escena, no que actúen la nada, en un teatro dentro del teatro, sino que logren hacer un silencio que permita la fuga de la representación, en el acontecimiento. Si el actor está presente pero no actúa no representa sino que los hechos “suceden”.

Trabajamos también mucho los silencios, el hecho de ese *estar y no hacer* que es tan perturbador en el teatro. (Veronese, 2002a).

Aquí el actor, su corporalidad, la materia anterior, permanece de algún modo en la escena junto con el personaje, en un juego de velar y develar continuo. Esta doble presencia acentúa aún más la concepción de teatro como acontecimiento, como evento singular que “sucede”, que se *interpreta*. Si pensamos que no habría ya esencias, sino sólo interpretaciones, entonces el actor, más allá de representar, puede interpretar, es decir, ejecutar su personaje como se interpreta una pieza musical o una coreografía. En la actuación naturalista se evoca constantemente una figura “real” a la que el actor intenta asemejarse desapareciendo detrás de la máscara correspondiente. En la escena de Brecht se muestra la máscara, actuando la actuación, pero en este teatro coexisten ambos elementos. Dice Daniel Veronese: *El actor tiende (...) a actuar la nada, a actuar en vez de ser la nada; entonces la cosa no acontecía en el escenario, porque se representa la*

representación, desde otra orilla. *Yo quería que la gente sintiera que la violencia, que ese sentido siniestro de la familia pudiera acontecer en el escenario* (2002a).

Los diferentes elementos –actor y personaje, ficción y realidad- coexisten en una continuidad, la ambigüedad de este gesto es la posibilidad de fugar de un sistema cerrado, por fuera de las oposiciones enunciabiles (ni blanco ni negro, el cuerpo del actor y la actuación del personaje superpuestos). No se describe lo indecible, se calla porque se elige no enunciar y no ser enunciado.

El concepto de lo *figural* de Lyotard (1971:9-23) es de gran utilidad para comprender la diferencia entre este tipo de teatro y el teatro de representación. En el naturalismo tradicional se describe, se representa algo en estrecha relación con el modelo (el objeto representado y el modelo comunicacional) lo que permite un reconocimiento que facilita la identificación. Lo *figural* trasciende estas operaciones incluyendo la posibilidad de no leer la obra como si fuese un texto sino de ver el espacio que este texto ocupa, recorrerlo como una figura geométrica, como un cuadro, no como un mensaje cifrado. Lo *figural* es el texto que está presente en su materialidad concreta, vemos los acontecimientos plásticos y no leemos, miramos el texto como un cuadro, la letra como una línea, un dibujo. Lo *figural* es *opacidad* porque no trasluce el significado, pero permite ver, mirar, la palabra (y el silencio) como materia. Es *evento* (singular) porque no representa. Recordemos a Pavis (2001, 174)

El silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y la materia de las palabras. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto.

En este modo “figural” y no figurativo-naturalista de concebir el teatro surge la posibilidad de permanecer en silencio, de vencer el *horror vacui* y la necesidad de verbalizarlo todo, permitiendo de este modo que aflore el silencio en el cuadro, entre las palabras. El blanco del lienzo avanza hacia un primer plano y se materializa, en la escena el cuerpo del actor se hace presente ya no como mero soporte del personaje (de la máscara) sino como presencia muda que acompaña la actuación (*ser la nada*). Veronese juega a un doble naturalismo: no actuar la nada y, aparentemente, a ser más real porque, por ejemplo, “acontece” en escena la violencia. Vuelve constantemente a la tradición naturalista-ilusionista y a aquellos momentos del teatro moderno que cuestionan y redefinen lo verosímil, y revisa, reelabora, redefine ese conjunto de posibilidades. Busca otra posibilidad de expresión, alejada de la comunicación verbal y de la “consigna”, la *doxa* es

saboteada sucesivamente –pero nunca se la abandona completamente- y, de ese modo, se impide la comunicación ordenada. Dice el dramaturgo que no intenta transmitir una información desde lo verbal que repite la *doxa*, sino sorprender al público que no encuentra lo esperado o esperable en una representación.

Si su teatro no representa, *no da a conocer algo* puesto que acontece -tal vez deberíamos buscar en estas obras la experiencia de lo artístico, no la mediación: un *teatro óptico* (ver 3.2, *Entremeterse*). La frase enunciada en la escena no es para ser comprendida por el público, que no puede acceder a su significación “profunda” o “verdadera”, inexistente o intrascendente. La frase es ahora dibujada, comentada, recorrida, *como se describe un paisaje desde el tren que lo atraviesa* (Pavis, 2001a). Las frases y las réplicas describen una figura, recorren el relieve de un *paisaje textual*. *Una gigantesca máquina donde no hay nada que examinar, salvo las figuras y los movimientos de sus partes*. (Pavis, 2001a). No se trata ya de un discurso unitario que posee el fantasma del origen, es el espacio *figural* que relega el contenido extrínseco tradicional y rescata el recorrido de la forma bidimensional de una obra abierta (Lyotard, 1971:22), en su movimiento a la vez hacia fuera y hacia dentro (Foucault, 1993). *Las cosas se complican a causa de simplicidad*, porque no hallamos un mensaje “profundo” en ella. La frase se refiere a ella misma, conduciendo a un juego metatextual y a una autopuesta en escena de la lengua en la repetición. No es la metáfora barroca del mundo como teatro, sino de frase retórica como juego del lenguaje que se desliza entre sus consignas. Es interesante aquí introducir el concepto de Gadamer (1960) de juego, espacio y no objeto frente al cual el sujeto no puede actuar como frente a un elemento manipulable, sino que debe someterse a sus reglas particulares que se imponen por sobre la voluntad del sujeto. Tal vez podemos entender el teatro de Veronese no como mundo representado –objeto de conocimiento- sino como mecanismo o juego ante el cual debemos someternos, y en la que no se resuelve si jugamos o somos jugados. Hay algo inexorable en el juego que con sus consignas, tiempos y figuras no nos permiten otro movimiento que el que el juego mismo contempla. De ese modo la obra de Veronese no es un mundo representado sino un mecanismo que nos introduce en un juego metateatral que absorbe al espectador como parte de sus experimentaciones.

Este mecanismo no representa, no denuncia, no “es”, “está” ante nosotros, acontece, demostrando de qué modo puede no hacer, no decir, escapando de sus propios parámetros, enmudeciendo la palabra en el relato mismo. No es un mundo imaginado, es un taller, un lugar de trabajo, y en eso se distancia nuevamente de la obra de Brecht, que pone en escena un producto acabado. El texto como obra abierta se hace continuamente, la obra es el trazo de una

energía que condensa, desplaza, elabora una figura y nunca acaba por representarla. Ahora importa más que desentrañar sentidos, saber para qué se pone de manifiesto lo que no es visible, que es aquí no el reverso de lo visible sino la posibilidad plástica (Lyotard, 1971:238) en la *indeterminación*.

A la estandarización del lenguaje -el uso arbitrariamente *privilegiado*, y no *asegurado* (Lyotard, 1971:18) en su contenido semántico- se opone la escritura tanto del exceso (la repetición) como de la de la sobriedad (el silencio), y se aparta de la referencia mimética de la realidad. La verbosidad y el mutismo están más cerca de la experiencia de los sentidos que de las Ideas.

La palabra individual, penetrada por los discursos del otro, invadida por normas y estilísticas externas, es ahora expuesta en toda su pobreza, silenciada, corrida, extraña y extranjera y a la vez tan familiar. En la obra de Veronese no reconocemos intriga, ni fábula, ni personajes con rasgos de carácter; no hallamos ni acción ni dramaturgia tradicionales capaces de crear una ilusión, sentido oculto, intencionalidad. Detonar la palabra en la escena es deconstruir su orden, Veronese hace estallar el organismo. Lyotard conjetura respecto a la posibilidad de un libro estallado, (*abierto*) que podría ser leído desde cualquier punto en cualquier dirección, hacia atrás o hacia delante, como ocurre tal vez con los conjuntos de aforismos, la estructura del libro más abierta que conocemos, a lo largo de conjuntos de imágenes que se repiten, vinculadas textualmente, sintagmática, pero no paradigmáticamente. La obra de Veronese es la búsqueda hacia esta apertura, consiste en conjuntos de enunciados y no de diálogos, esta compuesta por una sucesión de imágenes y no de acciones, y en ello se asemeja más a un conjunto de aforismos que a un desarrollo dramático. En ese sentido Veronese utiliza el término “naturalismo”, como lo abierto, como la posibilidad de la experimentación más verdadera, más real, porque no se limita a la convención teatral y a la comprensión racional. El autor sintetiza lo antes dicho en un *Automandamiento*:

Teatro de movimientos repentinos. / Cinésica ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o debe explicar. / Relatos gráficos de un apasionado ballet creando una (¿nueva?) taquigrafía de sensaciones. Taquigrafía que azote el raciocinio del público con su obscenidad e *incomprensión*. (Veronese, AM:18, cursiva nuestra)

5.1.- La indeterminación o lo siniestro

Siguiendo a Eugenio Trías (1981), que a su vez cita a Freud, podemos decir que lo siniestro, -el secreto doméstico, familiar, que debiendo permanecer oculto, secreto (heimlich) se ha revelado (unheimlich)- surge en la coexistencia de lo familiar y lo extraño, y puede ser también provocado por la tensión entre un desarrollo predecible y sus sucesivas rupturas, en el ingreso de lo inesperado a la escena. Este mecanismo sólo funciona si previamente hemos hecho un pacto de expectación, cuando vemos que un proceso familiar sufre sucesivas fallas en su desarrollo.

Lo sublime y lo horroroso. / conciliar escenicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva. (Veronese, AM:5)

En la escena de Veronese, cuyas obras frecuentemente han sido leídas desde la estética de lo siniestro, coexiste lo familiar (la representación) y lo extraño (la ruptura), lo más “real” es aquí lo siniestro que se aleja de la palabra abstracta, de la cuadrícula del saber, del modo de acceder al conocimiento racional del mundo.

