



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2016/17

DOCTORANDO: PAREDES ZURDO, LUNA

PROGRAMA DE DOCTORADO: D352 DOCTORADO EN ESTUDIOS TEATRALES
DEPARTAMENTO DE: FILOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
TITULACIÓN DE DOCTOR EN: DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

En el día de hoy 30/06/17, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de FERNANDO GÓMEZ REDONDO // .

Sobre el siguiente tema: HACIA UN NUEVO MODELO DE TEORÍA DRAMATÚRGICA: EL CASO DE DANIEL VERONESE

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL⁶ de (no apto,

SOBRESALIENTE

aprobado, notable y sobresaliente):

Alcalá de Henares, 30 de Junio de 2017

EL PRESIDENTE

EL SECRETARIO

EL VOCAL

Fdo.: Pamela Barral López

Fdo.: Max Rebelo

Fdo.: Maria A. Torá

En fecha 24 de julio de 2017 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

FIRMA DEL ALUMNO,

La Secretaria de la Comisión Delegada

Fdo.: LUNA PAREDES

⁶ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 24 de julio, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por PAREDES ZURDO, LUNA, el día 30 de junio de 2017, titulada *HACIA UN NUEVO MODELO DE TEORÍA DRAMATÚRGICA: EL CASO DE DANIEL VERONESE*, para determinar, si a la misma, se le concede la mención "cum laude", arrojando como resultado el voto favorable de todos los miembros del tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado resuelve otorgar a dicha tesis la

MENCIÓN "CUM LAUDE"

Alcalá de Henares, 27 julio de 2017
EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ESTUDIOS
OFICIALES DE POSGRADO Y DOCTORADO



Firmado digitalmente por VELASCO
PEREZ JUAN RAMON - DNI
03087239H
Fecha: 2017.07.30 18:46:59 +02'00'

Juan Ramón Velasco Pérez

Copia por e-mail a:

Doctorando: PAREDES ZURDO, LUNA

Secretario del Tribunal: M^a MAR REBOLLO CALZADA.

Director de Tesis: FERNANDO GÓMEZ REDONDO



**Universidad
de Alcalá**

Programa de Doctorado en Estudios Teatrales

**HACIA UN NUEVO MODELO DE
TEORÍA DRAMATÚRGICA:
EL CASO DE DANIEL VERONESE**

Tesis Doctoral presentada por

LUNA PAREDES ZURDO

Año 2017



Programa de Doctorado en Estudios Teatrales

**HACIA UN NUEVO MODELO DE
TEORÍA DRAMATÚRGICA:
EL CASO DE DANIEL VERONESE**

Tesis Doctoral presentada por

LUNA PAREDES ZURDO

**Director:
DR. D. FERNANDO GÓMEZ REDONDO**

Alcalá de Henares, 2017

D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

H A C E C O N S T A R

Que la Tesis Doctoral presentada por **D^a. LUNA PAREDES ZURDO**, titulada *“HACIA UN NUEVO MODELO DE TEORÍA DRAMATÚRGICA: EL CASO DE DANIEL VERONESE”*, bajo la dirección del Doctor D. Fernando Gómez Redondo, reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en este Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente en Alcalá de Henares, a veintidós de febrero de dos mil diecisiete.



Fdo.: Manuel Pérez Jiménez

D. FERNANDO GÓMEZ REDONDO,
CATEDRÁTICO DE TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURAS COMPARADAS
DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

H A C E C O N S T A R

Como Director de la Tesis Doctoral de **Dña. Luna PAREDES ZURDO**, titulada **“HACIA UN NUEVO MODELO DE TEORÍA DRAMATÚRGICA: EL CASO DE DANIEL VERONESE”**, que este Trabajo de Investigación reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmamos el presente en Alcalá de Henares, a catorce de febrero de dos mil diecisiete.

Fdo. Fernando Gómez Redondo



Para los teatristas valientes
que se enfrentan a todo por seguir haciendo lo que aman.

El teatro necesita del otro para hacerse, para ser. Necesita de la mirada, de la escucha, de la propuesta externa. De la comunicación, de la valoración, del refuerzo. Necesita ponerse en duda. No habría posible escribir estas páginas sin el cuestionamiento constante, sin el soporte, sin la ayuda de todos aquellos que han permitido continuar el camino. Gracias a todos los que han querido formar parte de esto, de una manera u otra.

Gracias, Carlos Fos, por abrirme las puertas del Centro de Documentación Teatral en Buenos Aires, y por compartir con tanto amor tu sabiduría.

Gracias a todo el equipo español de *Los hijos se han dormido* y al equipo argentino de *Los corderos* por dejarme formar parte de ese proceso tan íntimo que son los ensayos de una obra, con todas las dudas y todos los miedos que surgen durante ese encuentro. Gracias a Flor, a Gonzalo, a Adriana, a Lucía, a Román, por prestarme sus palabras. Gracias también a Ginés y a Diego, aunque no queden huellas aquí de lo que me contaron (la tecnología juega malas pasadas). Gracias al elenco español de *Los corderos* por abrirme las puertas de sus casas (literalmente) para recordar sus experiencias: gracias, Gema, Enrique, Paco, Elena. Gracias, Carmen, por traducir mis palabras al inglés. Gracias, Mauricio Tossi, por toda la ayuda, por todos los correos electrónicos intercambiando información y por los encuentros siempre esclarecedores.

Gracias a Fernando Gómez Redondo por emprender este viaje conmigo, por confiar en su validez, por sumergirse en este mundo teatral sin quitamiedos. Por querer saber más.

El teatro necesita del compañero que anima a superar el pánico, a salir a escena sin miedos. Gracias, Alfonso, por saltar conmigo al otro lado del mundo para que esto tuviera sentido. Gracias, Javier, por la escucha eterna. Gracias, Elsa, por el refuerzo incansable, por sostenerme. Por la sonrisa constante. Gracias, Florentino, por no soltar mi mano durante estos años, por leerlo todo, por cuestionarlo todo. Por estar.

Gracias, Daniel Veronese, por haber creado ese *Espía a una mujer que se mata*, porque este viaje, esta investigación, empieza ahí. Porque tu propuesta escénica mostraba todo lo que yo estaba necesitando del teatro: ese aire nuevo, esa verdad, esa violencia que zarandea, que despierta, que apasiona. Pero, sobre todo, gracias por concederme tanto tiempo, por permitirme estar cerca sin reparos. Por compartirme con amabilidad, con facilidad, con sencillez. Por el *no sé* constante que da impulso a estas páginas.

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN / ABSTRACT	17
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.....	19
1.1. Del teatro solo quedan huellas.....	22
1.2. Lo que sí define al teatro	23
1.3. Las paradas del camino	28
CAPÍTULO 2. CONTEXTO.....	37
2.1. La importancia del contexto.....	37
2.2. Años 1930-1943.	38
2.2.1. La «Década infame»	39
2.2.2. El teatro en Argentina antes de 1930	40
2.2.3. El teatro independiente	42
2.2.3.1. El grupo de Boedo y el grupo de Florida	44
2.2.3.2. Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo	45
2.2.3.3. Otros grupos de teatro independiente	48
2.2.3.4. Roberto Arlt.....	49
2.3. Años 1943-1963	50
2.3.1. El Peronismo	51
2.3.2. La situación teatral	53
2.3.3. El teatro independiente	54
2.3.3.1. La Máscara y Nuevo Teatro	55
2.3.3.2. Fray Mocho	57
2.4. Años 1963-1976.	58
2.4.1. La «Revolución Argentina».....	58
2.4.2. El teatro de los años 60	60
2.4.2.1. Roberto Cossa.....	63
2.4.2.2. Eduardo Pavlovsky.....	64
2.4.2.3. Griselda Gambaro.....	65
2.5. Años 1976-1983.	66
2.5.1. El «Proceso de Reorganización Nacional»	67
2.5.2. El teatro bajo la violencia	68
2.5.2.1. El teatro como resistencia.....	70
2.5.2.2. Teatro Abierto	71
2.6. Años 1983-2015.	72
2.6.1. El regreso a la democracia	73
2.6.2. El teatro sin la violencia.....	76
2.6.2.1. Mauricio Kartun	79
2.6.2.2. Teatroxlaidentidad.....	79

CAPÍTULO 3. VERONESE TEATRISTA.....	83
3.1. Los <i>Automandamientos</i> de Veronese	92
3.2. Las facetas de Veronese	97
3.3. Cronología.....	98
CAPÍTULO 4. VERONESE Y EL PERIFÉRICO DE OBJETOS	103
4.1. Introducción.....	103
4.2. El Periférico de Objetos	105
4.2.1. Antecedente directo: el maestro titiritero Ariel Bufano.....	106
4.2.2. Nacimiento de El Periférico de Objetos.....	107
4.3. Influencias para El Periférico de Objetos.....	109
4.3.1. Las aportaciones artísticas: las vanguardias	110
4.3.1.1. Impresionismo	111
4.3.1.2. Simbolismo.....	112
4.3.1.2.1. <i>Ubú rey</i> , el simbolismo en teatro	112
4.3.1.3. Futurismo.....	116
4.3.1.4. Dadaísmo.....	118
4.3.1.4.1. Duchamp y la broma en el arte	119
4.3.1.5. Surrealismo.....	123
4.3.1.5.1. Freud: el surrealismo y lo siniestro.....	124
4.3.1.5.1.1. <i>El hombre de arena</i> : un ejemplo siniestro	126
4.3.1.5.1.2. Las características de lo siniestro	128
4.3.1.6. La continuación del expresionismo: Pollock y Bacon	130
4.3.1.7. Después de las vanguardias	132
4.3.1.7.1. <i>Pop art</i> , minimalismo, <i>arte povera</i> , fluxus, arte cosa ...	132
4.3.1.7.2. Instalación, <i>performance</i> , <i>happening</i>	134
4.3.2. Las aportaciones teatrales	135
4.3.2.1. Artaud y el teatro de la crueldad.....	136
4.3.2.2. El teatro del absurdo	139
4.3.2.3. Kantor y el teatro de la muerte	140
4.4. El método de trabajo de El Periférico de Objetos	143
4.5. Obras de El Periférico de Objetos	146
4.5.1. <i>Ubú rey</i> (1990).....	146
4.5.2. <i>Variaciones sobre B...</i> (1991).....	148
4.5.3. <i>El hombre de arena</i> (1992).....	151
4.5.4. <i>Cámara Gesell</i> (1994).....	154
4.5.5. <i>Máquinahamlet</i> (1995).....	159
4.5.6. <i>Circoneiro</i> (1996)	166
4.5.7. <i>Zoedipous</i> (1998)	169
4.5.8. <i>Monteverdi Método Bélico (M.M.V.)</i> (2000)	175
4.5.9. <i>Apócrifo I: El suicidio</i> (2002).....	178
4.5.10. <i>La última noche de la humanidad</i> (2002).....	179
4.5.11. <i>Manifiesto de niños</i> (2005)	181
4.6. Recorridos después de El Periférico de Objetos	185
4.7. Conclusiones	186

CAPÍTULO 5. VERONESE DRAMATURGO.....	189
5.1. El texto como <i>pretexto</i>	190
5.2. La dramaturgia de Veronese	193
5.2.1. Influencias de la dramaturgia de Veronese: Gambaro y Pavlovsky ...	194
5.2.2. Veronese y sus contemporáneos	196
5.3. Las obras de Veronese. Claves para comprender su poética.....	200
5.3.1. <i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i> (1990)	202
5.3.2. <i>Del maravilloso mundo de los animales: los corderos</i> (1992).....	207
5.3.3. <i>Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna</i> (1992).....	208
5.3.4. <i>Señoritas porteñas</i> (1993).....	210
5.3.5. <i>Luisa</i> (1993).....	212
5.3.6. <i>Luz de mañana en un traje marrón</i> (1993)	214
5.3.7. <i>Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie</i> (1994).....	217
5.3.8. <i>Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho</i> (1994).....	223
5.3.9. <i>Unos viajeros se mueren</i> (1995)	227
5.3.10. <i>La terrible opresión de los gestos magnánimos</i> (1995).....	230
5.3.11. <i>Women's white long sleeve sport shirts</i> (1996)	233
5.3.12. <i>Ring-side</i> (1996).....	235
5.3.13. <i>XYZ</i> (1997)	238
5.3.14. <i>El líquido táctil</i> (1997).....	241
5.3.15. <i>Sueño de gato</i> (1998)	245
5.3.16. <i>Eclipse de auto en camino</i> (1998).....	247
5.3.17. <i>La noche devora a sus hijos</i> (1999)	252
5.3.18. <i>Mujeres soñaron caballos</i> (1999)	257
5.3.19. <i>Open House</i> (2001)	264
5.3.20. <i>La forma que se despliega</i> (2003).....	269
5.3.21. <i>Teatro para pájaros</i> (2007)	273
5.4. Conclusiones	280
 CAPÍTULO 6. VERONESE ADAPTADOR.....	 283
6.1. Henrik Ibsen	285
6.2. Antón Chéjov	288
6.3. Las adaptaciones de Veronese.....	292
6.3.1. <i>Un hombre que se ahoga</i> (2004).....	293
6.3.2. <i>Espía a una mujer que se mata</i> (2006)	303
6.3.3. <i>El desarrollo de la civilización venidera</i> (2009)	314
6.3.4. <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> (2009)	323
6.3.5. <i>Los hijos se han dormido</i> (2011)	330
6.4. Conclusiones	341
 CAPÍTULO 7. VERONESE DIRECTOR	 343
7.1. Obras dirigidas por Veronese (2000-2015)	346
7.1.1. <i>La muerte de Marguerite Duras</i> , de Eduardo Pavlovsky (2000).....	346
7.1.2. <i>La forma perfecta</i> , de Luis Cano (2002).....	347

7.1.3.	<i>Dramas breves 2</i> , de Philippe Minyana (2002)	349
7.1.4.	<i>Minyana sobre Francia</i> , de Philippe Minyana (2004)	350
7.1.5.	<i>El método Grönholm</i> , de Jordi Galcerán (2005)	350
7.1.6.	<i>El túnel</i> , de Ernesto Sabato (2006)	351
7.1.7.	<i>Gorda</i> , de Neil Labute (2008)	353
7.1.8.	<i>La noche canta sus canciones</i> , de Jon Fosse (2008)	354
7.1.9.	<i>La forma de las cosas</i> , de Neil Labute (2009)	356
7.1.10.	<i>Glengarry Glen Ross</i> , de David Mamet (2009)	356
7.1.11.	<i>El descenso del monte Morgan</i> , de Arthur Miller (2010)	358
7.1.12.	<i>Los reyes de la risa</i> , de Neil Simon (2010)	358
7.1.13.	<i>Idéntico</i> , varios autores (2010)	360
7.1.14.	<i>Un tranvía llamado deseo</i> , de Tennessee Williams (2011)	363
7.1.15.	<i>La última sesión de Freud</i> , de Mark St. Germain (2012)	364
7.1.16.	<i>Cock</i> , de Mike Barlett (2012)	365
7.1.17.	<i>Quién teme a Virginia Wolf</i> , de Edward Albee (2012)	366
7.1.18.	<i>Los elegidos</i> , de Theresa Rebek (2013)	368
7.1.19.	<i>Sonata de otoño</i> , de Ingmar Bergman (2013)	369
7.1.20.	<i>Bona gent</i> , de David Lindsay-Abaire (2013)	371
7.1.21.	<i>El comité de Dios</i> , de Mark St. Germain (2014)	372
7.1.22.	<i>El crédito</i> , de Jordi Galcerán (2014)	373
7.1.23.	<i>Testosterona</i> , de Sabina Berman (2014)	375
7.1.24.	<i>Bajo terapia</i> , de Matías del Federico (2015)	377
7.1.25.	<i>Cena con amigos</i> , de Donald Margulies (2015)	379
7.1.26.	<i>Vigilia de noche</i> , de Lars Norén (2015)	380
7.2.	Conclusiones	381
CAPÍTULO 8. LA POÉTICA DE VERONESE		385
8.1.	El vestuario	388
8.2.	El cuerpo de la obra	390
8.2.1.	El esqueleto dramático	392
8.2.1.1.	Desestructuración de la pieza	395
8.2.1.2.	Obras «desmaquilladas»	398
8.2.2.	Los músculos	399
8.2.2.1.	La trama	399
8.2.2.2.	La verosimilitud. La necesidad. La comprensibilidad	400
8.2.2.3.	La causalidad. El incidente desencadenante. La incertidumbre	401
8.2.2.4.	La acción	402
8.2.2.5.	La fábula. El argumento. El tema	403
8.2.2.5.1.	La búsqueda de la identidad	407
8.2.2.5.2.	La negación del amor	408
8.2.2.5.3.	La familia desestructurada	409
8.2.2.5.4.	El teatro dentro del teatro	411
8.2.3.	Los órganos internos	413
8.2.3.1.	El personaje deshumanizado	413
8.2.3.1.1.	El objeto	416
8.2.3.1.2.	El animal	417
8.2.3.1.3.	La importancia de la mujer	419

8.2.3.2.	El conflicto	420
8.2.3.3.	El tiempo	422
8.2.3.4.	El espacio.....	425
8.3.	La piel. El perfume	428
8.3.1.	Lo siniestro.....	429
8.3.1.1.	El muñeco que cobra vida	431
8.3.1.2.	La mutilación.....	432
8.3.1.3.	La ceguera	433
8.3.1.4.	Los gemelos.....	434
8.3.1.5.	El <i>déjà-vu</i>	434
8.3.2.	La violencia. La crueldad.....	435
8.3.3.	La ambigüedad.....	440
8.3.4.	El humor.....	446
8.4.	Conclusiones	451
CAPÍTULO 9.	CASO PRÁCTICO: <i>LOS CORDEROS</i>	453
9.1.	Las huellas del texto	456
9.1.1.	El texto. Los textos. Las tres versiones.....	456
9.1.2.	La sinopsis como huella.....	460
9.2.	El cuerpo de la obra.....	462
9.2.1.	El vestuario: su título	464
9.2.1.1.	La sonoridad del título.....	464
9.2.1.2.	El léxico del título	466
9.2.1.2.1.	Lo maravilloso.....	468
9.2.1.2.2.	El mundo animal	471
9.2.2.	El esqueleto: su estructura	474
9.2.2.1.	Las acotaciones.....	476
9.2.2.2.	El espacio y el tiempo a partir de las acotaciones	479
9.2.3.	Los órganos internos	484
9.2.3.1.	El personaje	485
9.2.3.1.1.	Los nombres de los personajes.....	490
9.2.3.1.2.	El personaje deshumanizado.....	493
9.2.3.1.2.1.	El personaje objeto	494
9.2.3.1.2.1.1.	La maleta	499
9.2.3.1.2.2.	El personaje animal	506
9.2.3.1.2.3.	El personaje femenino	512
9.2.3.2.	El entorno violento: el tiempo y el espacio en la historia.....	515
9.2.3.2.1.	El revólver.....	519
9.2.3.2.2.	Los restos de la dictadura.....	524
9.2.3.2.2.1.	El secuestro.....	526
9.2.3.2.2.2.	La identidad de la Hija.....	530
9.2.3.3.	El conflicto	546
9.2.4.	Los músculos: el significado del texto.....	547
9.2.4.1.	El tema.....	549
9.2.5.	La piel. El perfume	552
9.2.5.1.	La ambigüedad como resolución.....	553
9.2.5.2.	Y, por encima de todo, el artificio.....	555

9.2.5.2.1. El silbido	556
9.2.5.2.2. El humor.....	559
9.3. Conclusiones	560
CAPÍTULO 10. CONCLUSIONES GENERALES	565
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	581
APÉNDICES	599
A. Apéndices gráficos	599
A1. El grupo de Boedo y el grupo de Florida	599
A2. Ariel Bufano y los títeres.....	600
A3. Antes del impresionismo	601
A4. Impresionismo	602
A5. Postimpresionismo	603
A6. Simbolismo.....	604
A7. Futurismo.....	605
A8. Dadaísmo	606
A9. Surrealismo.....	607
A10. La continuación del expresionismo	608
A11. <i>Pop art</i> , minimalismo, <i>arte povera</i> , Fluxus, arte cosa	609
A12. Instalación, <i>performance</i> , <i>happening</i>	610
A13. <i>Variaciones sobre B...</i> (1991)	611
A14. <i>El hombre de arena</i> (1992).....	612
A15. <i>Cámara Gesell</i> (1994)	613
A16. <i>Máquinahamlet</i> (1995)	614
A17. <i>Circoneuro</i> (1996)	615
A18. <i>Zoedipous</i> (1998).....	616
A19. <i>Monteverdi Método Bélico</i> (M.M.B.) (2000)	617
A20. <i>Apócrifo 1: El suicidio</i> (2002)	618
A21. <i>La última noche de la humanidad</i> (2002).....	619
A22. <i>Manifiesto de niños</i> (2005)	620
A23. <i>Del maravilloso mundo de los animales: los corderos</i> (1991).....	621
A24. <i>Mujeres soñaron caballos</i> (1999).....	622
A25. <i>Open House</i> (2001).....	623
A26. <i>Teatro para pájaros</i> (2007)	624
A27. <i>Un hombre que se ahoga</i> (2004)	625
A28. <i>Espía a una mujer que se mata</i> (2006)	626
A29. <i>El desarrollo de la civilización venidera</i> (2009)	627
A30. <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> (2009)..	628
A31. <i>Los hijos se han dormido</i> (2011)	629

B. Apéndices textuales. Las entrevistas	630
B1. Daniel Veronese, Barcelona, 2011	630
B2. Daniel Veronese, Madrid, 2012.....	644
B3. Daniel Veronese, Buenos Aires, 2014.....	655
B4. Román Lamas, Buenos Aires, 2014	662
B5. Adriana Roffi, Buenos Aires, 2014	670
B6. Gonzalo Martínez, Buenos Aires, 2014	678
B7. Lucía Möller, Buenos Aires, 2014	684
B8. Flor Dyszel, Buenos Aires, 2014.....	687
B9. Paco Inestrosa, Málaga, 2014	692
B10. Elena de Cara, Málaga, 2014	697
B11. Enrique Torres, Granada, 2014.....	701
B12. Gema Matarranz, Granada, 2014	707

RESUMEN

Hacia un nuevo modelo de teoría dramaturgica: el caso de Daniel Veronese se plantea como primer objetivo el dar a conocer la figura del mencionado dramaturgo y director argentino como representante de una nueva manera de escribir, dirigir y, en suma, concebir el teatro. Si se concibe el teatro como un acontecimiento, esto es, un hecho efímero, de él solo pueden estudiarse las huellas, los restos. Una investigación teatral debe seguir los rastros que el fenómeno deja tras de sí. Para ello hay que retrotraerse hasta su mismo origen, es decir, en este caso, contextualizar qué es y cuándo aparece el teatro independiente en Argentina y cuáles son las influencias de Veronese para cada una de las facetas creativas que desarrolla. Una vez ubicados, los textos que este creador escribe, adapta y dirige en el periodo de 1990 a 2015 serán estudiados en profundidad.

El segundo objetivo de este estudio consiste en establecer unas claves básicas, extraídas a partir de los espectáculos rastreados, que indiquen cómo es la poética de Veronese. Ofrecer un mapa poético exclusivo del creador. El tercer objetivo tratará de demostrar que las claves de esa poética son aplicables a uno de sus textos: *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*. Un texto que se ha ido modificando a lo largo de los años. Un texto que cuenta con tres versiones diferentes.

Por último, este trabajo de investigación apela directamente al lector de estas páginas, y pretende despertar su curiosidad con el fin de invitarlo a proseguir la búsqueda de estos rastros, de estas huellas. Para completar la información que aquí se aporta. Para que el camino teatral que Veronese inicia siga desvelándose atractivo ante los ojos de los futuros lectores y, ojalá, espectadores.

ABSTRACT

Towards a new model of dramaturgical theory: the case of Daniel Veronese's first objective is to make this Argentinian playwright and director known as a representative of a new way of writing, directing and, in brief, conceiving theatre. Theatre conceived as an event, or as something ephemeral, leaves only traces and remains to be studied. A dramaturgical research should follow the traces left behind by this phenomenon. In order to do that, we need to go back to its very origins, in this case, we need to put in context and in time independent theatre in Argentina and find Veronese's influences for each of the creative lines he develops. Once found, the texts Veronese writes, adapts and directs between 1990 and 2015 will be studied in depth.

The second objective of this work is to establish basic keys, extracted directly from the studied shows, that explain Veronese's poetry. To offer the author's exclusive poetic map. The third objective will try to reveal that the keys of this poetry can be applied to one of his texts: *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos (The Wonderful World of Animals. Lambs)*. This text has been modified throughout the years and, as a consequence, three different versions now exist.

Lastly, this research work is intended directly to the reader of these pages, and tries to awaken his/her curiosity with the intention of leading him/her to follow these remains and traces. To complete the information provided here. To make Veronese's theatre journey still attractive to the eyes of future readers and, hopefully, spectators.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

El teatro no sirve. Eso afirma el dramaturgo argentino Mauricio Kartun:

Para divertir, para educar, para convencer, para emocionar, para elevar. Se arremangaba y lo hacía. El teatro fue la herramienta preferida del espectador. Su *victorinox* de múltiple función. Poco importaba que para cumplir los pedidos debiese alejarse cada vez más de aquel ritual sagrado que le había dado origen. Pero cuanto más convencido estaba de su eternidad, al adminículo se le vino la noche. El siglo XX, en la sucesión increíble de soportes que inauguró uno atrás de otro, fue volviendo obsoleto cada uno de sus filos. Hoy el teatro ya no sirve. No es útil. Ha dejado al fin de ser un utensilio. Para contar una historia por medio de imágenes, al cine no hay con qué darle. La *tevé*, encima te la sirve gratis y en la mesa, junto a las milanesas de la noche. Para mensajes, mucho más claro y mejor el *Messenger*. Para conocer el mundo, un teclazo de *Google*. [...] Es así: ya no es entretenido. Y para el flete de ideas, ya nadie confía demasiado en este viejo *rastrojero* modelo 400 A.C. Ha dejado de servir. Y esa es una de las cosas más extraordinarias que le han pasado en la historia (Kartun, 2010: 92).

No sirve. Nadie acude a una sala como se acude a la farmacia de guardia, con ojeras y la garganta seca, con el ansia de hallar, quizá allí, esa noche, el remedio perfecto. El teatro no se necesita. Se han inventado otros medios para hablar de lo que ocurre. Para inventar historias protagonizadas por hombres y mujeres, que hablen de aquello que preocupa a esos hombres y a esas mujeres. La televisión y el cine han robado esa esencia, han usurpado ese privilegio que estaba reservado para el teatro. Y han puesto facilidades para que el espectador consuma historias. Para que se sienta cómodo mientras consume historias.

Ir al teatro es incómodo, es difícil. Hay que salir de casa. Hay que gastar dinero. No se puede hablar, no se puede interrumpir, no se puede seguir conectado a otros aparatos electrónicos que reclaman atención constante. El teatro no deja sitio para la distracción. El teatro es un compromiso con el *aquí y ahora*. Requiere atención. Necesita del silencio. De la oscuridad. De la soledad. Del desprendimiento de todo lo que queda fuera de la sala, durante el tiempo de representación. Es incómodo y exigente. Pero es, posiblemente, uno de los fenómenos más liberadores que existen. Precisamente por todo lo anterior.

El teatro tiene un halo sagrado que envuelve a quien se deja tocar por él. Que lo acuna. Que lo enajena como un ritual. Que aumenta las pulsaciones. Que permite compartir una historia viva. De cuerpos vivos. De cuerpos que laten juntos. Esa es su magia. Ese es su mayor secreto. No es útil, no es necesario. Pero es revelador. Se aparta de la obsolescencia programada. Se mueve libremente. Acepta el cambio. Y lo hace precisamente porque tiene la capacidad de *no servir*, es decir, de no estar al servicio de las demandas, de los vínculos casi contractuales que otros medios poseen. Porque la industria del teatro, aun la del teatro más comercial, posee unos límites y unas fronteras más amplios, unas cadenas más livianas. Y ello es así precisamente porque otros soportes vinieron a tratar de suplantar su identidad. Y lo liberaron.

Afirma Deleuze que «escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia visible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido» (1996: 11) y el teatro parece definirse de un modo muy parecido. Es siempre un proceso inacabado y siempre atraviesa lo *vivable* porque nace y se alimenta de lo *vivido*. Sus fronteras se difuminan, como en el dibujo infantil cuyos bordes no están respetados. No pueden estarlo. Las artes escénicas, en tanto que artes, no pueden mantenerse dentro de un espacio: se salen continuamente de él, rebosan, tratan de contradecirse, de negarse, de refutarse, de discutir, de llegar más lejos, de cruzar su propio límite. Por eso el teatro contemporáneo incluye proyecciones de vídeo, o se ayuda de canciones, o de lienzos que se completan mientras se desarrolla el espectáculo, o de paellas que se preparan para degustar después de la representación. Porque el arte, y el artista, necesita romper sus límites y saber hasta dónde puede llegar.

Esa es su manera de moverse, su manera de dialogar con la realidad, su manera de conocerse a sí mismo y de saber qué puede ofrecer al mundo. Por eso Marcel Duchamp rompió con las reglas establecidas cuando creó los *ready mades* (o el *objet trouvé*, ‘arte encontrado’) y expuso su *Fountain* en el museo de Nueva York en 1917, que consistía en un urinario dado la vuelta: trataba de descolocar el arte, trataba de reírse de la seriedad del arte, de ofrecer otras alternativas artísticas hasta ese momento jamás pensadas. Gordon Craig creó la *Über-Marionette* (la Supermarioneta) porque quería superar los límites que el cuerpo del actor le imponía, para así hacer avanzar al teatro, para contar cosas que no se habrían podido relatar sobre un escenario. Heiner Müller decidió deconstruir el lenguaje que Shakespeare había creado para su *Hamlet* y metió al

personaje dentro de la realidad incipientemente capitalista de la Alemania de los años 70 con su obra *Hamletmaschine* (*Máquinahamlet*).

Los artistas no se conforman con lo que ven, quizá porque no son capaces de ver el mundo desde un único prisma y quieren contarlo desde el punto de vista que se les antoja correcto, o transgresor, o divertido, o comprometido políticamente. Y gracias a ello la sociedad conoce otras maneras de mirar, de enfocar, de recibir el mundo y de relacionarse, por tanto, con él.

Y así llega, por ejemplo, Daniel Veronese, y decide que el teatro de títeres no tiene por qué ser solo para niños, y crea *El Periférico de Objetos*, y decide que Freud puede dialogar con Kafka y con E.T.A. Hoffmann y con Müller, y que lo siniestro y lo erudito se dan la mano, y que una gallina puede ayudar a hablar de Edipo. O que un texto de Chéjov puede presentarse con una velocidad frenética jamás antes asociada al autor clásico, y que la estepa rusa puede ser un edificio bonaerense en que cabe el juego de dos criadas que se disfrazan la una de la otra y de su señora tal y como Jean Genet escribió en *Les Bonnes* (*Las criadas*). Que los actores pueden llegar con su ropa de calle a actuar ante el público. Que los personajes de una obra deberían llamarse con nombres de caballos. Que los seres que habitan su universo pueden perder su rostro como quien pierde el reloj. Que una obra de teatro puede seguir representándose aunque sus protagonistas se vayan. O se mueran. Que un texto que se escribe en los años 90 puede seguir latiendo hasta 2015.

Spang decía, en el prólogo a su *Teoría del drama*, que «escribir, en los tiempos que corren, una teoría del drama constituye un atrevimiento, si no una temeridad, si se tiene en cuenta la avalancha bibliográfica que va creciendo de una forma angustiosa y que imposibilita cualquier afán de exhaustividad» (1991: 17). Porque el teatro debería superar las expectativas del espectador, y para ello hay que negarse, hay que contradecirse, hay que saber lo que el público necesita o lo que una sociedad demanda para hablar de ello o para mostrarlo velado o para ignorarlo o para hacerle burla. O para lo que el proyecto, como ser vivo, decida, si uno parte, como dice Veronese en todas y cada una de las entrevistas que se le hacen, desde el «no saber»:

La obra que vamos a contar no la conocemos. Parto de eso. Le digo a los actores que obviamente uno no puede dejar de tener ideas sobre el personaje, ya sea porque lo leyó o porque lo ha visto de otro que lo ha hecho. En los clásicos, por ejemplo. Uno dice «bueno, *Rey Lear* es de una manera» y en tu imaginario no entra otro. Yo trato de que quiten todos esos conocimientos que en definitiva... no sé, nos llevan a lugares conocidos. Intento que los actores hagan una obra que no conocen. Como yo. Yo tampoco la conozco (§ B1).

1.1. Del teatro solo quedan huellas

Las siguientes páginas tratan de abarcar la carrera del dramaturgo y director argentino Daniel Veronese, que se ha convertido en referente teatral a nivel mundial. De dar a conocer su obra. De comprender su importancia. De intuir las posibles huellas que su teatro va a dejar para los futuros dramaturgos. Huellas, porque al final, lo único que puede quedar del teatro es eso. Programas de mano, vídeos, carteles, fotos de ensayos, fotos de funciones, testimonios de espectadores, cuadernos de dirección, bocetos de escenografías, pistas de audio, dibujos de figurines, apuntes de los actores en sus libretos. Huellas.

El teatro es ese acontecimiento que se comparte una única vez entre los actores y los espectadores. En un único e irreplicable momento. Por muchas funciones que se hagan de una obra teatral, cada una será diferente de la anterior, porque en ella intervienen los cuerpos de los actores que atraviesan el texto, que puede variar en función del día, de los olvidos, de la modulación de la voz en un día de afonía. Cuerpos que dialogan con el espacio en el que se encuentran y que reciben las risas o escuchan los llantos de los espectadores. De un público que los rodea, que los mira desde arriba, desde abajo. Al que ven si la sala es pequeña. Cuerpos que lidian con ese foco que debía encenderse en el momento determinado pero que esa noche se ha quedado sin luz. Con ese vestido que se enganchó con esa silla que esa noche el compañero colocó un poco más a la izquierda. El teatro es un acontecimiento que sucede *aquí y ahora*, nunca después, nunca antes.

Toda investigación teatral debe partir de la premisa de que su labor es similar a la del arqueólogo. Un estudio sobre teatro no es sino una generalización que se hace a partir de los datos de que se dispone en ese momento, que no tienen por qué ser objetivos, que no van a ser jamás completos. Cualquier otro modo de acercarse a este trabajo supondría una traba, casi una traición al objeto de estudio. «Hacer teatro es como construir un muñeco de nieve: te quema las manos y luego se deshace», afirma el actor Peter O'Toole (Ordóñez, 2011: 56). Se deshace porque no se puede aprehender, porque ni siquiera la grabación en vídeo de un espectáculo teatral puede dar una idea de lo que sucedió aquella noche en aquel teatro: en la grabación faltan las respiraciones de los espectadores, el sonido del caramelo de la señora de la séptima fila, esa mirada del actor secundario que la cámara no captó pero un espectador sí vio, esos aplausos que tardaron en arrancarse, esa pareja que se levantó indignada y abandonó la sala. Todos

los ingredientes que condimentan una función que se vuelve única, solo degustada por los asistentes que compartieron ese momento. El director argentino Ricardo Bartís afirma (2003: 116):

El teatro es una *performance* volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo.

De mismo modo que el agua en las manos, la vida, como el teatro, no se contiene, se cuele, se escapa. Solo deja huellas. Y el texto teatral es solo una de esas huellas. Poco fiable. Siempre incompleta. El texto escrito y el cuerpo del actor pertenecen a dos mundos diferentes y pueden rozarse en algún momento, pero por lo general caminan en paralelo, se unen y se separan al antojo del intérprete o del momento. Porque están hechos de naturalezas muy diferentes. Uno permanece, el otro se modifica constantemente. Y es el segundo quien maneja al primero. Es imposible que la actriz que hiciera de Laurencia (*Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega) en un corral de comedias de la España barroca haga lo mismo que una actriz que represente el mismo papel hoy. De nuevo Bartís explica (2003: 13):

Se ha ido cristalizando la idea de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso.

Esta idea se desarrollará más adelante (§ 5.1), y sostendrá cada una de las partes de esta investigación. El texto sirve como anclaje, como punto de partida. Permite acercarse a él. Se configura como un asidero para el receptor. Es una suerte de fotografía, que permite recordar lo que fue. Pero no *es* lo que fue. No es la esencia del teatro. Por eso, en los siguientes capítulos, el texto se usará como ayuda para comprender la historia que Veronese contó. Si no queda rastro del texto, ello no significa que el estudio no pueda realizarse: quedan otras huellas que permiten comprender el fenómeno. Y, en caso de que permanezca el rastro textual, habrá que aportar otros datos para siquiera rozar el acontecimiento escénico.

1.2. Lo que sí define al teatro

Se afirma que el teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más complejos y relevantes del mundo actual, sin embargo ya no se sabe muy bien a qué llamar teatro. Determinar qué es teatro y qué no lo es se ha convertido en un problema difícil de resolver desde hace ya casi un siglo (Dubatti, 2007: 7).

Tanto es así, que una de las referencias teatrales más importantes, el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, no ofrece la definición de la palabra *teatro*. Ofrece la de una veintena de modelos teatrales: el *teatro alternativo*, el *teatro de calle*, el *teatro didáctico*, el *teatro experimental*, el *teatro invisible* o el *teatro para leer* encuentran su sitio entre las páginas del diccionario francés. Pero esa palabra que les da cabida, de la que nacen, de la que se amamantan, no está recogida. Tampoco el *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, la obra de Anne Ubersfeld, contempla tratar de definir esa palabra. Tratar de enmarcarla en unas cuantas líneas. La Real Academia de la Lengua, sin embargo, sí lo define (RAE 2014, s.v.):

teatro

Del lat. *theātrum*, y este del gr. θέατρον *théatron*, de θεᾶσθαι *theâsthai* 'mirar'.

1. m. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.
2. m. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes.
3. m. Escenario o escena.
4. m. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. *Italia fue el teatro de aquella guerra.*
5. m. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. *El teatro griego. El teatro del siglo XVII. El teatro de Calderón.*
6. m. Literatura dramática. *Lope de Rueda fue uno de los fundadores del teatro en España.*
7. m. Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. *Este escritor y ese actor conocen mucho teatro.*
8. m. Acción fingida y exagerada. *Arturo le echa mucho teatro a sus intervenciones.*
9. m.p.us. Práctica en el arte de representar comedias. *Ese actor tiene mucho teatro.*

Cortázar, parapetado tras las palabras de Oliveira, el protagonista de su *Rayuela*, decía que el diccionario es un cementerio de palabras. Y, en efecto, sin vida parecen las definiciones de la RAE, que se refieren a los aspectos arquitectónicos, a un compendio de «producciones» o a textos escritos. En la octava acepción se cuela, como los monstruos en las pesadillas infantiles, la idea del fingimiento, de la exageración. Solo dos acepciones de esta palabra polisémica parecen adentrarse en el mundo de la representación, de lo *vivable*. A pesar de que quede igualada con la composición, a pesar de que, para ello, solo sirva la *comedia*. A pesar de que el último ejemplo expuesto en la definición retome la ironía de la acepción anterior¹.

¹ Claro está que estas acepciones son usadas por los hablantes. Que el teatro es un edificio. Que el teatro es un compendio de obras dramáticas. Que «tener mucho teatro» no parece una frase exenta de ironía. No se trata de echar por tierra la labor de la Real Academia de la Lengua. Se trata aquí de devolverle la vida al fenómeno que se vale de ella para existir. De no cortarles las vías por las que respira. De proponer un acercamiento más orgánico. De ofrecer una definición menos académica.

Resulta extraño que, en sus diccionarios teatrales, Pavis y Ubersfeld no definan el *teatro*. Tal vez no lo hacen para no caer en explicaciones muertas, tal vez para no reducir la amplitud de su significado, para no contener lo incontenible. Porque quizá no todas las palabras puedan definirse. Pero ellos ofrecen la definición de *teatralidad* que, según Barthes, ‘es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye sobre el escenario a partir del argumento escrito’ (Ubersfeld, 2002: 105). La teatralidad es todo aquello que emana del texto, que convierte la tinta en sangre y el folio en cuerpo. Todo aquello que se encarna y se apodera de la emoción, para transmitirla. Así, la *teatralización*, según Pavis, se opone a la *dramatización*: la primera se define ‘utilizando escenarios y actores para resolver la situación’ (1998: 436), y la segunda tiene que ver con la escritura textual. Por ello antes se subrayaba que el teatro no es el texto: que el segundo es solo una huella del primero.

Por otro lado, un texto teatral no es solo una ordenación de diálogos, agrupados en escenas y estas, a su vez, en actos: el texto teatral puede expresarse de otras muchas formas. Los autores no tienen por qué respetar la manera convencional de escribir teatro. Hay textos que solo tienen indicaciones de movimientos. Textos que recogen solo las situaciones generales, que se desarrollarán a partir de improvisaciones en escena: es el caso de los *canovacci* de la *commedia dell’arte* italiana. Textos que se presentan como monólogos y se resuelven como discursos recitados por un coro de actores. El texto tiene tanta libertad como el artista decida darle. Y Daniel Veronese será un ejemplo de esta capacidad de transgredir las formas convencionales.

El teatro es, en primer lugar, un *acontecimiento*. Es decir, un hecho, un suceso. «Un ente que se construye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano» (Dubatti, 2010: 32). Se configura como un suceso que parece importante para quienes lo presencian, para quienes participan de él. Es decir, el teatro se desprende de la idea de la cotidianidad que sí rodea a otros fenómenos, como el televisivo. El teatro necesita de la implicación de quienes lo hacen posible, por eso es incómodo. En su base etimológica está la necesidad de participación:

Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theámai* remite al *ver aparecer*: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poéesis*, la expectación (Dubatti, 2010: 33).

El hecho teatral es un acontecimiento compartido por un equipo de trabajo y un conjunto de espectadores: para que exista teatro tiene que producirse el *convivio*, es decir, la reunión de cuerpos en un mismo lugar y un momento. Lejos del solipsismo, el teatro se basa en la experiencia conjunta, de la afectación grupal, de la compañía. Del rito. Por eso tiene un efecto liberador: porque enajena. No solo por la historia, sino por cómo se comparte esa historia. Y el teatro, a diferencia de otros acontecimientos conviviales (como las danzas populares en las que participa todo un pueblo, por ejemplo), se caracteriza por la distancia de separación entre actores y espectadores. Una distancia física para tener la perspectiva necesaria y ejercer la primera característica del teatro: la de mirar. Y una distancia también ontológica: el espectador tiene la conciencia de mirar, es decir, de separarse de lo que ocurre, aun siendo partícipe de ello.

El público, afirma Dubatti, asiste al teatro como a un acontecimiento de expectación, lo que «implica la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético» (2010: 37). Incluso en las experiencias teatrales en las que el espectador se incorpora al espectáculo, participa activamente de él, mantiene esa conciencia de otredad, de asistir, de recibir una información canalizada por medio de una poesía. El teatro, en tanto que *mirador*, tal como señala su etimología, requiere de alguien que mire, que juzgue, que critique. Que supere la catarsis y no pierda su conciencia de ser quien está *del otro lado*. Las teorías de Brecht, así, no fueron sino un intento de corroborar esta perspectiva e incitar al espectador a no olvidar cuál es su rol en el teatro.

Lo que acontece en el fenómeno teatral necesita una poética para convertirse en teatro. De otro modo, un discurso político, por ejemplo, podría ser teatro. La *poíesis* debe generarse de ambos lados: en escena tiene que darse un lenguaje poético determinado, puesto en funcionamiento por parte de los actores, de los cuerpos y las voces de los actores; del otro lado, el espectador general una *poíesis* receptora, puesto que sin sus acciones (escuchar, entender, aplaudir, moverse en la butaca, dejarse arrastrar por la emoción) no puede generarse la *poíesis convivial* (Dubatti, 2010: 62). El lenguaje poético que se genera en el acontecimiento teatral es necesariamente efímero, se alimenta del resto de elementos escénicos (iluminación, vestuario, atrezzo, música, incluso la sala donde se presenta) y tiene como consecuencia la producción y la asunción de *otra realidad*. El espectador sabe que está viendo algo que no es real, pero debe asumirlo como si lo fuera. Esas son las reglas del juego: saber que, aunque parezca cotidiano, y aunque sea verdad, lo que se presenta no es real:

En realidad se va al teatro, no tanto a que le cuenten una historia, sino a ver actuar. Esto es, a ver un procedimiento, por un lado muy simple, pero por otro lado muy complejo, donde alguien muy parecido a nosotros, durante un tiempo se ausenta y produce otra temporalidad. No es solamente el relato, el relato es casi una excusa moral para atemperar lo que sería la observación de un fenómeno de la disolución de lo yoico, del yo (Bartís, 2003: 119).

La *poíesis*, por tanto, se articula en relación con el sistema de comunicación básico: aquel que esquematizara Jakobson y que relacionaba al emisor y al receptor con un mensaje y en un contexto definidos. El artista es quien crea una obra cargada de una poética determinada, y el receptor se hace cargo de acogerla y descifrarla. En función del grado de conocimiento que se tenga del artista, la recepción irá más o menos acorde con la intención del autor. Pero, en el arte, la *poíesis* sobrepasa al sistema de comunicación: los sentidos que se generan en una obra de arte son multívocos, la univocidad queda negada, las lecturas sobrepasan al autor y al receptor, las recepciones se cargan de tantas subjetividades como espectadores haya. Además, dice Dubatti, la *poíesis* de la obra de arte es independiente: «El ente poético es necesario en su ser en sí, no necesita del aval inmediato o contante de la crítica y el espectador» (2010: 75).

La poética de un autor, el aroma que desprenden sus obras, la fragancia que las hace reconocibles, seductoras, atractivas o repulsivas, no depende de nadie. No rinde cuentas ante el autor, ni ante el espectador. Y sin embargo se reconoce en ambos. En quien nace y con quien se encuentra. Recibe la firma del artista que genera un mundo en función de sus referencias, de cada influencia recibida, de sus intereses y de sus necesidades. El espectador no puede cambiar esa esencia, pero puede mirarla, expectante, desde fuera. Y puesto que tampoco la necesita, porque el teatro no sirve, no le hace falta vitalmente, posee la libertad suficiente como para valorarla y posibilitar su inmortalidad. Que es la aspiración última, y casi siempre inconsciente, de la pieza artística.

Dado que la obra de arte se aleja de la necesidad y supera el pragmatismo comunicativo, ello implica que entre la pieza y el receptor pueda surgir un tipo de vínculo similar al del enamoramiento. El famoso *síndrome de Stendhal* es buen ejemplo de ello. La obra de arte emana una poética que atraviesa las fronteras racionales para colarse por las vísceras de quien se pone delante de ella, por ese territorio invisible que se enmarca dentro de las emociones. Y, cuando eso ocurre, el receptor se convierte en compañero de la obra, y trata de conocerla. De conocer su esencia, de acceder a su

poética, de comprender su entorno. No es otro el sentido de la crítica teatral. Y no es otro el origen de estas páginas.

1.3. Las paradas del camino

El teatro se define como *acontecimiento*, compartido por el equipo artístico y el público. En tanto acontecimiento, sucede en un momento y en un lugar determinados. Ya no solo la sala que acoge la celebración, sino el país y el momento histórico son esenciales. El arte surge de la vida, es una reacción a ella, se alza como respuesta. Un momento histórico arroja sus consecuencias sobre el artista, que recibe el zarpazo y lo transforma en una pieza, que, a su vez, se digiere por el receptor. Por eso, la primera parada del camino que aquí se emprende se centra en describir ese entorno que mece, que zarandea y que desestabiliza a Veronese. Que lo incita a crear.

Daniel Veronese comienza su carrera artística cuando llega la democracia a Argentina, es decir, después de 1983. Antes de ese momento el teatro argentino ha estado marcado por el yugo de la violencia, de la violencia más extrema, de las desapariciones humanas, de las torturas, de los gritos de esas madres que no encuentran a sus hijos, de la ausencia de respuesta por parte de las autoridades. El teatro se convierte entonces en un bastión de resistencia al que la población, o un sector de ella, acude para reunirse, para acompañarse, para preguntarse juntos qué está sucediendo y para responderse sus propias hipótesis. Para posibilitar el convivio en una sociedad fragmentada por el dolor y el miedo. Pero solo un determinado tipo de teatro ofrece respuestas, cuenta las historias que la gente necesita escuchar, comprender, resolver. Un teatro minoritario, alejado de los circuitos comerciales u oficiales. Un teatro que no se ajusta a las exigencias del mercado ni del gobierno. El *teatro independiente*.

El teatro independiente toma su denominación de la Argentina de los años 30, y se presenta se la mano de uno de sus fundadores: Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo. La campana que Barletta hacía sonar antes de la representación se convertirá en el sonido inconfundible que da acceso a un teatro que se cuele por los rincones esquivando la censura y los ataques; un teatro *de arte*, con aspiraciones artísticas elevadas, que entiende que el dinero contamina y envilece el oficio. Un teatro que siembra una semilla en Argentina, cuyas raíces se extienden a lo largo y ancho del continente y perduran hasta hoy. Una semilla que supera la Década Infame, que ve nacer el peronismo, que es azotado por la Revolución Argentina, que es torturado por el Proceso de Reorganización Nacional, y liberado con la llegada de la democracia argentina. Un teatro que resiste a

cada una de las dictaduras que atraviesan al país y lo despedazan. Dictaduras con nombres y apellidos que quedan reflejados aquí como parte de una historia siniestra que debe recordarse para comprenderse. Para superarse.

La primera parada de este viaje trata de aglutinar, de mencionar, de repasar cómo fue la situación política, social, económica en la Argentina desde los años 30 hasta el 2015 (§ Cap. 2, «Contexto»). Pero la situación interna no puede comprenderse sin el diálogo que los países establecen con el resto del mundo. Argentina dialoga con Estados Unidos que responden a Europa que está pendiente de lo que ocurre en Oriente. El mundo está conectado, y aquí se recogen determinados fenómenos internacionales con el fin de enmarcar cada momento histórico. Para hacerlo accesible. Para comprenderlo desde más puntos de vista. Para iluminarlo desde dentro y desde fuera. Desde fuera, desde el mundo. Desde dentro, en las entrañas del teatro independiente que genera compañías, autores, textos esenciales para la comprensión de lo que vendrá.

Porque «lo que vendrá» se instala en el centro mismo de este estudio: Daniel Veronese, que no se comprende sin los nombres de quienes le han precedido, es el eje de estas páginas. Como si de una investigación policial se tratase, antes de zambullirse en la obra de este creador, el presente estudio accede a las huellas que dejan quienes conocen a Veronese. Quienes han trabajado con él. Quienes han asistido a los acontecimientos teatrales que él ha puesto en funcionamiento. Su mirada sobre la obra veronesiana será la primera pista que seguir (§ Cap. 3, «Veronese teatrista»). Y esta clave se convierte, a su vez, en un elemento fundamental para el desarrollo de estas páginas.

Veronese se ha convertido en un creador mediático. Su nombre es reconocido dentro del ámbito teatral. Es un creador mediático y contemporáneo, de modo que encontrar su nombre en internet es sencillo. Se le puede poner rostro con un solo clic. Son incontables las entrevistas que permiten acceder a sus propias palabras, a sus explicaciones, a su visión del mundo. Las miradas que sobre él se ciernen en forma de críticas copan las redes sociales y los buscadores como los pájaros en los cables telefónicos. Las huellas que permiten rastrear a Veronese son tantas que servirán como puerta de acceso a su universo. Y seguirán usándose repetidamente como lianas sobre las que balancearse a lo largo del recorrido que aquí se emprende. Porque el teatro existe si hay alguien que *mira*, no solo en la sala sino también fuera del acontecimiento, rodeándolo, enmarcándolo. Dándole continuidad y validez. Por eso, además de los hallazgos entre páginas de libros especializados, de revistas teatrales, de secciones

culturales en periódicos, de webs o de blogs de opinión, se aportan a esta investigación entrevistas realizadas tanto a Veronese como a creadores que han trabajado a su lado. Entrevistas concretas, que responden a las exigencias que esta investigación requiere. Que tratan de ofrecer los máximos puntos de vista para comprender la manera de enfocar el teatro por parte del creador argentino.

No siempre ocurre, pero a veces un autor ofrece pautas para acceder a su obra. Las entrevistas y las opiniones que se recogen aquí son una prueba de ello. Pero, además, el autor a veces puede arrojar luz sobre sus pretensiones artísticas. Veronese se autoproclama contrario a las clasificaciones, huye de las etiquetas, responde a los patrones de su época, como afirma Dubatti: «La realidad teatral —el acontecimiento histórico— del siglo XX evidencia una persistente voluntad desclasificadora» (2007: 13). Esa «desclasificación» tiene que ver con la búsqueda de un camino personal, libre, original, alejado de cánones externos. De juicios externos. Y dentro de esa elección original y única, Veronese genera sus propias ideas teatrales, y las recoge en sus *Automandamientos*, escritos antes del año 2000 (§ 3.1). Ellos funcionan como pistoletazo de salida para comenzar a explorar su trayectoria teatral.

Una trayectoria que comienza en el año 1989 de la mano de un grupo de titiriteros egresados de la escuela del Teatro San Martín, en Buenos Aires. Un grupo que decidió romper los esquemas del teatro de títeres y del teatro de objetos: El Periférico de Objetos (§ Cap. 4). El mundo del teatro independiente en Buenos Aires vio surgir un tipo de espectáculos nunca antes experimentados. Una concepción de teatro elaborada a partir de un cóctel de influencias en el que nombres como Kantor, Müller, Kafka, Jarry, Artaud, Beckett o Duchamp convivían, dialogaban. Para comprender el fenómeno que supuso la aparición de El Periférico de Objetos hay que retrotraerse hasta finales del siglo XIX, hasta la aparición de las vanguardias artísticas, que colapsaron las mentes de los más tradicionales con sus inagotables creaciones (§ 4.3). Y que propiciaron un camino en el que la ruptura se instalaba como constante para los autores que continuaron y siguieron explorando la senda iniciada por los vanguardistas.

Veronese, inserto en esa tradición rupturista, lanza hachazos contra las propias fórmulas que él establece y se deshace de sus palabras. De sus caminos. Así, apenas descubierto el camino del teatro de objetos, se lanza a recorrer nuevas sendas y se sumerge en el mundo del teatro para actores. De la escritura del teatro para actores (§ Cap. 5, «Veronese dramaturgo»). Para cuerpos vivos. Y con actores seguirá su recorrido teatral, no solo en el texto sino también en la puesta en escena: además de dramaturgo,

Veronese es director (§ Cap. 7). Director de actores. Con sus propias obras. Con obras de otros. Con las adaptaciones que Veronese hace de piezas clásicas, de dominio público. Piezas sobre las que el creador argentino coloca el desfibrilador para reanimarlas, para insuflarles la energía suficiente como para seguir existiendo (§ Cap. 6, «Veronese adaptador»). Las tres vertientes de la carrera de Veronese, como dramaturgo, adaptador y director, serán estudiadas y recogidas en las siguientes páginas.

Cada una de las obras con las que Veronese trabaja desde 1990 hasta 2015, con *El Periférico de Objetos*, como dramaturgo, adaptador o director, quedará albergada en su capítulo correspondiente (del tercero al séptimo), de manera que el conjunto sirva como una suerte de plano geográfico a través del cual pueda recorrerse la trayectoria teatral veronesiana. La reseña de cada trabajo, como se anunció, irá acompañada de la información de sus representaciones, de las declaraciones del equipo, de las críticas correspondientes, de manera que el reflejo de lo que fue el efímero acontecimiento teatral quede aquí plasmado.

La cronología estudiada en estas páginas (§ 3.3) permite conocer, a grandes rasgos, el camino que Veronese deja tras de sí. Es un camino de doble sentido: las huellas que el creador deja a su paso son al mismo tiempo las piedras con las que asfaltar la calzada que se expande en su horizonte. Veronese juega con el teatro como el niño con los muñecos. Inventa nuevas formas de acercarse a él, de dialogar con él, de destrozarlo para regenerarlo. Y no sigue otro patrón que el que se va marcando él mismo. Su invención, su intuición, es la que le posibilita transitar nuevos senderos. Y la que permite que esos caminos sean reconocibles para el espectador, el crítico, el investigador:

El teatro se abre caminos de multiplicidad y mestizaje, cultiva un estado de apertura que le permite reproducirse, renovarse, sutilizarse. La poética de la mayoría de los textos escénicos que se estrenan actualmente no reivindica ortodoxia respecto de ningún modelo. El teatro busca dejar de ser teatro para serlo (Dubatti, 2007: 14).

Veronese, que se reconoce en las influencias de las que bebe, que enarbola algunos nombres propios como banderas, como faros que lo iluminan y esclarecen su camino (Gambaro, Pavlovsky, Bacon o Duchamp, entre otros), genera un combinado con ellos hasta que queden irreconocibles. Porque sobre ellos imprime su propia marca. Porque elige el camino de la contradicción. Porque hace que el juego sea siempre extrañamente cotidiano, insospechadamente conocido. Fagocita los materiales de que dispone (los textos, sus fuentes, los cuerpos de los actores, las historias) hasta crear su propia

concepción teatral. Una poética que emana de sus trabajos. Que los hace reconocibles. Que conecta los trabajos pasados y posibilita los futuros.

El octavo capítulo, «La poética de Veronese», persigue el objetivo de esclarecer y descifrar las claves con las que opera este creador. A partir de las huellas que quedan de cada acontecimiento teatral se extraen temas, imágenes, ideas recurrentes, de manera que, al volcar los datos obtenidos, puede generarse un cierto patrón de comportamiento. La periodista española Rosana Torres afirma que «ya se empieza a hablar del *patrón Veronese* para referirse a un tipo de teatro nuevo, se diría que un género en sí mismo, insólito por su austeridad y profundidad. Efectivo por su capacidad de remover emociones y sorprendente por llegar tan lejos con tan poco» (2009). La poética de Veronese, por tanto, puede reconocerse y analizarse. Al menos, todo lo que la subjetividad permita.

Porque el teatro es algo intrínsecamente humano, y ello implica que es subjetivo. Fragmentario. Equívoco. Reducido. La poética que aquí se detallará no pretende ofrecer la totalidad de las claves veronesianas, porque asume la imposibilidad de esa labor. Del mismo modo que una persona nunca llega a conocerse del todo, porque su esencia pertenece al ámbito íntimo y oculto, tampoco una poética puede desvelarse completamente. Los temas, las repeticiones, las imágenes que aquí se desvelan y se subrayan aparecen en las creaciones veronesianas, pero quizá pertenezcan más a la subjetividad de quien escribe estas líneas que a la del autor. Al fin y al cabo, el teatro es un fenómeno que multiplica las interpretaciones, que supera las intenciones del creador, que rebasa sus expectativas, que crece exponencialmente. Y ello es así porque, una vez que se pone en pie, el teatro ya *es*, y queda expuesto a la mirada ajena, al *otro*. A lo que el receptor quiera leer de sus páginas.

La poética de Veronese que aquí se especifica tratará de amoldarse a los hallazgos descubiertos en los capítulos anteriores, en el repaso del conjunto de su obra hasta 2015, al imaginario del que parece disponer el autor, y a las ideas extraídas de entrevistas y declaraciones. Tratará de ser fiel a lo que se intuye que es la esencia veronesiana. Tratará de ser lo más científica posible. Pero tampoco evitará el enamoramiento. Por eso se dejará arrastrar por la pasión que el teatro genera. Porque el teatro es pasional, visceral y emocional. Porque la razón desaparece cuando el escenario se ilumina. Y porque un estudio teatral debe ser consecuente con la naturaleza del trabajo que está explorando. Por ese motivo la poética que aquí se extrae se desprenderá de las clasificaciones académicas y todo aquello que abandone la esencia de un trabajo teatral.

Tratará de adaptarse a los términos que Veronese crea, a sus imágenes, a sus obsesiones, a sus influencias. Si Veronese provoca tensión, habla de animalidad, de carne, de sangre, de lo siniestro, de la violencia desbordada, del humor desmedido, estas páginas tratarán de revestirse de ese lenguaje, de esa visión del mundo. Tratarán de infiltrarse en el universo veronesiano, de camuflarse con él, y de descubrirse *dentro* de él. Dentro del teatro de Veronese. Con sus cuerpos vivos. Subjetivos, incompletos, imperfectos, contradictorios. Y siempre sujetos a la posibilidad de nuevos descubrimientos. Porque, al fin y al cabo, el propósito último de estas páginas no es otro que el de despertar el interés necesario para que este estudio se amplíe, se llene de nuevas miradas, se contagie de nuevas interpretaciones.

El estudio de la poética de Veronese que aquí se presenta tiene su desarrollo en un caso concreto. La segunda obra de Veronese, *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, se escapa de la cronología general para desarrollarse plenamente en el capítulo que lleva su nombre (§ Cap. 9, «Caso práctico: *Los corderos*»). Esta investigación, por tanto, tratará de presentar una demostración práctica de que la poética general de Veronese se puede percibir en una obra determinada. De que la obra exhibe la esencia veronesiana. El estudio de este caso práctico ofrece, por tanto, una interpretación a partir de las pautas reseñadas. No es más que un análisis y un comentario de texto. De textos: de tres textos. Porque el teatro, inevitablemente humano, implica evolución, modificación y cambio. Así, este texto, escrito en 1992, se puso en escena en 2009 por una compañía del otro lado del mundo: las socias fundadoras de Histrión Teatro viajaron desde su Granada natal a Buenos Aires para poner en pie el texto, con la dirección de su autor. Ello supuso determinados cambios textuales: no solo el estilo se modificó, sino que la historia varió para hacer referencia a una nueva realidad. A la realidad de 2009, en España. En 2014, la obra volvió a asumir el acento argentino para presentarse por una compañía autóctona. Y la historia, necesariamente, se configuró con una nueva identidad. Por tanto, el caso práctico que aquí se estudia se divide en tres grandes momentos. En tres historias. En tres acontecimientos teatrales diferenciados.

Las conclusiones finales (§ Cap. 10) recopilarán los datos recibidos, tratarán de arrojar luz sobre las páginas anteriores y de corroborar el éxito o el fracaso de los objetivos planteados. Del mismo modo que un edificio puede caer si le faltan los pilares sobre los que apoyarse, esta investigación se desmoronaría si no se sustentara en manuales, estudios, reseñas, artículos y publicaciones que acompañan cada capítulo,

cada epígrafe, casi cada párrafo. El capítulo bibliográfico, «Referencias bibliográficas», recoge los nombres de los autores sin cuyas aportaciones lo que aquí se escribe quedaría invalidado, así como el origen de las palabras que se citan o se recuerdan. El método de cita bibliográfica plasma el nombre del autor, el año de la publicación y la página en la que se encuentra el fragmento extraído. La red se convertirá en un recurso inmediato, útil e igual de necesario que la publicación textual, de modo que las citas digitales, webgráficas, no se diferenciarán de las bibliográficas, salvo por la ausencia del número de página: quedará reflejado el nombre del autor y el año en que se colgó en internet el texto que sirve como sustento. De este modo, el apartado que recopila la bibliografía y la webgrafía quedará ordenado alfabéticamente atendiendo al apellido del autor, sin escisiones entre formatos.

El teatro no es solo texto, ya se ha repetido, de modo que, a las palabras que se irán aglutinando se añadirán unos apéndices (§ A, «Apéndices gráficos») que recogen una serie de fotografías de los espectáculos, los programas de mano, los carteles, los cuadros o todo el material que sirva para *ver* lo que se está tratando de explicar. Porque el teatro se ve, se mira. Y, muchas veces, desde el sentido de la vista se comprende mejor que desde la lectura. Por último, como coda, se presenta una serie de entrevistas que quien escribe estas páginas ha realizado no solo a Veronese sino también a determinados creadores que han trabajado con él (§ B, «Apéndices textuales. Las entrevistas»), de modo que sus palabras, que se pronunciaron en las ciudades donde los artistas se hallaban (en Barcelona, Málaga, Granada, Madrid y Buenos Aires), y que estarán continuamente invocadas en este estudio, queden recogidas y ampliadas para saciar la curiosidad de quien quiera saber cómo se expresa Veronese o la gente que lo rodea.

Las entrevistas que aquí se recogen brotan de la necesidad de acercarse a los creadores, de permitir que se expresaran como quisieran, y donde ellos eligieran (desde sus casas hasta los jardines de La Alhambra, pasando por bares o por cafeterías de teatros). Se trataba de huir de la subjetividad, de reconstruir las huellas de primera mano. De recuperar la memoria y dejar testimonio de lo que fue. De lo que estaba siendo en el momento de la charla, y de lo que fue años antes.

Por ello se contactó, en primer lugar, con Daniel Veronese, para una primera toma de contacto que abriría las compuertas de esta investigación. Esa primera entrevista se realizó en Barcelona, mientras el teatrista montaba la versión catalana de *Quién teme a Virginia Wolf*. Un año más tarde, coincidiendo con el estreno de la versión española de *Los hijos se han dormido*, Veronese accedió a una segunda entrevista, que arrojaría luz

sobre su manera de versionar a Chéjov. También los actores Ginés García Millán y Diego Martín fueron entrevistados, pero sus palabras se han perdido, si no de la memoria de quien escribe estas líneas, sí de la que tenía la grabadora del momento. Por último, viajar a Buenos Aires para comprender cómo se vive y cómo se hace el teatro porteño permitió entrar en contacto de nuevo con Veronese, y con varios de los creadores que trabajan junto a él: los ayudantes de dirección Roffi y Martínez; su excompañero de *El Periférico de Objetos*, Lamas; y una de las actrices de la versión argentina de *Los corderos*, Dyszel. También fueron contactados los actores de la obra *Bajo Terapia*, que se prestaron a responder por mail a determinadas preguntas que, finalmente, no han sido incluidas entre estas páginas. Carlos Fos, director del Centro de Documentación Teatral del Teatro de San Martín, concedió horas y horas para explicar, ceder libros, solicitar fotocopias y ayudar en todo lo posible a comprender un panorama teatral que, antes del viaje, parecía inabarcable. La entrevista que se le realizó no se ha incluido en estas páginas porque él no ha trabajado directamente con Veronese. Quienes sí lo hicieron fueron los actores de la versión española de *Los corderos*, Matarranz, De Cara, Torres e Inestrosa, que se volcaron para hacer de su memoria una clave fundamental para comprender el éxito de un teatrista argentino en España.

La elección de hablar con teatristas de primera mano no solo permitió acceder a datos concretos, a los necesarios para esta investigación, como parecía en un primer momento: sus palabras se transformaron en algo más importante que los datos. Sus palabras se traducen en amor al teatro, y en pasión por el diálogo. Sin esa pasión, y sin ese cariño, esta tesis no habría podido elaborarse del mismo modo. No se habría contagiado de ellos, de sus maneras de concebir el hecho escénico y la vida. Sin la ayuda de todos los que colaboraron, y de todos los que no pudieron hacerlo por problemas de agenda, este puzle no se habría completado. Por eso, en un intento de devolverles el favor, aquí quedan estas entrevistas, para el lector curioso que quiera saber más de estos profesionales que, ante todo, aman lo que hacen.

En definitiva, los capítulos que a continuación se despliegan tienen el objetivo de dar a conocer la obra de Veronese a partir de un repaso de las diferentes facetas de su trayectoria teatral, no sin antes explicar el camino que ha posibilitado su aparición en escena, esto es, el contexto que lo rodea y las influencias recibidas en cada una de sus facetas teatrales. La documentación recogida permitirá establecer cuáles son las claves que configuran el universo artístico veronesiano, esto es, crear una poética con rasgos lo suficientemente generales y lo suficientemente concretos como para verse sobre un

caso determinado, sobre una obra de Veronese. Sobre uno de sus textos. Poder comentar una obra desde su esencia, desde las pautas que el estilo del autor pone en juego. Desgranando las piezas que él mismo pone en pie, sin necesidad de acudir a elementos ajenos al creador. Integrándose en el bosque semántico, referencial, vivencial del autor, hasta temer perderse. Hasta sentir el peligro que sienten los personajes de sus obras. Los actores. Los espectadores. Porque el teatro, en esa función redentora y casi sacra, se acompaña del peligro, del miedo, del temor. Como se acompaña el amor. Como se acompaña la vida. Y cuando eso sucede, cuando el teatro no está muerto, cuando no parece un objeto de exposición resguardado tras una vitrina, cuando se esfuerza en seguir respirando, el teatro es atractivo. Seductor. Tentador. El crítico teatral Marcos Ordóñez explica (2011: 61):

El teatro es tan duro y tan adictivo porque no deja espacio para las medias verdades. Está sucediendo ante nuestros ojos, y con cuerpos vivos; es un grupo de hombres y mujeres hablando a otro grupo de hombres y mujeres. Ahí no se puede mentir. Es el territorio del todo o nada: ese es el juego.

CAPÍTULO 2

CONTEXTO

2.1 La importancia del contexto

Enmarcar a un autor es similar al proceso de conocer a los familiares de la pareja con la que se elige vivir: a través de ellos la identificación del amado resulta más enriquecedora, más clara, más directa. Porque si uno es quien es por culpa de (o quizá gracias a) la familia, un escritor escribe como escribe debido a las fuentes de las que bebe. Y el agua de esas fuentes proviene de manantiales que se escapan de ríos que se alimentan de la lluvia. Seguir el recorrido hasta el origen significa poder comprender lo que se tiene delante.

Daniel Veronese no habría existido, o al menos no tal y como se le conoce hoy, sin un Mauricio Kartun, ni él sin un Roberto Cossa, ni él sin un Roberto Arlt, ni este sin un Leónidas Barletta. Y, a su vez, la influencia de Barletta no hubiera sido la que es para el teatro independiente argentino si en el país la calma hubiera reinado. Pero los creadores argentinos han convivido con la dictadura, las torturas, las desapariciones y las sospechas constantes. Y han escrito para comprender lo incomprensible. Para acceder a una realidad y tratar de reconstruirla, de hacerla más bella, más fácil, más accesible, más poética. Más digna. El teatro, como cualquier arte, permite metaforizar la realidad para hacer de ella algo más hermoso, más cercano, más humano. Al fin y al cabo «vamos al teatro a reconstruir nuestro vínculo con el arte y con la vida», dice Dubatti (2007: 167).

Las páginas siguientes trazan un recorrido desde el origen del teatro independiente hasta las influencias directas que recibe Veronese. No se detienen en los autores coetáneos del autor, porque a ellos se acudirá en los capítulos siguientes: son tantas las caras del creador protagonista de este estudio que merece atención exclusiva cada una de las figuras que lo han acompañado. Este contexto, por tanto, se configura como un mapa de estaciones en el que algunos acontecimientos teatrales y algunos nombres

específicos tienen su parada, su hueco. Y cada uno de esos huecos ilumina. Sin grandes focos, pero con las linternas adecuadas que alumbren las claves necesarias para comprender por qué esas estaciones son importantes para el recorrido. No se desarrollará la poética de cada autor, ni las directrices de cada compañía teatral. No se trata de ejemplificar la carrera de cada uno de ellos: se trata de comprender este contexto como un conjunto de causas y consecuencias que conducen a las aportaciones de Veronese. O, concretamente, a las circunstancias que rodean al artista en el año 2015, que se instaura como fecha de finalización de la etapa creadora que aquí se pone de relieve.

Puesto que el teatro establece lazos entre la realidad y la subjetividad de los creadores, el contexto político y social no puede ignorarse en estas páginas. Y menos en un país tan convulso como Argentina. Y menos aún para el tipo de teatro que aquí se enfoca, que se alza como una respuesta social en infinidad de ocasiones. Así pues, el contexto queda enmarcado desde el origen del teatro independiente, en los años 30, y que coincide con la llamada «Década infame», y pasa por cada uno de los hitos políticos que han zarandeado al país, desde el peronismo hasta la dictadura de Videla y la posterior llegada de la democracia.

2.2. Años 1930-1943

Como si anduviera sobre la cuerda floja, la situación política y social en la Argentina de los años 30 se tambalea y se desequilibra. Y ello tiene su origen mucho antes, y se relaciona con el acontecimiento que despereza al mundo entero: la llegada de la Primera Guerra Mundial, que estalla en 1914, y provocará una recesión económica en Argentina, a pesar de declararse neutral. No llegarán productos importados y los ingresos aduaneros descenderán, por lo que la autogestión será casi el único recurso para muchos ciudadanos. El censo nacional de ese año establece que en Argentina hay casi ocho millones de habitantes (solo en Buenos Aires hay casi millón y medio), y que un 48% de los niños no va a la escuela. En 1917 comienza, en Rusia, la revolución bolchevique, que dará pie a la creación del Partido Socialista Internacional (después Partido Comunista). Este mismo año, Alemania hunde varios buques argentinos, lo que provocará un enfrentamiento entre los partidarios y los detractores del bando alemán en la Guerra. Enfrentamientos que llegarán a su fin un año más tarde, con la derrota de Alemania en el final de la Guerra Mundial. Por último, el *crack* de la bolsa en Wall Street en 1929 sumergirá a Argentina, junto con otros países, en la llamada Gran

Depresión. La situación de inestabilidad, por tanto, conducirá al país al primero de los innumerables golpes de Estado que golpearán al país: el encabezado por José Félix de Uriburi, un 6 de septiembre de 1930.