La naturaleza sólo se ofrece a través de la reja de las denominaciones, y ella, que sin tales nombres permanecería muda e invisible, centella a lo lejos tras ellos, continuamente más allá de esta cuadrícula, la ofrece, sin embargo, el saber y sólo la hace visible atravesada de una a otra parte por el lenguaje. (Foucault, 1995b:160)

Como en el mundo del infante, aún no moldeado por esta cuadrícula, en la obra de Veronese coexisten, confundidos, lo animado y lo inanimado, lo real y lo irreal, lo subjetivo y lo objetivo, interior y exterior: las oposiciones parecen todavía no haber sido escindidas por la palabra. Veronese experimenta introduciendo siempre lo nuevo en lo anterior, en una suerte de caja china a la inversa, expandiendo los márgenes de la estética, intentando redefinir y exceder constantemente sus propios límites mas allá de los contornos del lenguaje. Objetos y actores juntos realzan las diferencias en la coexistencia en su indiferenciación todo lo animado puede devenir inanimado, o viceversa.

Si comparamos la obra *Mujeres soñaron caballos* con los trabajos anteriores de Daniel Veronese y del *Periférico*, podemos percibir el mayor protagonismo que adquirieron nuevamente los actores, en relación con los objetos que funcionaban como la

intromisión de lo siniestro en la obra. Este espectáculo busca siempre desorientar en lo diferente que se introduce en lo familiar, y por ello redefine constantemente todos los conceptos de la dramaturgia. Para permanecer en los márgenes pero no desaparecer en el horizonte como lo radicalmente otro, se debe recorrer lo ignoto, *otros caminos, menos explorados*, y hacerlos ingresar en lo conocido. En relación con el protagonismo de los actores en las últimas obras del *Periférico de objetos* Veronese (2002b) dice:

Este no es un lugar de arribo, es una puerta de entrada a cosas diferentes para nosotros. De todos modos yo siempre consideré que el *Periférico* es un grupo de teatro de objetos porque hay actores vivos en escena. Este es un concepto que ha atravesado todos nuestros espectáculos. (...) Más que un cambio, yo considero esto como una evolución hacia otras “zonas periféricas”.

Estas búsquedas provocan imágenes que sugieren oblicua, no frontalmente, que provocan o atraen, y no sujetan, no se encadenan a la tradición de la representación. Por ello es que siempre se buscan caminos alejados del paradigma aunque profundamente arraigadas en la tradición. Podemos leer la obra de Veronese como un texto lleno de ambigüedad y ahistoricidad que en el quiebre con la coherencia del lenguaje, en la parodia, busca la ruptura con la ilusión realista. Pero también hallamos críticas locales y singulares, que permiten efectuar una evaluación en un tiempo en que las afirmaciones parecen ya no poder sostenerse sino en intrincadas ideas oblicuas (Infanti-Libonati, 1998), barajadas entre elementos tradicionales y formas convencionales.

En la entrevista realizada con motivo de la presentación de *Apócrifo 1: El suicidio* en Aviñón (Francia, 2003) dice Daniel Veronese respecto a este lugar “central” que ocupan el actor en algunas de sus obras, y en que podemos ver nosotros el mencionado trabajo con el naturalismo en lo actoral. La *máquina poética* que se introduce en la máquina teatral sabotea la linealidad y la acción, en la atemporalidad y la instantaneidad del acontecimiento.

Con la manipulación de objetos habíamos encontrado una forma de teatralizar lo “periférico”. Como todas las formas ya trabajadas, esta pierde su pureza con el uso. El concepto de “máquinas poéticas” intenta abrir un nuevo campo, al menos para el grupo. (Veronese, 2002b)

El actor y la dramaturgia devienen *máquina poética*, del mismo modo en que el objeto devino protagonista. Esta máquina poética se hace presente cuando se interviene sobre la acción dramática o narrativa. Si el diálogo o el desarrollo de la obra es sucesivamente entorpecido permanece en la escena de Veronese el monólogo, interrumpido y fragmentado.

Como habíamos dicho, por ejemplo, el monólogo de Lucera en *Mujeres soñaron caballos* posee un lirismo semejante a la escritura privada, de un diario, en que no es necesario que se respeten cronologías y acciones para la expresión. Si el diálogo es acción, el monólogo va a ser el lirismo inesperado y perturbador en la obra: *Intertextuar lo lírico con lo dramático* (Veronese AM:27) es borrar los límites y generar lo siniestro en la ambigüedad de su coexistencia.

5.2.- *La manipulación*

Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón. / Confiar en el desarrollo del instinto periférico. (Veronese, AM:1)

Lo *periférico* en Daniel Veronese es análogo a lo *fronterizo* de Sanchís Sinisterra, aquello que se produce fuera de los *tinglados inequívocos*, fuera de los *recintos consagrados* del arte y de las ciencias, en una *escena sin límites* (Sanchís Sinisterra, 2002); es el acontecimiento minoritario, la multiplicidad de Deleuze-Guattari que busca la fuga de los sistemas en un devenir; es también, con Artaud, la crueldad de un teatro irrealizable en el marco de la representación tradicional.

El *desarrollo del instinto periférico* nos permite pensar desde el afuera del *logos*, en un intento de acabar con la dinastía de la representación, *no más reflexión, sino el olvido, no más contradicción, sino la refutación que anula*. (Foucault, 1993:43) Podemos decir que la contradicción, la respuesta violenta al *logos* con la palabra del otro, ha demostrado que no puede anular la representación, sino que es asimilada al pensamiento racional. El silencio, sin embargo, refuta al *logos* desde la omisión, interrumpe los mecanismos de representación generando un conflicto insoluble por inenunciable.

En la obra de Veronese nos encontramos entre dos o más espacios o *plenitudes* que se definen como otredad, en una intersección, zona de encuentros y fricciones, de síntesis, deslizamientos y escisiones de signos pertenecientes a códigos diversos. El espacio de la periferia permite ingresar al discurso, a través de sucesivos quiebres, por la sospecha y lo indeterminado que perturba. Foucault (1993) habla del repliegue que permite la fuga del pensamiento racional, y en ese sentido pensamos que ingresar lo extraño es iniciar el proceso del devenir (Deleuze-Guattari, 2000), la transformación en el espacio mismo, hacia dentro.

Practicar la manipulación no es en este caso ejercer el poder de la palabra, “ordenar”, “decidir”, “imponer” desde un discurso. Es, por el contrario, “transformar”, “barajar”, “entremeterse”, generando silencio. La manipulación en el espacio escénico de Daniel Veronese es ejercida para integrar el caos y la catástrofe en la escena sin abandonar la teatralidad, pero enfrentándola a lo diferente y callando el relato: perturbando el orden sin abandonar por ello el placer estético. *Incomoda* porque el público *siente que está en el teatro*. Sin dejar de lado lo lúdico se promueve el placer estético. La obra no busca aburrir al espectador, que no encuentra lo que fue a buscar, pero no puede dejar de ver lo que acontece en escena, porque esto tan perturbador lo atrapa. (Veronese, 2002a)

Si la manipulación es inherente al teatro por su carácter comunicativo, de lo cual, como mencionamos anteriormente, Veronese no puede –y no intenta- salirse, también es cierto que el teatro ha logrado realizar, a lo largo de los últimos años, dos movimientos vinculados con la manipulación, que cambiaron la escena tradicional. Por un lado se ha priorizado un metateatro que revela en la escena la relación de manipulación de los elementos, personajes y discursos, haciendo explícito lo que antes construía una fábula. Aquí se problematiza la comunicación -cognitiva y estética- en su insuficiencia y su convencionalidad, al desnudar el funcionamiento de la representación. Podemos hablar de una manipulación a la manera en que lo entendía Aristóteles, pero sobre todo del modo en que pudo explotar Brecht la metateatralidad, ejerciéndose en ambos casos un tipo de comunicación que pretende movilizar y *hacer hacer* al público. (Musitano, 1994:7-8)

Por otro lado, así como se experimenta con todos los elementos de la dramaturgia, en ciertas puestas escénicas también el espectador –tradicionalmente pasivo- deviene objeto del espectáculo, en un ejercicio cuyos efectos de sentido permanecen en manos del teatrista, quien ignora expresamente el carácter subjetivo de público y sus competencias cognitivas. El espectador es ahora un elemento más de la situación teatral con el cual innovar. En la manipulación se utiliza al espectador para experimentaciones que no pretenden comunicar, sino permitirle “jugar” al dramaturgo con el público, nuevo objeto manipulable, que se ve a sí mismo sometido, en su incompreensión. (Musitano, 1994:9-13)

Veronese se mueve entre estas dos posibilidades. Vela y devela mecanismos, incluye y excluye al público de lo que acontece en escena. Comunica y manipula, pero también manipula sin comunicar, cuando el público deviene objeto. En el juego de decir y confundir, mostrar y ocultar mecanismos, Veronese se inserta profundamente en la tradición para descomponer cada elemento constitutivo y accesorio del drama y redefinirlo.

Puesto que Veronese nos permite contemplar en la obra acabada el proceso de la misma, coexisten, sin predominar ninguno, el resultado terminado y el proceso de creación continua.

Se escapa a la definición y a todos los nombres y todas las semejanzas: ni neodadá ni Chejov, ni mimesis ni deconstrucción y, sin embargo, algo de todo ello se encuentra siempre presente. En la imposibilidad de una enunciación definitiva logra huir de la clasificación y de las convenciones tradicionales.

El silencio en la obra, el relato sucesivamente enmudecido, es la fuga material de la representación y una resistencia al catálogo. La obra es una vuelta de tuerca sobre la extrañación, le muestra al público los mecanismos del teatro en el marco de temas inexpresivos, insustanciales, lugares comunes que no trascienden más allá del momento de su enunciación. Coexisten los elementos de un teatro tradicional, que se vacía de contenido, en el que, a su vez, se introducen cambios, movimientos inesperados, que perturban al espectador, lo desorientan y muestran cómo en el teatro es posible no narrar. Aquí el personaje enuncia lo que antes hallábamos en las acotaciones, o bien lo que los actores leían del texto dramático para armar su personaje de manera verosímil.

Se narra el cómo de una acción que acontece en escena, pero se elude una historia representada. A esto por ejemplo lo vemos en la obra de Veronese *XYZ* (2000:277-283)

EQUIS: (...) Dentro de unos momentos *la intensidad caerá abruptamente* para ser corregida de inmediato, *dando la impresión* de que algo obstaculizo la fuente lumínica: el sol (...) En esa circunstancia, sorprendida e indignada por esa pequeña alteración del orden natural de las cosas, *llevaré seguramente la mano al pecho* musitando palabras ininteligibles, dando la impresión de pensar: un error se ha cometido.

ZETA: (...) asistimos a un repentino anochecimiento precoz. Con tranquila firmeza esperaré que la luz se recomponga para proseguir con la acción. Mientras tanto reflexionamos sobre estos problemas técnicos. (*XYZ* 277-283, destacado nuestro)

Ya mencionamos anteriormente ciertas características propias de la creación del *Periférico de Objetos* y que Veronese, en su recorrido individual, buscando en la escritura nuevas formas de manipular el objeto o el muñeco que ha adquirido tanto protagonismo en la escena, para iniciar nuevos caminos a partir de cada uno de los ejercicios ensayados con el grupo. El títere y la muñeca de porcelana de la casa de antigüedades no son colocados en la escena –material o discutivamente– como *formas* nuevas, la innovación es obtenida en el tipo de relación que se establece en el uso alternativo de sujeto y objeto. La diferencia entre objeto manipulado y sujeto manipulador ya no se sostiene, ya no es posible que uno realice una

narración acabada del otro. Se hace evidente el mecanismo y se sabotea la fábula en el relato mismo. Ahora el objeto funciona como verdadera prótesis de un sujeto que se continúa en la cosa, por lo tanto no lo puede separar de sí mismo “objetivamente” en la palabra.

El manipulador, incompleto, se prolonga en la cosa, intenta superar el límite con el complemento en la indiferenciación. De ese modo el sujeto deviene, en un movimiento inverso, mercancía consumible. Se lo iguala al producto que se adquiere e intercambia en el mercado. Lucera, en *Mujeres soñaron caballos*, es recogida por la familia para que Iván no esté tan solo. Roger, en la misma obra, es definido como la mascota del grupo.

Los objetos en la obra sufren un permanente cambio de su funcionalidad, contrario a la estabilidad objetual de uso: *arrojar la escalera una vez utilizada*, como dice Wittgenstein, implica utilizar los elementos del discurso y de la escena, pero abandonarlos en el momento en que ya no permiten un movimiento libre, en que la palabra aprisiona en sus estructuras y ya no comunica. Veronese desmantela la escena, al mismo tiempo que explota estética y conceptualmente todos los objetos y recursos tradicionales. Sólo arroja la escalera una vez utilizada, pero no la olvida y la recupera cuando es necesario.

Así como los objetos, también los animales -los caballos en *Mujeres soñaron caballos*, los perros en *El líquido táctil* (2000), los pollos, palomas y perros en *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1997)- son una constante y a la vez una ruptura en las obras de Veronese, como posibilidad de fuga:

Los animales, los cigarrillos. Son una constante: ventanas; ahora no tanto, mis primeras obras siempre tenían ventanas: para la huida, de chico soñaba que me perseguían y que huía por la ventana. (...) Los animales los utilizo para mostrar conductas de los hombres, o sus diferencias. (...) El lugar de la huida es un lugar común para mí, puedo desarrollar mi imaginación. (Veronese, 2002a)

El animal puede aparecer en la escena (*El líquido táctil*), en el relato, evocado por un personaje (*Mujeres soñaron caballos*, *El líquido táctil*), como parte de la identidad de los personajes -*Ring Side* (1997), *El líquido táctil*, provoca un movimiento que disuelve la estabilidad en un equilibrio precario en las relaciones intersubjetivas contaminadas por su presencia.

Si el sujeto se continúa en el objeto o en el animal, el objeto es manipulado para hacer otro tanto en camino inverso, permitiendo que aflore cierta vitalidad de las cosas al mismo tiempo que se provoca una cosificación del sujeto. El manipulador está a la vista del público y hay cierta *perversión* en esos objetos y animales que permiten comunicar y examinar el mundo, en una relación de identidad y a la vez de diferencia con los sujetos en escena. Se comunica y examina desde la experimentación, no ya desde el enunciado que repite la *doxa*:

toda definición es insuficiente. Des-cubrir un mecanismo no es revelar una verdad oculta sino su ausencia. Derribamos la consigna llevando su mandato al extremo. Si el teatro es la creación de un pequeño mundo, se muestra el proceso de creación, y el vacío detrás de él. No se permite el desarrollo de una fábula, en la obra una sucesión de acontecimientos yuxtapuestos, aparentemente autónomos y casuales o indiferenciables, conforman un relato sucesivamente interrumpido, *baches narrativos, acción congelada, espacios de vacío* (Infanti-Libonati, 1998:47) que despierten la incertidumbre.

Se intenta dejar la mimesis y superar las diferencias con lo otro en la continuidad indefinible de la representación que ya no re-presenta. Al no definirse por oposición, los objetos y los sujetos se “contaminan” mutuamente en la ambigüedad, en el intercambio *molecular* con el otro. El cuerpo cerrado del sujeto y el que genera el naturalismo tradicional, sufren continuos quiebres que abren el texto y se confunden sus formas precisas. Devenir es introducir estas “fallas” en los cuerpos, devenir diferente en sí mismos, en un movimiento siniestro que extraña lo familiar en su propio seno.

En *El líquido Táctil* (LT), Nina, la protagonista, intentando escapar a sus obligaciones conyugales y al discurso que la define, a la *doxa, la información verdadera* de los medios: “*los matutinos de gran tirada*” abandona poco a poco la palabra, que deviene un rítmico gruñido antes de callar en una gestualidad canina:

NINA: (...) yo, desde muy chica, vivo atormentada por una pregunta: Cómo se acercó, en la antigüedad, me refiero, el primer perro al primer hombre, con qué vocablo llamó ese hombre al primer can, ¿Kuan... Kuon... Kuen... Kjn... Kjn... ?” (LT:42)

NINA: ¿Y con Aristóteles, con Rinti, con Sultán, con Pelito, con Sansón, con Pochito, con Brusco...? (*Viñeta exagerada y onírica sobre la muerte de los perros. Lucha hocico a hocico. Lenta calma.*) (LT:46-48)

La acción terapéutica con que el sistema actúa sobre el sujeto afectado, intenta contrarrestar este movimiento *degenerado*. (“entartet”) Con la intervención de un médico Expósito1 –esposo de Nina, la protagonista- cree poder *matar a esa perra que llevaba adentro* (LT:83) su mujer. De este modo se intenta retener a Nina en el territorio asignado: mujer, esposa, ex-actriz. La actuación, la infidelidad, la relación con los perros, son las diferentes líneas de fuga de una mujer que es sucesivamente castrada en su deseo por su marido, que celoso, mataba a los animales, uno tras otro, haciéndolo parecer accidentes:

NINA:(...) me dijo, textualmente: Nina, dejá la escena por mí. Abandoná tu carrera. Sé una estrella pero aquí, en casa, sólo para mí. (LT:43)

NINA: Sí. Blanquito hace unas semanas apareció colgado de una sogá. Él dice que el perro estaba solo, parado en una silla, jugando con una sogá que colgaba del techo y... (LT:48)

Pero la obra no se resuelve, ninguna de los *espacios* predomina: ni el *liso* de las posibilidades ni el *estriado* del orden, ni la promiscuidad canina ni la vida conyugal tradicional. La obra continúa hasta un final indefinido, conservando su peligrosa inestabilidad.⁶ Hacia el última etapa de la obra, cuando Nina aparentemente se ha curado, y su marido ha hecho las paces con el perro nuevo, la obra parece comenzar de nuevo.

EXPÓSITO1: (...) Hay que sacar a Nina Hagëken de aquí. Titán Titanovich decidió acabar con su vida rebanándose el cuello con un pedazo de vidrio (...)
(LT:84)

El misterio no está en la re-presentación, está en el espacio actual, singular, del teatro, en el hecho del teatro ajeno a una escritura anterior re-presentada, en el acontecer, que incluye *no actuar la nada*. No temerle al vacío que se genera, sino provocarlo, porque en él, *a la deriva, a impulsos del azar o del rigor, discurre permanentemente una cultura fronteriza, allí donde no llegan los ecos del Poder*. (Sanchís Sinisterra, 2002:35)

El gesto tampoco es ya ilustración de la didascalía, de la palabra que le precede, ordenando la gestualidad. El teatro como reescritura, como palimpsesto, palabra que evoca una palabra anterior, cede ante un movimiento singular que excluye toda representación en la palabra misma, figura hueca, caja de resonancia de un puro significante. La repetición desproporcionada de un sonido es el gesto que en la palabra misma la vacía de sentido. *Presencia pura como diferencia pura*. Es el teatro como *arte de la diferencia y del gasto sin economía, sin reserva, sin retorno, sin historia*. (Derrida, 1997:339)

ZETA: (...) En este momento entra, desde el exterior, La Actriz que Interpretó a Equis.
Nuevamente interpreta su papel como si fuera Equis y sigue la representación.
(...) descubre el cuerpo de El Muñeco simulando ser Equis, es decir, el personaje a quien ella interpreta. (...) Intento de transición digna hacia una nueva vida. Pero no se atreve a ver en qué termina el asunto.
Sin destacarse demasiado, ridículamente, se acaricia el cuello. Con leve hartazgo en la boca, recibe una convulsión que sube de su estómago. La expresión de la boca desgarrada.
Es la piedra de Equis ahora en ella.
(...) con ese tenso malestar va a salir. Antes de desaparecer observa por última vez el cuerpo del muñeco que simula ser Equis. (XYZ:299-300)

⁶ Infanti-Libonati (1998:48) señalan que en la puesta en escena de *El Líquido Táctil* de Daniel Veronese en la sala Orestas Caviglia del Teatro Nacional Cervantes (1998) se continuaba la inestabilidad: Los actores, al finalizar la obra, no abandonan la sala sino que permanecen en la escena, *se dedican tranquilamente a acomodar los objetos del escenario, limpiar el piso, levantar los cigarrillos*, acción que no interrumpe el absurdo y lo siniestro de una obra que *nos indica un contexto claramente ideológico: un pasado tristemente aún vivo y un futuro inquietantemente muerto* (Infanti-Libonati, 1998:48)

No hay *ni guiños ni moralejas* (Veronese, AM:35) que aclaren el panorama. El silencio es la ruptura con la convención teatral –y social en general- y finalmente el público abandona el espacio teatral como Equis, *con ese tenso malestar*, con la piedra en el estómago que impide la narración, que no se representa pero que por ello mismo comunica la presencia pura.