Los años 30 trajeron consigo, a escala internacional, acontecimientos como el descubrimiento del planeta Plutón; la invención del acelerador de partículas; la llegada de la segunda República española; la entrada en prisión del mafioso Al Capone; la guerra entre Colombia y Perú; Salazar imponiendo la dictadura portuguesa; la llegada al poder de Adolf Hitler en Alemania, con la creación de incontables campos de concentración o de acontecimientos deplorables como la llamada «noche de los cuchillos largos» o la «noche de los cristales rotos»; la Guerra Civil Española, con el acceso al poder del dictador Francisco Franco; China y Japón se declaran la guerra; en 1939 comienza la Segunda Guerra Mundial, que se extenderá hasta 1945, damnificando al mundo entero.

2.2.1. La «Década infame»

El 6 de septiembre de 1930, Jose Félix de Uriburi se hace con el poder obligando al presidente Hipólito Yrigoyen a abandonarlo. Comienza así la llamada «Década infame», durante la cual el país estará liderado por una serie de gobiernos militares de inspiración fascista, de presidentes que se suceden los unos a los otros y que duran pocos años. Así, Uriburi gobernará hasta 1932, seguido por Agustín Pedro Justo, en 1938 Roberto Marcelino Ortiz tomará el poder y lo mantendrá hasta 1942, cuando lo recupera Ramón S. Castillo, quien, a su vez, se verá obligado a dejarlo tras el golpe militar de Rawson, que, enarbolando la bandera de la llamada «Revolución del 43», da fin a la «Década infame».

Durante esta «década» de trece años se produce toda una serie de migraciones internas de la población, que se mueve del campo hacia las ciudades y especialmente a la capital. Buenos Aires no puede dar cabida, sin embargo, a la ingente cantidad de población que anhela asentarse en la capital para aspirar a una vida económicamente más sólida. La pobreza sigue invadiendo a todo un sector poblacional, de modo que la única alternativa que les queda, si no quieren abandonar la capital, es asentarse en barriadas en las que se construyen viviendas paupérrimas. Esas barriadas informales y precarias son las famosas *villas miseria*. Su aparición en las ciudades no solo tiene repercusiones arquitectónicas, no se trata de un acontecimiento anecdótico: las villas miserias van a imprimir una marca en la población, que se hace de pronto consciente de

la diferencia económica y social reinante, porque la percibe ante sus ojos. Y esa desigualdad genera una violencia que se expande por las calles citadinas y que se instalará en ellas imprimiendo su sello, dejando tras de sí un perfume que se mantiene hasta la actualidad.

A partir de 1930 y en los años sucesivos, hasta la llegada de la democracia en 1983, la historia del país se verá sacudida por continuos golpes de Estado, con sus consecuentes represiones policiales, manifestaciones que terminan en detenciones, desapariciones y luchas callejeras. A todo esto responderá el teatro con todos los medios de que dispone. Especialmente, con esa característica esencial y definitoria de este tipo de manifestación artística: el convivio. Reunirse para asistir a la representación de lo que está ocurriendo y de lo que, además, el Estado trata de manipular, se convertirá para el público argentino en un acto de rebeldía. Y el exponente más claro de esta rebeldía se llevará a cabo dentro del teatro independiente, dado su carácter experimental, esto es, según su etimología, «fuera del perímetro».

2.2.2. El teatro en Argentina antes de 1930

A principios del siglo XX, antes de 1930, en Argentina aparece el *grotesco criollo*, derivado del *sainete criollo*. El sainete podría definirse como:

Una pieza breve (generalmente acto único, dividido en dos o tres cuadros), de carácter popular, eminentemente cómica, pero que también incluye componentes melodramáticos, dramáticos o trágicos según diferentes combinaciones, ya presentes en las prácticas españolas del género. Uno de sus artificios fundantes son los «tipos», esto es, personajes hipercodificados en su caracterización y desempeño de acuerdo con una práctica regularizada, en los que se reelaboran figuras de la realidad inmediata, entre el costumbrismo y la caricatura cómica (Dubatti, 2012: 47).

El sainete puede ser costumbrista o caricaturesco, en función del grado de humor que exista a la hora de construir los personajes y las situaciones. El éxito de este tipo de teatro arranca a finales del siglo XIX, cuando los autores argentinos toman el modelo del sainete español para contar historias autóctonas. El «teatro por horas», también llamado «teatro por secciones», copiado del modelo de Madrid de 1870, impulsará el crecimiento del sainete especialmente en Buenos Aires. La tradición de este formato teatral, perteneciente al llamado «género chico», aumentará en las décadas de 1910 y 1920, concentrando en estos espacios dedicados al teatro por secciones una cantidad masiva de público. Esta asistencia masiva impulsa el circuito teatral de Buenos Aires tanto que la aparición de nuevas compañías nacionales se multiplica.

Muchos de los investigadores argentinos han tachado este comienzo de siglo, y especialmente estas dos décadas, de mediocre y decadente, a la sobra de lo acontecido en las décadas anteriores, conocidas como «la época de oro», con dramaturgos como Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró a la cabeza. Estos tres autores trabajarán sobre la base del sainete y del vodevil, pero la profundidad de sus personajes, así como de la estructura de sus obras, decretó que, para determinados autores, como Ordaz, «en 1910 se vivió la etapa más brillante de la escena nacional» (Dubatti, 2012: 16). En ese momento, los autores empezaron a crear textos en los que se trataran asuntos propios del país y sus gentes: *Barranca abajo* (1905), de Sánchez, habla de la tragedia que vivían los campesinos rioplatenses; en *Bajo la garra* (1906), Laferrère pone en escena y refleja, casi por primera vez en el teatro argentino, el modo de comportarse de la sociedad aristocrática; Payró vuelve la vista al pasado, al gobierno de Juan Manuel de Rosas, a 1841, para hablar de la dictadura en su obra *Canción trágica*.

Las décadas de 1910 a 1930 fueron tachadas por muchos de los críticos, dramaturgos, actores y directores del momento como unas décadas de teatro industrial, con orientación mercantilista, sin criterio, sin calidad artística. El teatro de esas décadas, decían, y dicen, los críticos era «industrial». Pero no parece posible que este arte pueda venir acompañado de dicho adjetivo, ya que no se puede producir en serie, porque, de acuerdo con los preceptos benjaminianos, se trata de un acontecimiento vivo, que no puede convertirse en un producto «enlatado» porque una de sus características básicas es el *convivio* de los espectadores en un determinado lugar y momento, para asistir a la representación de un grupo de actores, esto es, de cuerpos vivos. Por tanto, no se puede considerar el teatro como un producto industrial o mercantilizado: en todo caso podría considerarse que es un producto comercial. Y ello no tiene necesariamente una connotación negativa: al fin y al cabo, un buen producto comercial solo puede generar más trabajo, con el consecuente rendimiento económico que ello provoca. Buenos Aires es una de las cunas internacionales del teatro, y ello no habría sido posible si en algún momento no se hubiera expandido el fenómeno teatral, se hubiera adaptado el teatro a las necesidades estéticas del público que acudía a él. De modo que, a pesar de los estudios que así lo indican, no parece muy prudente juzgar la mediocridad o no del teatro en estas dos décadas.

A partir de 1930 en Argentina seguirá existiendo este teatro comercial, que se mantendrá eternamente. Pero se añadirá un nuevo fenómeno que sentará las bases de

una nueva manera de hacer, de concebir y de vivir el teatro. Un fenómeno que nace en Argentina y que bebe de la situación política y social. Que responde a la violencia callejera por medio del arte en las salas de teatro. Que bebe de influencias extranjeras como la publicación del *Teatro del pueblo* de Romain Rolland, escrito en 1903, y que llega a Argentina por primera vez en 1927. Que aparece para quedarse, y que expande sus peculiaridades al resto del mundo: el *teatro independiente*.

2.2.3. El teatro independiente

El teatro independiente debe su origen a la llegada de unos de los fenómenos artísticos más relevantes a escala internacional: la aparición de las Vanguardias. La historia del arte se caracteriza por la inestabilidad: cada vez que una concepción estética se instala, otra surge para combatirla, para superarla, para contradecirla. Así, a finales del siglo XIX y principios del XX, los preceptos naturalistas se vieron vapuleados por nuevas teorías, nuevos diseños, nuevas concepciones. Por artistas que trataron de derribar la estabilidad que se estaba generando en el arte. No lo lograron. El realismo y el naturalismo entraron con tanta fuerza en el panorama estético que se colaron por todas sus grietas y expandieron su imperio, que se mantiene en la actualidad. Por primera vez en la historia, por tanto, dos grandes concepciones conviven: el realismo y el vanguardismo coexisten, dialogan, se enfrentan y se aceptan. El arte, a partir de finales del siglo XIX, por tanto, se caracteriza por su diversidad.

En el ámbito teatral, André Antoine y su Teatro Libre, fundado en 1887 en París, asentado sobre los preceptos naturalistas, deberá convivir con el Teatro del Arte de Paul Fort, creado en 1900, y que da la mano a las vanguardias. Alfred Jarry y su *Ubú rey* darán el empujón necesario para que el simbolismo y el surrealismo se abran camino en escena (§ 4.3.1.2.1). Un fenómeno similar ocurrirá en Rusia: el Teatro del Arte de Moscú, creado por Stanislavski y Danchenko, que trabajará desde el naturalismo, se verá combatido por el antinaturalista Teatro Estudio de Meyerhold. La convivencia de los dos estilos impregnará los textos de los autores del momento, como Maximo Gorki, Nicolai Gogol o Anton Chéjov (§ 6.2).

En los países del norte de Europa, los autores se moverán entre el naturalismo, de una parte, y el simbolismo y el resto de vanguardias, de otra; así les ocurrirá al noruego Henrik Ibsen (§ 6.1) y al sueco August Strindberg. En Inglaterra, el empresario y crítico teatral J. T. Grein manda construir el Teatro Independiente de Londres en 1891, en el que Bernard Shaw estrenaría sus obras; por su parte, el inglés Oscar Wilde se debatirá

entre la escritura simbolista (en textos como *Salomé*) y la comedia de costumbres (como en *La importancia de llamarse Ernesto*). En Estados Unidos prevalece la rama naturalista: Eugene O'Neill (y más tarde Tennessee Williams y Arthur Miller) creará un drama psicologista sesgado por la influencia de la tragedia griega. En Alemania Gehrart Hauptman y Frank Wedekind jugarán con elementos naturalistas y simbolistas paralelamente. En España la coexistencia del realismo y el simbolismo se encarna en figuras como la de Benito Pérez Galdós, pero separa a autores que escogen seguir un camino unívoco, como José Echegaray con el realismo, la «tragedia grotesca» de Carlos Arniches, el esperpento de Ramón María del Valle-Inclán o las farsas o el teatro más vanguardista de Federico García Lorca.

La convivencia de los dos estilos, el conflicto que genera la coexistencia de lo realista con lo vanguardista, se traduce en visiones artísticas dependientes de ideas políticas, de visiones del mundo. El arte siempre se alza como una respuesta ante lo que sucede en la población. Trata de ofrecer soluciones filtradas por una óptica estética. Una óptica que, en ocasiones, manipula tanto al arte, lo usa para sus propios fines de tal modo que llega a deshacerlo. Es inevitable: el arte es humano. Y el hombre es un ser político. Por eso las pretensiones artísticas quedan rápidamente camufladas entre manifiestos y proclamas políticas, que se dicen *a favor* del pueblo. Que se sueñan útiles, necesarias.

Argentina no es ajena a este conflicto. Los vanguardistas y los naturalistas traducen las necesidades del pueblo en formas artísticas. En sus formas concretas y específicas, las que el país admite. Las que llegan del otro lado del océano. Las que sirven para *el aquí y el ahora*. Y, en medio de ese conflicto surge uno de los nombres que cambiarán el futuro del teatro en el país: Leónidas Barletta, el precursor del *teatro independiente*. El investigador argentino Dubatti explica (2012: 81):

Se reconoce como «teatro independiente» una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en la materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. Surge en nuestro país, en 1930, gracias al liderazgo de Leónidas Barletta y a la labor del Teatro del Pueblo.

Del mismo modo que las vanguardias teatrales surgen como posibilidades concretas de movimientos más amplios, como el surrealismo o el simbolismo, el teatro independiente tiene su origen en un movimiento estético que abarca la pintura, la poesía, la literatura. Un movimiento que se escinde en dos grupos opuestos: el grupo de Boedo y el grupo de Florida.

2.2.3.1. El grupo de Boedo y el grupo de Florida

En los años 20 aparecen en Buenos Aires dos grupos de artistas que se dicen rivales, aunque, como casi todos los rivales, no se diferencian demasiado. Se trata del «grupo de Boedo», y el «grupo de Florida». El primero cuenta con Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, César Tiempo, Guillermo Facio Hebécquer y Abraham Vigo, entre otros nombres. El segundo está representado por artistas como Evar Méndez, Eduardo González Lanuza, Oliveiro Gironde o Jorge Luis Borges. El primero tiene su sede en la popular calle Boedo, mientras que el segundo se sitúa en la elegante calle Florida. Los de Florida apuestas por la influencia vanguardista y la «revolución en las formas», dice Borges, mientras que los de Boedo tienen influencias rusas (Dostoievsky, Tólstoi o Gorki son sus referencias), creen en la revolución bolchevique y pregonan ideas anarquistas. El manifiesto del grupo de Florida, que apareció en la revista *Martín Fierro* el 15 de mayo de 1924, decía²:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público, frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifican cuanto tocan; [...] frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar estanterías de las bibliotecas; sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza al mismo espíritu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado, *Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse, de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión; [...] *Martín Fierro* sabe que todo es nuevo bajo el sol, si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

En Boedo hay una clara vertiente popular y, según proclama Castelnuovo, «fuimos nosotros indudablemente los que sostuvimos la misión social del arte» (Ordaz, 2010: 449). El manifiesto de los de Boedo, publicado en 1926 en la revista *Claridad*, reza:

Si tienes oídos para oír, escucha: ¿oyes e clamor de los que viven hacinados en espantosas guaridas, de los que se aturden en las tabernas, de los que rugen su impotencia en las cárceles y de los que gozan con las bocas torcidas sobre la carne inmunda de las ramerías? [...] Prepárate, pues, para la lucha. Tu juventud florecerá en la lucha, porque la mansedumbre envejece y envilece. Y lo primero que has de hacer es renegar de todo lo que pacientemente te han inculcado y abrir tamaños ojos para tu imaginación de adolescente. Desconfía de la experiencia de los que han vivido antes que tú. [...] Y lucha primero por libértar a tu espíritu de los lazos que lo aprisionan; y cuando te sientas libre de los prejuicios burgueses, vuelve primero los ojos hacia tu escuela y libértala de tanta falacia y límpiala de mentiras. Porque no vale crear escuelas si ellas han de ser las preparatorias de una amarga esclavitud.

² Cita encontrada en la ya extinta web de la Revista *Contratiempo*: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/propuestas.htm>.

Las peculiaridades estéticas de cada grupo (§ A1) no constituyen la base de sus diferencias: Álvaro Yunque decía que «los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura» (Dubatti, 2012: 73). El teatro es un buen ejemplo de ello: mientras el grupo de Florida no muestra un gran interés, porque no considera que los escenarios argentinos estén preparados para un teatro vanguardista, los de Boedo, por su parte, consideran el teatro como uno de los instrumentos más útiles para acceder al público popular, al que pretende dirigirse con sus obras.

2.2.3.2. Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo

Octavio Palazzolo, director artístico del porteño Teatro Sarmiento, renuncia a su cargo en 1926 debido al tinte comercial que estaba adquiriendo su programación, y explica: «Proseguir mis actividades en el teatro, aceptando una *situación poco independiente*, implicaba someterse a una claudicación vergonzosa y agotar un caudal de energías en una labor estéril» (Ordaz, 2010: 450). Al año siguiente, los escritores Palazzolo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta y Elias Castelnuovo, los artistas plásticos Guillermo Fació Hebéquer y Abraham Vigo y el actor Héctor Ugazio, todos afines al grupo de Boedo, redactan la Declaración de Principios del Teatro Libre, con la que, explican: «Aspiramos a crear un teatro de arte donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada donde todo se caracteriza por el retroceso» (Ordaz, 2010: 451). Este grupo confía tanto en el triunfo de su nuevo teatro, el teatro independiente, que Yunque declara, en junio del mismo año, en una entrevista recogida en la revista *El telégrafo*:

Si fracasamos, no tardará alguien, cualquiera, no importa quién o quiénes, en realizar otra intentona. En Buenos Aires ya existe una cultura media que hace posible la subsistencia de un teatro que esté sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués (Ordaz, 2010: 451).

Y, en efecto, la existencia del Teatro Libre no fue prolongada: en 1928, y tras algunas disidencias dentro del grupo, Palazzolo termina disociándose del resto, y el teatro Libre pasa a llamarse TEA (Teatro Experimental de Arte), respondiendo con esta nomenclatura al estilo de este grupo de creadores. El TEA pone en escena apenas un espectáculo: *En nombre de Cristo*, de Castelnuovo. Su siguiente estreno sería *Odio*, de Barletta, pero la desaparición del grupo impidió dicha representación.

Homenajeando la publicación de Romain Rolland, y con el fin de «realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte

general, con el objetivo de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo» (Ordaz, 2010: 453), el 30 de noviembre de 1930 nace el Teatro del Pueblo, apellidado «Agrupación al servicio del Arte». Sus miembros fundadores son Leónidas Barletta y los actores Amelia Díaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Venexiani y Hugo D'Evieri. Todos ellos apostaron por un teatro para el pueblo, que hablase directamente a los trabajadores, pero que no olvidara su carácter artístico. Para ello, este grupo se implicó a conciencia, como relata el dramaturgo Roberto Arlt (Dubatti, 2012: 77):

Barletta y sus camaradas han hecho y hacen aquí el trabajo de peones de limpieza, albañiles, carpinteros, pintores, electricistas, apuntadores, actores, decoradores; nadie recordará que esta gente vive como en una isla, combatiendo contra toda clase de dificultades. [...] Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional. No digo palabras de optimismo, sino de hombre que conoce y sabe valorar los efectos de una terrible fuerza humana: la voluntad.

Y la voluntad fue, precisamente, el impulso de este grupo que trabajaba cooperativamente, evitando las jerarquías, y que se oponía a identificar teatro con inversión económica, como hacía teatro comercial. Su aversión a este era tal que una de las premisas del grupo dictaba: «El Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que sol vieron en el teatro una provechosa industria» (Dubatti, 2012: 80). Del mismo modo, esta compañía no quería tener relación alguna con el dinero del Estado y rechazaba, al declararse como teatro «independiente», las subvenciones. Trataron de producir teatro sin dinero. Sí aceptaron, sin embargo, las tres concesiones de sala que el ayuntamiento les ofrecería. El dinero se recaudaría, por tanto, de las propias representaciones y grabaciones radiofónicas, de la venta de publicaciones o de las donaciones espontáneas que se pudieran producir. Los integrantes, bajo estas normas, debían vivir de otra actividad y desempeñar gratuitamente su labor dentro del Teatro del Pueblo.

El teatro independiente de Barletta tenía una clara intención política y social: oponiéndose al Estado y a las fuentes económicas que este pudiera proporcionarle también declaraba su desacuerdo con el modelo político, lo que le generaría innumerables enfrentamientos policiales. Pero esas contiendas no hicieron sino cohesionar al grupo, que pretendía transformar la sociedad por medio del arte. De un arte modernizado y cultivado. Elevado. Puro. El teatro debía convertirse, para Barletta,

en «la más alta escuela de humanidad» (Dubatti, 2012: 83). Al fin y al cabo, como decía Lorca, «el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre» (1988: 128). Se trataba de que el teatro recuperase su posición social. De que se dignificara y, así, ennobleciera al hombre.

El Teatro del Pueblo se asienta en Corrientes 465, en una sala para unos ciento veinte espectadores. Con ayuda de una campana colgada en la puerta, Barletta llamará a los vecinos a acercarse al teatro. El precio de las entradas será, como su propio nombre anuncia, popular, de «una moneda», para que pueda asistir todo tipo de público. El repertorio de obras recogerá desde *La aulularia*, de Plauto, hasta *El matrimonio*, de Gógol, pasando por *Noche de reyes*, de Shakespeare, o por obras de dramaturgos argentinos, como la *Comedieta burguesa*, de Yunque. En 1935, el Teatro del Pueblo se traslada a Carlos Pellegrini 340, un espacio mayor, con capacidad para unas seiscientas butacas, y que se estrena con *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Dos años más tarde, Barletta y su equipo se mudarán a Corrientes 1530, a un teatro grande, con un aforo en el que cabían 1250 espectadores y un gran escenario.

Será en este último espacio donde el grupo desarrolle su etapa más productiva, siempre manteniendo un precio mínimo de las entradas, y con esa campana en la puerta. La afluencia del público a la sala es masiva y permanente, y eso permite que se ponga en escena todo tipo de obras, desde los clásicos grecolatinos hasta los autores contemporáneos: Roberto Arlt, uno de los más grandes dramaturgos argentinos, y que más influencia tendrá en los dramaturgos posteriores (como Veronese), estrena todas sus piezas en el Teatro del Pueblo, hasta su muerte en 1942.

El Teatro del Pueblo de Corrientes 1530 cerrará sus puertas en 1943 con la llegada de un nuevo golpe de Estado, y tras la retirada de la propiedad municipal a la que Barletta tenía derecho todavía por casi unos diez años más. El letrado Enrique Pearson es el encargado de cerrar el teatro y elabora, para justificar su clausura, el llamado «Informe Pearson», en el que asegura que los autores estrenados son de «conocida filiación de izquierda», que Barletta ha colaborado en el diario comunista *La Hora*, que recibe propaganda comunista, que ha firmado manifiestos políticos con destacados militantes bolcheviques, que ya anteriormente se prohibieron obras en ese teatro (como *La mandrágora*, de Maquiavelo, en 1942) y que se organizan debates después de las funciones del denominado «teatro polémico». El investigador Carlos Fos, que ha

analizado este informe, añade que en él se exponía que en la actividad del Teatro del Pueblo las sesiones eran «de subido color extremista, en las que no se ahorraron manifestaciones y discursos ofensivos para la religión católica, la patria y los más puros sentimientos nacionales» (Dubatti, 2012: 79). Barletta no accede a salir del teatro, y la policía decide abrir las puertas violentamente y destruye objetos valiosos a su paso, hasta que al final, consigue desalojar la sala. Barletta, con algunos de los integrantes del equipo, se traslada al año siguiente a la avenida Roque Sáez Peña 943. Allí trabajará hasta su muerte.

2.2.3.3. Otros grupos de teatro independiente

Poco tiempo después de que el Teatro del Pueblo eche a andar, se crea en Buenos Aires el Teatro Proletario, que, a falta de una sede fija donde representar sus piezas, trabaja en bibliotecas, sindicatos y otras instituciones de este tipo, siempre con un claro anclaje militante, obrero y proletario. Sus obras tendrán esta misma temática: sus dos primeros estrenos son *Madre tierra*, de Berruti, y *Hinkemann*, de Toller, con versión de Castelnuovo. Este grupo, siempre vigilado y amenazado por la policía, persiste hasta mediados de los años 30.

El de Barletta y el Teatro Proletario encenderán la mecha del «teatro independiente». Tanto es así que en 1938 varios grupos creados a imitación de estas dos grandes compañías, se reúnen en la Primera Exposición de Teatros Independientes, celebrada en la sede del Teatro del Pueblo (Corrientes, 1530). Algunos de ellos son: el Teatro íntimo de la Peña, el Teatro Juan B. Justo y el Teatro Popular José González Castillo. El manifiesto firmado por todos ellos espeta:

El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podremos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que hará obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística (Ordaz, 2010: 460).

A partir de 1939 aparecen otras compañías independientes y experimentales, todas con una vertiente socialista manifiesta. Algunas de ellas son: La Cortina, Espondeo, Tinglado Libre Teatro, Florencio Sánchez, Teatro Libre Evaristo Carriego y La Máscara.

El teatro independiente generó no solo una manera de concebir el espectáculo teatral, sino todo lo que lo rodea: la organización grupal, que evita las grandes figuras, los «primeros actores» y las estructuras jerárquicas y se basa en la horizontalidad y aplica los métodos assemblearios para cada nueva propuesta. El rechazo a las grandes

figuras trajo consigo la posibilidad de que actúe cualquier persona que muestre interés por la «militancia teatral» (Dubatti, 2012: 82), lo que acabó derivando en la búsqueda de elencos compuestos por actores no profesionales. El gasto para las producciones era mínimo y se asentaba, sobre todo, en la reutilización de las donaciones del público, lo que generó, a su vez, un vínculo más estrecho con los espectadores. Por último, el objetivo de estas compañías era transformar la sociedad, poner el teatro al servicio del progreso, de la educación, de la ciencia: el teatro debía ser un instrumento útil para la sociedad. En definitiva, con la intención de «salvar» la sociedad, y en palabras del estudioso teatral Marial: «Se trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro» (Dubatti, 2012: 83).

El cierre del Teatro del Pueblo en 1943, sin embargo, marcará un antes y un después en la historia del teatro independiente. Este que seguirá existiendo, pero se verá matizado, dividido entre quienes abandonan el carácter militante, político, y quienes lo radicalizan.

2.2.3.4. Roberto Arlt

Escritor y periodista, Arlt es una de las referencias para todo dramaturgo argentino. Su primera obra fue *Trescientos millones*, escrita por petición de Barletta y estrenada en el Teatro del Pueblo en junio de 1932. En ella están presentes, dice Dubatti, el realismo, el expresionismo y el teatro de «los “personajes autónomos” (como en *Seis personajes en busca de autor*, 1921, de Luigi Pirandello)» (2012: 96). Esto es, que Arlt no se sirve de ideas maniqueas, sino que da profundidad a sus personajes, o a su personaje principal, Sofía, una sirvienta argentina, y además mezcla el naturalismo con formas vanguardistas: en las acotaciones se marcan los cambios de luz usados típicamente por artistas expresionistas, pero además, en la historia convive ese personaje real junto con personajes metafóricos, ensoñaciones, como el Galán o la Muerte. La tesis final de Arlt es que la realidad, con su miseria y su pobreza, supera cualquier imaginario y es capaz de destruirlo.

A partir de esta obra, y salvo *El fabricante de fantasmas*, de 1936, que se estrena en el circuito comercial con un estrepitoso fracaso, todas las obras de Arlt se mostrarán en el Teatro del Pueblo: *Saverio el Cruel* (1936), *La isla desierta*, *África* (ambas de 1938), *La fiesta del hierro* (1940). Este autor muere en el 42 de un paro cardíaco, por lo que no podrá ver la puesta en escena de algunas de sus piezas breves, publicadas en varios periódicos.

Arlt defendía el teatro independiente porque «la obra del autor independiente es un suceso personal», mientras que «la obra del autor comercial mantiene el clima en absoluta conexión con el público y un actor previamente clasificados» (Ordaz, 2010: 474). Su teatro parte, en muchas ocasiones, de otros textos suyos no dramáticos: novelas y cuentos (como *Los siete locos*, de 1929, que inspiró *Trescientos millones*; pero además escribió, entre otras novelas, *El amor brujo*, en 1932, o *El crimen casi perfecto*, en 1940, y entre otros cuentos, *El jorobadito*, 1933, o *Viaje terrible*, 1941). Su obra ayuda a romper con el teatro anterior, a huir de las historias de celos, matrimonios y divorcios (Ordaz, 2010: 475) que abundaban en ese momento. Y lo hace desde la mezcla del estilo realista y del naturalista, salpicados con símbolos e innovaciones de los vanguardistas. Por todo eso, y especialmente por su participación en el Teatro del Pueblo, Arlt será uno de los grandes referentes para los autores posteriores.

2.3. Años 1943-1963

El fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945 trajo consigo la fundación de la ONU y el nacimiento del Fondo Monetario Internacional; Estados Unidos y Rusia comienzan la Guerra Fría; se inician los Procesos de Nuremberg, que persiguen a dirigentes nazis; en Bogotá explota el bogotazo; Gandhi es asesinado; se firma la Declaración Universal de los Derechos Humanos; Alemania queda dividida en dos Repúblicas; se crea el Estado de Israel; Eisenhower gobierna Estados Unidos; Isabel II accede al trono en Reino Unido; Fidel Castro se alza contra el régimen dictatorial de Fulgencio Batista, y en 1959 dará comienzo la Revolución Cubana; Stroessner se convierte en dictador de Paraguay; da comienzo la guerra de la independencia argelina; la perra Laika viaja al espacio desde el Sputnik 2; la NASA se crea; en Venezuela cae la dictadura de Pérez Jiménez; Franco edifica el Valle de los Caídos; la organización terrorista ETA se constituye; en 1960 da comienzo la segunda ola feminista; surge el movimiento *hippie*; se construye el muro de Berlín; Trujillo se alza como dictador en República Dominicana; Nelson Mandela es encarcelado; la astronauta Tereshkova viaja al espacio; el presidente estadounidense Kennedy, que accedió al gobierno en 1961, es asesinado dos años más tarde; Martin Luther King encabeza la Marcha sobre Washington y su *I have a dream* resonará en la historia contra la segregación racial y a favor de la dignidad humana.

2.3.1. El Peronismo

En Argentina, la «Década infame» llega a su fin en 1943, con el general Arturo Rawson y su golpe de Estado, autodenominado «Revolución del 43», que durará tres años. Rawson será reemplazado a los pocos días por Pedro Pablo Ramírez y el general Edelmiro Julián Farrell tomará el poder en 1944. Farrell, durante su mandato, nombró ministro de Guerra al coronel Juan Domingo Perón. La aparición de este nombre en el panorama político marcará un antes y un después en Argentina, y su legado y su influencia se extenderá a lo largo de los años, hasta la actualidad.

Perón fue ganando popularidad gracias a su política sindical-laboral y a las reformas laborales que propuso como ministro: sancionar el Estatuto del Peón de Campo, por el cual se establecía un salario mínimo, mejorando de este modo las condiciones de alimentación, vivienda y trabajo de los trabajadores rurales; crear la Secretaría de Trabajo y Previsión; crear los Tribunales de Trabajo y establecer la jubilación para los empleados de comercio, entre otras medidas populares. El afecto que se ganaba entre la población, sin embargo, no concordaba con lo que cabría esperar de un gobierno militar, de modo que una serie de militares declarados «antiperonistas» lograron en octubre de 1945 la renuncia y detención de Perón. La medida indignó a los obreros y sindicalistas que habían depositado su confianza en el coronel, y el 17 de octubre del 45, llamado a partir de entonces «día de la lealtad», se produjo una gran manifestación en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, que logró la liberación de Perón y su reincorporación al gobierno.

Perón recoge el impulso del pueblo para presentarse a las siguientes elecciones y como candidato de tres partidos: el Partido Laborista, la Unión Cívica Radical y el Partido Independiente. El 24 de febrero de 1946 Perón recibe el 57% de los votos y es elegido presidente de la nación. Para consolidar su poder crea el Partido Peronista (más tarde llamado Partido Único de la Revolución). Una de sus primeras medidas será lograr el sufragio femenino, en 1947, lo que, a su vez, permite que su mujer Eva Perón cree, dos años después, el Partido Peronista Femenino. En ese mismo año, 1949, se dictó una nueva Constitución (la anterior databa de 1853) en la que se recogían los derechos de los trabajadores, la igualdad jurídica entre hombres y mujeres, la autonomía de la Universidad y, entre otras muchas cosas, la reelección presidencial indefinida.

El país, en estos momentos y, en parte, gracias a su posición neutral durante la Segunda Guerra Mundial, que tuvo como consecuencia la promoción de la industria nacional (se crean las Aerolíneas Argentinas, la Flota Mercante, se fabrican más

automóviles, se instala la industria pesada, entre otra serie de avances que permiten que Argentina comience a funcionar de manera independiente), vive un momento de bonanza económica y los trabajadores tienen más ingresos que nunca. Esta situación ayuda a que en 1951, y por primera vez contando con el voto femenino, Perón vuelva a ganar las elecciones.

Un año más tarde, el 26 de julio de 1952, muere su mujer, «Evita», quien, poco antes, había recibido el título de Jefa Espiritual de la Nación. La admiración que suscitaba Eva Perón en el pueblo argentino provocó que a su funeral, que duró dos semanas, acudieran casi tres millones de personas. Unas treinta personas murieron en medio de las avalanchas humanas que se produjeron, y más de trescientos resultaron heridos. Incluso el Papa Pío XII recibió innumerables peticiones para convertirla en santa.

Durante la segunda presidencia de Perón, en un país cada vez más polarizado entre los peronistas y los antiperonistas, comenzará una campaña de desprestigio hacia el general por parte de los medios de comunicación, de ciertos políticos y de la Iglesia católica (Perón se había ganado su enemistad desde que, en el 52, estableciera la ley del divorcio). La respuesta de Perón será la censura, la detención de políticos opositores y una política propagandística a favor del gobierno, que invade la vida cotidiana, desde los medios hasta los libros escolares que ensalzan a Perón.

El 16 de junio de 1955 una treintena de aviones bombardea y ametralla la Plaza de Mayo con la intención de asesinar a Perón. En el atentado mueren innumerables civiles y una parte de la población, declarada peronista, incendia varias iglesias de la ciudad de Buenos Aires. El malestar es general en todo el país, y en Córdoba un grupo de militares se subleva. Perón, para evitar más enfrentamientos, decide no atacar, de modo que es derrocado y se exilia a España. Así, el 20 de septiembre de 1955, comienza la «Revolución Libertadora», en la que se proscribió el peronismo y se vuelve a la Constitución de 1853. Es decir: Argentina vuelve a encontrarse bajo una dictadura, con Eduardo Lonardi a la cabeza, y al que sucede, mediante un golpe de estado interno, el general Pedro Eugenio Aramburu. Durante los años de la dictadura se persiguió y fusiló a militares y a civiles que se habían mantenido fieles al peronismo.

En 1958 se convocan elecciones, controladas por las Fuerzas Armadas y con proscripción del Partido Peronista, y Arturo Frondizi, representante del partido Unión Cívica Radical, es nombrado presidente. Comienza, así, una breve etapa democrática pacífica, en la que el principal objetivo del gobierno será impulsar el desarrollo

industrial del país. En 1961 se anula la proscripción del peronismo, que resulta vencedor en las elecciones del año siguiente. Las Fuerzas Armadas exigen la anulación de esas elecciones y, al no obtener una respuesta positiva, se desencadena el golpe de Estado del 29 de marzo de 1962, protagonizado, por primera vez, por un civil y no por un militar: José María Guido. Un año más tarde se volverían a convocar elecciones (sin la participación de los partidos afines al peronismo, que volvió a ser proscrito) y Arturo Illia se convertirá en presidente de la nación.

2.3.2. La situación teatral

El peronismo es un fenómeno que traspasa los límites de lo político e impregna cualquier aspecto de la sociedad argentina desde mediados del siglo XX y hasta la actualidad. Y el teatro no queda libre de esa sombra, de ese sello peronista. No solo por la cantidad de obras que a partir de entonces se crearán tomando las figuras de Juan Domingo y, especialmente, de Eva Perón como protagonistas, sino sobre todo porque el peronismo trató de usar el teatro como una herramienta política.

De este modo, el teatro «oficial» (o, mejor, «oficialista, por su uso como herramienta sistemática de propaganda», según expresa Dubatti [2012: 103]) estará, a partir de 46, controlado e impulsado por el Estado, con medidas que recuerdan a las propuestas de Barletta, como que los obreros y empleados puedan acceder gratuitamente al teatro en las provincias de Santa Fe, Corrientes, Córdoba y Santiago del Estero (Dubatti, 2012:106). Los teatros oficiales, como el Colón, el Teatro Municipal de Buenos Aires (que en 1950 pasa a llamarse Teatro Municipal General San Martín) o el Teatro Nacional de Comedia, verán vigiladas por el gobierno sus programaciones, que tendrán que tener, al menos, un cincuenta por ciento de obras argentinas, como *Vidas porteñas*, de Tito Insausti u *Octubre heroico*, de César Jaimes.