ZETA: (Equis) se para. Mira al público sin *comprender* el desenlace. Es una verdadera sorpresa para ella. *No es parte de lo convenido* lo que está sucediendo. Ellas debían decir un texto. Ella debía cerrar la obra con un pequeño dialogo con Equis. (XYZ:300, destacado nuestro)

En la apelación a los sentidos, a lo físico más que a la palabra, está la posibilidad de la comunicación. En el espacio organizado de la palabra el sujeto no puede hablar más que con la palabra del otro, pero el cuerpo como espacio de experimentación no puede ser penetrado por el discurso. Sólo el sujeto siente el dolor en su estómago⁷, y tal vez esa experiencia es la posibilidad de comunicación de lo singular, en el recorrido háptico del acontecimiento: no estructurando, para representar, sino permitiendo el desarrollo como acontecimiento que escapa a la mimesis. En la incompreensión, y no en la violencia, radica la comunicación desde las entrañas, desde el lugar no convenido:

No quiero que la gente se vaya, quiero que se quede, que no entienda pero que sienta lo que está sucediendo. No quiero un teatro que no comunique quiero que comunique desde un lugar no establecido. Como si dijeras ese lugar del teatro es un lugar emocionante. Cuando yo entro al teatro a ver una obra me emocio, el sólo hecho de estar en la butaca pensando lo que voy a ver, que esa gente está ahí, que si se equivocan van a sufrir... Ese lugar no tiene representatividad con ninguna otra situación artística. Entonces creo que uno puede aprovechar eso para incomodar, para revolucionar. Incomodar, no en el sentido de tirarle aceite a la gente; incomodar en el sentido, que se sienta que está en el teatro. (Veronese, 2002a)

Su teatro apela a la conciencia de teatralidad en un constante mostrar y demostrar mecanismos, creando una representación y saboteándola, por lo que, al mismo tiempo que la obra se presenta físicamente en los *recintos consagrados* (Sanchís Sinisterra, 2002), pero los lugares comunes son abandonados en una desorientación, en la pérdida de parámetros para comprender lo que se desarrolla delante de nuestros ojos. El espectáculo es entonces no un relato radicalmente opuesto, alternativo, pero es invadido por elementos perturbadores pero no significativos en la obra, es la reelaboración de la tradición, en ese naturalismo más “verdadero”.

⁷ Recordemos las reflexiones de Wittgenstein en torno a los límites del lenguaje en relación con la experiencia intransferible del dolor.

Veronese se contradice constantemente a sí mismo en un gesto de resistencia, orienta y desorienta, invita a la representación y luego escapa a ella, su teatro no da soluciones en su constante auto-refutación. No es fiel a la tradición pero tampoco a una poética homogénea; en este gesto está presente la posibilidad de fugar de un sistema cerrado, de resistir a la realidad que nos toca vivir:

Uno habla de la realidad sin quererlo. Habla de la necesidad de fuga. Y creo que el espectáculo es eso. (...) Fuga como salir del encierro. Fuga del encierro. Yo reivindico las fugas. Uno tiene que fugar y huir, irse. Hay que huir de los problemas (Veronese, 2002a).

Su deseo de un teatro que sea revolucionario se centra no en la enunciación de la diferencia o en cómo transformar la vida con el teatro, sino en correr los límites, ampliar los horizontes en una nueva manera de mirar al mundo, fuera de los contornos y los puntos de referencia que ordenan nuestra percepción.

Traer una Mirada distinta (...) aunque los objetos no parezcan objetos predispuestos a ser revolucionarios. Entonces es la actitud de la Mirada hacia el objeto o hacia la forma la que vuelve revolucionaria. Y es revolucionario en el sentido que propone en lo teatral una mirada transversal a eso que es incluso ordinario. Eso para mí es revolucionario. (Veronese; 2002a)

En Veronese el mismo personaje está desorientado: Nina, en la escena 9 de *El líquido táctil*, según leemos en la didascalía, *reconoce el escenario como propio y lejano al mismo tiempo (con todo lo que eso le implica)* (LT:81). El personaje está perturbado, como el público, ambos fueron colocados por el dramaturgo en un espacio aparentemente familiar que parece no condecir con las expectativas. Hacer la revolución en el objeto *que no parece predispuesto*, es posible sólo desde la mirada que elige otro recorrido para ver, y no en la palabra que al parecer no posee otro camino de decir más que el que le es propio. De ese modo el espacio es familiar, puesto que el objeto es conocido, pero se torna extraño cuando se lo observa desde un lugar no convenido, como la taza que se mira por mucho tiempo, como la palabra que se repite en los juegos de niños hasta vaciarse completamente de sentido. En las obras de Daniel Veronese coexiste la contradicción que nunca se resuelve en esto tan extraño y tan familiar a la vez, en el corrimiento de la escena tradicional, en el desplazamiento de ciertos elementos, pero no en su anulación, lo que provoca la sensación de lo siniestro.

Definimos anteriormente la manipulación de Veronese en relación con acciones espacio-temporales como *transformar*, *barajar*, *entremeterse*, y para caracterizar su teatralidad nos detendremos en cada una de ellas:

5.2.1.- *Transformar*

El teatro como infinito depósito de objetos transformables. (Veronese, AM:12)

El espacio teatral configurado por Daniel Veronese contiene objetos, formas y convenciones heredados, que devenidos despojados en esta escena han perdido su uso convencional para formar parte de un nuevo mecanismo de relaciones. Todos los elementos presentes son herencia de una tradición en movimiento que nosotros también conformamos y por lo tanto podemos alterar (Gadamer, 1960) y no una forma estática y ahistórica. La transformación de la escena propuesta por Veronese es el modo de desplazarse en ella: su obra se halla inevitablemente inmersa en la tradición y la recorre, pero también la perfora. Recoge elementos del pasado, y los transforma en su uso alternativo.

El recorrido en estas obras se asemeja más a una deriva que a un progreso o evolución. Proponer la deriva por la tradición es optar por detenerse, recorrer -de nuevo- a Chejov, Brecht, Beckett y a su vez avanzar hacia nuevas posibilidades. La deriva es la posibilidad de recorrer el espacio teatral como depósito, lugar de acumulación y de encuentros de presencias, de exceso, de remanente. Es considerar la tradición en su conjunto como presencia, hallar en la coexistencia (“posmoderna” o no) el modo de unir diferentes tradiciones en la escena, nunca ausentes de conflicto.

La deriva como movimiento de recorrido a lo largo de la tradición significa desplazarse en el tiempo y en el espacio, alejarse como observador del espacio asignado para ver desde un *punto de observación minorizado* (Veronese, AM:17) las mismas cosas y percibir el cambio – en el caso concreto de Veronese, desde *otro* punto de vista minorizado, periferia de periferia, en un teatro periférico en la capital de un país periférico. La deriva es hacer evidente el punto de vista, al traerlo a un primer plano.

Con la *mirada más allá de lo convenido* (Veronese, AM:17), el autor altera la forma de ver en la escena lo que acontece en ella, la mirada perfora el organismo del lenguaje, transformación que borra los límites, mencionamos ya las contaminaciones de diferentes especies en *bodas contra natura* (Deleuze-Guattari, 2000) bodas de lo mismo y lo otro, cruza de razas impropias, *combates*, *cópulas: fértiles impurezas*. *Traiciones y pactos*. *Promiscuidad*

(Sanchís Sinisterra, 2002:33) en que se confunden sujeto(s) y objeto(s), que devienen ambos algo diferente a su representación, sufriendo una contaminación al ceder a la atracción de lo otro.

El escualo le devoró de todas formas algún órgano de importancia.
Y ella nunca más pudo dejar que se le acercara otro hombre o pez.
En tierra o en agua. (Veronese, 1997)

El lugar de arribo no es nunca definitivo, el ángulo de la mirada puede variar para permanecer en los márgenes de lo socialmente convenido e introducir la ruptura. La presencia de los objetos fue protagónica en las primeras obras del *Periférico*, en las últimas el grupo ha explorado la actuación, también Veronese se ha alejado del espacio ya recorrido –los objetos– para iniciar nuevos caminos.

Descentralizar la mirada. La actitud de la mirada,
no la idea física de mirar. / Perder el sentido de la
frontalidad. / Realizar miradas transversales de lo
ya conocido. (Veronese, AM:16)

Pero depositar(se) es también sedimentar(se), el depósito es el poso, sedimento o impureza, el excedente de una solución que se separa de la materia purificada, lo que no se ve desde la *frontalidad* convencional.

Veronese no obtiene una solución, no define nítidamente la imagen. Los elementos no son sino potencialidades, posibles recorridos, a los cuales se puede echar sólo un vistazo porque no son mostrados en su totalidad o, por el contrario, son imágenes sobreexpuestas, estalladas, fotografías veladas e indefinidas. Los elementos se transforman con la mirada, no con la intervención material.

El tratamiento terapéutico de Nina (*El líquido táctil*), la posible muerte de Iván y la fuga con los caballos de Lucera (*Mujeres soñaron caballos*): son todos actos realizables, yuxtaposiciones desordenadas que obstruyen la comprensión de la palabra para liberar el movimiento silencioso en la indeterminación. No se conoce la (re)solución de una obra cuyo conflicto apenas vislumbramos en su desarrollo. En el exceso, en el ruido que impide la comunicación, que en el teatro tradicional es *lo ilegal*, ingresa la falta, el silencio semántico se obtiene por la ambigüedad, por el exceso que no puede comunicar.