La Comisión Nacional de la Cultura, con Perón al mando, creará una serie de premios (como los premios Juan Perón y Eva Perón, en 1951, que se entregarán a las obras inéditas relacionadas con la «doctrina justicialista» [Dubatti, 2012: 107]), festivales (como el Festival de Octubre, el año 1950, en conmemoración del 15 de octubre del 45) y revistas (como *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la Argentina*, con tirada nacional). A partir de la Revolución Libertadora el gobierno dejará de controlar y regular el teatro oficial, puesto que ya no necesita valerse de él como herramienta política: el San Martín estará cerrado, el Colón se usará solo para

espectáculos de danza y para celebrar los veinticinco años del Teatro del Pueblo y el Cervantes creará una compañía nacional estable.

Durante el peronismo también se ejercerá el control desde la televisión, que en los años 50 empieza a convertirse en otro medio más de entretenimiento popular, junto con el cine y la radio. Así, se crean varios programas televisivos en los que se retransmiten obras de teatro, como *Teatro universal*, *Joyas de teatro breve*, *Grandes obras del teatro argentino* o *Teatro hogareño*. Además de esta programación, los artistas de teatro comercial empiezan a trabajar también en la televisión, cine y radio.

Puesto que el Estado, además, pretende controlar lo que aparece en los medios de comunicación, muchos de los artistas sentirán ese control como un intento de restar autonomía al arte, de modo que reaccionarán oponiéndose a las medidas que les impone el peronismo y tendrán que emigrar del país. En 1955, tras el golpe de Estado, los artistas antiperonistas volverán al país, y serán ahora perseguidos aquellos que se declararon afines al peronismo.

La aparición de la televisión, junto con la expansión del cine y de la radio, provocará que una sección del teatro argentino se vea reforzada: el teatro de arte y el teatro independiente saben que en un escenario se ofrece algo que en ningún otro espacio puede verse. Así, estos creadores verán cómo sus salas se llenan cada vez más y se verán abocados a trabajar de forma más organizada y profesional, ofreciendo espectáculos de mayor calidad. Las salas elegidas cada vez serán más pequeñas y más íntimas, y en ellas se programan obras de autores contemporáneos internacionales: Camus, Genet, Cocteau, Tennessee Williams, Anouilh, etc.

Durante estos años, además, aparecen y cobran fuerza otras concepciones teatrales, como el «teatro obrero» (aparece en 1948 y lo realizan trabajadores que suelen ser militantes peronistas, por lo que sus obras partirán siempre de una visión patriótica), el «teatro universitario», el teatro de títeres, el teatro de partidos políticos, el teatro para niños, el *variété* y la danza. El teatro aficionado, a medida que crece el número de salas y de compañías, va desapareciendo lentamente.

2.3.3. El teatro independiente

Desde los años 45 hasta principios de los 60 el teatro independiente experimenta un crecimiento notable. A partir de las bases que el Teatro del Pueblo estableciera, y tras el cierre de su sede en el 43, las compañías independientes afloran en la ciudad de Buenos Aires, con la consecuente aparición de festivales y certámenes de teatro independiente,

que dan a conocer un panorama teatral ajeno al teatro oficial como, por ejemplo, las innovaciones dramaturgias y escénicas europeas y estadounidenses.

En estos años, los grupos que más relevancia tienen son La Máscara y Fray Mocho. Junto a ellos siguen existiendo La Cortina, el Tinglado Libre Teatro, el Teatro Libre Florencio Sánchez y el Teatro Libre Evaristo Carriego (que se fundó como teatro de aficionados y a partir de 1950 se transforma en «independiente»). Paralelamente, aparecen en la escena nacional el Nuevo Teatro, el Telón Teatro Independiente o el Teatro Los Independientes, entre otros. Además, en 1950 aparecen nuevas instituciones, como el IAM (Instituto de Arte Moderno) o la OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro). El primero, con Marcelo Lavalle al frente, presenta en su cartelera obras como *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, *Antígona*, de Anouilh, *Muertos sin sepultura*, de Sartre o *Las brujas de Salem*, de Miller (Ordaz, 2010:496-497). La segunda, fundada por el periodista, poeta y crítico Alberto Rodríguez Muñoz, ofrece estrenos de obras menos experimentales, tanto argentinas, como *El familia*, de Florencio Sánchez o *Tres jueces para un largo silencio*, de Lizarraga, como algunos estrenos de repertorio extranjero, por ejemplo *La gaviota*, de Chéjov (Ordaz, 2010: 497-498). Con motivo del vigésimo quinto aniversario de la aparición del Teatro del Pueblo, todos estos grupos participarán en el «desfile de teatros independientes» que se celebra en el porteño Teatro Nacional Cervantes.

Como si de un punto de inflexión matemático se tratase, la llegada a Argentina (y al mundo) de una obra extranjera marcará un antes y un después en la concepción del teatro: se trata de la obra absurda *Esperando a Godot*, de Beckett. El Teatro Universitario de Arquitectura pone en pie en 1956 esta obra del autor irlandés, con dirección de Jorge Petraglia. El impacto de la pieza marcará a toda una generación de dramaturgos que está a punto de aparecer en el panorama teatral. Entre ellos, a Eduardo Pavlovsky, que reconoce:

Cuando vi por primera vez *Esperando a Godot* descubrí un teatro diferente, que me hacía salir del género de la comedia, que me tocaba corporalmente, que me expresaba en mi vida, que me explicaba la vida de otra manera... [...] de golpe me encontré en el escenario con un lenguaje que era el mío (Dubatti, 2012: 122).

2.3.3.1. La Máscara y Nuevo Teatro

El 5 de mayo de 1949 se convierte en una fecha clave para el desarrollo del teatro independiente: esa noche se estrena *El puente*, de Carlos Gorostiza, bajo la dirección de Pedro Doril. La obra de Gorostiza pone de manifiesto la desigualdad social de la

Argentina de los años 40 y 50, así como la dificultad comunicativa entre las clases burguesas y las clases obreras. Para ello, este dramaturgo se aferra a la estética realista e introduce los coloquialismos característicos de cada clase social. En el prólogo de la primera edición, Gorostiza explica:

Escribí esta obra ávido de dar a mi gente el espectáculo maravilloso de sus propias vidas. De hacerles reír con su propia risa. De hacerles llorar con su propio llanto. De avergonzarlos con su pequeñez y enorgullecerlos con su grandeza (Dubatti, 2012:119).

El puente se convierte en un hito para el teatro independiente bonaerense (también en el circuito profesional, con la puesta en escena, ese mismo año, de Armando Discépolo). Tanto es así que el investigador Pellettieri indica que esta obra inaugura la etapa de «nacionalización» del teatro independiente: en ella se muestran caracteres típicamente argentinos sin caer en la farsa o el estereotipo, y con la profundidad que trae consigo el realismo. La obra es recibida con tal éxito que traspasa las fronteras del país y llega a España (con una versión de Buero Vallejo que no se pudo estrenar porque no pasó la censura de Franco), Uruguay, Cuba, Puerto Rico o México; y pronto sería traducida al inglés y representada en Estados Unidos. La pieza de Gorostiza abre las puertas de la dramaturgia autóctona al extranjero. A partir de este momento, Buenos Aires conquistará la atención mundial gracias a su teatro. A su teatro independiente, que comenzará una etapa de expansión y de consolidación de sus preceptos dentro del país.

Dos de los integrantes de *La Máscara*, Alejandra Boero y Pedro Pasquini, se escinden de la compañía y crean, en los años 50, el Nuevo Teatro, y explican en su artículo «Tiempo de combate», escrito en 1960:

Luego de casi veinte años de militancia en el movimiento teatral independiente argentino hemos aprendido duramente que «hacer teatro» no es un privilegio, y si lo fuera se adquiere trabajando y estudiando y además trae consigo una pesada responsabilidad social. [...] De Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo hemos tratado de adoptar la tenacidad, la incansable continuidad en el esfuerzo, la disciplina y la consecuencia con los propios principios. [...] Reconocemos además como maestros e inspiradores de la obra realizada, a Andrés Antoine, en la celosa defensa de nuestra independencia institucional y artística; a Romain Rolland, por su ideario de teatro popular, espíritu de lucha y profunda confianza en los valores del hombre; a Stanislavski, por su permanente y exitosa búsqueda de una técnica teatral nacida de la auténtica realidad de la vida (Ordaz, 2010:494).

En enero, febrero y marzo de 1954, Nuevo Teatro realiza el Primer Desfile de Teatros Independientes, en el que participan numerosas compañías de la provincia de Buenos Aires presentando obras autóctonas y extranjeras. Las compañías seleccionadas coincidían en una característica común: ninguna de ellas tenía una sede fija en la que poder mostrar sus espectáculos.

En los años 70, y tras muchas mudanzas de sede por varias salas y viejos teatros de Buenos Aires, la compañía se disuelve. Quedarán sus aportaciones estéticas, la búsqueda de nuevos autores nacionales y su lema, «Cuando se es joven, se debe ser joven hasta el final», como máxima insignia de este Nuevo Teatro.

2.3.3.2. Fray Mocho

Su nombre completo es Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Independiente Fray Mocho, y su origen proviene del seudónimo de José Seferino Álvarez, escritor y periodista de finales del siglo XIX, cuya especialidad, además de los ensayos, era la de ilustrar, en clave humorística, a determinadas personalidades de la vida pública argentina. Fray Mocho era un literato costumbrista, que ofrecía, con sus textos, una alternativa al movimiento romántico. Para ello, siguiendo los preceptos naturalistas, utilizaba el habla popular, el de la persona a quien retratará.

Oscar Ferrigno, el fundador de esta compañía, trabajó durante un tiempo en La Máscara y, tras su vuelta de un viaje por Europa, gracias al que pudo conocer las novedades de la vanguardia teatral francesa, se propuso crear una nueva escuela de interpretación. Primero tratará de hacerlo con los integrantes de La Máscara, pero después se separará del grupo y creará la escuela Fray Mocho.

En su escuela los intérpretes se formaban durante un año, y ensayaban la función que se mostraría en la sede de Fray Mocho (primero en Posadas, 1059 y más tarde en Cangallo, 1522), con la que después la compañía hacía giras nacionales e internacionales. Paralelamente Fray Mocho se convierte en una sede de investigación teórica, y publica los *Cuadernos de Arte Dramático* y *Suplementos de Estudio*, con números dedicados a los métodos de grandes maestros como Stanislavski o Brecht, entre otros.

La compañía puso en escena textos contemporáneos, tanto de autores extranjeros como de autores autóctonos. Osvaldo Dragún estrenará con ellos muchas de sus obras, como *La peste viene de Melos*, *Historias para ser contadas* o *Los de la mesa diez*, todas con un marcado carácter social y su «poética “del chisme”» (Dubatti, 2012: 121), como él mismo define. Dragún contaba que se basaba, para muchas de sus obras, en los integrantes de Fray Mocho y su manera de trabajar: «Me cuesta mucho escribir solo [...] Necesito vivir en medio de gente que me excite. Yo viví eso en Fray Mocho. Fray Mocho era una colectividad muy excitante, llena de problemas internos, de defectos, de

vicios. Pero muy, muy excitante» (Dubatti: 2012: 121). En 1961 el local de la calle Cangallo es desalojado y la compañía comienza a resquebrajarse hasta su disolución.

2.4. Años 1963-1976

Los años 60 y 70 se verán atravesados por acontecimientos internacionales que harán tambalear los países y a sus ciudadanos. Así, durante los 60 Kennedy asumirá la presidencia de los Estados Unidos y tras pocos años ejerciendo en su cargo, será asesinado, al igual que Martin Luther King, estandarte de la lucha por los derechos sociales y por la no discriminación de los negros; comenzará la construcción del Muro de Berlín; el suicidio de Marilyn Monroe conmoverá al mundo entero; Estados Unidos invadirá la Bahía de Cochinos en Cuba; el astronauta ruso Yuri Gagarin será el primer hombre que viaje al espacio exterior, al que sucederá la astronauta Valentina Tereshkova; llegará el movimiento *hippie* y su «verano del amor» en San Francisco; surgirá el movimiento *skinhead* entre los jóvenes ingleses adversos al movimiento *hippie*, pacifista y aburguesado; la música de los Beatles comienza a sonar por todo el mundo y, poco después, aparecerán en la escena musical The Rolling Stones; fallecerá el Papa Juan XXIII; Salazar accederá al poder en Portugal; Mao emprenderá la revolución cultural en China; El Che Guevara será asesinado en Bolivia; la actual República Checa vivirá su Primavera de Praga; en París brota el Mayo del 68; Neil Armstrong llegará a la luna a bordo de la nave norteamericana Apolo XII; el «domingo sangriento» de Irlanda; la muerte de Salvador Allende en Chile; el estallido del «caso Watergate» y la primera dimisión presidencial en la historia, la del presidente Nixon; se producirá el asesinato de Carrero Blanco por parte del grupo terrorista ETA; estallará la revolución de los claveles en Portugal; en 1975 moría Franco en España, al que sucederá el rey Juan Carlos I.

2.4.1. La «Revolución Argentina»

El 12 de octubre de 1963, Arturo Umberto Illia, representante de la Unión Cívica Radical del Pueblo, es elegido presidente de la nación. Su política se fundamentaba en medidas populistas, como la Ley de salario mínimo, vital y móvil o el Plan nacional de alfabetización, que fomentaron el trabajo y redujeron la desocupación de la población, a medida que permitían al presidente ganarse la confianza del pueblo y de quienes se habían considerado peronistas hasta entonces, ganándose, consecuentemente la desconfianza de los antiperonistas. En 1965 se convocaron nuevas elecciones, e Illia

eliminó muchas de las restricciones que el peronismo padecía. Esto alarmó a ciertos militares antiperonistas, que se organizaron para derrocar al gobierno. La mañana del 28 de junio de 1966, el general Alsogaray se presentó en la Casa Rosada exigiendo a Illia su retirada. Al día siguiente, el general Juan Carlos Onganía era nombrado presidente de la nación. Por primera vez, no se presenta esta opción como un gobierno provisional, sino que se trata de un golpe de Estado que pretende instaurar la dictadura como sistema estable y permanente. Se da comienzo, así, a la llamada «Revolución Argentina».

No es este un fenómeno aislado: en varios países sudamericanos se genera el mismo movimiento dictatorial. Colombia está bajo las órdenes de Rojas Pinilla desde el 52 y hasta el 57. Stroessner, en el 54, se había erigido como presidente de Paraguay. En Brasil, la Revolución del 64, pone a Castelo Branco al mando del país. En Cuba, Fidel, enarbolando la bandera de la «revolución cubana», toma el poder en el año 58, hecho que no dejará indiferentes al resto de países hispanos. Más adelante, en el 73, Pinochet aparecerá en Chile, y Bordaberry en Uruguay.

Durante los años de la Revolución Argentina se persiguió a todo aquel que se hubiera declarado peronista o que tuviera algún tipo de vínculo con el ideal comunista. Estas persecuciones llegaron pronto a la universidad, que hasta entonces gozaba de autonomía política, y apenas un mes después de que Onganía tomase el poder, el 29 de julio del 66, la policía desalojó violentamente las facultades, dando lugar a lo que se conoce como la «noche de los bastones largos».

A partir de ese momento comenzaron a surgir movimientos de protesta ante el régimen, que desembocaron en una de las más grandes revueltas sociales del país: el Cordobazo. El 29 de mayo del 69, y tras varios días de huelgas y protestas apoyadas por los universitarios, los obreros y muchos militantes de izquierdas, se desencadenó una serie de marchas vecinales desde la periferia hasta el centro de la ciudad de Córdoba. La policía trató de impedir y frenar las marchas, pero la afluencia era masiva. La tensión fue tal que, a medio día, había ya una víctima mortal, lo que destapó la furia de los ciudadanos. Se montaron barricadas improvisadas y los ataques de los vecinos a la policía fueron de tal magnitud que esta tuvo que replegarse y meterse en los cuarteles. Por la noche, Onganía envió al ejército a Córdoba, que logró apaciguar las revueltas, pero que, después de aquel día, no quiso seguir las órdenes represivas que el general dictaba.

En 1970, el general Onganía fue depuesto y entró al poder Roberto Marcelo Levingston. Ese año surgió la organización guerrillera de los Montoneros (otros grupos

guerrilleros aparecen en estas décadas en América Latina, como las FARC colombianas, en 1964), que secuestró al exdictador Aramburu y pidió la devolución del cadáver de Eva Perón. Su objetivo era desestabilizar al gobierno y recuperar como presidente a Perón. En 1971 un golpe de Estado interno permitió al general Alejandro Agustín Lanusse acceder al poder. Dos años más tarde, sin embargo, se convocarían elecciones.

Tras diez años de dictadura, las elecciones de 1973 colocan al peronista Héctor José Cámpora al mando del país. Cámpora accederá al poder durante unos pocos meses, tras los que le sucede Raúl Alberto Lastiri. Durante estas dos presidencias, Juan Perón volvía de su exilio y se convocaban nuevas elecciones, de las que resultó elegido presidente. Sin embargo, su presidencia no durará más de un año: el 1 de julio de 1974, Perón muere en Buenos Aires. Ese mismo año su segunda esposa, María Estela Martínez de Perón, será la primera mujer presidenta en la historia no solo del país, sino de toda América Latina.

Durante la presidencia su marido y, antes, de Cámpora, el secretario y ministro de Bienestar Social José López Rega crea la organización paramilitar y terrorista Alianza Anticomunista Argentina (conocida como Triple A) para combatir a los sectores de izquierdas. La Triple A, que se mantuvo hasta 1975, asesinó a unas setecientas personas, desde militantes de izquierdas hasta estudiantes, pasando por eclesiásticos (como el caso del Padre Múgica) e incluso por familias completas. Las acciones represivas y violentas, sin embargo, no terminarían con el desmantelamiento de esta organización, ya que en 1976 comienza la dictadura más sangrienta y terrorífica que ha sufrido el país.

El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar, con Videla a la cabeza, derroca a la presidenta de la nación e instala una dictadura permanente, dando comienzo a lo que se conoce como «Proceso de Reorganización Nacional».

2.4.2. El teatro de los años 60

Ha sucedido siempre en la historia del teatro, y el argentino es una de las mejores muestras de ello, especialmente durante esta época, que el arte se convierte en un medio para comprender la situación política. Que la ficción dialoga con la realidad. Que el teatro se convierte en una suerte de traductor de lo que ocurre, para que el ciudadano acceda a ello sin sentirse engañado.

Los teatros oficiales (el San Martín y el Cervantes) programarán durante esta década obras de autores argentinos, y extranjeros, como Valle-Inclán, Chéjov o

Pirandello. Además, a estos teatros acudirán maestros internacionales: en 1970, Lee Strasberg ofrece un curso sobre el conocido «método» en el San Martín; visitará el país Jerzy Grotowsky en 1971, un año después de la publicación de su *Hacia un teatro pobre*; llegarán compañías italianas como el Teatro Stabile di Genova; el brasileño Augusto Boal, que se exilia en 1971 en Argentina, será una gran influencia para los dramaturgos que se formen con él, como Mauricio Kartun, del que se hablará más adelante (§ 2.6.2.1).

Con la llegada de la «Revolución argentina», Onganía justifica la censura que ejercerá a artistas y salas porque, proclama:

Las medidas adoptadas en el orden municipal guardan completa coherencia con el pensamiento de la «revolución argentina» y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se pongan al servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política (Dubatti, 2012:161).

Así, la representación de determinadas obras estará prohibida por motivos religiosos (como el musical *Esto es music-hall*, que incluía en el espectáculo burlas a la institución religiosa) o políticos (como ocurrió con la obra *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen), llegando incluso esta censura a ejercerse de forma violenta: las funciones del musical *Jesucristo superstar* en el 73 fueron interrumpidas a base de bombas incendiarias.

La censura tuvo como reacción inmediata la radicalización del llamado «teatro militante», como el Teatro Popular de Octubre, el Libre Teatro Libre (en Córdoba) o La Podestá (del que formarán parte, entre otros, Juan Carlos Gené o Mauricio Kartun). La fama del primero se debe a la invención del «sociodrama», que construía sus espectáculos a partir del problema social de una comunidad concreta (un barrio, una villa o una fábrica, por ejemplo) y contando para ello con personas de esa colectividad que harían las veces de actores, de modo que el espectáculo se convertía en una asamblea política (Dubatti, 2012: 163). El impacto de los sociodramas fue enorme, al menos durante el tiempo en que pudieron mantenerse sin amenazas.

El teatro independiente sigue contando en estos años con toda una serie de compañías en activo: Teatro del Pueblo, Nuevo Teatro, La Máscara, Fray Mocho, Teatro Payró o Los Independientes. Los mecanismos de organización de estos grupos cada vez se alejan más de los preceptos marcados por Barletta, y los artistas comienzan a compatibilizar su trabajo en el teatro independiente con el teatro profesional,

comercial e incluso con la televisión. Esto es, los integrantes del teatro independiente ya no tienen ese ímpetu de entrega absoluta al movimiento, comprenden que necesitan cobrar por lo que hacen. Esto se traduce en un carácter menos dogmático y más abierto de estos creadores, y en una comunicación más fluida con otros sectores artísticos. Así, el teatro independiente se dividirá en dos sectores, de un lado el teatro profesional del arte, que apuesta por la nueva dramaturgia argentina; de otro lado, el teatro propiamente independiente, con un marcado carácter político, y que se genera en salas cada vez más pequeñas, con la afluencia de un público cada vez más exclusivo.

Los años 60 suponen, para el teatro argentino, la aparición de toda una serie de dramaturgos cuyas poéticas influyen en cualquier artista que aparezca después. Como explica Dubatti, «sin Cossa no hay Kartun, sin Gambaro no hay Veronese, sin Ure ni Pavlovski no hay Bartís» (2012: 169). Pero, además de ellos, Juan Carlos Ghiano, admirador confeso de Valle-Inclán y el esperpento, dirá «si hacia entonces hubiese existido el teatro del “realismo exasperado”, mis piezas habrían coincidido con esa corriente» (Ordaz, 2010: 536); Ricardo Halac y su propuesta realista con tintes grotescos y del absurdo de Beckett; Sergio de Cecco y su revisión de los clásicos (como *El reñidero*, basado en el mito de Electra); Ricardo Monti, que afirma: «El artista es un mero creador de esa conciencia social que, a través de él, se desdobra y se vuelve sobre sí misma a fin de reconocerse, palpase el rostro o hacer muecas delante del espejo» (Ordaz, 2010: 553), como muestra con *Marathon* o *Visita*; y otros tantos, como Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher, Guillermo Gentile, Óscar Viale o Alberto Adellach.

Los creadores de esta década comienzan a establecer un diálogo entre el absurdo y el realismo, entre la vanguardia y la continuidad del naturalismo. Movimientos que parecen enfrentados y que, sin embargo, tratan un mismo tema desde poéticas diferentes: la crítica a la clase media argentina. Explica Dubatti que, durante estos años, «“realistas” y “absurdistas” coinciden en una misma función crítica del orden social y político: cuestionan los límites de una sociabilidad destructiva e invitan implícitamente al advenimiento de un cambio» (2012: 159).

Procede aquí atender a tres figuras fundamentales dentro de la dramaturgia argentina de estos años. De un lado, la aportación de Roberto Cossa es indispensable para conocer los pasos de Martun, quien fuera maestro de Veronese. De otro lado, Gambaro y Pavlovsky son las principales referencias de Daniel Veronese. Él mismo confiesa:

A escribir empecé imitando, copiando, plagiando a dos autores argentinos, que son Griselda Gambaro y a Tato Pavlovsky. Dos personas que admiro [...], De Griselda Gambaro me gustaba mucho su poética de los años setenta, ochenta. En mis comienzos yo quería escribir como ella. Y de Tato me gustaba mucho la poética de lo siniestro, del dolor, cómo alguien puede pisar sobre algo tan desagradable, sobre la tortura (§ B1).

2.4.2.1. Roberto Cossa

Aunque comienza su carrera teatral como actor, pronto decide situarse tras el papel en blanco y se convierte en dramaturgo. Su primera obra, *Nuestro fin de semana*, se convierte desde su publicación en un texto de referencia. En él, Cossa presenta a unos personajes cotidianos, de clase media, que vuelcan en escena su situación, acompañada de su desánimo general, insertos en una situación cada vez más precaria que atraviesa el país, pero con la tenacidad de quien se empeña en avanzar pese a todo. Ese es el drama de Raúl, el protagonista de una de sus más afamadas obras: *Nuestro fin de semana* (1962), que pretende convertirse en un gran empresario pero no es capaz de hacerlo y no sabe cómo enfrentarse a esa realidad, y trata de engañar a cuantos le rodean sin percatarse de que su mujer, Beatriz, ya ni siquiera le cree. Esta obra se enmarca dentro del «realismo reflexivo» o «dramaturgia del callejón sin salida», como analiza Dubatti (2012: 158):

Cossa logra un «efecto de realidad», una ilusión de contigüidad entre la sociedad y la escena teatral, que se aparta tanto de las entelequias e idealizaciones del realismo socialista (la oposición «personaje positivo» y «personaje negativo») como del realismo costumbrista (con su afán de pintoresquismo superficial) y melodramático (que apela al efecto sentimental).

Algunas de sus obras son *Los días de Julián Bisbal*, de 1966, *La ñata contra el libro* o *La pata de la sota*, ambas de 1967. En 1970, junto con Somigliana, Rozenmacher y Talesnik, pone en pie una suerte de revista llamada *El avión negro*, en la que coquetea con el grotesco: «Es un género que a mí siempre me gustó mucho y creo que no lo intenté antes porque no había cumplido la etapa necesaria de asimilación como yo quería», explica (Ordaz, 2010: 544). Una vez explorada la poética grotesca, se instala en ella para escribir *La nona* en 1977, *No hay que llorar* en 1979 o *El viejo criado*, un año después, en las que comienza a rozar el absurdo, sin llegar a adentrarse en él. A ellas les seguirán *Gris de ausencia* (1981), *El tío loco* (1982), *De pies y manos* (1984), *El sur y después* (1986), *Yepeto* (1987), *Viejos conocidos* (1994), *Pingüinos* (2001), *Definitivamente adiós* (2003) o *De cirujanas, putas y suicidas* (2005), entre otras.

2.4.2.2. Eduardo Pavlovsky

Estudia medicina y se orienta hacia la psiquiatría y el psicoanálisis, fundando la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo. Afirma que, a la hora de elegir los temas de sus textos, le interesa «primordialmente el conocimiento de los problemas e inquietudes de hoy» (Ordaz, 2010: 549). Por eso se dispone a construir personajes con una gran carga psicológica, nada maniqueos. Al mismo tiempo, explora dentro de las novedades vanguardistas, especialmente del absurdo: «Al teatro de vanguardia le toca, entonces, el tema del hombre actual, con sus dudas y sus incertidumbres, en sus grandes soledades» (Ordaz, 2010: 550).

Comienza escribiendo *Somos* y *La espera trágica*, ambas de 1961, a las que le siguen, entre otras, *El hombre* (1963), *Acto rápido* (1965), *Robot* (1966), *La cacería* (1969), *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973) (en las tres últimas él actúa también), *Cámara lenta* (1981), *Potestad* (1985), *Volumnia* (de 2002, basado en el *Coriolano* de Shakespeare), *Solo brumas* (2008) o *Asuntos pendientes* (2011).

Una de sus obras más conocidas es *El señor Galíndez*, que bebe del absurdo beckettiano de *Esperando a Godot* ya desde el propio título: ni Godot ni Galíndez aparecerán nunca en la obra, aunque se hable de ellos todo el tiempo. Los protagonistas de la pieza de Pavlovsky son Beto y Pepe, dos torturadores que deben instruir a Eduardo según el método inventado por el señor Galíndez. Son dos personajes normales, cotidianos, que a simple vista no se diferencian de cualquier otro trabajador. Y que hacen lo que hacen obedeciendo órdenes superiores. Como cualquier persona. Como cualquier trabajador que cumple con sus mandatos. Aunque en su caso, su misión sea la de matar a gente. Pavlovsky deja traslucir en su obra una denuncia de las torturas acometidas por el aparato político del país durante los años en que la obra se escribe. Y para ello se escapa de las garras de lo evidente y de lo previsible, y pone en escena a dos personajes que no son malvados, que tienen sus familias a las que adoran y por las que se preocupan, logrando que el espectador empatice con ellos... hasta que descubra su verdadera ocupación. En 1974 el teatro Payró sufrió un atentado por programar este texto. Ello no hizo sino alimentar el deseo de Pavlovsky por indagar en la subjetividad de personajes torturadores, asesinos, represores. *Potestad*, unos años posterior, será una de las grandes influencias de Veronese (§ 9.2.1.2.2).

2.4.2.3. Griselda Gambaro

Comienza su carrera en la escritura con colecciones de relatos, como *Madrigal en la ciudad* (1963) y *El desatino* (1964), que se transformó en una versión teatral que se estrenó en 1965 en el Instituto Di Tella. Escribe también novelas, como *Una felicidad con menos pena* (1967), *Nada que ver con otra historia* (1972) o *Dios no nos quiere contentos* (1979), así como cuentos y relatos: *Lo mejor que se tiene* (1998) y *Los animales salvajes* (2006), entre otros. Explica sus comienzos por la narrativa de este modo:

Yo llegué al teatro por la lectura, [...] y diría que más que una dramaturga yo me considero una escritora, es decir, lo que me importa a mí es escribir y por eso paso de la novela al cuento, al teatro. El teatro, lamento desilusionarles, es solo uno de mis amores (Pellettieri, 1998: 19).

En los años 50, tras ver el *Esperando a Godot* de Jorge Petraglia, comenzó a interesarse más por el teatro y, concretamente, por el estilo absurdo. Antes de convertir *El desatino* en una obra teatral, ya había escrito *Las paredes* (1963), y después escribirá *Los siameses* (1965), *El campo* (1967), *El miedo* (1972), *Decir sí* (1974) o *La malasangre* (1981), entre muchas otras piezas teatrales.

El estreno de *El desatino* desencadena la gran polémica teatral que se vivirá en el país en estos años: el estilo de Gambaro se asocia rápidamente al absurdo y al teatro de la crueldad, alejándose de los patrones realistas, por lo que muchos críticos, y espectadores, critican la obra por no sentirla comprometida con la situación social que argentina atraviesa en esos momentos. La autora defiende que debe haber una poética desde la que hablar del «acontecer de las últimas ideas que vinculan este país —a cualquier ciudadano de este país—, con una problemática general que es de este siglo, de este tiempo y en donde el sentimiento del dolor, de la comunicación, de la existencia y de la muerte se alcance con toda la jerarquía que requiere un arte adulto, contemporáneo, nuestro» (Ordaz, 2010:551).

Después de *El desatino*, el estreno de *Los siameses* será mejor recibido, e incluso los críticos más duros comenzarán a aceptar que «la autora habla de problemas argentinos, de nosotros» (Pellettieri, 1996:119). Se empieza a comprender, entonces, que Gambaro no parte del absurdo sino del grotesco criollo. Y que los temas que trata en sus obras tienen mucho que ver con la realidad nacional, aunque haya que descodificarlas, aunque no se muestren de una manera «real», al estilo de los textos de Arthur Miller o de Strasberg.

En *El campo*, de 1967, ciertos críticos vuelven a arremeter contra la autora, seguramente porque no comprenden la ironía con la que Gambaro presenta esta pieza, comenzando por el título: la autora sitúa la acción en un campo de concentración, no en un *locus amoenus*. En él se encuentran Emma, la víctima, Franco, el torturador, y Martín, que llega para trabajar en el campo. Emma poco a poco, a través de esos picores constantes, deja ver al espectador la misma idea que ella va asimilando: que el campo no es un lugar ficticio, que nada sale de su imaginación, que el hombre ha sido capaz de inventar esos sitios en los que habitar. Y que no hay esperanza alguna para ella. La mayoría de las lecturas que se hicieron en el momento de su estreno, no obstante, en nada se parecían a la idea que podemos tener hoy sobre el texto. Así, en *La prensa* encontramos esta crítica de 1968:

Gambaro utiliza un estilo agresivo, hecho de imágenes y de sensaciones, pero en el que se busca apabullar al espectador. Al principio la obra promete, pues se va creando un clima de violencia válido a través de una formulación dramáticamente eficaz, pero poco después la atmósfera comienza a tornarse tediosa por la cantidad de reiteraciones (Pellettieri, 1996:121).

Hoy en día, y con la llegada del posmodernismo, somos capaces de valorar la obra de Gambaro sin filtros realistas, desde la poética, aún inclasificable, que la autora propone en sus textos. Textos que influirán en los dramaturgos posteriores que se acerquen a las palabras de Gambaro. Tal es el caso de Daniel Veronese.

2.5. Años 1976-1983

Durante el periodo de los años 70 y principios de los 80, el mundo vivió acontecimientos como el nacimiento del primer superordenador; la muerte de Mao, el dirigente del Partido Comunista de China; Carter asumió la presidencia de los Estados Unidos; Adolfo Suárez fue elegido democráticamente como presidente de España; en Italia, las Brigadas Rojas asesinaron a Aldo Moro; Juan Pablo II se convirtió en el nuevo Papa; Margaret Thatcher alcanzó el puesto de primera ministra en el Reino Unido y aplicó toda una serie de medidas políticas conservadoras; comenzaron las videoconferencias; John Lennon fue asesinado en Nueva York; se publicó *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; Ronald Reagan sucedió a Carter en 1981 en Estados Unidos; en España, después de la dimisión de Suárez, el teniente coronel Tejero entró en el congreso de los diputados un 23 de febrero, con la pretensión fallida de dar un golpe de Estado; Grecia entró a formar parte de la Comunidad Económica Europea; François

Mitterand fue elegido presidente en Francia; se desencadenó la guerra de las Malvinas entre Argentina e Inglaterra.

2.5.1. El «Proceso de Reorganización Nacional»

El 24 de marzo de 1976 marca un antes y un después en la historia de la Argentina: ese día comienza el periodo dictatorial más violento que ha vivido el país. Jorge Rafael Videla es la figura más reconocible de ese grupo de militares que desencadenó toda una serie de asesinatos y desapariciones de ciudadanos en el país. Pero, junto a él, son miembros de la Junta Militar también Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti (de 1976 a 1980), Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini y Omar Domingo Rubens Graffigna (del 80 al 81); Leopoldo Fortunato Galtieri, Basilio Lami Dozo y Jorge Isaac Anaya (del 81 al 82); y Cristino Nicolaides, Rubén Franco, Augusto Jorge Hughes (hasta 1983).

La primera Junta Militar, que derrocó a María Estela Martínez de Perón, autodenomina «Proceso de Reorganización Nacional» a la nueva etapa que comienza. En este «Proceso», como ya ocurrió en el 66, la dictadura se presenta como gobierno permanente, no provisional, se declara el estado de sitio y se establece un Estatuto que elimina la validez de la Constitución. Acciones estas, como todas las que se hicieron durante estos años, justificadas por su «doctrina de la seguridad nacional» (Pellettieri, 2001: 81).

Durante estos años, la población sufrió amenazas constantes, no solo los políticos, y ni siquiera solo los artistas públicamente declarados contrarios al régimen: también los ciudadanos anónimos, e incluso los estudiantes, fueron amenazados, detenidos y desaparecidos. Uno de los más conocidos atentados contra estudiantes sucedió durante la llamada «noche de los lápices». Diez años después de la «noche de los bastones largos», la policía volvió a arremeter contra los estudiantes pero, en este caso, contra los de secundaria. Las causas de la detención de diez «potenciales subversivos», como les llamaba el gobierno, nunca fueron esclarecidas: seguramente tuvieron que ver con la manifestación que se convocó para exigir la implantación del «boleto» estudiantil (un descuento de estudiante para los transportes), pero no es seguro. Tampoco importaba demasiado: los militares no necesitaban muchas razones para entrar en la casa de cualquier ciudadano que fuera sospechoso de tener una ideología distinta de la del régimen, y hacerlo desaparecer, o quizá, con «suerte», llevarlo a la cárcel y torturarlo, o tal vez asesinarlo sin rodeos y sin explicaciones a la familia que lo reclamara. Para ello

contaban, entre otros medios, con los llamados «vuelos de la muerte», que consistían en arrojar desde un helicóptero al mar a ciudadanos vivos, que llevaban piedras y pesos atados a su cuerpo.