Si la posibilidad de transformación reside siempre en la sustancia de todas las cosas, encontrar, entonces, y profundizar **EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DE UN OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE.** / Un objeto que se transforme y que sus mutaciones se incorporen como niveles envolventes a las anteriores. Cada nuevo nivel un nuevo sistema de comunicación de ese objeto. (Veronese, AM:14)

La acumulación de los excedentes (muñecos, botellas, lugares, palabras en desuso) será en este teatro el conjunto de formas transformables llevado a la mesa de disección para abrir el organismo cerrado, cortar su superficie, hallar en el tajo, en la hendidura, una nueva visión de la realidad. Explorando lo ignorado, lo oculto bajo la piel, se hacen posibles nuevos recorridos en la falla, en fisura en la que se deslizan las palabras, desde cuyo silencio surgen, fragmentadas, fracturadas, mudas. La mirada del dramaturgo PROFUNDIZA EL CORTE para permitir la mutación, ejercicio realizado por primera vez con Sade en un discurso que se aleja de la Historia y actualiza el deseo desnudo. El corte en el organismo significa realizar una mirada más profunda, en la carne que permanece invisible debajo de la piel, y que aquí es expuesta y ocultada sucesivamente.

El nuevo camino que hacemos en el organismo permite, a partir de su forma “original”, re-organizarse, metamorfosearse en otra dirección, e incorporar y superponer nuevas formas, *nuevos niveles* que son posibilidades de comunicación, segmentos que en el hallazgo de su diferencia generan el movimiento, la deriva de sentido.

Así como en la copia de grabado, compuesta por varias impresiones superpuestas que podemos recorrer como niveles envolventes de color y figuras. Más allá del resultado sígnico la copia ésta es un espacio figural con una bidimensionalidad diferente, en la cual accedemos a una profundidad –a la historia del trabajo, al proceso de elaboración- que no se interpreta sino que se recorre como una mancha, un espacio figural. Esta mirada transforma el signo –la obra estética- en espacio ininterpretable. Lo mismo ocurre con la obra de Veronese. *LA MUTACIÓN DE UN OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE* en la singularidad que incorpora posibilidades de decir y de comunicar, más allá de la representación, imitación o copia del otro y estalla la línea que delimita el horizonte de la representación.

Constituir una poética de un objeto dramático conocido, abierto a nuevas exploraciones. / La creación con absoluta libertad, de un sistema de variantes, de posibilidades expresivas del objeto. / Metamorfosear su estructura en todas las variantes imaginarias. / Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de su realidad. (Veronese, AM:13)

El teatro de Veronese es un depósito de objetos transformables y es a su vez un lugar de paso, lugar descentrado en que nunca pueden arraigarse sujetos y objetos. Los elementos coexisten con el proceso de sus continuas mutaciones, que bloquean, en la superposición, la comunicación con los otros. Al no permitirle al personaje una identificación con el espacio en que se encuentra, este debe encontrar una manera de escapar de la estratificación y clasificación del espacio siniestro, familiar y extraño, *propio y lejano al mismo tiempo*. (LT:81)

En *El líquido táctil*, Nina, al abandonar el papel de mujer-esposa-ex actriz, escapa a la definición y la clasificación que somete. En lo indecible, por inexistente o por terrible, o tabú (la copula con animales) el sujeto encuentra, en la *identidad incierta* (Sanchís Sinisterra, 2002:33), un modo de salirse de los cánones del (deber) ser, del lugar común y lenitivo en su rígida costumbre.

NINA HAGËKEN: (al público) a partir del momento en que mi marido se enteró de que yo había trabajado en aquel número con el perro insistió en consultar un médico. El profesional consultado, gentilmente vino a casa y observo a Titán Titanovich desde la ventana del patio... (...) Luego me revisó a mí y sí, considero que sí, que pudieron haberme quedado núcleos inconscientes de comportamientos de manifestación, digamos, “actoral”, que yo permito que afloren, según él, a partir de una necesidad muy primaria, muy interna, de recordar mis viejas épocas de gloria y éxitos en el espectáculo. Y eso podría estar afectando mi vida afectiva.

EXPÓSITO1: Nuestra vida afectiva. (LT:79-80)

La *mutación* del personaje es mirar de otro modo el rol conocido y enunciar(se) de un modo no convencional, tomar la fotografía desde otro ángulo, permitiendo resignificar el espacio tradicional y explorar, a partir de ello, nuevas posibilidades de expresión. El lugar de la transformación es nuevamente el lenguaje, el espacio que construye espacios y posibilidades. En su obstrucción, puesto que no puede definir lo que acontece en la escena, se escapa también a sus limitaciones. Cada apertura que se obtiene, cada mayor enmudecimiento, que se logra con la coexistencia de elementos cada vez más contradictorios, es abrir la obra, liberarse del lenguaje, de los límites de mi mundo (Wittgenstein), del horizonte (Gadamer, 1960). El territorio de la lengua, su *zona de significado socialmente asignado* es el objeto disecado, dividido, estallado, y luego es *reterritorializado* en diferentes y sucesivos niveles o segmentos, alejándolo de la representación mimética.

Es decir, nuestro dramaturgo intenta crear nuevas posibilidades que hagan estallar el horizonte cerrado de las posibilidades del canon, y a su vez, en la presencia de ruido, hacer callar la lengua y genera una *línea de fuga*.

5.2.2.- *Barajar*

Veronese baraja las escenas reordenando los elementos, mezclándolos de modo arbitrario y azaroso, no para un recomienzo que inicie un nuevo orden de representaciones. El acto de barajar vale por sí mismo, como movimiento irracional y a-sintáctico, que permite una serie de combinaciones de elementos que no se atienen a las normas de ningún juego lógico, en su movimiento caprichoso. La desaparición de la fábula en el sentido aristotélico no sólo se debe a la alteración del orden de los hechos o a la falta de los elementos que la conforman, también se origina con la irrupción constante de elementos extraños, excesos que no hacen avanzar la obra y perturban.

Barajar es distribuir azarosamente actos, escenas, relaciones, las acciones y el tiempo de los elementos y los personajes que sufren a su vez sucesivas transformaciones. Este acto altera la sintaxis del drama, interrumpido por elementos aleatorios. Veronese propone en este sentido *intertextuar lo lírico con lo dramático*. (Veronese, AM:27), es decir, barajar también los géneros en la escena.

Se respeta la forma exterior de la representación: hallamos una división en escenas, la presencia de personajes, un diálogo. Pero todo está ligeramente corrido, fuera de foco, como en las tomas “auténticas” o “naturales” y “no artificiales” de los films de Dogma. Los fragmentos parecen mezclados y la escena mal armada. Percibimos algo pero nunca completamos la idea que está ausente en el signo aparentemente hueco. El silencio es mayor que la palabra, que no alcanza para completarnos la información de los fragmentos.

Lo ilegal en el teatro. (Veronese, AM:24)

El teatro como obra de arte implica necesariamente un discurso conceptual y estético intersubjetivo. Lo ilegal en el teatro es no comunicar, pero Veronese tampoco puede escapar de la enunciación; logra, sin embargo, introduciendo elementos extraños a la representación, generar una ruptura en el diálogo que propone el arte. Si en el relato tradicional reconocemos elementos familiares a la obra que nos permiten una adecuada comprensión, estos elementos nuevos dispersados de modo caótico a lo largo del texto sabotean nuestras expectativas en el

des-orden de la no-representación, alterando la temporalidad de la sucesión de acontecimientos.

Aunque las propuestas que Veronese presenta no sean tan ilegales, logra convocar a un gran público, tan heterogéneo como su poética, por su popularidad así como por su anticonvencionalismo. Su teatro se ampara en ciertas convenciones, logra la legitimidad al resistir a un sistema en el que se justifica su trabajo⁸. En el juego de permanecer y huir, ser legitimado y generar ruptura intenta hallar un espacio propio en una periferia muy cercana al centro.

Lo no-retórico / Dar inestabilidad al movimiento preciso. (Veronese, AM:37)

En Veronese la repetición, a la manera de azar, es una estrategia fundamental, en la que nuevamente se hacen presentes dos movimientos contrarios en un mismo concepto. La repetición puede ser familiar, porque crea una “rutina”, porque podemos anticipar los elementos en la obra, pero a su vez puede ser lo extraño, cuando la repetición se torna algo absurdo que interrumpe la narración, y perturba⁹. Podemos repetir el paradigma y de este modo mantener el orden, o podemos irrumpir en la linealidad temporal de la obra con la repetición aterradora que silencia.

En el teatro de la repetición (Deleuze, 1995) la propuesta es irrumpir en la representación lineal e histórica, atravesarla. Esta repetición no consiste en recordar el papel, el rol del actor, la norma, es más bien la manera en que el espacio escénico, el vacío de ese espacio, es llenado por signos y máscaras, a través de los cuales el actor desempeña un papel que a su vez desempeña otros papeles, y en la presencia material de esta repetición, genera un quiebre por lo siniestro.

⁸ La legitimidad de su obra se hace evidente, por ejemplo, en el material que hemos consultado para este trabajo: uno de los reportajes citados fue extraído de la *Revista* del diario *La Nación*, lo que no ocurriría con un artista demasiado periférico, así como su participación en festivales y encuentros de teatro reconocidos mundialmente.

⁹ Recordemos la primera escena de *Rosencranz y Gildenstern han muerto*, de Stoppard (1969:16-17), en que la moneda cae 85 veces del mismo lado:

(*Gildenstern (G) lanza una moneda, Rosencranz (R) La mira con atención*)

R: Cara.

(*Coge otra moneda y la mete en su bolsa; la operación se repite*)

Cara

(*Otra vez*)

(...)