Todos estos acontecimientos, que en realidad ya habían comenzado años antes con la Triple A, provocaron como resultado uno de los más famosos movimientos de respuesta ciudadana pacífica. Un grupo de catorce madres, que acudían a diario a preguntar por sus hijos desaparecidos al vicario general, decidió congregarse en la porteña Plaza de Mayo, frente a la Casa Rosada, con la intención de que Videla, al ver a muchas mujeres allí, se sintiera con la obligación de recibirlas. Cada jueves de la semana, aquellas mujeres se reunían en el mismo lugar. Su única actividad consistía en caminar en círculos y de dos en dos, puesto que el estado de sitio prohibía las concentraciones de más de tres personas quietas en cualquier espacio público. Para diferenciarse de los transeúntes que por allí pasaban, llevaban un pañuelo blanco en la cabeza. Poco a poco se fueron añadiendo más madres cada jueves, y también padres, y hermanos, y esposas, y nietos, hasta formar un grupo de unas trescientas o cuatrocientas personas. Que cada jueves rodeaban la pirámide de Mayo. Y que comenzaron a tener repercusión en los medios internacionales, en los que pudieron explicar el motivo de esas reuniones. Las madres de Mayo construyeron un bastión clave para la resistencia contra el régimen, que se verá reflejado en las dramaturgias de los autores coetáneos al movimiento.

El fin del «Proceso de Reorganización Nacional» está muy ligado al desastre acontecido en las Malvinas en 1982. Argentina pretendió recuperar un territorio que consideraba suyo, pero que gestionaba el Reino Unido. La guerra duró tres meses, con la desoladora derrota de los argentinos. Eso restó credibilidad al gobierno, que tuvo que convocar elecciones democráticas un año más tarde. Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical, fue elegido presidente el 30 de octubre de 1983. Comenzará, a partir de entonces, un largo proceso de adaptación a la democracia: a pesar de las insurrecciones, el modelo democrático se instala en el país con más fuerza de lo que ninguna dictadura lo hiciera antes.

2.5.2. El teatro bajo la violencia

La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideas extremistas [...]. En nuestro país los canales de infiltración artísticos culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y

textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente.

Francisco Carcavallo, el subsecretario de cultura de la provincia de Buenos Aires, dio a conocer, en 1976, el proyecto de su plan cultural (Pellettieri, 2001: 82). Con esta carta de presentación, es de suponer que todo el ámbito de la cultura estaría, durante estos años, vigilada y controlada. Y todo aquello que se saliese de las líneas estéticas y políticas que la Junta Militar considerase inapropiadas, sufriría ya no solo censura, sino violencia física: ciertos teatros serán desalojados y bombardeados con gases lacrimógenos (o, peor aún, bombardeados sin desalojar), determinados artistas serán perseguidos, incluidos en listas negras, vetándoles así la posibilidad de trabajar, y, en el mejor de los casos, podrán exiliarse del país. Ese es el caso de Pavlovsky, de Gambaro, de Jorge Eines, de Norma Aleandro y de tantos otros. Algunos, en cambio, como Rodolfo Walsh o Diego Botto, no tendrán esa suerte y serán apresados y se les hará desaparecer. Pero el problema, explica Pavlovsky, no era tanto la presión ejercida por el gobierno, como la complicidad de una parte de los ciudadanos:

No hay dictadura que no se apoye en la complicidad civil de un sector de la población. [...]. El «por algo será» no era patrimonio de una minoría. Un sector amplio de la población aprobaba silenciosamente las desapariciones. O las ignoraba, que es lo mismo (Dubatti, 2012:177).

Así pues, durante estos años no se crearán nuevas salas, ni habrá demasiadas publicaciones teatrales. Lo único que podrá mantenerse sin sobresaltos será el teatro oficial y el comercial. El primero, porque siempre ha servido como excusa para que el gobierno pueda mostrar que apoya la cultura. El segundo, porque no tiene nada que ver con la política: en esta época continúan los espectáculos cómicos y las revistas. Kive Staiff, al frente de la gestión del teatro San Martín, crea el Grupo de Tiriteros en el 76, y el Grupo de Danza Contemporánea un año después, y programará dentro de ese teatro oficial, títulos argentinos, como *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, *Relojero*, de Armando Discépolo, o extranjeros, como *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, o *María Estuardo*, de Schiller. El teatro Cervantes, a cargo de Rodolfo Graziano durante todo el Proceso de Reorganización Nacional, presentará sobre todo títulos extranjeros, especialmente de textos clásicos, como *Hamlet*, de Shakespeare o *Fedra*, de Racine. Durante estos años no podrá haber demasiadas visitas extranjeras, pero sí acudirán al país figuras como Pina Bausch, Peter Brook, Anna Strasberg o la compañía del Teatro Negro de Praga.

2.5.2.1. El teatro como resistencia

La cultura en general, y el teatro en particular, sufrió recortes, daños, amenazas y ataques imposibles de calcular, dejando una huella imborrable en el entramado artístico. Las listas negras que se llenaban de nombres de artistas perseguidos ensombaban al arte en su conjunto. Y especialmente, al teatro independiente. El comercial y el oficial gozaban de cierta libertad, de cierto respaldo, de cierto apoyo institucional. Pero el teatro independiente se veía desvalido en un mundo en el que el terror se colaba entre los huesos y sacaba su cuchillo para rozar los cuellos. El dramaturgo y director Ricardo Bartís explica:

Vivir en la dictadura fue tristeza y desolación, dolor, gran dolor, gran desesperación, por la información permanente de los muertos, de los secuestros, de la masacre, de la derrota permanente, del silencio, de no poder reconocer y tratar de negar la situación de ser un traidor por sobrevivir. Porque era una época de desolación donde resultaba muy difícil hablar. Ahí me salva el teatro (Dubatti, 2012: 192-193).

Así, para él y para muchos creadores, el teatro se convirtió en un acto político en el sentido etimológico de la palabra: ‘perteneciente a la polis’. El pueblo, o un sector de la población, se reunía para asistir al mismo acontecimiento, en un país donde las manifestaciones estaban prohibidas y en el que la información nunca era clara. La gente acudía al teatro para saciar las dudas de esas preguntas que no tenían respuestas oficiales, a través de historias que, más o menos poéticamente, más o menos metafóricamente, hablaban de lo que estaba ocurriendo a su alrededor: en aquel momento connotar y denotar parecían adquirir el mismo significado. Los ciudadanos decidían acudir a las salas y mostrar, así, un cierto tipo de resistencia, al reunirse en una misma sala, al convivir durante un tiempo limitado en el mismo lugar. Aunque las salas fuesen desalojadas, una a una, continuamente. A pesar de que el gobierno tratase de cerrar sus puertas. A pesar de las bombas.

Comenzó entonces un fenómeno que se ha conservado y llega hasta hoy: se empezó a hacer teatro en todas partes. En los sótanos, en los bares, en casas particulares. Cualquier sitio era un buen lugar desde el que hablar y desde el que mostrar las historias que continuaban saliendo de las manos de los creadores independientes. Cuanto más estrangulaba el gobierno al teatro, más se huía de las salas para habitar otros espacios. El teatro, respondiendo a la situación política, se salió de sus moldes y se reinventó para seguir existiendo. Para ser fiel a sí mismo.

La reinención del teatro, de la manera de concebir el teatro, supone un «segundo nacimiento» del teatro independiente. Por ello esta época se vincula inevitablemente con

la aparición de este fenómeno en los años 30, y suenan los ecos de Barletta defendiendo un teatro más digno, más elevado, menos banal. Abogando por un teatro no corrompido económica ni políticamente. La campana del padre del teatro independiente se transformaría en timbres de casas particulares para que el teatro pudiera seguir existiendo, *seguir siendo*. A pesar de la precariedad que comenzaba a invadirlo todo, y que se instalaría en el teatro como las cicatrices sobre la piel: eternas, imborrables. Los actores preferían no cobrar a dejar de hacer lo que amaban. Los iluminadores vieron sus labores innecesarias si la sala se podía iluminar con lámparas caseras. Los dramaturgos adaptaron sus creaciones a espacios cotidianos. El teatro cambió de piel, como las serpientes, y se arrastró por las ciudades dejando su rastro. Un rastro que se extendería más allá de las fronteras del país.

Durante los años en que se alargó la peor dictadura que ha sufrido Argentina, los actores, los directores, los escenógrafos, los dramaturgos recobraron aquella *voluntad* que impulsó a Barletta y su equipo, y se vistieron de valentía para defender, sin armas, sin escudos, sin granadas, aquello por lo que estaban dispuestos a arriesgar la vida. Literalmente. Gracias a ellos el teatro independiente se mantuvo. A pesar de todo, el teatro persistía. Los creadores resistían.

2.5.2.2. Teatro Abierto

1981 fue un año importantísimo para el teatro independiente. Con Osvaldo Dragún a la cabeza, un grupo de trabajadores de las artes escénicas decide reunir en un festival veintiún textos de autores argentinos: Teatro Abierto. Carlos Somigliana explica la intención de este evento (Dubatti, 2012: 195):

Demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; [...] porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; [...] porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.

La respuesta del público fue inmediata y masiva: las entradas se agotaban y el teatro del Picadero, donde se celebraban estas jornadas, estuvo repleto durante la semana de representaciones. Daniel Veronese explica que a ese fenómeno «la gente iba como diciendo: “Necesito respirar y voy ahí, y escuchar lo que no escucho en la radio o en la televisión”. Porque era una dictadura, si opinabas distinto... tiro. Y crear una fisura por el teatro era una función maravillosa, la que producía eso» (§ B1). Tras ocho

funciones, el teatro fue incendiado y destruido. Al día siguiente, Osvaldo Dragún leerá en el teatro Lasalle, al que acudieron más de mil asistentes, un documento que redactó junto con Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriani, y que afirmaba:

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban una parte —importante, pero una parte— del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país (Dubatti, 2012: 196).

Las funciones continuaron en el teatro Tabarís, que contaba con el doble de butacas que el Picadero y que también se llenó a diario. Es decir, que el incendio no hizo sino fomentar e incentivar la asistencia del público. Teatro Abierto se repitió en 1982, en el 1983 y el 1985, y tras él apareció las modalidades de Danza Abierta, Tango Abierto y Folclore Abierto. Esta experiencia de 1981 fue, dice Carlos Gorostiza (Dubatti, 2012: 199):

Una locura, porque si no hubiera sido una locura no hubiese sido posible. Teatro Abierto fue el momento más feliz de toda nuestra existencia artística. Ningún éxito, por más grande que haya sido, puede compararse con la felicidad que sentimos todos en aquel momento.

2.6. Años 1983-2015

Fuera de Argentina, los años 80 y 90 traen consigo una serie de novedades en todos los ámbitos: España y Portugal entran a formar parte de la CEE; explota el reactor nuclear de la central de Chernobil, provocando un accidente cuyas consecuencias aún no se han controlado; se inicia la primera Intifada en Israel; Julio María Sanguinetti asume la presidencia de Uruguay; Augusto Pinochet sufre un intento de asesinato; se localizan los restos del Titanic; se aprueba la venta de la píldora abortiva; cae el Muro de Berlín en 1989; los países bálticos piden su independencia pacíficamente, configurando una cadena humana; Nelson Mandela es liberado; dimite Margaret Thatcher en Reino Unido; se derogan las leyes del *apartheid* en Sudáfrica; estalla la guerra del Golfo; muere Freddy Mercury, el líder de la banda Queen; se firma el Tratado de Maastricht; el fundador del Cartel de Medellín, el mafioso Pablo Escobar es localizado y muere en un tiroteo; se desata la guerra en Ruanda; muere Kurt Cobain, cantante de la banda Nirvana; aparece la primera Play Station; se crea el G8, con la entrada de Rusia en el grupo; se empieza a explorar Marte; José María Aznar gobierna en España; fallece la Madre Teresa de Calcuta; Hugo Chávez es elegido presidente de Venezuela; se constituye el Banco Central Europeo; Bill Clinton es reelegido presidente

y estalla el escándalo Lewinsky; se crea la Estación Espacial Internacional; estalla la guerra de Kosovo; entra en vigor el euro.

En las dos primeras decenas de los años 2000, suceden, entre otros, estos acontecimientos: Vladimir Putin es elegido presidente en Rusia; comienza la segunda Intifada palestina; se inicia el primer mandato de Bush en los Estados Unidos; se firma el Tratado de Niza; Ariel Sharon se convierte en primer ministro de Israel; Milosevic es enjuiciado por el Tribunal de La Haya; comienza la guerra de Afganistán; Uribe Vélez es elegido presidente de Colombia; Lula da Silva se erige presidente de Brasil; se hunde el petrolero Prestige cerca de la costa gallega de Finisterre; Estados Unidos y Reino Unido invaden Irak, sin el consentimiento de la ONU, para derrocar a Hussein, que es capturado meses después; el grupo terrorista Al-Qaeda firma los ataques del 11S en 2001 en Nueva York y del 11M en 2004 en Madrid; fallece Yasir Arafat; muere el papa Juan Pablo II y le sucede Benedicto XVI; el huracán Katrina asola Nueva Orleans; Angela Merkel se convierte en la primera mujer en asumir la cancillería alemana; Michelle Bachelet es la primera presidenta de Chile; Fidel Castro deja el poder en manos de su hermano Raúl Castro; se produce la guerra del Líbano; Correa accede a la presidencia de Ecuador; Barack Obama es el primer presidente negro de Estados Unidos; Vargas Llosa recibe el premio Nobel de Literatura; da comienzo la Primavera Árabe; estalla el movimiento 15M en Madrid, con la creación del nuevo partido político Podemos; muere Osama bin Laden; Libia es bombardeada y da comienzo una guerra que finalizará con el asesinato de Gadafi; ETA anuncia el cese de su actividad armada; Berlusconi dimite del poder en Italia; el escándalo de Wikileaks filtra datos confidenciales de la actividad de los gobiernos a escala mundial; el papa Francisco sucede a Benedicto XVI; en Siria comienzan las revueltas entre los rebeldes y el gobierno, desencadenándose así la guerra más sangrienta del nuevo siglo, que devasta al mundo entero; Felipe VI se convierte en nuevo rey de España tras la abdicación de su padre, Juan Carlos I; no solo Oriente, sino Europa (París y Bruselas son las primeras afectadas) sufre una cadena de atentados terroristas perpetrados por el Estado Islámico.

2.6.1. El regreso a la democracia

Después del estrepitoso fracaso de la guerra de las Malvinas, el gobierno de Videla perdió toda credibilidad y apoyo dentro y fuera del país, por lo que el 30 de octubre de 1983 se convocaron elecciones, en las que resultó elegido el candidato de Unión Cívica

Radical, Raúl Alfonsín. Sin embargo, el camino a la democracia será lento y complicado, y se verá interrumpido por continuas insurrecciones militares.

La gran labor de Alfonsín será la de restablecer la paz social y enjuiciar y procesar a los causantes de los crímenes cometidos en los años anteriores. El 15 de diciembre se crea la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) con el objetivo de documentar y dar a conocer el mayor número de casos de personas desaparecidas desde que la Triple A comenzara a funcionar. Unos meses más tarde, en septiembre de 1984 aparece el informe *Nunca más*, por el cual es posible celebrar el Juicio a las Juntas y condenar a reclusión perpetua a Videla (al contrario de lo que ocurrió en otros países que también estaban bajo regímenes dictatoriales pero cuyos dictadores nunca fueron juzgados).

El regreso a un modelo democrático de gobierno también se percibió en el restablecimiento de la autonomía universitaria, con el propósito de mejorar las condiciones de vida y trabajo de los ciudadanos (con el Plan Nacional de Alfabetización y el Plan Alimentario Nacional), así como con el intento de frenar la deuda que el país llevaba arrastrando muchos años. Las medidas para detener esta deuda externa costaron trece huelgas indefinidas y muchas disputas con los sindicatos, lo que debilitó la posición de Alfonsín y provocó la elección del candidato peronista Carlos Saúl Menem en las elecciones del 14 de mayo de 1989.

Durante sus dos legislaturas, del 89 al 95 y del 95 al 99, Menem trató de disipar la crisis con leyes como la de la Convertibilidad (que establecía la paridad entre la moneda nacional y el dólar estadounidense) o con la privatización de numerosas empresas estatales; sin embargo, estas y el resto de medidas por las que Menem apostó, trajeron consigo un aumento de la pobreza, del desempleo y del trabajo precario.

En las elecciones 1999, Fernando de la Rúa y Chacho Álvarez se alían y obtienen el mando de un país marcado por la crisis, por la inseguridad ciudadana y por la desconfianza hacia los mercados. El 1 de diciembre de 2001, el Ministro de Economía, Domingo Cavallo, impone el llamado «corralito», por el que se prohíbe a la ciudadanía extraer dinero en efectivo. Esta medida provoca apoyos internacionales, pero, dentro del país, genera un gran descontento por parte de la población, especialmente la de clase media, que comienza a expresar su indignación en las calles. Así, a mediados de diciembre se produjeron estallidos de violencia y saqueos a comercios entre los llamados «piqueteros». Y unos días más tarde, el 19 de diciembre, empezarán los «cacerolazos» en una gran manifestación, que trajo consigo, además de graves

disturbios, la muerte de al menos cinco personas. De la Rúa declaró el estado de sitio, lo que desencadenó un estallido de gente que salió esa noche a la calle a manifestarse, en principio pacíficamente. Al día siguiente los disturbios se repitieron y la violencia se llevó por delante la vida de treinta ciudadanos. La tarde del 20 de diciembre, Fernando de la Rúa anunciaba su renuncia al poder.

En medio de las protestas callejeras, en las que «Que se vayan todos» se alzaba como el más atronador de los gritos, Ramón Puerta, Alfonso Rodríguez Súa, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde se suceden en el poder en el plazo de menos de un año y medio. Desde el corralito, la población argentina se encuentra en una situación cada vez más extrema: la pobreza aumenta con el paso de los meses, las condiciones laborales no mejoran, los salarios son cada vez más reducidos. Por todo ello, el 26 de junio de 2002 se convoca una gran manifestación en contra de las medidas adoptadas por el gobierno, que pretenden bajar los sueldos de los trabajadores.

La manifestación pretende avanzar desde la ciudad de Avellaneda hasta la de Buenos Aires, pero los puentes de acceso son cortados por la policía y por varios grupos de piqueteros, dando lugar a diversos enfrentamientos que dejaron una treintena de heridos. La policía, al tratar de dispersar a la población, disparó a los manifestantes y acabó con la vida de dos de ellos: Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. La televisión recogió el momento de los disparos, y la noticia voló por todos los medios, de modo que la prensa sensacionalista denominó a esta tragedia la «masacre de Avellaneda». Estos acontecimientos provocaron la renuncia de Duhalde y la anticipación de las elecciones, que se celebraron seis meses antes de lo previsto.

El 25 de mayo de 2003, Néstor Kirchner asume la presidencia del país. Con él comienza un periodo de establecimiento del país. Continúan los juicios contra los culpables de la muerte y desaparición de ciudadanos en el «Proceso de Reorganización Nacional», anulando las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final, impulsadas por Alfonsín para mantener la paz social, y que exculpaban a ciertos militares de sus actos. La recuperación económica del país, pasando por la cancelación de la deuda externa, comienza a hacerse palpable, y Argentina logra entrar en la Unión de Naciones Sudamericanas (Unasur).

El 10 de diciembre de 2007 la esposa de Kirchner, Cristina Fernández de Kirchner, se convierte en la primera mujer que asume la presidencia en Argentina. La situación del país, durante sus dos legislaturas, continúa el proceso de estabilización económica y social que iniciara su marido. A pesar del masivo apoyo de una parte de la población a

la que se ha convertido en una de las mujeres más poderosas del mundo, en 2015 el conservador Mauricio Macri, representante de Cambiemos, toma el relevo presidencial.

2.6.2. El teatro sin la violencia

Después de la dictadura de Videla, en el país se instala el sentimiento de que nada podrá volver a ser lo mismo. Son treinta mil desapariciones, incontables muertes, muchas torturas, muchos exilios, demasiado miedo. Demasiado terror acumulado como para asumirlo fácilmente. El teatro, y la cultura en general, comenzó a expiar ese horror por medio del arte, buscando «la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente», Dubatti (2012: 204). Los creadores argentinos, pues, toman el testigo de lo que ha sucedido y comienzan a hablar de ello, a expresarlo, a recordarlo, a revivirlo poéticamente, para no dejar que se olvide y para que, al mismo tiempo, al recordarlo pueda digerirse y no doler. Contarlo para asumirlo. Contar, como explica Javier Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994: 270):

Conté. Conté. Y al contar no tuve la sensación de salir de mi encantamiento del que aún no he salido ni quizá nunca salga, pero sí de empezar a mezclarlo con otro menos tenaz y más benigno. El que cuenta suele saber explicar bien las cosas y sabe explicarse, contar es lo mismo que convencer o hacerse entender o hacer ver y así todo puede ser comprendido, hasta lo más infame, todo perdonado cuando hay algo que perdonar, todo pasado por alto o asimilado y aun compadecido, esto ocurrió y hay que convivir con ello una vez que sabemos que *fue*, buscarle un lugar en nuestra conciencia y en nuestra memoria que no nos impida seguir viviendo porque sucediera y porque lo sepamos. Lo acontecido es por eso mucho menos grave siempre que los temores y las hipótesis, las conjeturas y las figuraciones y los malos sueños, que en realidad no incorporamos a nuestro conocimiento, sino que descartamos tras padecerlos o considerarlos momentáneamente y por eso siguen horrorizando a diferencia de los sucesos, que se hacen más leves por su propia naturaleza, es decir, justamente por ser hechos.

Y contar desde la alegría, desde la esperanza, desde la utopía, como dice Pavlovsky: «Tenemos que animarnos a ser más utópicos que nunca» (Dubatti, 2012: 205). Con este impulso de optimismo, los creadores comenzarán a diversificar sus poéticas: ya no hay algo concreto que denunciar, de modo que los temas se multiplican; el posmodernismo ha llegado a Argentina y las estéticas se suceden unas a otras sin tregua; los autores cada vez hablan más desde la subjetividad, por lo que se amontonan las visiones personales en los escenarios argentinos. Los artistas empiezan, así, a convivir entre diversas maneras de ver y de expresar el teatro, de modo que, según lo explica Dubatti, se crea una especie de «red» en la que caben todas esas poéticas (2012: 206).

La proliferación de autores, directores, actores y salas es inmensa, de modo que comienzan a aparecer nuevos términos para designar una nueva realidad teatral que está apareciendo (Dubatti, 2012: 210-211), tales como: *teatrista* ('hombre de teatro capaz de realizar todas las tareas que rodean al hecho escénico, desde la dirección hasta la iluminación'), *escritura escénica* ('producción de un texto durante el proceso de creación en escena'), *dramaturgia de actor* ('la producida por los actores'), *dramaturgia de dirección* ('la generada por el director cuando diseña un montaje escénico'), *filosofía del teatro* ('disciplina que ahonda en la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales, y que busca desentrañar la relación entre el teatro y el mundo en su conjunto'), *convivio teatral* ('reunión de actores, espectadores y técnicos en un mismo lugar para asistir a un mismo acontecimiento teatral') o *teatro comparado* ('estudio de los fenómenos teatrales nacionales y extranjeros').

A partir de la llegada de la democracia argentina, la posibilidad del encuentro con las poéticas teatrales extranjeras es infinitamente mayor. Argentina contará con la visita de Dario Fo (cuyo *Misterio buffo* generó grandes polémicas entre los grupos más católicos del país, que llegaron incluso a detener una representación), Tadeusz Kantor, La Fura des Baus, la española Compañía Nacional de Teatro Clásico, la Comédie Française, Pina Bausch, La Zaranda, Berliner Ensemble, el japonés Teatro Noh, Vittorio Gasman, Els Joglars, la Compañía de Peter Brook o Bob Wilson entre otros. Eugenio Barba y el Odin Teatret son, seguramente, las mayores influencias para el teatro argentino durante estos años, por la concepción que tienen sobre el papel que debe ocupar el actor tanto dentro como fuera del teatro, en lo que ellos llamaron «antropología teatral», que trata de convertir el escenario en un lugar de relación personal lógico, realista, y en el que discutir sobre la situación social que se está viviendo.

En estos años surgen grupos que tratan de acercarse al teatro desde la periferia, es decir, desde una óptica innovadora, fuera de las reglas, insólita, rompedora. Así funciona la Organización Negra, quienes, influidos por La Fura des Baus, crean «ejercicios de guerrilla» de «modelos vivos», como se hacían llamar los actores que participaban en las *performances* de este grupo. Batato Barea apuesta por actores no profesionales porque, según explica, «el arte es efímero y no me gusta el actor que sigue viviendo como actor en la vida cotidiana. [...] Ensayamos una vez, o dos, nada más. Después, el que actúe, que actúe como quiera, mal o bien, no me interesa. Quiero trabajar con algo que me conmueva y mezclar todo, ese es el secreto» (Dubatti,

2012:240). Los Macocos y sus espectáculos que se encuentran a medio camino entre el teatro y un concierto rock, y terminan por generar un público fiel al que se le llama «la hinchada de Los Macocos», que interactúa con ellos hasta el punto de interrumpir la acción.

A estas compañías se une una ingente cantidad de autores que comienzan a hacerse hueco entre los ecos teatrales. Dramaturgos que juegan a buscar su hueco, su sello, su estilo, en una Argentina que se abre ante ellos expectante, ansiosa, ávida de nuevas propuestas. Mauricio Kartun, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Alejandro Tantanian, Patricia Suárez, Rubén Szchumacher, Emilio García Wehbi, Claudio Tolcachir, Omar Pacheco, Ciro Zorzoli, Adriana Barenstein, Javier Margulis, Federico León o Ricardo Bartís son solo algunos de los nombres que, junto al de Daniel Veronese, resonarán con fuerza a partir de estos años. En las páginas siguientes se estudiará, aunque brevemente, la idea escénica de Kartun, ya que fue el maestro de Veronese.

La investigación teatral tratará de reunir a varios de estos grupos bajo unas características comunes, dando lugar a nomenclaturas como la de «teatro emergente» o, mucho más específico, «teatro de la desintegración», de los que se hablará (§ 5.2.2). Pero los autores se aferran a sus individualidades como un niño a su juguete nuevo, ignorante de los adultos que lo rodean, hasta que logra evadirse para jugar pese a los razonamientos, las discusiones y las teorías que pretenden caer sobre él. Los dramaturgos, en sus puestas en escena, prueban, se equivocan, se contradicen, siguen el camino que ellos mismos van señalándose, hasta encontrar su propia voz. No se asocian. No necesitan aferrarse a modelos externos. No siguen patrones preestablecidos. Por eso, Dubatti acaba por conceder un nombre lo suficientemente genérico a la poética general de esta nueva dramaturgia: el «canon de la multiplicidad», que se abordará más adelante (§ 5.2.2). Múltiples. Polifacéticos. Complejos. Jóvenes. Que pretendían, como afirmaba Spregelburd en 1995 (Dubatti, 2012: 246):

Cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento. *El principio del placer*: ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. *El principio de la realidad*: El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en particular.

2.6.2.1. Mauricio Kartun

Se formó como director con Jorge de la Chiessa y Óscar Fressler, como dramaturgo con Ricardo Monti y como actor con Augusto Boal. Algunas de sus obras son *Gente muy así* (1976), *Pericones* (1987), *Sacco y Vanzetti* (1992), *La comedia es finita* (1994), *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006) o *Salomé de chacra* (2011). Con él se formaron, entre otros, Daniel Veronese o Rafael Spregelburd. Su método dramático recoge estos siete momentos de cualquier creación teatral:

– Universo. «Cada creador tiene universos ficcionales personalizables» (Dubatti, 2012: 233), que parten de las influencias del propio autor (de los libros que ha leído, de las películas que ha visto, etc.) y que esperan salir a la luz.

– Imagen generadora. «Es la proyección poética de un universo», explica Dubatti (2012: 233). Esas imágenes solo funcionan si realmente conectan con los intereses del autor, y si contienen o son capaces de generar abundante material poético.

– Trabajo de campo. Se trata de la primera parte activa que tiene que emprender el autor, y consiste en la búsqueda de material poético, de imágenes.

– Acopio. Consiste en seleccionar el material válido de todo el hallado en el trabajo de campo.

– Esquema dinámico. Sin él, las dos fases anteriores podrían prolongarse eternamente. El esquema dinámico es la «hipótesis de acción» (Dubatti, 2012: 234). Se le llama dinámico porque está sujeto a cambios constantes. Y es variable en función de la obra que se esté creando: cada obra tiene una estructura diferente.

– Conocimiento y descubrimiento de los personajes. Aparece y se desarrolla a la vez que el punto anterior.

– Escritura-reescritura. Se trata de un proceso lento, que tiene dos partes: la primera, antes de que el texto se muestre ante el público, y la segunda, después. «Escribir es corregir. Todo lo demás es catarsis», sentencia Kartun (Dubatti: 2012: 235). Y este proceso viene acompañado de la lectura en voz alta: «El soporte del texto es la voz. Su organicidad es sonora. Hasta que no suena, no es», afirma (Dubatti, 2012: 235).

2.6.2.2. Teatrola identidad

Con resonancias y ecos del Teatro Abierto de los años 80, el 9 de abril de 2001 apareció el ciclo *Teatrola identidad* a partir de la necesidad de un grupo de teatristas (actores, dramaturgos, directores, técnicos, coreógrafos...) que decidió apoyar, desde el teatro, a las Abuelas de Plaza de Mayo. El objetivo era usar el arte escénico para

concienciar sobre la apropiación de niños durante la dictadura de Videla. Todavía hay unos cuatrocientos niños (o ya adultos) que no conocen su verdadera identidad, porque fueron raptados, secuestrados, vendidos a otra familia. Veronese explica la necesidad de ese ciclo:

[De] los niños nacidos en cautiverio, como se habla ahora, no se hablaba antes. Ahora es un tema del que todos hablan. Durante el mundial Messi salió en una propaganda con las abuelas de plaza de Mayo, para que veas la forma en que se popularizó. Pero a diez años de la llegada de la democracia se seguía dudando, se creía que eso no pasaba, la gente era reaccionaria a pensarlo. Entonces el teatro, de alguna manera, tomaba esos lugares de crispación social que no estaban resueltos (§ B3).

En medio de una crisis política, económica y social, e impulsados por las dolorosas declaraciones públicas de los torturadores y represores de la dictadura de Videla, que conllevaron movimientos sociales como la creación de la agrupación HIJOS, el 5 de junio del 2000 se representa *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro, en el Centro Cultural Rojas. La autora confiesa: «Yo sentía una fuerte necesidad de hacer algo desde el teatro por la causa de Abuelas; era como una pulsión» (Fukelman, 2011). Su pieza, compuesta de testimonios tanto de abuelas afectadas o nietos recuperados, como de determinados represores, se clavó en la herida que sangraba en los pechos de aquellas mujeres de la plaza de Mayo y se contagió en el resto de una nación mutilada. El éxito de la obra fue de tal magnitud, que supuso el comienzo del ciclo *Teatroxlaidentidad*, dirigido por Daniel Fanego. Cuarenta y una piezas de autores argentinos, que trataban el tema de la apropiación, fueron seleccionadas para la primera edición de este ciclo, que se celebraría en el Teatro San Martín, en Buenos Aires.

En 2002 se lanzó la segunda edición del ciclo, inaugurada en el San Martín, pero celebrada en nueve salas porteñas, en las que, cada lunes, catorce representaciones se pusieron en escena, todas ellas a partir de la temática de la identidad. «Este año la gente de teatro continúa ayudándonos a decirles a todos que las abuelas siempre estamos aquí, luchando por nuestros nietos, llamando a nuestros nietos, esperando a nuestros nietos», declaraban las abuelas (Ogás Puga, 2003). La actriz Valentina Bassi fue la encargada de leer la carta de presentación de este segundo ciclo, firmada por Fanego, y que rezaba (Diz, 2014):

Lo que no se pudo hacer por «manu militari», se consolidó en democracia, de la mano de los dirigentes que han gobernado los últimos veinte años el país y esos mismos dirigentes fueron cómplices del silencio, del ocultamiento de las pruebas, esos mismos dirigentes sabían que había chicos apropiados por la dictadura y que hombres de las fuerzas armadas y de las fuerzas de seguridad, responsables de estos hechos, sabían dónde estaban, quiénes los tenían y aún lo saben y lo siguen callando. Son los mismos

dirigentes a los que todos los días vemos mintiendo por los medios de difusión dentro y fuera de cámara, ocultando lo inocultable, inflando encuestas y haciendo cálculos mientras catorce millones de pobres se suman a la lista de este nuevo genocidio económico [...]. Porque detrás de cada chico aún apropiado está buena parte de los significados que hacen comprensible la derrota que hoy sufrimos los argentinos.

A partir de esta edición, las siguientes tuvieron como base la idea de la identidad, abordada desde distintos prismas, y con una intención cada vez más metafórica, más poética, menos testimonial, menos maniquea. A razón de nueva edición por año, el acontecimiento de *Teatroxlaidentidad* es de tal magnitud que ha llegado a asentarse en una sala con tintes comerciales: en 2016 se celebró en el Multiteatro, sito en la calle Corrientes. Al ocupar lugares más populares, más comerciales, pareciera que *Teatroxlaidentidad* ganara más espacio en la sociedad, que hoy acepta unos hechos que ocurrieron y asume que debe convivir con ellos, de modo que no queden relegados a espacios más alternativos, sino que se instalen en el centro mismo de la actividad cotidiana. El teatro se convierte así en un motor vehicular que integra historia y ficción a un tiempo, y que permite un diálogo real entre el creador y el ciudadano. Y uno de los interlocutores de ese diálogo no es otro que Daniel Veronese, que desde 2010 participa de manera activa en este ciclo, e incluso se propone como miembro del jurado para la selección de monólogos en la edición de 2015.

CAPÍTULO 3

VERONESE TEATRISTA

No me gusta tomarme en serio. Es una manía. No sé por qué sospecho que su utilidad es relativa. [...] Nada me hacía más que mi identidad. Uno no necesita tanto ser algo concreto, como tener un buen abrigo. Todo lo demás sobra, incluyendo la partida de nacimiento. Godard sostenía que para hacer cine solo necesitas una pistola y una chica. En la vida, uno puede ser feliz incluso sin armas (Tallón, 2012).

Posiblemente, Daniel Veronese habría firmado esta cita del escritor gallego Juan Tallón como propia. Porque el teatrista argentino que ocupará las siguientes páginas configura su identidad a través de su negación, o al menos, a través de las grietas que el muro de la personalidad deja abiertas. Veronese no necesita seguir un camino seguro, asfaltado, previsible, unívoco: prefiere transitar carreteras secundarias, sendas sin pavimentar, sin señalar. Este creador no se une a una corriente estética determinada, no firma sus obras con una rúbrica preestablecida, no pretende adquirir un sello reconocible. Tampoco genera un nuevo paradigma del cual no pueda desprenderse. No se trata de aferrarse a una idea, a una concepción teatral. Su recorrido es equívoco, variante, múltiple. Y finito. Cada vez que se expresa el jugo de una idea, de una historia, de una concepción estética, Veronese salta de casilla y busca un nuevo sabor, una nueva manera de abordar el teatro. Su juego escénico se refleja, de nuevo, en las palabras de Tallón (2012):

Personalmente considero que el verbo *ser* constituye una maldición. La vida, decía Benjamin Constant, consiste en salir de las cosas. En la medida que quedamos ensimismados dentro de ellas comienza la obsesión. Luego, solo es cosa de tiempo ponerse serios, pensar en lo que representamos, en lo que somos, en la patria... Salir de las cosas, cuando comenzamos a adoptar su forma, evita dolores de cabeza. En esencia, se trata de huir de la identidad para buscar acomodo en lo extraño, hasta que ese asiento se vuelve común, y hay que huir de nuevo a lo desconocido.

Daniel Veronese nació el 8 de noviembre de 1955 en la ciudad de Avellaneda, situada al sur de la Ciudad de Buenos Aires, dentro de lo que se denomina el Gran Buenos Aires. Después de obtener, en 1975, el título de Técnico Químico en la Escuela

Nacional de Educación Técnica n.º 1, continuó con la profesión que ocupaba a su padre y a la que se dedicó también su abuelo: la carpintería. Pero pronto empezó a comprender que aquel no era el ambiente que le permitiría desarrollarse completamente. Y el teatro llegó a su vida cuando él tenía veintisiete años:

Yo tenía el sentimiento de crear formas, incluso inútiles, formas que estaban destinadas a otros pero que tenían que tener belleza. Esto me acompañó siempre. Hasta que llegué al teatro y ahí sí pude crear formas bellas e inútiles, inútiles en el sentido de quizás a mí me sirvan pero no le sirva a nadie más. Pero a mí, como creador, me sirve encontrarme con una emoción distinta. Eso es lo que me guía (García, 2006).

Esta búsqueda de formas comenzó con su coqueteo con el mimo, en 1982. Sin embargo, según él mismo cuenta (Dubatti, 2012: 231), este lenguaje escénico se le antojó limitado, por lo que pronto comenzaría a buscar otras fórmulas expresivas. En 1983 asistió a la representación de *El gran circo criollo*, espectáculo de títeres dirigido por Ariel Bufano, y dos años más tarde comenzó a recibir clases con él y con Adelaida Mangani en el Teatro General San Martín, en Buenos Aires. «En la primera clase, él [Bufano] me preguntó: “¿Por qué estás acá?”. Le dije: “Porque quiero expresar algo y no sé con qué, y creo que los títeres son el objeto indicado para eso”» (García, 2006). El títere se instaló como puente perfecto entre el negocio familiar y su aspiración teatral: darle forma a un objeto para dotarlo de vida le abrió un mundo ficcional del que no se despegaría durante años.

Sin embargo, su afán de explorador, su necesidad de indagar dentro de las formas, su acomodo en lo extraño, le permitió salirse de la senda del titiritero clásico para formar una de las compañías más reconocidas en la Argentina de finales de los años 80: El Periférico de Objetos. Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y él, al que se pronto se unirían Román Lamas y Paula Nátoli, serán las piezas clave de este grupo de jóvenes que trataron de transgredir la forma del teatro. La forma estética y la forma visceralmente íntima, de base, de concepto. Ellos ya no movían títeres con hilos invisibles: ellos se metieron de lleno en escena para compartir sus cuerpos con los de los objetos inertes. Para poner en duda el hecho escénico. Para poner en duda los límites de la belleza, de la violencia, del horror, de la vida y de la muerte. Para jugar a crear sin guías, sin cuerdas, sin asideros:

Éramos un grupo de cinco personas que un día decidió [...] encarar un trabajo destinado al público adulto, utilizando siempre los objetos como elementos protagónicos. Buscábamos la posibilidad de descentralizar la mirada en el teatro de objetos, salir de códigos muy establecidos en esa disciplina casi destinada por completo al teatro para niños (Veronese, 2000b).

Sus primeros pasos, por tanto, dan la mano al teatro de objetos, por lo que será necesario encauzar el recorrido desde la aparición de ese grupo de titiriteros que decide probar a contar desde otro ángulo. Que se dirigen al público adulto. Que no hacen concesiones amables. Que leen a Freud y su teoría sobre lo siniestro y tratan de ponerlo en escena.

La curiosidad de este creador, no obstante, no permitió detener su carrera en la exploración del teatro de objetos, por lo que, paralelamente, comenzó a recibir clases impartidas por el dramaturgo Mauricio Kartun, del que ya se han trazado sus líneas artísticas (§ 2.6.2.1), y que destacaba así las influencias de su alumno: «Veronese es hijo de la Gambaro y por lo tanto nieto de [Harold] Pinter. Trabaja con los sobreentendidos, pero lejos de quedar encastrado en ese enorme grupo que indaga esa línea, la de Veronese es una poética inquietante por sí misma» (Dubatti, 2005: 31). Admirador de la poética de Gambaro, y también de la de Pavlovsky, y absorbido por las novelas del llamado *realismo sucio*, Veronese comenzará, desde el año 1900, a compaginar su trayectoria como manipulador de objetos con la de dramaturgo. El autor cuenta que este cambio le vino proporcionado por el nacimiento de su hija:

Creo que mi hija me procuró un lugar de calidad afectiva que no me lo daba nadie. Los hijos dan una calidad de aspecto, de amor, de miedos, de cosas nuevas que no las puedes sentir por nadie. [...] Con los hijos vas a estar comprometido toda la vida y es un sentimiento animal que no tiene que ver con otro tipo de afecto. No tiene representatividad en otro tipo de afecto (§ B1).

Este acontecimiento lo acercó al mundo de los cuerpos de carne y hueso: de los actores. Sus textos parecen estar destinados a encarnarse por actores, no por objetos. Su primera obra, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, de 1990, adelanta una de las obsesiones de Veronese: la fijación por los títulos largos, extraños, casi agramaticales. Una obsesión de juventud, reconoce años después (Sísaro, 2014):

A mí me decían que los títulos como esos no entraban en la cartelera, y yo decía: «Qué me importa a mí la cartelera». Me decían que nadie los iba a recordar, yo pienso que la gente va a recordar que no puede recordar, y tiene cierta poesía: acá vas a ver una obra distinta. Son delirios de juventud, me sentía inseguro y necesitaba imprimir algo, ahora ya no necesito imprimir nada.

Poco a poco, Veronese va desprendiéndose de esos «delirios de juventud», abandonando los *tics* adolescentes, tanto es así que su última obra, de 2007, lleva por título *Teatro para pájaros*. Pero, antes de ella, Veronese sigue jugando con lo agramatical, aunque sus títulos sean menos extensos: así, una de sus últimas piezas, y una de las que más fama le ha regalado es *Mujeres soñaron caballos*, que suena

incompleta, extrañamente construida, con tintes cotidianos e insólitos al mismo tiempo. En ambas trayectorias, como dramaturgo y como manipulador, logrará generar universos en los que el absurdo, la violencia y la sorpresa se asientan como pilares fundamentales de su creación.

En 1997, Veronese dirigió por primera vez³, y lo hizo con una obra de su autoría: *El líquido táctil*. A partir del año 2000, sin embargo, comenzarán a lloverle ofertas para dirigir piezas de otros autores, comenzando por *La muerte de Marguerite Duras*, de Pavlovsky. El nacimiento de su primera hija, y, desde luego, su afán innovador, su necesidad de cambio constante, acabarán por desvincular a Veronese de El Periférico de Objetos en 2005, con su *Manifiesto de niños*. Por sus manos pasarán, hasta 2015, más de una veintena de obras de dramaturgos clásicos y contemporáneos para que él las ponga en escena. Obras de índole más o menos comercial. Y destinadas al público internacional: algunas de las obras que dirige, ya sean propias o ajenas, se clonan en otros países. El último ejemplo de ello es *Bajo terapia*, del autor argentino Matías del Federico, cuyo éxito en Buenos Aires se contagió al mundo y poco tardó en aparecer la versión española, con actores autóctonos, también dirigida por Veronese. Tras ellas vendrían las versiones peruana, colombiana, costarricense, miamense, catalana, chilena, dominicana e incluso estadounidense. El éxito fulminante de esta comedia ha sido tal que ha atravesado incluso las posibilidades de que Veronese dirija todas ellas. Sin embargo, este fenómeno hubiera sido de muy distinta índole si el texto se hubiera puesto en escena por medio de otras manos, de otra dirección. Y si no hubiera nacido en Buenos Aires, una de las cunas del teatro internacional.

Un año antes de su despedida del grupo periférico compaginó su faceta como dramaturgo y su incursión en el mundo de la dirección escénica con una de las ramas artísticas que más se asociarán a él: la de adaptador. En 2005, Veronese explicaba:

Actualmente escribo más que nunca pensando en el escenario. Concretamente solo escribo lo que voy a dirigir próximamente —o sea lo que tiene un pie en el escenario— o algo que ya esté dirigiendo. Se acabó para mí, al menos por este tiempo, la escritura que iba dirigida a la búsqueda de otro director o al cajón del escritorio. Buena parte de mi trabajo dramaturgico también va orientado a la versión o adaptación de obras teatrales o novelas (Dubatti, 2005: 201).

En lugar de construir universos ficcionales, Veronese opta por explorar los mapas de otros. Concretamente, de dos autores ya considerados clásicos: Chéjov e Ibsen. En

³ En Internet circula la información de que dirigió su primera obra en 1994, llamada *Breve vida*, pero no queda rastro de dicha pieza, por lo que no se tomará en cuenta para este estudio.

2004 aparece su versión de *Tres hermanas*, de Chéjov, llamada *Un hombre que se ahoga*, y a la que seguirán dos piezas más del dramaturgo ruso y otras dos del noruego. En varias entrevistas, el teatrista argentino confiesa su atracción por Shakespeare y su interés en adaptarlo; también hay indicios de que quiere estrenar una versión de Pirandello y su *Seis personajes en busca de autor*, pero ninguna de esas intenciones se manifiesta hasta 2015. Quizá será labor del lector de estas páginas dar cuenta del legado de las próximas adaptaciones firmadas por Veronese. Sus, por tanto, cinco adaptaciones, vuelven a retomar los títulos extraños, extensos, casi agramaticales, alejados del original: así, *La gaviota*, de Chéjov, se convierte en *Los hijos se han dormido* cuando pasa por las manos del argentino. La metamorfosis no se detiene solo en el nombre: atraviesa las escenas y los personajes, aumentando la tensión, la velocidad y la violencia que los textos originales contenían. El quinteto compuesto por sus adaptaciones de clásicos se ha convertido en un sello del argentino: el público internacional reconoce su estilo entre las palabras de los autores europeos. A pesar de que Veronese ha variado la concepción general que se podía tener sobre los textos clásicos. O sobre sus autores. En 2015, Veronese respondía así a la opinión de su entrevistador, pues no le parecía que Chéjov fuera optimista:

Chéjov es único. Creo que a veces se malinterpreta su teatro en cuanto a los tempos, a las atmósferas, a lo que significa disfrutar de la vida... [...] Para mí es optimista, porque si no, no podría escribir. Creo que es un hombre que tendía hacia la belleza, y la belleza es optimista. Uno puede escribir obras muy graciosas y optimistas, y no serlo. Yo creo que él era una persona que amaba la vida, un comediante. Sus obras son comedias. Fui a Moscú con sus obras, y la gente se reía mucho. Para ellos, Chéjov es humor. No comicidad, sino humor (Benatar, 2015).

Chéjov o Ibsen son inyectados, cuando se ponen en las manos del autor argentino, por una revitalización frenética que conduce a sus personajes a un estado de tensión, de violencia y de desbordamiento: una mezcla que provoca situaciones cómicas inevitablemente. Veronese sabe que ese material permite el humor, y por eso lo busca, lo retuerce, lo renueva, lo adapta. Es un reto que él acepta como quien sabe que va a ganar el juego.

Por último, este creador infatigable también ha desarrollado su faceta como actor. Después de sus primeros pasos en el mundo del mimo, de las obras que hizo en la escuela de Bufano y de participar como manipulador en los primeros montajes de *El Periférico de Objetos*, Veronese ha probado suerte en el mundo del cine, y en 2014 protagonizó la película *La tercera orilla*. De esa experiencia cuenta:

Me gustó hacerlo, pero para mí fue como ir a un país extranjero sin conocer el idioma. Necesitaba a alguien que me lleve de la mano. Ese alguien fue Celina Murga, la directora. La primera vez que vi la película me vi a mí, no al resto. No era lo que imaginaba, porque es difícil imaginarse cómo va a quedar una película, pero entendí que estuvo muy bien someterme a las directivas de Celina. Lo mejor de actuar en cine es confiar en el criterio del director y entregarse. Así como el teatro es de los actores de una manera radical, porque son ellos los que una vez estrenada la obra siguen construyendo en escena, el cine es del director, porque es el que, después de ensayar, termina decidiendo cómo filma y cómo monta eso que filmó. Me encontré muy protegido en la película (Lingenti, 2014).

Veronese no se amarra a un solo tipo de trabajo. No se define. No se identifica. No quiere etiquetas que lo encajonan. Quiere probar suerte, arriesgarse y tirar los dados, a ver qué le proponen. Y cuando los dados caen al tapete y muestran sus números, arriesgarlo todo. Por eso indaga hasta los sótanos más recónditos de cada una de sus facetas. Y por eso no se permite negarse la posibilidad de seguir avanzando, buscando, jugando. Porque se trata de encontrar en el arte todo aquello que es único, que es puro. Cuenta que la última vez que se produjo una renovación teatral fue cuando los artistas comenzaron a intercambiar sus papeles: actores que dirigían, directores que escribían, dramaturgos que iluminaban. Y en ese momento «se creó una forma que no existía. El problema es que cuando se empiezan a repetir esas formas, dejan de ser puras. Es muy difícil crear formas puras. Y es muy difícil, cuando las encontrás, soltarlas», afirma (Sísaro, 2014).

Por eso Veronese se encuentra continuamente en la búsqueda de nuevas formas, de sendas intransitadas, de lenguajes no desarrollados. Y eso se hace desde todas las posibilidades que el teatro permite. Veronese es un *teatrista*, esto es, un «creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo», como explica Dubatti (1999: 14). O, con palabras del propio Veronese, «teatrista es un trabajador del teatro» (§ B1).

Como el ladrón que huye llevándose consigo el contenido de la caja fuerte, Veronese trata de escapar de las garras de la crítica y la investigación. Para que no se descubra su *modus operandi* modifica su apariencia y deja de ser actor para ser manipulador para ser dramaturgo para ser adaptador para ser director, cambia de localización y se mueve en Argentina se mueve en España se mueve en el mundo, decide que sus personajes adopten los cuerpos y las voces de actores internacionales, varía sus propios textos, cambia las historias que se le ponen por delante. Pero las

huellas están ahí. Su rastro es inconfundible. Aunque solo se pueda definir a través de la negación de su identidad.

Esas huellas no se encuentran fuera del universo veronesiano: el autor dialoga en sus obras con su tiempo, con su realidad, con sus contemporáneos. Pero no sigue los patrones establecidos. No comulga con el estilo artístico de moda. Él tiene su propia poética, a pesar de sus modificaciones. Alejandro Tantanian, actor que integró *El Periférico de Objetos*, afirma que «se trata de empezar a descubrir las reglas que cada material contiene, como cuando uno descubre cuáles son las articulaciones y los movimientos posibles de un muñeco. [...] Los textos de Daniel se van armando de esta manera» (Dubatti, 2005: 23-24). El creador Rafael Spregelburd, contemporáneo a Veronese, reafirma esta idea: «Entre las primeras piezas y las más recientes se advierten algunas constantes, creo que Daniel se copia a sí mismo, y eso es muy bueno» (Dubatti, 2005: 27).

La autorreferencialidad de este teatrista es su mayor rastro, su mayor huella. Y se convierte en una de las claves de su poética: la metateatralidad (§ 8.2.2.5.4). Veronese hace teatro y habla del teatro. Y el juego de la ruptura ficcional rasga a cada uno de los personajes que habitan su universo. Y los convierte en trozos de un mismo material. Por eso son reconocibles. Porque son parte de lo mismo y viven historias inevitablemente iguales. La actriz española Blanca Portillo explica que «Veronese tiene un estilo propio para contar las cosas, un concepto dramaturgico distinto y una poética propia. Demuestra cómo el teatro puede llegar muy adentro del ser humano» (Bravo, 2007). El actor argentino Ricardo Merkin lo define de una manera similar: «Daniel es un personaje: cuando lo ves, te parece angelical, pero cuando empezás a leer sus cosas, es lo más parecido a Mefistófeles. Tiene un imaginario furioso; mira bien, coloca su ojo justo en el ojo de la tormenta del ser humano» (Dubatti, 2005: 22).

Esa búsqueda de la profundidad, de levantar la piel para llegar a los huesos y dejar que se rompan para acceder a esos órganos internos que hacen palpar la obra, implica que Veronese tenga que hacer concesiones a lo que es «políticamente correcto». El teatrista argentino, si quiere indagar en la profundidad del teatro, y del hombre, llegará a reconocer sus miserias, sus horrores. Y este camino no es amable. Por eso la estética de los espectáculos de *El Periférico de Objetos* no es amable, no parece inocente (§ 4.5). Y por eso las historias que hace vivir a sus seres de ficción están rociadas con crueldad. Son siniestras. Obscenas. Descubiertamente humanas. Violentas. Paco Inestrosa, uno de los actores españoles que ha trabajado con Veronese, explica que «en los espectáculos

de Daniel es como si vieras una pelea en la calle: no sabes cómo ha empezado porque no estabas ahí, pero estás viendo lo que ocurre y te implicas o no, y a lo mejor te vas y no sabes cómo ha terminado, pero el hecho ese te ha producido una emoción. Y sacas tus conclusiones» (§ 9). El dramaturgo Pavlovsky explica el alcance de esa violencia:

La violencia de sus espectáculos se genera en una violencia que excede lo histórico y lo político y se relaciona con la violencia de las relaciones humanas, de las situaciones familiares, de la agresión y la individualidad de la sociedad actual. [...] Veronese hace una poesía de la violencia. [...] La obra de Veronese es oscura en la medida en que hay zonas de la vida que tenemos que aceptar que no entendemos (Dubatti, 2005:32).

Veronese «barre las miserias humanas, hace un montoncito con ellas y las expone en un escenario», resume la periodista española López Trujillo (2015a). Pero las miserias no se pueden exponer abiertamente: siempre se ocultan tras las sombras, se tapan la cara con las manos, se esconden, se camuflan. Arrojar luz sobre ellas no solo es obscuro, sino que es siniestro, en su definición freudiana: dejar ver aquello que estaba oculto (§ 4.3.1.5.1.2). Por eso los espectáculos de Veronese no pueden ser fáciles, accesibles, meramente entretenidos. Y por eso el espectador de sus obras sale de la sala con más incógnitas de las que tenía cuando se sentó en la butaca. Porque su obra es críptica. Merkin confiesa que «hacer Veronese es una aventura. Sus textos, en una primera lectura, parecen intrincados como la selva amazónica» (Dubatti, 2005: 22). Lorenzo Quinteros, director de *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, escrita por Veronese en el 94, explica de su obra:

Equívoca fuga... tiene el sello de Veronese: ese misterio y ese lenguaje de palabras, no que suman, sino que se restan; cruces de sentido o multiplicidad pero con lo mínimo, con la economía máxima, con palabras a veces vulgares o frases de todos los días, pero que en su combinatoria resultan de una gran complejidad. Esa extrañeza [...] alude a una realidad contemporánea. [...] Veronese no cuenta historias desde las viejas estructuras dramáticas; crea un juego de confusiones. La historia tiene que cerrarla el espectador, deja siempre algo sin contestar. No hay un desenlace que aclare nada, hay un final del juego que abre otro juego en la imaginación del espectador (Dubatti, 2005: 22-23).

Esa violencia sin resolver, que no cesa, que no da tregua, tiene que ver con la realidad a la que se sometió al país entero desde principios del siglo XX, y especialmente desde la llegada de Videla al poder. Sin embargo, el teatrista Rubén Szuchmacher, explica: «En el teatro de Daniel no se puede hablar de metáforas de la dictadura; va más allá, hay algo que está hablando de la desaparición como entidad, aquello que no se nombra, aquello que no se dice, y en esto no solamente están los desaparecidos, está todo aquello que no se puede nombrar» (Dubatti, 2005: 25-26). No

se trata de repetir lo que los ciudadanos sufrieron durante años. El arte debe ir más allá de la realidad, aunque tenga reminiscencias de ella, afirma Veronese:

La realidad debe ser modificada y recortada para que sea dramática. No todo hecho cotidiano, por más fuerte que sea, es dramático, desde el punto de vista teatral. [...] Quiero una obra dramática que no es real pero que tenga una pátina de realismo. Que la gente esté viendo algo que no existe, pero que crea que puede existir (Benatar, 2015).

A lo largo de su carrera teatral, Veronese ha ido configurando historias que se acercasen más a la posibilidad de lo real. Del objeto pasó al cuerpo del actor, y de las historias cifradas pasó a las historias posibles. A la cotidianidad. «Cuando empecé a escribir, escribía formas, cosas sin sentido. Con el tiempo empecé a sentir que lo que a mí me atrapa son las historias. Y que me las cuenten bien. Creo que el que construye una buena historia tiene un elemento de comunicación muy fuerte» (Benatar, 2015). Alejandro Tantanian afirma que «el teatro de Daniel es un espejo cóncavo que refleja lo cotidiano pero desvirtuado» y, según este actor, «esa es la única función del teatro: no copiar la realidad, sino malformarla, generar un fenómeno reactivo, una especie de defensa del virus: caer enfermo frente a ese objeto que uno ve, o sanarse definitivamente» (Dubatti, 2005: 24). Generar historias reconocibles, pero no reales. Historias que bucean en las capas más profundas del ser humano hasta llegar al origen de las heridas. Historias que no permiten que la herida cicatrice. Que abren nuevas heridas, nuevas incógnitas, nuevas posibilidades. Veronese explica su manera de concebir el teatro:

No quiero hacer un espectáculo donde la gente va a reafirmar cosas que ya sabe. Por supuesto que la gente masivamente quiere que el artista opine como uno, pero yo no sé si esa es la labor del teatro, me parece que la labor es hacer entrar las contradicciones. No quedarse solo con el panfleto (García, 2006).

Sin pretensiones, sin un lenguaje literario críptico que imposibilite la comprensión de lo que sucede, bebiendo de la fuente de la realidad y con la necesidad de buscar qué ocurre realmente y cómo se puede dejar traslucir, Veronese se ha convertido en una de las grandes figuras del teatro contemporáneo. En Argentina y en el mundo entero. Su reconocimiento viene dado por medio de premios (en 2013, España lo galardonó con el premio Max Iberoamericano), de críticas favorables, de ofertas de trabajo en el mundo entero y, sobre todo, de posibilidades para montar sus obras en los distintos teatros por los que pasa. «Daniel es Veronese y es conocido acá, en España, en Rusia... [...] Tiene un lugar de prestigio y está buenísimo el teatro que hace, y la gente que trabaja con él es buenísima. Por él tienen la posibilidad de elegir y que la gente se acople a su proyecto. Eso no siempre pasa», afirma Adriana Roffi, su ayudante de dirección en varias

ocasiones (§ B5). La directora argentina Lucía Möller, con quien ha colaborado Veronese, lo define del siguiente modo:

Lo primero que él hace es condensar en una misma persona diversidad. Y después es un poeta. Yo veo sus obras, veo que se expone y veo mucha belleza. Una belleza de la que él mismo no será consciente muchas veces. Es un excelente jugador. De juegos. No importa la materia, pero eso está vivo cada vez que lo vemos, los actores actúan bien, las cosas que dicen son potentes. Y eso está en una serie de reglas que se ponen en juego. El espectador no sabe cuáles son pero sí sabe que se está operando y que está viendo algo vivo, que sucede en el momento. Ese es su mayor aporte. Eso que está vivo, que sucede en el momento, que tiene unas reglas que no conocemos pero que nos hace redescubrir cosas cercanas, sencillas. Y que nos llevan por poéticas, o mejor, estéticas o estilos, muy diferentes. Lo que él propuso en *El Periférico de Objetos* fue muy importante. El hecho de que sea titiritero es muy importante Y después fue hacia otro lugar, en su escritura. Porque me parece que el *quid* de su cuestión es todo el tiempo ser un descubridor de algo y no declarar algo por hecho. Estar en ese movimiento. Y al mismo tiempo es muy sensible de la mirada ajena. Eso hace algo muy potente, porque está en contacto con el espectador (§ B7).

Quizá esa sea la mejor definición de Veronese: es un gran jugador. De juegos. Y el teatro es un juego, en su fuero más íntimo. Es un juego y se juega de verdad. Y las risas son sinceras. Y las lágrimas manchan la ropa. Y los golpes son reales. Y las palabras brotan de las vísceras. Porque hay cuerpos vivos apostando todo lo que tienen para vivir esa realidad en la que están inmersos. Porque los actores se dejan traspasar por la historia. Porque el director permite que la historia sea permeable. Porque el espectador reconoce su propia realidad. La comunicación es posible porque Veronese pretende que lo sea. Se esfuerza para encontrar ese lugar desde el que iluminar las miserias, desde el que hablar de la sangre, de las heridas, de las cicatrices. De eso que es inevitable y perfectamente humano.

3.1. Los Automandamientos de Veronese

Como piezas de un puzle, las miradas externas de los creadores que rodean a Veronese se sitúan en los extremos y sirven como punto de partida, como guía, para comenzar a armar el dibujo fragmentado que se trata de resolver aquí. Lo complicado, sin embargo, en el puzle, siempre es la zona central, que aquí se identificará con la creación del autor: las obras que escribe, que dirige, que crea. Su trabajo, y la poética que se desprende de él.

Entre las piezas centrales y las periféricas se encuentran aquellos elementos que permiten vincular los componentes externos y los internos. Los que funcionan como puentes, que completan el puzle. Que lo validan. Esos elementos son, aquí, los

fragmentos en los que el autor habla de su propia obra. Cuando Veronese opina sobre su trabajo, valida al mismo tiempo su obra y la crítica que hay sobre ella, estableciendo un puente entre ambas. Las siguientes páginas estarán plagadas constantemente de la palabra de Veronese, que se recibe a través de sus declaraciones en prensa, de los programas de mano que él firma, de las entrevistas que concede. La obra, una vez concluida, pertenece más al espectador que al creador, pero a partir de los juicios de este se puede acceder a las claves de descodificación de la pieza.

Como punto de partida de esas opiniones, de esos fragmentos de puzle, de ese puente se tomarán en cuenta los *Automandamientos* que Veronese establece, y que Dubatti recoge en *La deriva*, el volumen que recopila algunos de sus textos, y que se publica en el año 2000, por lo que los automandamientos, que no vienen fechados, son necesariamente pertenecientes o anteriores a ese año.

El *mandamiento* se define como ‘precepto u orden de un superior a un inferior’, y se asocia también con una idea religiosa: ‘cada uno de los preceptos del decálogo y de Iglesia’ (RAE 2014, s.v.). Con ese pronombre *auto*, Veronese indica que el receptor del mandato será él mismo, por lo que la jerarquización queda invalidada. También parece rota la idea religiosa: frente al decálogo judeocristiano, Veronese propone aquí cuarenta apartados. Cuarenta puntos que él mismo se plantea seguir. Sin introducciones, sin explicaciones, sin justificaciones que acompañen a los cuarenta mandamientos. Sin nada que descodifique las razones por las que son cuarenta. O las razones por las que escribir automandamientos resultó necesario. Solo cuarenta mandatos que rezuman violencia, ironía, vértigo, independencia, rebeldía y también mucha poesía (Veronese, 2000: 309-315):

1. Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón. / Confiar en el desarrollo del instinto periférico.
2. Promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos. / Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana.
3. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Es decir, precisar CUÁL ES ESA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS para poder respondernos con sinceridad: ¿Cuáles objetos serán siempre los emergentes de nuestra mitología íntima? ¿Cuáles serán siempre los repelidos?
4. Sabotear las expectativas del espectador.
5. Lo *sublime* y lo *horroroso*. / Conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva.
6. Ser claro sin ser superficial.
7. Ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro.

8. *Incomodar.*
9. Un teatro más centrífugo.
10. Crear sectores de emoción indisciplinada que se velen y se desvelen en un furioso oleaje.
11. Teatro Mecánico. Ver funcionamiento de autómatas.
12. El teatro como infinito depósito de objetos transformables.
13. 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. / Metamorfosar su estructura en todas las variantes imaginarias. / Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de su realidad.
14. Si la posibilidad de transformación reside siempre en la sustancia de todas las cosas, encontrar, entonces, y profundizar EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DEL 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.
15. Teatro Óptico.
16. Descentralizar la mirada. La actitud de mirada, no la *idea física* de mirar. / Perder el sentido de la *frontalidad*. / Realizar miradas transversales de lo ya conocido.
17. Buscar puntos de observación minorizados. Buscar un punto más extremo desde donde poder transmitir un hecho simple a varios niveles. / Que la visión desde ese lugar proporcione un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación.
18. Teatro de Movimientos Repentinos. / *Cinésica* ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o no se 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 incompreensión.
19. 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.
20. Observar detenidamente un objeto o cuerpo habitado por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario.
21. Conferir *imprecisión* a las formas que se presenten demasiado estables.
22. Combatir la naturaleza valiéndonos, como arma, de la abstracción.
23. CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES. / Crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. No buscar la oposición.
24. Lo ilegal en el teatro.
25. Saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores.
26. Crear segmentos atractivos que se acoplarían unos a otros como partes de una gran cañería. Por fuera la forma, el metal perenne. Por dentro el relleno, el contenido voluble, variable según la ocasión.
27. Intertextuar lo *lírico* con lo *dramático*.
28. *Simplificar* la expresión.
29. Rendir cuentas de lo que pasa en escena para desmitificar. / Romper la magia para volver a crear estados de credibilidad.
30. Teatro inhumano.
31. Teatro seco. Fatal. Infalible. Ominoso.
32. Teatro de lo inevitable. De lo ineludible. De lo que estaba predestinado. De lo inexorable. De lo que no atiende súplicas ni ruegos.
33. Teatro de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado.

34. Teatro Azote.
35. No *resolver*. Nada de guiños o moralejas.
36. Sí *dissolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas.
37. Lo no-retórico. / Dar inestabilidad al movimiento preciso.
38. Romper siempre lo que se puede hacer con facilidad.
39. Teatro *Herético*. / Producir más catástrofes.
40. Poner en duda los principios indubitables del arte.

Este compendio de cuarenta frases breves, directas, que se imponen como imperativos para el creador y se reciben como latigazos para el receptor, hará las veces de pilares sobre los que se sustenta la poética que puebla las obras de Veronese. Si bien es cierto, como se adelantaba, que de estos automandamientos se desprende la idea de usar objetos, es decir, que se corresponden con el momento en que este creador está indagando en el mundo del teatro de objetos, también lo es que uno no olvida el lugar de donde viene, y que de ahí surge la fuente creativa para explorar nuevos senderos. Por ello, en los siguientes pasos de Veronese, estos automandamientos siguen latiendo con fuerza: porque él los mantiene vivos.

En estos automandamientos, Veronese incita a sustituir los actores vivos por *objetos*, por muñecos, por seres inertes (automandamientos 1 a 3), que repitan movimientos mecánicos (automandamientos 11 a 14 y 18 a 20). Con esos objetos trabajará durante los primeros años de su carrera en el mundo del teatro (§ 4.2), para después desvincularse de ese mandato y acudir al actor, al cuerpo vivo, capaz de crear y transmitir emociones. Pero sobre él, como quien riega de aceite el plato que se dispone a degustar, aplicará algunas cualidades que deberían estar reservadas al cuerpo inerte. Porque se trata de «metamorfosear» aquello que se conoce, de alejarse de la convención (automandamiento 13). Y si el objeto puede sustituir al actor vivo, tal vez también el actor vivo pueda adquirir determinadas características reservadas al ser inerte. Tal vez el teatro siempre sea «inhumano» (automandamiento 30).

La idea de lo *periférico* se instala en sus mandamientos como un mantra: desde la periferia comienza a trabajar en el teatro, y en ese lugar pretende mantenerse constantemente. Por ello busca, como se verá, objetos y no títeres. Por ello rompe las reglas de los textos dramáticos. Rasga las obras clásicas para imponer su zarpazo sobre ellas. Se cuelga en el teatro comercial para tratar de dejar la impronta de lo necesario en un reino dominado por el entretenimiento. Veronese busca una mirada descentralizada (automandamientos 15 a 17) para bucear en las capas profundas de lo que acontece. De cómo contar lo que sucede.

Y cómo contarlos de manera ilegal, seca, fatal. Siniestra. Inevitable. Teatro tan violento como para llamarlo *azote* (automandamiento 34). Teatro que incomode (automandamiento 8), que sorprenda, que desconcierte, que no dé tregua, que sea tan vivo como para evitar que el espectador se acomode. Para ello hay que unir elementos opuestos, contrarios, que choquen y «se velen y se desvelen en un furioso oleaje» (automandamiento 10). Veronese propone mezclar lo lírico con lo dramático (automandamiento 27), unir poesía y teatro, es decir, permitir la representación del alma y del cuerpo. Porque si el teatro une cuerpos en un mismo momento y en un mismo lugar, respondiendo a la premisa del convivio (§ 2.6.2), a ello hay que añadir una capa más profunda. Una intimidad que Veronese hace pública, como se hacen públicas las prendas íntimas que se cuelgan en los balcones, y se convierte en compartida. Y eso es perturbador. Compartir el alma, el pensamiento, la intimidad es inquietante. Porque «todos los pensamientos son, en el fondo, extravagantes y perturbadores. (Si no lo fueran, no solo no iríamos al teatro, sino que ni siquiera soñaríamos)», afirma David Mamet (1998: 75). Veronese propone buscar el modo en que el teatro sea capaz de combinarlo todo para ir más allá de la realidad, para construir una realidad distorsionada, con apariencia de realidad pero con alma de ficción. Una suerte de hiperrealidad confusa, desenfocada. *Ambigua*, pero no críptica ni oscura (automandamiento 7).

En la carrera teatral de Veronese la premisa parece ser, siempre, huir de lo establecido, crear *nuevas formas* (automandamiento 23), evitar lo sencillo, lo fácil (automandamiento 38). Buscar lo impreciso (automandamiento 21). Para ello cada obra se convierte en una unión de fragmentos que se atraen y que, combinados, cuentan una historia. Pero siempre son fragmentos, incompletos, inconclusos, irresueltos (automandamiento 26). Cada obra de Veronese «no se articula en función de una serie de *situaciones* dramáticas, que podrían guiar al espectador a través de la lógica de una escalada de violencia, sino más bien por la acumulación de un conjunto de *sucesos* dramáticos» (Israel, 2015: 107). Y, además, cada uno de esos sucesos, de esos fragmentos es abstracto, equívoco, basado en una «infracomunicación» (automandamiento 19) que imposibilita que el pensamiento sea fluido, que la recepción por parte del espectador se presente de un modo diáfano. De este modo todas sus piezas, como se estudiará, acabarán sin resolver (automandamiento 35), sin satisfacer la tranquilidad del espectador. Porque resolver significa salir de dudas. Y Veronese trata de ponerlo todo en *duda*. Incluso lo indubitable (último automandamiento).

3.2. Las facetas de Veronese

Las piezas centrales de ese gran puzzle que aquí trata de construirse están formadas por las obras de Veronese, por sus creaciones, por sus investigaciones teatrales, por sus experimentos. Porque este teatrista experimenta con las formas, con los textos, con los cuerpos. Porque se trata de investigar para generar nuevos contenidos, nuevas historias, pero, sobre todo, nuevos enfoques, nuevas zonas desde donde mirar lo que se cuenta. Veronese quita el papel de regalo de sus obras y las muestra sin tapujos. Sin prejuicios. Pero sin facilidades. Descubrir qué esconde la pieza, desde dónde se debe mirar, es labor del receptor.

La escritura de Daniel Veronese descubre a un autor ambiguo, poliédrico, que apuesta por derribar muros y fronteras que el propio teatro construye: los que separan el teatro comercial del independiente, los que se alzan infranqueables para proteger los textos clásicos, los que la crítica levanta etiquetando lo que un creador *debería* hacer, los que el espectador edifica con la fábula que cree que el texto le está ofreciendo. El teatrista que ocupa las siguientes páginas abate cada uno de los *debería* y de los *no se puede* que encuentra a su paso. Él mismo confiesa su rebeldía a la hora de proponer nuevas miradas teatrales (Sísaro, 2014):

A veces las escuelas terminan cerrando el concepto teatral y los directores y actores terminan haciendo obras a partir de lo que aprendieron ahí. Y a mí me parece que es la vida la que te enseña a hacer teatro. Si a mí me decían: «Nunca pongas esto en una obra de teatro», y me explicaban por qué, yo probaba poniéndolo y veía qué era realmente lo que pasaba. Me di cuenta de que a veces algunos estamentos escolásticos tienen que ver con programas, con miradas cerradas y que una cosa es ser un actor, director, y otra cosa es incursionar en el arte. Me parece que hay que poner en duda esos principios de los cuales nadie duda, esa es la función del artista.

Los siguientes capítulos dan cuenta de la extensa trayectoria de Veronese, desde 1990 hasta el año 2015, y se bifurcan en cuatro grandes apartados: su labor dentro de El Periférico de Objetos, sus propuestas dramatúrgicas, sus adaptaciones teatrales y su labor como director. Todas ellas serán desarrolladas y detalladas a continuación, y en cada uno de los apartados correspondientes se ofrecerán los datos necesarios para indagar en la profundidad que cada faceta requiere.