G: (...) una justificación espectacular del principio de que cada moneda tiene tantas probabilidades de salir cara o cruz que no debería sorprendernos cuando lo hace aisladamente. (*la moneda cae, se la alcanza a R*)”

No se repite el concepto porque se hace la diferencia en cada uno de sus momentos y transporta de un punto de distinción a otro al lector o espectador de la obra. Este movimiento es similar al de la música minimalista, repetición hipnótica de leves variantes como las variaciones de los elementos que aparecen en la obra *Mujeres soñaron caballos*: los caballos de los policías, el pony, los caballos en el sótano, los caballos desbocados en Córdoba, expresiones de lo singular que escapa a lo general en su disposición azarosa, es la trasgresión de lo extraordinario que ingresa en lo ordinario. Se introduce en el proceso dinámico de la construcción una inestabilidad, una disimetría, una especie de separación en una forma caprichosa que escapa a la ley para *poner en duda los principios indubitables del arte* (Veronese, AM:40)

Saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores (AM:25)

Si en la enunciación hemos encontrado a lo largo de la historia de Occidente la posibilidad de conjurar el *horror vacui*, definiendo todo aquello que parecía peligrosamente ambiguo y eliminando el caos, Veronese intenta traer esa ambigüedad a un primer plano, para permitir la coexistencia del mutismo, del blanco con la palabra, en esa suerte de *ilegalidad* que genera la falta de comunicación. De este modo crea nuevas leyes y nuevos valores, nuevas posibilidades del decir y del hacer, que hace confluir elementos que estaban vedados en la escena junto con la tradición que se incorpora para dismantelarla y re-ordenarla. Veronese busca trastocar un orden mediante el azar, y hallar en él una nueva ley que permita entender de otra manera la representación, introduciendo lo siniestro de las *leyes fractales* que permiten enunciar el azar, en la obra de arte.

Las fractales (Mandelbrot, 2000) representan a la vez una teoría matemática y un método para analizar una gran diversidad de fenómenos de la naturaleza, aquellos fenómenos que tradicionalmente parecen “sin ley” como la caprichosa forma de una costa o de una nube. Hoy esta teoría protagoniza investigaciones que se ocupan de la física teórica, de la geografía, economía, biología, etc. Uno de los puntos que nos interesan aquí es el concepto de *autosimilitud*, que describe una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas partes, a diferentes escalas, se parecen al todo. Los objetos fractales son formas en las que el azar ha impedido todo tipo de análisis metodológico que no considere lo aleatorio no sólo de modo probabilístico y marginal, es decir, por gran parte de las disciplinas tradicionales. Con una “actitud probabilística” podríamos pensar nosotros entonces en el discurso literario, o en los discursos sociales en general, como elementos que de otro modo no encuentran modo de

enunciación adecuado. En Veronese los elementos de la obra se repiten, semejantes, y en la pequeña diferencia impiden una interpretación ordenada, porque se parecen y difieren mas allá de categorías interpretativas.

Con respecto al concepto de autosimilitud, creemos que es productivo utilizarlo cuando muchos elementos semejantes, es decir, ni iguales ni diferentes, coexisten en la obra, como las distintas apariciones de caballos en *Mujeres soñaron caballos*, que no son una línea que nos permite trazar una evolución o un progreso, sino que esquivan semejanzas y diferencias significantes, en la ambigüedad.

CREAR NUEVAS FORMULAS QUE VEN-
GAN A REEMPLAZAR LAS ANTERIORES.
/ Crear nuevas leyes que se desentiendan de las
anteriores. No buscar la oposición. (Veronese, AM:23)

A partir de esto podemos pensar que Veronese ha dado una vuelta de tuerca en la metateatralidad, que le permite ingresar nuevas formulas, que, como las científicas, se desentienden de las anteriores pero no se oponen. Con el surgimiento de la relatividad de Einstein, la física de Newton no perdió vigencia, pero ha sido puesta en duda su validez absoluta en la coexistencia de otras leyes igualmente legítimas. En las ciencias duras es posible ver como, a partir de la relatividad de los conceptos en la “posmodernidad” de todos modos no estamos ante un “todo vale” sino ante un cambio de paradigma que permite, entre otras cosas, la coexistencia de opuestos que era impensable en la lógica tradicional. Desde ese lugar podemos comprender como, por ejemplo en las ciencias humanas, en el arte y la ética nos encontramos en un momento de intensos oleajes semánticos no enunciabiles porque escapan a las posibilidades de la lengua, pero no por ello se hallan fuera de toda ley.

5.2.3.- *Entremeterse*

Dijimos ya que Veronese toma la obra teatral y hace ingresar en ella, entre sus escenas, entre sus personajes y entre sus palabras, elementos inesperados que provocan ruido en la escena, impiden la comunicación y por lo tanto abren la obra al silencio. Este silencio semántico es un modo de entremeterse en las palabras. Otro mecanismo significativo es la presencia del exceso y de la ambigüedad como máquina de generar silencio mediante el ruido. Recordemos lo dicho acerca del trabajo a partir de la técnica del naturalismo a la que se le enfrenta la posibilidad de una máquina que no genera una ilusión de ficción sino que pone en evidencia su funcionamiento y genera no una cosmogonía sino una ruptura en el orden

convencional. En la escena se crea un *quiasma* (Lyotard, 1971:11), los elementos pierden su referencialidad tradicional y pese a que todos los elementos presentes son familiares, los vemos como fotografías “fuera de foco”. La ambigüedad de esa imagen es la posibilidad de fugar de un sistema cerrado, por fuera de las oposiciones. El naturalismo tradicional representa y permite el reconocimiento, Lo *figural* (Lyotard) trasciende la mimesis, abre en el texto la posibilidad de ver el espacio del texto. Lo *figural* permite ver la palabra (y el silencio) como materia, permitiendo que aflore el silencio, esa *ausencia cosificada*. (Pavis, 2001:174). Veronese habla de sus

Obras abiertas, como cubistas, [en ellas] podés ver todos los lados, es un discurso inconsciente más que discurso político o de estrategia. El sujeto/personaje dice todo, como actores que preceden la obra. No interpretan. Muestran una verdad, la acontecen, la sufren. Lo mismo ocurre con los muñecos y la estenografía: son, no hacen la verdad del muñeco. [los actores deben] ser inferiores al público, no explicar, están extraviados. (2002a)

El *teatro óptico* (Veronese, AM:15) es la posibilidad de mirar desde otros puntos de vista, más allá o más acá de lo culturalmente convenido, irrumpiendo con lo nuevo en el lugar común, como ocurrió con el cubismo que logró hacer un quiebre en la forma tradicional de mirar el cuadro porque introdujo elementos y posibilidades diferentes en el espacio de la representación. La propuesta de este tipo de obras es acercarnos al objeto, efectuar una visión háptica, corrida, sin referencia, sin la frontalidad de la perspectiva del canon compositivo occidental, entremetiéndose entre los elementos del lienzo y de la escena.

También podemos hablar de una abstracción que no remita al objeto sino por su movimiento, como la obra de Pollock, como la obra de Mondrian que en su poesía de la forma penetran en los objetos, no los representan, sino que crean una figura más vital que no evoca otro presente *original*, sino que genera su propio presente singular. En su carácter *figural* se aleja de una imagen naturalista para dar lugar a la forma en sí y para sí, la posibilidad de ver el cómo y no el por qué de la representación.

Teatro de la imagen: En las artes visuales se apela de un modo más directo a los afectos, porque se narra lo inenarrable, nos enfrentamos a lo *figural* que en su aparente mutismo parece invitar a un número mayor de posibilidades de creación que la palabra como signo, aún la más ambigua, no nos permite en su carácter verbal. En este sentido Veronese propone un teatro óptico, un teatro que no representa, pero recorre y es recorrido. Un teatro físico que ejercita el arte de esquivar la mirada frontal del relato. Lo no-visible perturba por su estado de caos, ya que todo lo que está a la vista es factible de ser conocido y ordenado en un

cosmos, de ser organizado de modo tranquilizador. Lo que se entremete es el objeto que invade un espacio que no le es propio, es lo otro que excede la palabra, en la indeterminación.

El teatro de Veronese en su totalidad es inasible, inenarrable; intuimos lo que no se representa: *No se ve el crimen, se tiene que intuir en la mirada.* (MSC:89) Se intuye lo indecible, la posibilidad de huir de la enunciación. Los discursos de los personajes en *Mujeres soñaron caballos* son equivalentes a los objetos de las obras del *Periférico*, elementos que funcionan como continuidad de los sujetos *bidimensionales* (Aisemberg, 1998) también constituidos por palabras. El guión de Ulrika es un objeto liberador y perturbador, porque es la posibilidad de desorganizar la familia, al igual que el relato de Lucera en la última escena. En ellos la consigna se convierte en posibilidad de creación vital. Estos relatos, objetos verbales que generan una posibilidad, se narra una diferencia posible, lo que no está a la vista, lo que se debe intuir en la mirada, como el crimen cometido en la habitación del guión de Ulrika:

ULRIKA: (...) Estos hombres profundamente asesinos y marcados por la violencia se convierten, para la mujer que los está mirando, personas confiables y queribles. La mujer siente deseos de ellos (...) (MSC:90)

A partir de la duda sobre la capacidad del lenguaje para habla de otra cosa que de sí mismo, se buscó en el silencio la posibilidad de transmitir, comunicar, en otro nivel, comunicando lo que no se enuncia, y por lo tanto no significa nada para el lenguaje. Aquello que no es narrable o perceptible con la razón logocéntrica se transita con un movimiento físico, visceral: tangible pero no enunciable. De ese modo se logra *ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro.* (Veronese, AM:7)

En el fondo del cuarto estaba oscuro, no se veía nada, pero se podían intuir unos animales corpulentos que pateaban el piso. (MSC:170)

Por otro lado, llevar al extremo la consigna es también utilizar de modo correcto la palabra, como lo hace sólo Lucera en *Mujeres soñaron caballos*, en un intento de superar la no-comunicación de los otros personajes. Antes de enmudecer ella intenta efectuar la comunicación que le promete la palabra, pero esta herramienta finalmente no alcanza a enunciar completamente ningún hecho. Es el cuadro que condensa en un gesto todo hilo del relato, de la acción, que acaba enredándose, disolviéndose detrás de las puertas, en la posibilidad de no representarse. *Un teatro más centrífugo* (Veronese, AM:9).

Para no ser oscuro y sí lograr un teatro centrífugo, que en el repliegue sobre sí mismo genere el silencio, Veronese utiliza el lugar común, sus obras están llenas de lugares comunes que rastreamos en *Mujeres soñaron caballos* para demostrar de qué modo este recurso es la

herramienta adecuada para permitirle repetir elementos que no pueden ser interpretados. Algunos de estos lugares son el discurso psicológico, especialmente el psicoanalítico, el deseo tan argentino de “abandonar el país”, la oposición mujer-cocina-economía primitiva/hombre-negocios-capitalismo. El espectador los reconoce e identifica como familiares, por lo cual la ruptura, cuando irrumpe, es aún mayor, y por otro lado, la repetición de estos lugares no logran configurar un sentido trascendente del discurso, son elementos intrascendentes se entremeten en la escena, en el arte, en un espacio que aparentemente no le es propio. El arte es invadido por el cliché y el lugar común se violenta con la repetición. En el mutismo ocasionado por estos recursos se presenta lo indecible, lo invisible y abre las puertas a la posibilidad de fuga, fuera del espacio de la representación, fuera de la vista.

BETTINA: Se suponía que este era un edificio tranquilo. Nos dijeron que no solía haber problema con la gente. Que estaba todo a la vista. Cosas por mejorar, pero que se podía vivir con tranquilidad. (MSC:98)

Todo lo que pretendidamente está *a la vista*, en el edificio y en la obra de teatro, desaparece detrás del horizonte de las dos puertas de la puesta de *Mujeres soñaron caballos*, no se percibe con la mirada porque no se representa, no se ilustran actos, se materializa la posibilidad de no exhibir en la escena lo que no es, sino lo que acontece. No es un teatro del absurdo que manifiesta su impotencia, sino, en el sentido que lo entendían Artaud y Nietzsche: una afirmación (Derrida), la posibilidad de sí decir nada, como resistencia, para desestabilizar, para *conferir imprecisión a las formas que se presenten demasiado estables*. (Veronese, AM:21)

CONCLUSIONES

Para el análisis de *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese recurrimos a herramientas teóricas que nos permitieron acercarnos a una experimentación más que a una interpretación del texto y de la puesta en escena. Encontramos en ambos el vacío y el blanco, dos soportes que como silencio devienen materia y adquieren una presencia mayor a la palabra y a la acción, de modo que nos permiten no oír el relato, fugando de él.

Tanto la metodología de Pavis (2001) como los conceptos que hemos tomado de Lyotard (1971) nos permiten *mirar* y *no leer* el texto, mientras que a través de nociones tomadas de la filosofía de Deleuze-Guattari (2000) y también de Foucault (1993) logramos hallar el espacio hacia donde nos lleva el mutismo que recorrimos con los dos primeros. De este modo creemos que hemos encontrado, en la lectura de *Mujeres soñaron caballos*, una posibilidad de afirmación en la obra de arte, y más concretamente, en la escena teatral. Más allá de las palabras y más allá de una respuesta violentamente vanguardista y por ello precaria, Veronese logra escapar del catálogo y la definición convencional. Frente a la hegemonía plural del canon creemos haber encontrado una singularidad, múltiple en su experimentación inenarrable, que escapa a la cuadrícula de la lengua y de la representación, es decir, haciendo una posible línea de fuga del *logos*.

En la puesta de *Mujeres soñaron caballos* el arma de Lucera es el objeto con el que ella hace el último intento de silencio en la obra. Los tiros resuenan con un golpe repetido, monótono y calla el significado. En la composición de la escenografía predominan las horizontales y verticales de la cuadrícula cartesiana, los recorridos de las balas son las diagonales de la obra que comunican imperceptiblemente a los sujetos en la escena. La velocidad de la bala, transversal, provoca el *cómo sí* de la muerte que cierra la obra pero muestra a su vez el grado último de teatralidad y vuelve a abrir el texto escénico como artificio. La muerte de los personajes materializa la teatralidad y en la representación, la posibilidad de fuga. El texto se aleja de su funcionalidad sígnica para devenir un espacio figural recorrido por la bala, cuyo plomo no materializado en escena es, al igual que el embarazo y el vómito en el texto, el enunciado inenarrable que silencia lo que representa.

Al estar constituida la obra a partir del silencio, éste predomina por sobre la palabra como herramienta comunicacional. La palabra está presente para hacer visible, lisible o audible al silencio. El laconismo seco en Veronese no compendia conjuntos de información detrás de la palabra despojada. Cada término expresado ha logrado abrirse camino entre el *furioso oleaje* (Veronese, AM:10) del silencio que rodea a las palabras, que obliga a la expresión a reducirse al mínimo y no caer nuevamente en la redundancia del *logos*, para

alejarse de la referencialidad de la frase. Se dice para poder mostrar el silencio, para hacerlo presente. El mutismo no se configura sólo con la falta, en el blanco semántico, tipográfico o estructural. La falla en la comunicación se origina también en el ruido que provocan los “falsos diálogos” y la azarosa disposición de los elementos alterado la linealidad de los enunciados. La incomunicación de un “Aneinandervorbeireden” entre los personajes da cuenta de la imposibilidad de decir algo desde la *doxa*, de la caducidad de una lengua que emana del sistema ordenado del *logos*. De este modo se cuestiona en la obra la palabra común que ya no dice más que la consigna de la cual se intenta huir en el silencio y en el azar. En la coexistencia de palabra y silencio, ruido y elipsis, la palabra “hueca”, muda, deviene en poética línea de fuga. Se abre hacia un espacio fronterizo, creando la falla que zanja con instantes una verdad eterna representada sobre la escena.

Por otro lado, la intromisión azarosa de elementos superfluos, clichés y frases hechas vacían el relato, la obra pierde el aura al ser invadida por el lugar común, vedado en la Obra de Arte. Se revela una distancia en el doblez de la expresión. Los signos no retornan sobre sí mismos, se dispersan en la diferencia de la autosimilitud. No estamos ante una mitología ni una retórica, sino en un espacio fronterizo, y por ello, neutro. Con la línea de fuga el texto no se dirige hacia una interioridad más profunda, espiritual, sino hacia la multiplicidad en un repliegue singular que genera la fuga. Lo heterogéneo se materializa no en la inversión de los pares de oposición de la metafísica, sino en el espacio que se recorre en la escritura y en la actuación, entre las categorías del pensamiento.

La estrategia es devenir imperceptible, devenir tan igual a todo, y por ello a nada, desapareciendo ante la mirada en la heterogeneidad. La micropolítica del silencio aspira a una implosión silenciosa de los cimientos putrefactos, y no a un estruendoso bombardeo del verbo.

Si la consigna es la igualdad uniforme que permite la comunicación, la repetición de lo irremplazable sabotea la linealidad del discurso y la posibilidad de hacer avanzar la acción, en una igualdad que se genera no a partir de la ley sino a partir de la imposibilidad de clasificar el caos que permanece uniformemente oscuro ante la mirada de quien no lo conoce. Si la ley es lo limitado, la repetición es el exceso que escapa en el repliegue a la domesticación que conserva el orden.

La palabra, que se halla en las antípodas de un intercambio de información enmudece a causa de su desnuda presencia que no comunica. El silencio en el teatro genera faltas pero también ecos y redundancias, poniendo en evidencia el exceso y el fracaso de la palabra. El lenguaje escapa así al modo de ser del discurso, a la dinastía de la representación, en su mismo cuerpo. No es un pensamiento que en su silencio reescriba los límites, enuncie su fin, para obtener su irrefutable ausencia. Nos encontramos ante una hiancia (de hiante, que contiene

hiatos; abertura, grieta, falla –DRAE, 1992) a la que accedemos desde los márgenes del pensamiento occidental, desde la periferia de la(s) cultura(s). Este movimiento expande el horizonte, en un ponerse fuera de sí para encontrarse más allá de la palabra.

Negar dialécticamente redefiniendo los límites consistiría en hacer entrar al *logos* aquello que niega. La búsqueda que se efectúa en el silencio es negar el propio discurso e la palabra misma, despojándolo no sólo de lo que dice sino de la posibilidad de decir, de actuar, para lograr la salida del *logos*, de la acción, de la representación. Elegir el silencio no impone un velo que cubre lo menor, lo heterogéneo o lo desplazado. Ingresa el conflicto al espacio ordenado, desestabilizándolo y haciendo estallar sus bordes en la in-fancia, en el repliegue hacia lo que carece de pre-juicios y pre-conceptos.

Esta obra transforma, desplaza las representaciones, la tradición y las convenciones teatrales. La acción repite aquello que murmura incesantemente la palabra y permanece fuera de aquello que dice. El silencio en *Mujeres soñaron caballos* es la falla que resiste no sólo al sistema de representación occidental, sino también al sistema filosófico, político y económico que sostiene el modo de enunciación dramático canónico. El sabotaje de la enunciación produce la resistencia al *logos* y la posibilidad de fuga. En la repetición de lo que no posee equivalente hace estallar el sistema lingüístico y paralelamente cuestiona a su entorno capitalista modernotardío que sostiene el intercambio de productos comerciables y el imperialismo de valores puestos en duda en la obra. Finalmente se cuestiona la pretendida igualdad entre signos, sujetos, objetos, palabras, en la democracia. En este sentido la obra de Veronese inscrita en la tradición teatral, significa una resistencia al dominio del sistema de representaciones al la sabotea desde su interior.

La huida como posibilidad, la huida como falta. A mí me gusta el término de falta. La falta se vuelve teatral. La falta de palabra, la falta de tiempo, la falta de vida... (Veronese, 2002a)

La falla en *Mujeres soñaron caballos* se efectúa en el uso alternativo de la lengua, en el monólogo y en los enunciados que sí esperan respuesta. En lo innombrable se encuentra la posibilidad de afirmarse más allá de la enunciación, así Lucera horada la palabra, cava la fisura en la que se escurrirá para devenir imperceptible. En el afuera, en el exceso y en la fuga se resiste al orden y las imposiciones.