De este modo, para comprender la labor de El Periférico de Objetos, se hará necesario repasar qué supusieron las vanguardias para el arte, y qué huellas dejaron tras de sí, en forma de *performances*, *happenings* e instalaciones. Sin comprender su significado se hará difícil comprender por qué el grupo argentino decide que el público

intervenga en sus funciones, los animales vivos campen a sus anchas por la escena o los actores se ubiquen dentro de una caja de vidrio.

Tampoco se puede entender qué supone adaptar a Chéjov sin conocer quién es este autor ruso, qué supuso su obra, qué cuentan sus piezas. Lo mismo ocurre con Ibsen. Si Veronese se centra en ellos es porque guardan algo entre las líneas de sus textos que lo interpelan directamente, que lo incitan a rasgar las palabras para ver qué ocultan y cómo se puede volver a contar lo que ya estaba escrito. A fin de cuentas la historia de la literatura es la repetición constante de los mismos temas, de las mismas historias que cada vez son enfocadas con luces que parecen evidenciar anécdotas nuevas. Veronese no hace sino recoger el legado de los textos clásicos y enfocarlos para descubrir nuevas posibilidades dramáticas.

El registro de cada nueva pieza de este teatrista trae consigo la información sobre su estreno, el equipo que posibilitó la puesta en escena y el recorrido de las funciones. El rastro que deja cada obra de teatro se percibe en las críticas, en los programas de mano, en las opiniones. Aquí se seleccionan algunas de esas huellas, de modo que quede constatada la importancia y la repercusión que tuvieron las piezas. No es este sino un intento de recrear el acontecimiento que supuso compartir, entre espectadores y actores, una historia determinada. Una emoción, que aquí trata de revivir, de dar un último aliento, de no perderse.

En cada elección de Veronese, ya sea la de sustituir al títere por la muñeca, ya sea la de escribir, modificar o dirigir obras, se cuela, como se cuela la luz entre las rendijas, un olor, una marca, un estilo, una poética que le son propias. Una poética que, lejos de alzarse como la dueña absoluta del texto, se pliega a sus órdenes y se adapta a los cuerpos de los actores que siguen la batuta de Veronese. Pero en esa poética se ven identificadas cada una de las creaciones veronesianas, cada una de las situaciones que el teatrista va configurando. Y esas creaciones, a su vez, beben de esa fuente de origen que suponen los automandamientos aquí recogidos. De ellos nace todo. Ellos son la lluvia que alimenta ese río que permite ser estudiado, identificado y recopilado aquí.

3.3. Cronología

A modo esquemático, y con el fin de ayudar al lector a situarse en el extenso mapa de creación que Veronese despliega en (tan solo) veinticinco años, se ofrece esta tabla que recoge todo lo que este teatrista ha ido desarrollando a lo largo de los años señalados. La tabla da cuenta de la imagen en forma de espejo que se genera: desde

1990 y hasta el 2000 el dibujo parece inclinarse hacia la izquierda, es decir, hacia su producción con *El Periférico de Objetos* y su dramaturgia en solitario. Desde el año 2000 comienza su trayectoria como director, esto es, dentro de una sala de ensayos, con actores a los que organizar para contar una historia que el público va a recibir.

Casi la mitad de su carrera, por tanto, está destinada a la investigación dentro de un ámbito reducido del teatro: el teatro de objetos. Y, paralelamente, a la experimentación desde el escritorio. Todo surge de él o de su reducido grupo de trabajo. Todo se construye desde un punto de vista personal o, por lo menos, unidireccional. Y de ahí se amplía, ilumina al mundo. Desde ese lugar periférico, íntimo, reservado.

La segunda parte de su trabajo, sin embargo, se configura a través de la diversidad, de la adaptación al medio: a los actores, a las demandas comerciales, a los viajes transoceánicos. Veronese recoge el texto, la escenografía, el modelo para el vestuario, los planteamientos de los actores, sus dudas, sus propuestas, las modificaciones que se generan en la sala de ensayos. Todo ello pasa por sus manos, por sus ojos, por su concepción artística. Todo se filtra en una única persona, todo se esconde tras el nombre de Veronese. Incluso su nombre es parte de su trabajo: Veronese recoge la fama que le precede y que le posibilita trabajar.

Los dos caminos, el de salida y el de llegada, han generado la red sobre la que camina este teatrista. El espejo, al que acude incansablemente en sus creaciones, se convierte en eje fundamental de desarrollo de su propio trabajo: él propone desde su mirada periférica, y la repercusión de sus propuestas terminan por rodearlo, por subrayar su nombre, para hacerse cargo de sus siguientes pasos.

	EL PERIFÉRICO DE OBJETOS	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
		OBRAS PROPIAS	ADAPTACIONES	OBRAS PROPIAS	OBRAS AJENAS
1990	<i>Ubú rey</i>	<i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i>			
1991	<i>Variaciones sobre B...</i>				
1992	<i>El hombre de arena</i>	<i>Del maravilloso mundo de los animales: los corderos</i> <i>Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna</i>			
1993		<i>Señoritas porteñas</i> <i>Luisa</i> <i>Luz de mañana en un traje marrón</i>			
1994	<i>Cámara Gesell</i>	<i>Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie</i> <i>Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho</i>			
1995	<i>Máquinahamlet</i>	<i>Unos viajeros se mueren</i> <i>La terrible opresión de los gestos magnánimos</i>			
1996	<i>Circoneuro</i>	<i>Women's white long sleeve sport shirts</i> <i>Ring-side</i>			
1997		<i>XYZ</i> <i>El líquido táctil</i>		<i>El líquido táctil</i>	
1998	<i>Zoedipous</i>	<i>Sueño de gato</i> <i>Eclipse de auto en camino</i>			
1999		<i>La noche devora a sus hijos</i> <i>Mujeres soñaron caballos</i>			
2000	<i>Monteverdi Método Bélico (M.M.B.)</i>				<i>La muerte de Marguerite Duras, Eduardo Pavlovsky</i>
2001		<i>Open House</i>		<i>Open House</i> <i>Mujeres soñaron caballos, versión argentina</i>	
2002	<i>Apócrifo 1: el suicidio</i> <i>La última noche de la humanidad</i>				<i>La forma perfecta, Luis Cano</i> <i>Dramas breves 2, Philippe Minyana</i>

Capítulo 3. Veronese teatrista

	EL PERIFÉRICO DE OBJETOS	OBRAS PROPIAS	ADAPTACIONES	OBRAS PROPIAS	OBRAS AJENAS
2003		<i>La forma que se despliega</i>		<i>La forma que se despliega</i>	
2004			<i>Un hombre que se ahoga (Tres hermanas, Chéjov)</i>	<i>Un hombre que se ahoga</i>	<i>Minyana sobre Francia, Philippe Minyana</i>
2005	<i>Manifiesto de niños</i>			<i>En auto (Eclipse de auto en camino)</i>	<i>El método Grönholm, Jordi Galcerán</i>
2006			<i>Espía a una mujer que se mata (Tío Vania, Chéjov)</i>	<i>Espía a una mujer que se mata</i>	<i>El túnel, Ernesto Sabato</i>
2007		<i>Teatro para pájaros</i>		<i>Teatro para pájaros, versión argentina</i> <i>Mujeres soñaron caballos, versión española</i>	
2008					<i>Gorda, Neil Labute</i> <i>La noche canta sus canciones, Jon Fosse</i>
2009			<i>El desarrollo de la civilización venidera (Casa de muñecas, Ibsen)</i> <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo (Hedda Gabler, Ibsen)</i>	<i>Los corderos, versión española</i> <i>El desarrollo de la civilización venidera</i> <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i>	<i>La forma de las cosas, Neil Labute</i> <i>Glengarry Glen Ross, David Mamet</i>
2010					<i>El descenso del monte Morgan, Arthur Miller</i> <i>Los reyes de la risa, Neil Simon</i> <i>Idéntico, vv.aa.</i>
2011			<i>Los hijos se han dormido (La gaviota, Chéjov)</i>	<i>Los hijos se han dormido, versión argentina</i>	<i>Un tranvía llamado deseo, Tennessee Williams</i>
2012				<i>Teatro para pájaros, versión española</i> <i>Los hijos se han dormido, versión española</i> <i>Mujeres soñaron caballos, versión mexicana</i>	<i>La última sesión de Freud, Mark St. Germain</i> <i>Cock, Mike Barlett</i>

	EL PERIFÉRICO DE OBJETOS	OBRAS PROPIAS	ADAPTACIONES	OBRAS PROPIAS	OBRAS AJENAS
2013				<i>Los corderos</i> , versión mexicana	<i>Los elegidos</i> , Theresa Rebek <i>Sonata de otoño</i> , de Ingmar Bergman <i>Quién teme a Virginia Wolf</i> , de Edward Albee <i>Bona gent</i> , de David Lindsay-Abaire
2014					<i>El comité de Dios</i> , de Mark St. Germain <i>El crédito</i> , de Jordi Galcerán <i>Testosterona</i> , de Sabina Berman
2015				<i>Los corderos</i> , versión argentina	<i>Bajo terapia</i> , de Matías del Federico <i>Cena con amigos</i> , de Donald Margulies <i>Vigilia de noche</i> , de Lars Norén

CAPÍTULO 4

VERONESE Y EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

4.1. Introducción

Considera Mamet que «el teatro existe para tratar problemas del alma y misterios de la vida humana, no calamidades cotidianas» (1998: 45). Este será el *leitmotiv* del grupo que, desde 1989, revolucionará la manera de concebir el teatro. Una de las formas de hacerlo, con una propuesta particular, radical, provocadora y obscena. Ello se verá en la producción de obras que el equipo periférico firma, en la estética que elige, en los autores que explora, en las temáticas que saca a la luz.

Las siguientes páginas están dedicadas a conocer el nacimiento del grupo, para lo cual es preciso echar la vista atrás, no solo hacia Ariel Bufano, el maestro que los reunió y revolucionó, a su vez, la manera de concebir el teatro de títeres, sino ahondar más en el pasado hasta llegar a las vanguardias históricas. De ahí, de cada uno de los movimientos que se formaron a principios del siglo pasado, surge todo el material creativo del que beberá El Periférico de Objetos, como cualquier pieza artística: las vanguardias abrieron la puerta a la posibilidad de explorar el arte como nunca antes se había hecho. Los dadaístas y el arte como broma, los futuristas y la violencia sobre el lienzo, los surrealistas y el sueño mientras no se duerme, pero ya antes los impresionistas y su manera de estudiar la luz, no los objetos, serán claves para comprender que el mundo entero puede cambiar su sentido con solo mirarlo desde otra óptica.

Al fin y al cabo, «el arte de vanguardias es el intento de dar una respuesta última y absoluta al enigma de la vida» (Bravo, 2010: 10). Los ángulos desde los que se apoyaban los vanguardistas para mirar el arte y el mundo, ampliaron sus posibilidades. De ambas cosas: el arte y la vida. Por ello en las próximas páginas se hace imprescindible repasar las huellas que dejaron. Por ello y porque El Periférico de Objetos es un hijo declarado de muchas de ellas, como el dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo. Y dentro de ellas, Duchamp, su filosofía del arte y su celeberrimo

ready-made sentarán la base de las muñecas periféricas, el surrealismo y la importancia de los sueños llevarán al grupo a buscar a Freud y la investigación les conducirá hasta su idea sobre lo siniestro, la evolución del expresionismo se materializará en Bacon y la crudeza de sus trípticos, que llegará a las tripas de estos espectáculos porteños. O el simbolismo, que en teatro adopta la monstruosa figura de Ubú, ideada por Jarry, que amplía las fronteras de su reino de Ninguna Parte y las lleva al Río de la Plata. Y, a pesar de que el grupo no lo señale como influencia, la violencia, la máquina, la velocidad futuristas estarán en los esqueletos de sus piezas, como la importancia de la luz que deforma los objetos del impresionismo servirán a sus iluminadores para las puestas en escena.

A partir de los años 20 del siglo anterior todo lo que queda y se produce en el arte es hijo de las vanguardias, y así surgirán la imposibilidad de la comunicación en el teatro del absurdo, o la necesidad de trabajar sobre el impulso en Artaud, que deriva hasta el teatro de la crueldad, que a su vez será el primer escalón que Kantor subirá para crear, unido al simbolismo de Jarry, su teatro de la muerte. A las ideas teóricas y a las obras literarias se unirán, derivadas también de las vanguardias, las ideas espaciales que la *performance*, el *happening* o la instalación dejan como legado artístico, y que El Periférico recoge para sus montajes.

Todas las influencias que el grupo reflejará en sus obras, y que aquí se desarrollan cronológicamente (aceptando algunos saltos temporales, como en el caso de Freud, pues así lo permite la temática tratada), marcarán una manera concreta de trabajar, que el grupo sistematiza y se resume en las siguientes páginas. Ese método periférico produce once espectáculos, cada uno de los cuales será estudiado a partir de las huellas que de él han quedado (críticas, fotografías, relatos de los propios miembros del grupo), para, a modo de laboratorio arqueológico, reconstruirlo y ofrecer la mejor idea de cada una de las obras de teatro que el espectador de Buenos Aires (o de Bruselas o de Madrid) pudo ver en el momento de su estreno. Así, siempre que sea posible, se facilitará el nombre de los integrantes que participó, desde la actuación, dirección, autoría, iluminación, vestuario y todas las piezas que levantan el espectáculo, se explicará en qué consistía el mismo, de qué partes constaba, cómo se disponía el público, de qué manera lo recibía, qué críticas tuvo, qué pretendía transmitir este grupo de teatro de objetos. Para ello se explicará, en el caso necesario, todo lo que permita acceder mejor a la información que el grupo manejaba, aunque para ello haya que recurrir a elipsis temporales y espaciales:

datos de los autores, de los integrantes del público, de las teorías filosóficas que se manejaron durante los ensayos.

El propósito de este capítulo no es otro que dar a conocer la trayectoria de este grupo que traspasó los límites imaginables del teatro de actores y el teatro de objetos, que dialogaba con el espectador aunque su lenguaje fuese totalmente crítico, que levantaba la mano para denunciar lo que nunca y bajo ningún concepto debía ser denunciado, para mostrar lo que el espectador no podía pero sí necesitaba ver.

4.2. El Periférico de Objetos

En 1989 varios integrantes del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín decidieron emprender un proyecto de teatro con objetos, que se distanciaba estéticamente de lo que venían realizando dentro de ese grupo oficial. Eran Emilio García Wehbi, Ana Alvarado, Paula Nátoli y Daniel Veronese. Muy pronto se unió a ellos Román Lamas. Decidieron llamar a su grupo de investigación teatral *El Periférico de Objetos*. Explica Veronese en una entrevista que Dubatti le hizo en 1993: «Lo de *periférico* nos gustaba por la manera de pensar nuestra ubicación dentro del teatro. También porque nos definía estéticamente: nos interesaba la búsqueda de “autores periféricos”, el mirar el teatro desde otro lugar. Por otra parte, creemos que trabajamos en una zona periférica entre el “teatro de actores” y el “teatro de objetos”. Tratamos de no inclinarnos para ninguno de los dos lados» (Dubatti, 2005: 204). En este fragmento se encuentran dos claves de la estética de este grupo: de una parte, «la forma de mirar», y de otra, el trabajo con el actor y con el objeto.

Desde sus orígenes, El Periférico de Objetos nació para oponerse a lo que sus integrantes venían haciendo con el teatro de títeres, para ofrecer una mirada distinta a lo que el público estaba acostumbrado, con la pretensión de superar, de conducir hacia otro lado, un tipo de teatro. Por ello Veronese habla de una «forma de mirar», y por ello García Wehbi explica:

Básicamente es una visión absolutamente diferente de la que tiene el teatro convencional, que es un teatro que no nos satisface, ni como forma, ni como contenido. Y entonces lo que hacemos es alejarnos de esas formas y de esos contenidos, pararnos desde otro lado y mirar el hecho teatral desde otro punto de vista, con otros conceptos. Esto hace que tengamos una mirada que no es la convencional, que no es la teatralmente aceptable, sino que es otra, con otras formas, con otros contenidos y por eso creemos que es periférica (Ataefe y Coremberg, 2009).

4.2.1. Antecedente directo: el maestro titiritero Ariel Bufano

El Grupo de Titiriteros del San Martín, que sigue funcionando en la actualidad, fue creado en 1977 por Ariel Bufano y Adelaida Mangani (§ A2). El propósito de Bufano fue recuperar la tradición de los titiriteros argentinos, y así recoge las palabras de su maestro, el titiritero itinerante Javier Villafañe (§ A2): «El títere nació el primer amanecer, cuando el hombre vio por primera vez su propia sombra y descubrió que era él y al mismo tiempo no era él. Por eso el títere, al igual que su sombra, vivirá con él y morirá con él» (Bufano, 1983: 6).

El trabajo del titiritero no es, como algunos pensaban, algo simple y para hacer reír y, en cualquier caso, esas dos características son más trascendentales de lo que *a priori* se piense. «El títere», explica Bufano, «es cualquier objeto movido en función dramática» (1983: 10), así, una escoba, que se usa con un fin cotidiano concreto, puede ser un títere si se la personifica, y para ello hace falta un titiritero, que es:

Un actor que se expresa a través de un objeto. Mientras estoy barriendo el escenario con una escoba cumpla una función utilitaria. Cuando doto de una identidad distinta a la escoba, cuando le doy vida, le cedo mi emoción; cuando me *desdoble* en ella, le doy mi voz; cuando se desdibuja el límite entre mi yo y el yo del personaje; cuando logro que el público comprenda las emociones de una escoba, recién entonces soy un titiritero (1983: 13).

El títere, concluye Bufano, es una «*máscara* que se muestra *persona*» y el espectador es sorprendido porque «*esa cosa, ese objeto, es la vida misma. Y no lo esperábamos. De la misma manera que no nos damos cuenta que estamos viviendo cuando estamos viviendo*» (1983: 16).

El objetivo de este mendocino que a la edad de nueve años ya estaba fabricando sus propios títeres, fue homenajear a esos titiriteros itinerantes (y eso es su espectáculo de 1974 *Una lágrima de María*, homenaje a Villafañe), devolverle a este artista, a este artesano, el prestigio que le corresponde, y para ello creó, junto a Adelaida Mangani, el Grupo de Titiriteros en un espacio oficial, en un teatro que hasta entonces había sido habitado por actores, y que ahora se presenta sin retablo, usando el escenario en su totalidad, el teatro San Martín, y con una de las novedades más interesantes en este tipo de espectáculo: con el titiritero a la vista. Recuperar las raíces de los titiriteros argentinos, y al mismo tiempo usar «títeres de dimensiones y técnicas diversas, influencias del teatro de muñecos oriental: bunraku japonés y títeres de sombras indonesios; escenografías y conceptos lumínicos con la misma relevancia o más que los del teatro de actores, intérpretes de formación mixta: actores, titiriteros, acróbatas,

músicos, etc., espectáculos dirigidos a público de todas las edades» (Alvarado, 2009: 50). Bufano renovó la escena del teatro de títeres y la situó en un lugar de referencia, de forma que sus espectáculos, entre los que se encuentran *La bella y la bestia*, *El gran circo criollo* (§ A2) o *Carrusel Titiritero*, han pasado a la memoria no solo de los alumnos que tuvo durante sus años de maestro titiritero en el San Martín, sino a los espectadores que allí se reunieron. Niños y adultos, porque no solo a los primeros pretendía dirigir sus espectáculos.

4.2.2. Nacimiento de El Periférico de Objetos

Con esta concepción de teatro de títeres de Bufano parten los integrantes de El Periférico de Objetos, que «no se formaron en la tradición del títere de guante argentino: callejero, pícaro, antropomórfico y de retablo» (Alvarado, 2009: 49) porque tampoco por sus oficios anteriores, relacionados con la pintura o la escultura, o por su visión política o estética del mundo se lo podían permitir. Cuenta Román Lamas su entrada al grupo (§ B4):

Siempre empiezo al revés: trabajando primero y luego aprendiendo. Yo estaba dando clases de educación física; me formé en la postdictadura y tuve un profesor que no seguía las normas que se seguían en ese momento de que los niños pudieran jugar a fútbol, pero las niñas no, así que bebí de eso. Y de pronto quise hacer algo diferente, así que me apunté a un curso de un mes, en verano, con un extitiritero de acá [del Grupo de Titiriteros del San Martín]. Construí un títere, pero lo dejé ahí, sin más. Me quedé sin trabajo y pronto entré a una escuela preceptiva que recién se formaba. Ahí conozco a Ana Alvarado, profesora de plástica. Le dije que tenía un títere y me dijo: «Bueno, vení, que estamos haciendo una obra de un rey. ¿Vos hacés teatro?». Digo: «No, no tengo la más pálida idea de lo que es el teatro», había visto algo, pero casi nada. Bueno, fui a su casa y les hice un número con el títere. Horrible. Pero ellos me dijeron «Bueno, vení mañana». Lo que estaban haciendo era cuestionarse que lo que se hacía, y se hace, en el San Martín tiene un límite artístico. Como todo. El cuestionamiento era que como acá se centra todo más en el títere convencional, y sobre todo para chicos, eso es limitado para el artista. Entonces surgió hacer *Ubú rey* [...]. Era buscar respuestas a cierto tipo de preguntas que acá no se estaban haciendo. Era respuesta y pregunta a la vez. También así surgió el nombre: de estar en la periferia de lo convencional. [...] Para mí era emocionante, porque no sabía nada. Ellos hablaban de cambiar el lenguaje y yo ni siquiera sabía qué lenguaje era ese. [...] Estaba entusiasmado y a la vez con mucho miedo. Tenía que apurarme con información para mí mismo para estar a la altura. Y así empecé. Y así empezamos.

El nombre, como explican Román Lamas y Veronese, parte de esa búsqueda de lo periférico desde lo periférico, creando así un verdadero teatro alternativo y transgresor, en un momento en el que Argentina apenas empezaba a comprender qué era la

democracia y por qué ahora sí, por fin, podía empezar a hacerse teatro de la manera en que el artista quisiera hacerlo.

La primera decisión importante que tomaron al formarse fue la de hablar de *teatro de objetos*, no de títeres: «Desde sus comienzos, El Periférico consideró al teatro de objetos como teatro a secas y no se limitó a ninguno de los espacios considerados aptos para títeres, ni las temáticas, ni la poética, ni la edad del público», explica Alvarado (2009: 50). Y con esta libertad comienzan su búsqueda estética, que es, en cada espectáculo, una suerte de investigación, para «hacer lo que ordinariamente se dice que no se debe hacer en teatro», afirma Veronese (Ataefe y Coremberg, 2009). Y hacerlo, además, desde la práctica, no tanto desde la teoría, respetando la esencia y el sentido final del teatro: que este es un juego. García Wehbi explica:

Nuestra forma de construir espectáculos es muy inconsciente y muy lúdica. Tenemos un período de prueba, de experimento, de jugar con lo que se nos ocurre, lo que encontramos en la calle, lo que compramos. Todo este tipo de cosas se van juntando y van armando un rompecabezas que después se ordena. Pero el trabajo siempre es muy libre, el ordenamiento siempre se empieza a hacer sobre el final (Ramos, 1996).

Cambiar, reinventarse con cada espectáculo, huir de los caminos marcados y de las líneas de investigación establecidas. Sin importar que las críticas pudieran ser negativas, o que el público no acudiera a ver sus piezas. El Periférico de Objetos se mantuvo durante años en el circuito *off* de Buenos Aires, y esa perseverancia, y la calidad de sus creaciones, permitió al grupo participar dentro de los siguientes festivales, según recoge Dubatti (2000b: 32): Festival de Teatro Off de Montevideo (Uruguay, 1991), Festival Internacional de Teatro de Londrina (Brasil, 1992), Festival Iberoamericano de Cádiz (España, 1993 y 1997), Festival de Títeres para Adultos de Estocolmo (Suecia, 1993), Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Colombia, 1994), Jornadas de Cultura Argentina en México (1994), Festival Internacional Porto Alegre Em Cena (Brasil, 1995 y 1996), Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (Uruguay, 1996), Jornadas de Cultura Argentina en Santiago de Chile (1996), Mostra Mercosul Cultural de San Pablo (Brasil, 1996), Internationales Sommertheatre Festival (Hamburgo, Alemania, 1996), International Puppet Theatre Festival (New York, 1996), Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela, 1997), Festival de Otoño en Roma (Italia, 1997), Festival de Bayonna (Francia, 1997), Festival de Otoño de Madrid (España, 1997), Kunsten Arts Festival de Bruselas (1998), Festival de Strasburgo (Francia, 1998), Teatro La Bastilla (París, Francia, 1998), Festival de Belo Horizonte (Brasil, 1998), Festival Internacional Cervantino (México, 1998), Festival de Porto (Portugal, 1999), Festival Culturgest de

Lisboa (Portugal, 1999), Festival de las Américas en Montreal (Canadá, 1999), Festival de Avignon (Francia, 1999) y Festival de Basel (Suiza, 1999).

Esta permanencia y esta repercusión internacional fueron posibles precisamente por la estética, por la poética, o casi por la antipoética que se estableció en los espectáculos de El Periférico, y que bebe de las influencias de los dadaístas y de Duchamp, de los surrealistas, del *assemblage* y sus hermanos el *happening*, los ambientes, las instalaciones o las experiencias Fluxus y Beuys, del arte mínimo, del *arte povera*, de las experiencias informalistas argentinas, de Tadeusz Kantor y su *teatro de la muerte*, de Francis Bacon, de Heiner Müller, del absurdo de Beckett o de Freud y su idea de lo siniestro. Todas estas fuentes fueron la mesa de trabajo en la que El Periférico puso en pie su visión teatral.

4.3. Influencias para El Periférico de Objetos

El objeto, recoge Ana Alvarado (2009: 14), es:

- Cualquier cosa que se percibe por los sentidos.
- Lo que sirve de materia al ejercicio del entendimiento.
- Lo que es pensado.
- Término o fin de los actos humanos.
- Materia y sujeto de una ciencia.
- Cosa.
- Lo contrapuesto, es decir, lo opuesto al sujeto.
- Objeto inanimado por oposición al ser viviente.
- Todo lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, real o abstracta.

Alvarado explica que los objetos están presentes en la vida del hombre, desde las piedras o las lanzas a los teclados de los ordenadores, pueblan la metrópolis, se convierten en máquinas y en «intermediarios frente a la materia orgánica» (2009: 15), hasta el punto de ayudar a generar y a mantener vida, como en el caso, por ejemplo, de las incubadoras. De esta manera, «la dialéctica de oposición sujeto-objeto no basta. La definición del sujeto como lo activo y el objeto como pasivo ya no basta. El hombre manipula objetos y los objetos modifican al hombre alterando su condición de tal, pero también el hombre se automanipula y rediseña su propio cuerpo y los objetos procrean nuevos objetos» (2009: 16).

El tratamiento del objeto dentro de las artes ha variado a lo largo de los siglos, y así lo recoge Alvarado en su artículo *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos* (2009): antes del Barroco, el objeto servía para representar un modelo que reproducir, y la mayor

novedad fue su inserción dentro de la perspectiva, de modo que «se lució como una bella fachada» (2009: 17); con la llegada del Barroco, el objeto se transformó, se rompió en mil caras, se empezó a mirar desde distintos ángulos; pero es a partir del siglo XX cuando llega la verdadera revolución objetual, puesto que «para leer esta imagen no alcanza solo con mirarla: hace falta rearmarla con el entendimiento y suplir con la imaginación lo que falta. La imagen del objeto se construye en el que mira pero no solo en su ojo; es necesario un esfuerzo del entendimiento» (2009: 17). Y esto sucede por la llegada de las vanguardias históricas a las artes.

4.3.1. Las aportaciones artísticas: las vanguardias

Las vanguardias no surgen como continuación del sistema artístico decimonónico, sino como un arte de ruptura. Explica De Micheli (1979: 19) que, en la mitad del siglo XIX, «la claridad, la evidencia, el compromiso eran la característica fundamental en la que el arte, en su tendencia general, debía inspirarse», de ahí que el realismo fuera el movimiento estético más común, y la literatura recogiese en sus páginas la realidad histórica del momento. Y que se produjese el paso al naturalismo era solo cuestión de tiempo, de poco tiempo. Émile Zola afirmaba que el naturalismo es «el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. La tarea ha sido la misma tanto para el escritor como para el sabio. Uno y otro tuvieron que remplazar las abstracciones por realidades, las fórmulas empíricas por los análisis rigurosos» (1989: 113) y aseguraba que «nuestro teatro será naturalista o no será» (1989: 146). El filósofo alemán Hegel, hacia 1830, pronunció las siguientes palabras, que resumen el espíritu artístico del momento:

El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones... Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él (De Micheli, 1979: 19).

Esta tendencia hacia el realismo, sin embargo, empezaba a encontrar grietas en otros ámbitos artísticos, como en el de la pintura. Así, el francés Théodore Géricault pintó su famosa *La balsa de la Medusa* entre 1818 y 1819 (§ A3), poniendo en esa representación de la catástrofe el enfoque directamente sobre las luces y sombras, bebiendo del claroscuro de Rembrandt o de Caravaggio, y que influiría en un cuadro más famoso todavía: *La libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix (§ A3), de 1830. Las libertades que estos pintores se empezaron a tomar, ajenos a los patrones de

pintura mitológica y con rasgos realistas de la Academia, se entrelazan con el ansia de ruptura y de cambio que se produce en el resto de artes. Así aparecen los llamados *ismos* de finales del siglo XIX y principios del XX.

4.3.1.1. Impresionismo

Mientras la Academia de Bellas Artes propugnaba por el realismo, y tenía fieles seguidores (algunos de los cuales llegarían a ser muy provocadores, aunque exactos en su técnica, como Gustave Courbet y su *El origen del mundo*, de 1866 [§ A3]), algunos de sus seguidores, influidos por Géricault y Delacroix y sus pinturas de tema contemporáneo pero con imágenes que pertenecían a los patrones del romanticismo, y apoyados en dos grandes inventos que aparecen prácticamente a la vez: de un lado, la pintura en tubos, que les facilitaría el trabajo fuera de los estudios; de otro lado, la fotografía, que ya muestra por sí misma la realidad, y de un modo más directo y económico, de modo que la pintura debe tomar otros rumbos para expresarse. Se trata de los pintores impresionistas, cuyo precursor es Édouard Manet (§ A4, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863), seguido, poco más tarde, por Claude Monet (§ A4, *Estanque con nenúfares*, 1899).

El impresionismo trató en primer lugar de jugar con la luz, con la manera en que esta se refleja especialmente en el agua, y cambia de color: ese es su foco, y por ello las pinceladas son rápidas y sin detalle, al contrario de lo que el realismo propugnaba. Del juego con la luz llegó el interés por las formas básicas de la naturaleza, con la que experimentó Paul Cézanne (§ A4, *La Montaigne Sainte-Victoire*, 1887), puesto que «todos los impresionistas», explica Gompertz (2013: 69), «participaban del gusto por la sencillez estilizada». Ello se unió a un interés, como ya sucedía en el resto de ámbitos artísticos, y como reflejan las palabras de Hegel, por la vida y el hombre moderno, por lo que Renoir pudo recrear fragmentos de la vida cotidiana (§ A4, *Moulin de la Galette*, 1876).

Sin estas técnicas pictóricas y ese nuevo enfoque temático no habría sido posible la aparición del expresionismo, con Van Gogh o Munch y sus realidades distorsionadas (§ A5), o del simbolismo, con Paul Gauguin (§ A6, *Mujeres de Tahití*, 1891).

4.3.1.2. Simbolismo

Todos estos movimientos pictóricos tienen sus correspondencias literarias, partiendo de la figura del *poeta maldito* Charles Baudelaire, admirador de Delacroix, de Wagner y su *obra de arte total* traducida en óperas, y que bebe, a su vez, de los legados de dos grandes maestros del horror: Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann. En 1849, la publicación de su obra *Les fleurs du mal* abriría el camino del simbolismo en el ámbito de la poesía, con su canto a la destrucción, al vino, a las prostitutas, al diablo, con el descubrimiento de la belleza en elementos que jamás se habrían considerado bellos, con esos versos disparadores de imágenes, como el final de «La muerte de los artistas» (2011: 204):

Que la Muerte en la altura, como un sol nunca visto,
haga abrirse las flores que contiene el cerebro.

Poco más tarde aparecerán, para completar la definición poética del simbolismo, Stéphane Mallarmé o Paul Verlaine, seguidos de Paul Valéry. Y, en el ámbito teatral, alimentado de las mismas imágenes monstruosas de Poe y de esa evasión, esa huida de la realidad que los simbolistas fomentaron, se estrena *Ubu roi* en 1896, del francés Alfred Jarry. Seis años antes Paul Fort y Lugné-Poe habían abierto el Teatro de Arte (y más tarde, el segundo abrió su Théâtre de l'Œuvre), en París, en el que se representaron piezas que respondían al realismo, cuyos autores, contemporáneos, eran Maeterlinck o Paul Claudel. Maeterlinck, en *Le trésor des humbles*, de 1896, explicaba su idea del *simbolismo de lo cotidiano*:

Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que lo trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirlo, pero no es tan fácil ya mostrarlo, porque este trágico esencial no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro, de la lucha de un deseo contra otro, o del eterno combate de la pasión y el deber. Se trata de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir (Oliva, 2010: 283).

4.3.1.2.1. *Ubu rey*, el simbolismo en teatro

Este simbolismo nace, como se ha dicho, por oposición al realismo y al naturalismo imperantes, que tenían su base en las teorías de Zola, el Théâtre Libre de André Antoine, en París, y su idea de teatro como *tranche de vie*, en 1887, y en 1898, el Teatro de Arte de Moscú, de Constantin Stanislavski, cuyas teorías permanecen vigentes hoy en día, así como los autores que pusieron en práctica esta nueva manera de concebir el teatro: Frank Wedekind, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Eugene O'Neill, Anton Chejov,

Henrik Ibsen o August Strindberg, algunos de los cuales, sin embargo, comenzaron a reflejar, especialmente en sus últimas obras, la influencia del simbolismo.

Pero quien rompió definitivamente con la idea del realismo, quien mostró otro teatro posible fue Jarry y su hilarante mundo de la *patafísica*, «la ciencia de soluciones imaginarias» (Innes, 1995: 35), que explica Benito Alique de este modo: «Patafísicos son aquellos, si es que puede servir de algo la aclaración, que hacen conscientemente lo que los demás hacen de manera inconsciente» (1995: 15). Jarry considera que lo que percibimos como mundo real no es más que una construcción mental, de modo que, explica Innes, «no hay una verdadera distinción entre percepción y alucinación» (1995: 35), por lo que hay que liberar la imaginación y despegarse de la realidad y de las leyes de la lógica y la racionalidad para construir un mundo nuevo.

Una ciencia y un mundo (Polonia o Ninguna Parte) en el que el rey es Ubú, ese personaje que hace lo que quiere cuando quiere y como quiere, que se convertirá en el símbolo de la más absoluta libertad (§ A6). «Por su enorme barrigón, por sus juramentos y tacos, entre ellos ese *merdre* (mierdra) que tanto escandalizó en su estreno, este personaje burlesco, tirano, tonto y cruel se gana un lugar en la mitología dramática», explica Oliver Walzer (Oliva, 2010: 312). Ello es posible porque Jarry hace una devastadora crítica no solo a la concepción del mundo, sino a los espectadores, a la clase burguesa y su sensibilidad, sus tabúes morales, a su hipocresía camuflada por ese *bien faire* y por ese decoro que aún coleaba en el teatro y que se mantenía en la sociedad. Resume Innes (1995: 31):

La monstruosa figura de Ubú parece resumir las intenciones de Jarry, una encarnación grotesca de nuestros instintos más despreciables, cuya participación en cualquier situación revela sus propias cualidades amorales y antisociales en todos los participantes, exponiendo la rapacidad, avaricia, traición e ingratitud egoísta, presunción, cobardía y simple codicia que encarna, como raíz de todas las actividades humanas, y en particular las que son tradicionalmente apreciadas como honorables, heroicas, altruistas, patrióticas, idealistas o, por alguna razón, socialmente respetadas. Así, Ubú reduce la belleza a atiborrarse de salchichas y llevar un inmenso sombrero; la competencia económica a una carrera y lucha a puntapiés; la reforma social a la matanza, motivada exclusivamente por codicia y envidia; la batalla real a camorras y fanfarronerías; o la fe religiosa a una temerosa superstición manipulada por los menos escrupulosos, en beneficio propio. En otras palabras, una figura que simboliza todo lo que la moral burguesa condena, afirma ser representativa de la auténtica base de la sociedad burguesa, que así queda condenada por sus propios indicios.