Lucera, con sus monólogos, traza su pequeña línea de fuga y nosotros encontramos en ella, en la posibilidad de no enunciar, el camino que bordea al *logos* y permite experimentar la multiplicidad inenarrable, al margen de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Obras Teatrales, entrevistas

VERONESE, Daniel.

1997, *Cuerpo de prueba*, Oficina de publicaciones del CBC y Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, Buenos Aires.

2000a, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, prólogo de Jorge Dubatti.

2000b, *El Periférico de Objetos*, autores.org.ar/dVeronese

2001, Entrevista realizada por: IRAZABAL, Federico, 2001, “La Vanguardia vs. el nuevo teatro: un resistido fratricidio. Daniel Veronese, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky”, *Revista Picadero*, no. 04, Instituto Nacional del Teatro, Capital Federal.

2002a, Entrevista realizada por MUSITANO, Adriana, con la participación de Silvina Franco y Micaela Van Muylem, Buenos Aires, (11/08/02).

2002b, Entrevista realizada por: GAYOT, Joëlle, “Entretien avec El Periférico de objetos”, *Passion Théâtre sur Internet*.

2003, Entrevista realizada por: GUERRREIRO, Leila, “Entrevista: 10 cosas que sé”, *Revista*, Diario *La Nación*, abril de 2003, Buenos Aires.

Bibliografía sobre Daniel Veronese

MUSITANO, Adriana, 2002, Informe Doctorado “La poética de lo cadavérico” SECyT, UNC.

MEJIA, Flavia, SOSA, Cristian, 2000, Trabajo final de licenciatura en teatro: *Paradoja, ironía y ambigüedad. Para una retórica de lo mínimo-siniestro*, Escuela de Artes, FFyH, UNC, Córdoba.

RICCIARDI, Bibiana, 1992, “Omar Grasso dirige la primera obra de Daniel Veronese”, *La Maga*, 12/8/92.

INFANTI, M., LIBONATI, A., 1998, “El líquido táctil: la posmoderna oscuridad”, *Revista Teatro XXI*, n. 6, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W., 1980, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid.

AIZEMBERG, Alicia, 1998, “Parodia y subjetividad en *Cachetazo de campo*”, *Revista Teatro XXI*, GETEA, n. 6, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

- ARISTÓTELES, *Poética*, 1982, Leviatan, Buenos Aires.
- ARTAUD, Antonin, 1964, *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires.
- BERMAN, Morris, 1992, *Cuerpo y espíritu. La cara oculta de Occidente*, Cuatro Vientos, Chile.
- BERTUCCIO, CAPPA, LEON, 1999, *Teatro de la desintegración*, Eudeba, Buenos Aires.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, 1994, *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México.
- BRECHT, Bertolt, 1963 (1957), *Breviario de estética teatral*, La Rosa Blindada, Buenos Aires.
- BOBBES, M. Carmen, 1990, *El silencio en la literatura*, conferencia inédita.
- BÜCHNER, Georg, 1952, *Woyzeck, Leonce und Lena*, Reclam, Stuttgart.
- DE MARINIS, Marco, 1997, *Comprender el teatro, Lineamientos de una nueva tecnología*, Galerna, Buenos Aires.
- DEL BARCO, Oscar.
- 1985, *El enigma, Sade en la intemperie sin fin*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- 1994, *El abandono de las palabras*, Centro de estudios avanzados, UNC, Córdoba.
- DELEUZE, Gilles.
- 1999, *Conversaciones, Pre-textos*, Valencia.
- 1995, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona.
- DELEUZE-GUATTARI.
- 2000, *Mil Mesetas, Pre-textos*, Valencia.
- 1998, *Kafka. Por una literatura menor*, Biblioteca Era, México.
- DERRIDA, Jacques.
- 1985, *La voz y el fenómeno, Pre-Textos*, Valencia.
- 1997, *La escritura y la diferencia*, Barceloa, Anthropos.
- DESCOMBES, Vincent, 1998, *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Cátedra, Madrid.
- DE TORO, Alfonso, 1991, "Hacia un modelo para el teatro posmoderno", en: DE TORO, Fernando: *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge, 1994, *Así se mira el teatro hoy*, Beas Ediciones, Buenos Aires.
- FONTENEAU, Françoise, 1999, *La ética del silencio, Wittgenstein y Lacan*, Auel. Buenos Aires.
- FOSTER, David, 1998, *Espacio escénico y lenguaje*, Galerna, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel.
- 1993 (1986) *El pensamiento del afuera, Pre-textos*, Valencia
- 1995a, *Theatrum philosophicum*, Anagrama, Barcelona.

- 1995b, *Las palabras y las cosas*, SXXI, México.
- GADAMER Hans Georg, 1960, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- GOMEZ GARCÍA, Manuel, 1997, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid.
- HEGEL, G. W. F., 1966, *Einleitung in die Geschichte der Philosophie*, Felix Meiner Verlag, Darmstadt.
- HARTNACK, Justus, 1972, *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona.
- JAVIER, Francisco, 1998, *El espacio escénico como sistema significante*, Leviathan, Buenos Aires.
- JENS, Walter, 1958, *Statt einer Literaturgeschichte*, Neske.
- KOVADLOFF, Santiago, 1993, *El silencio primordial*, Emece, Buenos Aires.
- KRAUS, Karl, 1945, *Die Letzten Tage der Menschheit*, Pegasus Verlag, Zürich.
- KRYSINSKI, Wladimir, 1991, "Estructuras Evolutivas 'modernas' y 'posmodernas' en el texto teatral en el siglo XX." En: DE TORO, Fernando: *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- LISPECTOR, Clarice, 1988 (1974), "Seco estudio de caballos", *Silencio*, Grijalbo, Barcelona.
- LOPEZ, Maria Pía, *Mutantes*, s/d.
- LYOTARD, J-F., 1971, *Discours, figure*, Ed. Klincksieck, Paris.
- MANDELBROT, Benoit, 2000 (1987), *Los objetos fractales, forma, azar y dimensión*, Tusquets, Barcelona.
- MUSITANO, Adriana, 1994, "Dos poéticas para la acción escénica posmoderna", *Revista La escena Latinoamericana*, 3 / 4, México.
- NIETZSCHE, Friedrich.
1941, *Werke, Auswahl in zwei Bänden*, Kröner Verlag, Stuttgart.
1969, *Also sprach Zarathustra*, Kröner Verlag, Stuttgart.
1992, *Así habló Zarathustra*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- PAVIS, Patrice.
1990, (1980, Paris), *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires.
2001a, "Del silencio en las estructuras" en *Revista Teoría teatral*, incluida en Mímeo, "El texto teatral y la palabra en escena" Doctorado en Artes. FFyH, UNC, Córdoba.
2001b, "Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías" incluida en Mímeo, "El texto teatral y la palabra en escena" Doctorado en Artes. FFyH, UNC. (de: *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, 2001), Córdoba.
- PELLETTIERI, Osvaldo.
1992, *Teatro Argentino de los 90*, Galerna, Buenos Aires.

- 1994, *Teatro argentino contemporáneo*, Galerna, Buenos Aires.
- SANCHÍS SINISTERRA, José, 2002, *La escena sin límites*, Ñaque, Ciudad Real.
- SCAVINO, Dardo F., 1991, *Nomadología (Una lectura de Deleuze)*, Ed. El Fresno, Buenos Aires.
- SONTAG, Susan, 1997, (1969), *Estilos Radicales*, Alfaguara, Buenos Aires.
- SPORRE, Dennis, 1990, *Scéne design in the theatre*, Simon and Schuster, New Jersey.
- STEINER, George, 1994 (1982) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- STOPPARD, Tom, 1969, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid.
- TRASTOY, Beatriz y Zayas de Lima, Perla, 1997, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Universidad de Buenos Aires.
- TRÍAS, Eugenio, 1981, *Lo bello y lo siniestro*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- VIRILO, Paul, 2001: *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós.
- WAGENSBERG, Jorge (Ed.), 1992, (1986) *Procesos al azar*, Tusquets, Barcelona.
- XIRAU, Ramón, 1968, *Palabra y silencio*, SXXI, México.
- ZÖPKE, PABLO, 1977, *Fonología del cuerpo*, Bs.As., Helguero Editores.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Un interrogante	1
El silencio y la fuga	2
Hipótesis	4
1 EL SILENCIO Y LA FUGA	5
1. Hacer silencio entre las palabras	5
1.1 Patrice Pavis y el silencio en las estructuras	8
1.2 Lyotard o lo figural	11
1.3 Deleuze-Guattari o cómo impugnar la consigna	12
1.3.1 Lo liso y lo estriado, la re-presentación y su falla	13
2 DANIEL VERONESE Y EL TEATRO DE LOS '90	17
2. El nuevo teatro argentino o teatro de los '90	17
2.1 Daniel Veronese	19
2.2 El Periférico de Objetos	22
2.3 La Deriva	24
3 MUJERES SOÑARON CABALLOS (2000)	27
3. La obra	27
3.1 "Falsos diálogos": la no-comunicación	30
3.2 Tiempo	32
3.3 Caballos	34
3.3.1 El pony: pequeño caballo domesticado	36
3.4 Lucera, la infante	37
3.5 Roger y Ulrika, Rainer, Iván y Bettina	44
3.6 Gestualidad y movimientos	48
3.7 Objetos	49
3.7.1 Cosificar el sujeto	50
3.7.2 Cosificar el silencio: la piedra en el estómago	51
4 PUESTA EN ESCENA (2002)	55
4. La puesta en escena	55
4.1 En la frontera: entre adentro y afuera	57
4.2 El exceso (fuera de escena), y la falla (en escena)	59
4.3 El ring y las escaleras: la violencia y la fuga	59
4.4 Composición de la escena y otros elementos de la puesta	61
5 LA POÉTICA DE DANIEL VERONESE	63
5. Daniel Veronese, el naturalismo o lo singular que acontece	63
5.1 La indeterminación o lo siniestro	69
5.2 La manipulación	71
5.2.1 Transformar	79
5.2.2 Barajar	83
5.2.3 Entremeterse	86
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	95