Escribirá Jarry que «el señor Ubú es un ser innoble, por lo que se asemeja —de cintura para abajo— a todos y a cada uno» (Alique, 1981: 27). La sorpresa, la provocación, la hipocresía, la crueldad, la falta de belleza, todo ello poniendo a prueba

los límites del humor, del humor negro, como más tarde afirmaría el surrealista André Breton... todo ello se pone en juego en esta pieza que, obviamente, se gana, en un principio, la enemistad de público y crítica, porque «en el fondo», explica Oliva (2010: 312), «Jarry se está riendo del propio teatro». Y cada vez que un artista aparece en la historia para reírse del arte, eso supone el rechazo inmediato del público de ese momento, y el reconocimiento a posteriori de la genialidad de esa obra.

La presentación de *Ubú rey* se realiza en el teatro de Lugné-Poe, especializado en el llamado *teatro de títeres* o de *marionetas*. Explica Jarry en el discurso que ofrece la noche del 10 de diciembre, el estreno de la pieza:

Para dos veladas, a los actores les ha placido hacerse impersonales y representar cubiertos con máscaras, a fin de dar lo más exactamente posible el hombre interior y el alma de las grandes marionetas que van ustedes a ver. Como la pieza se ha mostrado apresuradamente y sobre todo con buena voluntad, *Ubú* no ha tenido tiempo de procurarse su verdadera máscara, por otra parte muy incómoda de llevar, e igualmente sus comparsas estarán tocados más bien con aproximaciones (Alique, 1981: 24)

Encontrar el «hombre interior», la esencia del hombre sin las particularidades de un hombre común, el actor, que está marcado, en tanto humano, por toda una serie de experiencias individuales, será el propósito de toda una serie de maestros del teatro cuyas voces empiezan a escucharse en estos momentos. «Un títere se encuentra en la misma relación con la realidad que una bandera nacional con una nación», explica Innes (1995: 30). Esta idea del títere o la marioneta como sustituto del hombre será explorada en estos momentos, a finales del siglo XIX y principios del XX, por Gordon Craig, que trabajó de la mano del escenógrafo suizo Adolphe Appia. El segundo se centró en la importancia del ritmo en la música y de la luz («el escenógrafo pinta con la luz», afirmaba [Mancini, 2002: 52]), y creó escenografías totalmente opuestas al realismo, sugerentes, abstractas, no réplicas de ninguna realidad común (§ A6). Appia, fascinado por las óperas de Wagner y su concepto de *obra de arte total*, explicaba que la palabra se dirige directamente al intelecto, que puede reconstruir las emociones pero no serlas, mientras que la música y la luz, que es «la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana» (Sánchez, 2002: 32) son las únicas expresiones que son directamente emociones. Gordon Craig creía que la palabra era el lugar de la mentira, y desechaba la idea del texto como principio del drama, rescatando lo visual y rítmico. Su búsqueda de un *arte nuevo* pasaba por encontrar un material totalmente nuevo desde el que trabajar, «que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos» (Sánchez, 2002: 35). Su objetivo era buscar ciertas leyes de movimiento

basadas en el equilibrio en escena, puesto que esa es la única fuente de belleza, y propuesta fue sustituir al actor por la *über-marionette*.

La supermarioneta, esa idea de un ser totalmente neutro, incapaz de interponerse entre el director (que es el que tiene el «completo y absoluto control del escenario y de todo lo que tiene que ver con la escena», recuerda Lévy-Daniel que Craig escribió en su *El arte del teatro* [en Dubatti, 2009b: 205]) y su idea de la obra, que se mueve rítmicamente por el espacio, al que no atraviesan la psicología o la emoción y, mucho menos, la vanidad propia de los actores, que no muestra absolutamente ningún dolor ni ninguna alegría, que no puede mentir, que no habla y es por tanto portadora del más absoluto silencio, esto es, de la mayor verdad posible. «Suprimid el actor y así desposeeréis al realismo grosero de los medios que le permiten florecer en el escenario», gritaba Craig en 1905, «Ya no habrá personajes vivos que nos hagan confundir arte y realidad; ya no habrá personajes vivos en los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles» (Pavis, 1998: 281), porque estos serán sustituidos por la marioneta, por el títere:

Su actitud es tan silenciosa que se asemeja a la de la muerte. Sin embargo, hay también una ternura, una fascinación; siempre la gracia se acompaña de la fuerza; [...] pero, ¿y la exuberancia, la emoción, la vanidosa personalidad del artista? ¿Y las dudas angustiantes, la pesadumbre interior?; absolutamente nada. ¿Y el esforzado ánimo?; ni una seña de todo esto; ninguna de estas confesiones o estupideces. No al orgullo, no al temor ni a la comicidad, ningún signo que la mente o la mano del artista (fuese aún por una fracción de segundo) dejara fuera del control las leyes que lo disciplinaban. [...] Esto era ser un gran artista: la cantidad de efusiones sentimentales de hoy y de ayer no son signos de suprema inteligencia; es decir, no son signos de arte supremo (Dubatti, 2009: 215-216).

Sin embargo, el títere tiene que ser renovado, pues su manipulación, incluso su figura, está deteriorada, por ello la renovación vendrá de la mano de la Supermarioneta: el cuerpo en catalepsia. Es el comienzo del teatro de la muerte, que será explorado a mediados de siglo. Las ideas de Appia y las teorías de Craig abrirán un mundo alternativo al realismo y al naturalismo en teatro, e influirán tanto a los teatristas que trabajan con marionetas, como Tadeusz Kantor, como a los que trabajan con el cuerpo. Es el caso del ruso Vsévolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski y, muy pronto, reaccionario ante los métodos psicologistas que el maestro ruso proponía. Meyerhold busca el movimiento *biomecánico* en el actor (§ A6), esto es, que el cuerpo sea «un material apto para ejecutar las consignas recibidas desde el exterior (el actor o el director)» (Pavis, 1998: 281), sean movimientos o palabras: ambas deben ejecutarse fría

y neutramente. Lo importante no es el texto, no es la escenografía, no es la música, ni la luz, ni el actor, sino el diseño del movimiento, de la coreografía que el actor ejecuta a través de la estructura propuesta por el dramaturgo directamente al actor:

El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos (Meyerhold, 1971: 75).

Ahora bien, la palabra vuelve a recuperar algo de protagonismo cuando Meyerhold entra en contacto con el poeta ruso Vladimir Maiakovski, y ello se ve reflejado en la puesta en escena de su *Misterio Bufo*. Maiakovski pertenece al futurismo ruso, que tiene su origen en el futurismo italiano, la primera de las vanguardias históricas que se consideran como tal. Empiezan unos años, a principios del siglo XX, en los que los movimientos artísticos se superponen, se contradicen, se responden, dialogan entre ellos. Y entre las artes en sí. Meyerhold incluirá cuadros en sus escenografías, y esto solo es posible porque pintura, teatro, fotografía... empiezan a establecer puntos de unión: a mostrar la visión del mundo que se aparece ante los ojos de los artistas. Si Meyerhold buscaba la dinámica de los movimientos a través del ritmo, el pintor ruso Vasili Kandinsky lo haría con los trazos y los colores, de modo que el cuadro pudiera «escucharse» a gusto de quien lo observase, sin explicaciones, solo con los sentidos que la vista proporcionaba, esto es, una decodificación intelectual (§ A6) del objeto y del mundo. Un mundo cada vez más rápido y veloz, violento (la primera Guerra Mundial acaba de pasar, la revolución rusa está ocurriendo), con la ciudad como punto de encuentro y alienación del hombre. Todo ello crea una vuelta a las formas simples y puras, a la búsqueda de la marioneta o del actor coreográfico, casi como si se tratara de un acercamiento a los autómatas, a la búsqueda de trazos rectos y de colores puros en pintura, a las formas básicas en escenografía... todo ello buscarán, con cada una de sus particularidades, estos movimientos vanguardistas.

4.3.1.3. Futurismo

El futurismo italiano arranca con ese manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti en 1909, que reza:

Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.

Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*. [...]

Ya no hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre (De Micheli, 1979: 317).

La proclama será seguida por Umberto Boccioni y otros tantos pintores (§ A7), que firmaron su *Manifiesto de los pintores futuristas*, que explicaba: «Como queremos contribuir a la necesaria renovación de todas las expresiones de arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos los artistas y a todas las instituciones, siguen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral» (De Micheli, 1972: 320). Tomando la idea de las formas geométricas simples que reflejó y mostró Cézanne y los impresionistas, este grupo de pintores pretende reflejar el movimiento del objeto, su velocidad, su dinamismo, en definitiva, su vida. Esta idea de la vida en movimiento será lo que compartan el futurismo italiano y el ruso. Maiakovski explica que estos dos movimientos solo se asemejan en «el modo de elaboración de la materia prima» (De Micheli, 1972: 215), pero no comparten, por ejemplo, la exaltación de la guerra, de esa *higiene del mundo*:

La tierra ya no tendrá miembros intactos
y mañana el alma será pisoteada
por pies extranjeros
y todo ello para que un tipo cualquiera
pueda extender sus manos
sobre alguna Mesopotamia...
Tú, que combates por ellos y mueres,
¿cuándo te alzarás en pie
con toda tu estatura
y lanzarás a su cara
tu ira profunda
en un grito?: —¿Por qué se libra esta guerra?

La violencia futurista, que nace en el momento mismo en que empiezan a gestarse el fascismo en Italia o el nazismo en Alemania, si bien no tendrá una continuidad artística muy prolongada, será la puerta de acceso y la base para todo un sistema artístico que ensalce, se apoye o se impulse desde ella. Sin futurismo no podría haber aparecido, por ejemplo, más adelante, Artaud y su *teatro de la crueldad*. Ni Fritz Lang y

su película *Metrópolis*, que, según López Trujillo, «retrata una ciudad futurista compartimentada en dos. Arriba, en la superficie, la clase dominante, que ostenta el capital. Un lugar donde los edificios son verticales, delgados y erectos como velas. Abajo, una urbe gris e inexpresiva poblada por la clase inferior, la trabajadora, donde cientos de máquinas funcionan *sinparar sinparar sinparar* para que los de arriba puedan continuar con su vida de lujos y privilegios» (2015b: 24). Los futuristas dieron la posibilidad de hablar de la violencia, de que el arte la reflejara, ensalzándola, no la esquivaron, no trataron de evadirse de la maldad de la civilización, como sí hicieron las demás vanguardias.

4.3.1.4. Dadaísmo

También ese espíritu de rebelión, de negación y de destrucción aparece en el dadaísmo en Zúrich en 1916, encabezado por Tristan Tzara. Explica Gompertz que «los dadaístas originales estaban consumidos por la rabia provocada por la espantosa carnicería que supuso la I Guerra Mundial. Estaban furiosos de descontento y cinismo ante lo que consideraban sus causas, principalmente los poderes establecidos y su excesiva dependencia de la razón, la lógica, las leyes y las normas. El Dadá, sugerían ellos, ofrecería una alternativa irracional, ilógica y al margen de la ley» (2013: 253). Basándose en los poetas simbolistas franceses Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, así como en el *Ubú rey* de Jarry, los dadaístas propugnaban la vuelta a la infancia, a la inconsciencia y al egoísmo de que carecen los adultos. Dejaron que el azar fuera el creador de sus obras: los poemas dadaístas consistían en recortes de periódicos pegados sobre folios sin orden ni concierto (§ A8), los *collage* se elaboraban con residuos. La provocación era permanente, la crítica era feroz (aunque no explícita), la insolencia, notable. Ni siquiera explican de dónde venía su nombre:

El gran misterio es un secreto, pero algunas personas lo conocen. Pero nadie dirá nunca qué es Dadá. Para distraernos una vez más solo os diré algo como:

Dadá es la muerte del espíritu, o

Dadá es la dictadura del lenguaje,

o

Dadá es la muerte del espíritu,

lo que gustará a muchos de mis amigos. Amigos. (De Micheli, 1972: 270).

La falta de explicación se debe a que «estoy convencido de que esta palabra no tiene importancia y que solo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesa es el espíritu dadaísta, y todos nosotros

éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá», argumenta el dadaísta Hans Arp (De Micheli, 1972: 136). El manifiesto dadaísta, firmado por Tzara, sentencia:

El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un *amíquéimportismo*, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema necesidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento (De Micheli, 1972: 259).

El francés Marcel Duchamp, que tuvo que sufrir que dos de sus grandes obras, *Desnudo bajando las escaleras* (en su origen *Otra vez a ese astro* [§ A8]) y *Fountain* (§ A8) fueran descartadas de las exposiciones más innovadoras del momento, tanto en Francia como en Nueva York, es hoy considerado el «padre del dadaísmo», aunque él nunca pretendió etiquetarse de esa manera: él solo buscaba la diversión en el arte o, mejor dicho, que el arte perdiera esa seriedad que le caracterizaba y diera cabida a propuestas innovadoras, arriesgadas y divertidas.

4.3.1.4.1. Duchamp y la broma en el arte

Después de coquetear con el impresionismo, siguiendo los pasos de Manet, del fauvismo y sus colores vivos y su *alegría de vivir*, como rezaba el cuadro homónimo de Matisse en 1906 (§ A8), de leer a Mallarmé, de escuchar a Apollinaire hablarle del cubismo, de conocer a Picasso (aunque tardaría muchos años en ver en vivo su *Las señoritas de Avignon* [§ A8]) y de vacilar a la hora de decidirse por una técnica pictórica basándose, simplemente, en «una curiosidad extraordinaria» (Cabanne, 1967: 28), se centró en la idea del movimiento. «A la idea del movimiento nadie le hacía mucho caso», explica Duchamp, «ni siquiera los futuristas. Para empezar, estaban en Italia y no eran muy conocidos» (Cabanne, 1967: 29). Esta idea fue lo que le inspiró para dibujar ese *Desnudo bajando las escaleras*, que alarmó a los pintores del Salón de los Independientes de 1912 y fue rechazado de la exposición.

Duchamp pretendía «crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada dentro del cuadro sin que haya por qué saber si un personaje real baja o no baja unas escaleras también reales. En realidad, la que incorpora el movimiento al cuadro es la mirada del espectador» (Cabanne, 1967: 32). No fue aceptado, de modo que decidió no entrar en ningún grupo, sino moverse libremente y explorar todas las posibilidades que el arte le ofrecía: «Nunca he sido capaz de obligarme a mí mismo a aceptar las fórmulas establecidas, a copiar o a ceder a una influencia hasta el punto de hacer algo que recordase lo que había visto la víspera

en un escaparate», reconoce Duchamp (Cabanne, 1967: 26), que necesitaba cambiar de forma radical de una a otra técnica para ponerse a prueba a sí mismo o al espectador, a los límites preconcebidos que se tenían del arte. Lo mismo ocurrirá con Veronese, que se niega a ser definido por un estilo concreto: «No, no, no, no. No me vas a catalogar como nada... Hay una cosa, estamos los que hacemos teatro y los que escriben sobre teatro. Yo a ellos no les pido que escriban teatro [...] En mi vida he hecho un esfuerzo por saltar de casillero en casillero» (§ B1). Lo mismo ocurrirá con cada nueva puesta en escena de *El Periférico*, que servirá a los integrantes casi como estudio de investigación acerca de los límites que son capaces de traspasar. La coincidencia es tan palpable que resulta difícil no establecer paralelismos en cuanto al *modus operandi* y a la filosofía artística que comparten.

Hubo un concepto que perseguiría siempre a este pintor: ser anti-retiniano. La pintura, afirmaba Duchamp, no podía dirigirse de una manera unívoca y exclusiva a la retina: «Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica, moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura anti-retiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante; todo este siglo es completamente retiniano, con la excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa!», reflexiona (Cabanne, 1967: 51). Explorar elementos aún no inspeccionados (o no según él, o, al menos, cuyas inspecciones no habían dado frutos reales) por los pintores, como el movimiento, salirse de los patrones establecidos, incluso por él mismo, e introducir en sus creaciones la idea del *azar* para ir contra la realidad lógica de los acontecimientos y de los objetos. La evolución natural de la obra artística de Duchamp lo dirigió hacia el *ready-made*, una vez que, en 1915, abandonó el viejo continente y zarpó a Nueva York:

Me interesó como tal la palabra; pero cuando coloqué una rueda de bicicleta encima de un taburete, con la horquilla hacia abajo [§ A8] no existía ninguna idea de ready-made ni tampoco de cualquier otra cosa, fue sencillamente un entretenimiento. [...] Fue sobre todo en 1915, en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con letrero, como la pala para la nieve, en la que escribí algo en inglés. En ese momento fue cuando se me apareció la evidencia de la palabra «ready-made», encontré que encajaba muy bien con esas cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no tenían nada que ver con ninguna de las expresiones que se daban por buenas en el mundo artístico. Por eso me tentó usarla. [...] La elección de los ready-made se basa siempre en la indiferencia visual y, al mismo tiempo, en la ausencia total de buen gusto o mal gusto (Cabanne 1967: 57-58).

Los *ready-made* eran objetos ya hechos, preferiblemente no artesanales sino elaborados en cadenas, útiles, sin ningún afán artístico. Precisamente eso era el urinario

que, en 1917, le valió el segundo rechazo de lo que sería su segunda gran obra de arte. Cuenta Gompertz que Duchamp encontró el urinario en una tienda de urinarios que se llamaba J. L. Mott (2013: 29), y que decidió llevarlo a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de abril de 1916. Puesto que era miembro del jurado de las obras que allí se exponían, firmó bajo un pseudónimo: R. Mutt. El origen del pseudónimo no es claro, y tampoco debería importar, pero Gompertz propone que Mutt es un juego de palabras con Mott, el nombre de la tienda donde lo adquirió, y que R. podría venir de Richard, un nombre o «una palabra coloquial francesa para referirse a los “ricachones”» (2013: 30). El jurado no podía rechazar la pieza, porque las condiciones eran claras: el artista pagaba un precio por inscribirse y otro para que su obra se expusiera, y eso es lo que Duchamp, bajo ese pseudónimo, hizo. Sin embargo, «pusieron *La fuente* sencillamente detrás de un panel y no supe dónde estaba mientras duró la exposición», ni tampoco entró en el catálogo de la exposición, le cuenta Duchamp a Cabanne (1967: 68). No obstante, el fotógrafo Alfred Stieglitz, valorado dentro del mundo artístico del momento, tomó un retrato de la obra de arte, de modo que, aunque más tarde la obra se rompió, Duchamp pudo volver a la tienda de urinarios y copiar su propia pieza, con la misma firma: R. Mutt 1917.

Nadie suponía, en aquel momento, ni el propio Duchamp, la relevancia que esta obra tendría para las futuras generaciones de artistas. Descontextualizar un objeto, que *a priori* no es artístico, es decir, no está elaborado con una finalidad artística, sacarlo del sitio al que pertenece y cambiarle el ángulo en que se encuentra comúnmente (el urinario estaba colocado a la inversa de lo que cabría esperar en un baño público): esa fue la gran aportación de Duchamp, su mayor logro. El objeto, así, dejaba de ser retiniano: no había que mirarlo, no había nada que ver en un urinario, en una rueda de bicicleta o en una pala. El objeto no era lo importante, sino la idea. El arte era la idea. Y la idea se expresaba a través de la risa. «Me hizo gracia. Eso de que “me hiciera gracia” fue siempre lo que me decidía a hacer las cosas», confesaba (Cabanne, 1967: 56). Y esa búsqueda de lo divertido revolucionó también la idea del arte: el arte debía ser una broma, los artistas no se podían tomar tan en serio a ellos mismos, los espectadores no debían preocuparse tanto por comprender o dejar de comprender. Simplemente había que reírse. Eso mismo buscaba con las inscripciones en sus piezas, como el de la *Gioconda* en 1919, a la que pintó un bigote y una perilla, y escribió debajo *L.H.O.O.Q.*, inscripción que, en francés y deletreada, suena a *elle a chaud au cul*, ‘ella está

cachonda' (§ A8). Los títulos de las obras también buscaban ese efecto humorístico: «En general me interesaban mucho los títulos. Llegado ese momento, me volvía literario. Las palabras me interesaban. Me interesaba ese vecindario de las palabras, a las que añadía la coma e “incluso” [en su cuadro *La novia desnudada por los solteros, incluso*], un adverbio que no tiene sentido alguno, puesto que no quiere decir “ellos también” y no se refiere ni a los solteros ni a la novia. Es pues un adverbio en su más hermosa demostración de adverbio. No quiere decir nada. Ese anti-sentido me interesaba mucho en el plano fonético de la frase» (Cabanne, 1967: 47). La misma idea de antisentido en unos títulos, cuando menos, extraños, se repite, como se verá más adelante, en los títulos de *El Periférico de Objetos* y, más acentuada todavía, en las obras de Veronese.

Todas estas ideas le suscitaron el interés por el dadaísmo, movimiento que conoció junto al pintor francés Francis Picabia (§ A8), del que le explica a Cabanne: «Era muy agresivo. Anti-arte. De lo que se trataba, sobre todo, era de poner en entredicho el comportamiento del artista tal y como lo veía la gente. Lo absurdo de la técnica, de las cosas tradicionales» (1967: 70). Podría parecer que lo único que se tomó en serio Duchamp fue su *Gran vidrio*, obra en la que trabajó desde 1914 hasta 1923, en el que iba incorporando cada una de las novedades que el azar le iba presentando ante sus ojos, que hizo sin idea de querer contar nada (aunque se le otorgue un valor de «negación de la mujer en el sentido social de la palabra, es decir, la mujer-esposa, la madre, los hijos...», le responde a Cabanne [1967: 99], sino de jugar con el cristal, con un lienzo transparente en el que «podía ver los colores del otro lado», por lo que «me di cuenta de que allí había algo interesante desde el punto de vista pictórico» (Cabanne, 1967: 48). Su gran obra, que le costó ocho años mostrar al público y que, como si se tratara de una venganza por parte del arte ante su búsqueda de la risa por medio de él, se rompió de camino a la primera exposición. Eso sí, Duchamp afirma que «Está mucho mejor roto, cien veces mejor. Es el destino de las cosas» (Cabanne, 1967: 99).

La influencia de Duchamp es palpable en el trascurso de los acontecimientos artísticos, pero ya no tanto por sus obras sino por la manera en que él concibió la vida, sin grandes preocupaciones, sin ataduras sociales ni familiares, viviendo de lo que surgiera, refugiándose en el ajedrez... «Mi arte consistiría en vivir» porque «me gusta más respirar que trabajar» (Cabanne, 1967: 93), sentencia. Lo que recuerda la

afirmación de Veronese: «Con el correr de los años me he encontrado haciendo las cosas que quiero» (§ B2).

Ana Alvarado, integrante de El Periférico de Objetos, explica que «Duchamp, el alquimista, el artífice, “planta” en el campo artístico tres ideas definitorias: el arte como idea, el arte de cualquier cosa y el arte como todo: filosofía, información, crítica social, como chiste, como signo lingüístico, como definición de arte, como actividad suicida, etc. El objeto se convierte en idea y el arte en filosofía. Pone en entredicho la ‘cosidad’ de la cosa, lo que de cosa tiene la obra de arte y, finalmente, se plantea los límites del arte» (2009: 21). Ese es su mayor legado y así lo concibe este grupo de teatristas argentinos, para quienes será una de las grandes influencias a la hora de mostrar su visión del teatro.

4.3.1.5. Surrealismo

«Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida *real*, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer», sentencia André Breton en su *Primer Manifiesto del surrealismo*, en 1924, y añade: «El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades!» (De Micheli, 1979: 277).

Hijo del dadaísmo (del que copia algunas nociones, como la del modo de hacer un poema (§ A9): «Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios» (De Micheli, 1979: 300]), el surrealismo supone su evolución y superación. Mientras el primero se basaba en la negación, el segundo en la libertad, en la liberación de la mente para alcanzar su máxima inocencia, que es el punto de partida necesario para ser libre, como les ocurre a los niños. Las leyes sociales impiden al hombre expresarse como desearía, por lo que hay que escapar de ellas. Breton, el padre del surrealismo, define a este movimiento del siguiente modo:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (De Micheli, 1979: 290).

El punto de partida para los surrealistas, así como su fundamento, se halla en la imaginación y en el sueño, que destapan lo maravilloso, lo oculto: «Lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: estos son las *ruinas* románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo» (De Micheli, 1979: 285). El maniquí, el objeto-máquina, como la *Bola colgada* de Giacometti (§ A9) los relojes blandos de Dalí (§ A9), el *frottage* de Max Ernst (§ A9), las composiciones de Miró (§ A9), el horror cotidiano de Magritte (§ A9) o las fotografías de Man Ray en las que «pintaba con luz» (§ A9) componen un mismo movimiento que se expresa de diferentes maneras, en función de lo que cada artista quiera expresar, siempre desde su subconsciente. «La imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico», afirmaba Breton (De Micheli, 1979: 298). Alvarado explica que los surrealistas contraponían el objeto a su fin útil mediante procedimientos basados en el azar, de modo que lo que surge de ahí es una emoción que supone «el desencadenamiento de fuerzas oscuras y reprimidas frente a las que el objeto actúa como los sueños, con poder liberador e imponiendo el lado estremecedor de su presencia» (2009: 24).

El sueño, por tanto, es ese momento en el que el hombre, libre de ataduras sociales y morales, expresa su verdadero ser. Los surrealistas tomaron esta idea para volcarla en sus piezas artísticas. Y en todas ellas hay algo de misterio, algo oculto que se desvela y se muestra, que inquieta al espectador, que hace sentir a quien mira un *voyeur* de algo que no es capaz de entender, pero le asusta, le incomoda. Como si lo consciente apareciera en un lugar que no le corresponde. Y apareciera en su forma inconsciente, pura, onírica. El estudio del sueño se convierte en una parte fundamental del movimiento surrealista. Y Sigmund Freud, en uno de sus intérpretes.

4.3.1.5.1. Freud: el surrealismo y lo siniestro

El subconsciente, los sueños, lo que está oculto bajo la razón y la lógica que dictan las leyes sociales... con esta parrilla de ingredientes, los surrealistas no podían sino acudir al maestro de la hipnosis, al mayor destapador de tabúes, al padre del psicoanálisis, el neurólogo austríaco Sigmund Freud, el primero que explicó la importancia del sueño en el hombre. De su trabajo explicaba Breton en 1924:

Con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibles que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención (puesto que el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia). La extrema diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, en privar a este de toda trascendencia actual, y en situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación interior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante (De Micheli, 1979: 281-282).

Después de estudiar Medicina en la Universidad de Viena y de realizar varios estudios acerca de las propiedades de la cocaína para el sistema nervioso, abrió una clínica para tratar la histeria y la neurosis. Gracias a la hipnosis, Freud se dio cuenta de que sus pacientes (sobre todo mujeres casadas) se expresaban sin tapujos y él podía detectar de dónde venían sus patologías. En 1899 publicó su famoso *La interpretación de los sueños*, investigación de la que parte su célebre teoría del psicoanálisis, que supuso un antes y un después a la hora de estudiar al ser humano, con sus miedos, su vínculo con el sexo, sus relaciones sociales, etc. Además de este libro, Freud siguió publicando continuamente ensayos, hasta que murió debido a un cáncer de paladar. En su *Obras Completas* se pueden ver trabajos: sobre el psicoanálisis, sobre el humor (*El chiste y su relación con lo inconsciente*), sobre los tabúes (*Totem y tabú*) o sobre lo siniestro, su análisis, qué es, de dónde viene, cuáles son sus causas y sus expresiones. Es su artículo «Das Unheimliche» («Lo ominoso» o «Lo siniestro»), de 1919.

Explica Freud que el término procede del alemán *unheimlich*: «la palabra alemana *unheimlich* es, evidentemente, el antónimo de *heimlich* ('doméstico') y de *vertraut* ('familiar'); y puede interferirse que es algo terrorífico porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar», y aclara: «Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexo no es susceptible de inversión. Solo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso» (Freud, 1919: 220). Después de recoger diferentes definiciones de lo *heimlich*, rescata la

explicación de Schelling, que «nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (1919: 225). Esta sería la primera característica, pues, de lo siniestro: lo que se muestra y no se debería haber mostrado. Esta apreciación es inquietante, porque demuestra que hay una estrechísima relación entre lo velado y lo no velado, tanta que ambos conceptos pueden llegar a estar en un mismo plano.

Freud añade a la definición de lo siniestro la explicación del psiquiatra alemán E. Jentsch: «Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómeta, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema, y, como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento. E. T. A. Hoffmann ha realizado con éxito, y repetidas veces, esta maniobra psicológica en sus cuentos fantásticos» (1919: 227).

Hoffmann, maestro del horror, clara influencia para los simbolistas y los que llegarán a continuación, escritor, jurista y compositor adscrito al movimiento romántico, entre sus cuentos tiene uno al que Freud dedicará especial atención en el artículo que aquí se estudia: *El hombre de arena* (o el *Hombre de la arena*). A partir de este cuento establecerá las características que definen lo siniestro.

4.3.1.5.1.1. *El hombre de arena: un ejemplo siniestro*

El hombre de arena cuenta la historia de Nathanael, un joven que escribe a su amigo para contarle algo que le pasó de niño y que le sigue preocupando. Cuando era pequeño, todas las noches, a cierta hora, su madre le mandaba a la cama diciéndole que si no se dormía vendría el hombre de arena. Él tenía miedo porque, cada noche, poco después de meterse en la cama, escuchaba a alguien llegar a casa. Preguntó a su madre quién era el hombre de arena, a lo que ella respondió:

Cariño mío, el hombre de arena no existe; cuando digo que viene el hombre de arena solo quiero decir que ya tenéis sueño y que apenas si sois capaces de mantener los ojos abiertos, como si los tuvierais llenos de arena (Hoffmann, 1998: 82).

No contento con la respuesta, preguntó a una vieja criada, que le respondió de manera mucho más aterradora:

¿Aún no lo sabes? Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, que saltan de sus camas ensangrentados. Después coge esos despojos sanguinolentos, los echa en un saco y se los lleva hasta la media luna, donde sirven de alimento a sus hijitos, que están allí en el nido y que tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de los niños traviesos (Hoffmann, 1998: 83).

Después de esta explicación, Nathanael decidió armarse de valor para ver de dónde y de quién procedían esos ruidos que aparecían en la casa cuando él se metía en la cama, y descubrió que se trataba de Coppelius, un hombre que odiaban él, su madre y sus hermanos, y para el que trabajaba su padre. Él y su padre se dedicaban, en su casa, a hacer experimentos de alquimia:

Me parecía ver por todas partes algo parecido a rostros humanos, pero sin ojos; en su lugar, tenían profundas cuencas, negras y repulsivas. «¡Aquí los ojos! ¡Aquí los ojos!», gritaba Coppelius con voz cavernosa y amenazadora (Hoffmann, 1998: 86).

Una noche, Coppelius descubrió a Nathanael escondido, observando, y lo asustó cogiéndolo y amenazándole con quitarle los ojos. Finalmente lo soltó, tras las súplicas de su padre para que lo dejara. Coppelius no volvió a la casa hasta pasado un año. Y la misma noche que volvió, encontraron muerto al padre de Nathanael en la estancia donde había estado con Coppelius.

Nathanael recuerda ahora esta historia porque le parece haber vuelto a ver a este hombre, convertido en vendedor de barómetros, y que se hace llamar Giuseppe Coppola. Nathanael envía la carta a su amigo, pero también la lee Clara, su novia, y la hermana de su amigo. Ella trata de decirle que todo eso son fantasías y a él le duele que ella no crea nada de lo que él cuenta.

Un tiempo después, Nathanael, que se hallaba fuera del país, se reúne con Clara, que le explica: «Mientras sigas creyendo en él [en Coppelius], *existirá* y actuará sobre ti. Solo tu credulidad le otorga su poder» (Hoffmann, 1998: 96). Los miedos y las fantasías de Nathanael no cesan, y Clara, que tiene una visión más práctica, no lo comprende, ni comprende los poemas que su amado escribe, por lo que le pide que queme uno de ellos, tachando la actividad de «insensata e inútil», a lo que él respondió: «¡Tú, maldita autómatas sin vida!» (Hoffmann, 1998: 98). Poco después, y tras disculparse con Clara, volvió al país donde tenía que estar, todavía, un año.

Ahí encontró al profesor Spalanzani, que tenía una hija llamada Olimpia. Un día, mientras escribía a Clara, se encontró con Coppola, que le vendía anteojos, «ocos» (*ojos*, en un italiano mal pronunciado), como los llamaba Coppola. Nathanael acabó por adquirir uno, y súbitamente se empezó a fijar en Olimpia. Y a enamorarse de ella, que

era silenciosa, pero lo escuchaba y lo miraba con amor. Eso era lo único que él necesitaba, hasta que un día, un amigo le dijo: «Hazme el favor, hermano [...], hazme el favor y dime: ¿cómo se te ocurrió a ti, un tipo cabal, colarte por esa cara de cera, por esa muñeca de madera de ahí enfrente?» (Hoffmann, 1998: 105). Olimpia era una muñeca, no una persona: los anteojos de Coppola lo habían engañado. Nathanael, que no comprendía lo que sucedía, trató de llevarse de allí a Olimpia, peleó con el profesor Spalanzani y acabó quitándole los ojos a la muñeca.

Volvió a su hogar, junto a Clara, con la que pensaba casarse. Pero un día, cuando Clara y él fueron a la torre del ayuntamiento, Nathanael encontró en su bolsillo los anteojos de Coppola y se los puso. Súbitamente empezó a gritar «¡Baila, muñequita de madera! ¡Date la vuelta, muñequita!» (Hoffmann, 1998: 111). Cogió a Clara y trató de tirarla por el balcón, pero su hermano llegó a tiempo de que nada ocurriera. Nathanael se quedó en el balcón y, al reconocer a Coppelius en el suelo, saltó al vacío, gritando «¡Eh! ¡Hermosos *ocos!* ¡Hermosos *ocos!*!».

4.3.1.5.1.2. Las características de lo siniestro

En primer lugar, la idea de lo siniestro, como ya se explicó, tiene que ver con la duda que aparece cuando el espectador no sabe si un objeto es un ser vivo, o al contrario, si un ser aparentemente vivo es realmente un ser inerte. Un muñeco que parece un hombre, o viceversa, son imágenes que juegan con esta idea, y que se personaliza en el teatro de títeres o de objetos. La duda de si el objeto es humano o de si el hombre es objetual es perturbadora y siniestra. «Una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso», explica Freud, «es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos» (1999: 233). No en vano Craig y su Supermarioneta son pioneros del llamado *teatro de la muerte*, que se explorará más adelante de la mano de Kantor, y que El Periférico recogerá como base de sus espectáculos.

En segundo lugar, Freud recalca que la impresión que recibe un ser humano (y ello se ve claramente en los niños) ante cualquier hecho tiene mucho más peso que la intelectualidad. Y una de las mayores impresiones, aunque se muestren solo en la fantasía, es la idea de la mutilación. En *El hombre de arena* esto se percibe claramente con la acción de arrancarse los ojos. Explica Freud que la «experiencia psicoanalítica

nos pone sobre aviso de que dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano. Por otra parte, se suele decir que uno cuidará cierta cosa como a la niña de sus ojos. Además, el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración» (1999: 231). Así, recuerda que en el mito de Edipo, arrancarse los ojos no es sino una metáfora de su castración, que sería el castigo que le correspondería. En el caso de *El hombre de arena* Hoffmann se refiere a este tipo de mutilación, pero mostrar o hablar de cualquier amputación es perturbadora, horrible y siniestra, porque remite a eso que estaba y ahora no se puede ver.

En tercer lugar, la imagen de lo siniestro viene dada por la idea del doble y el espejo, de la repetición del igual. En este cuento, según dice Freud, ese juego de dobles y de espejos se consigue gracias a la figura del narrador, que pasa a ser de una primera a una tercera persona, como si uno se reflejara en el otro. Pero es en otro cuento, llamado *Los elixires del diablo*, en el que Hoffmann explota esta idea del doble. Y junto con la idea del doble aparece la del gemelo, «la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio —o sea, duplicación, división, permutación del yo—» (1999: 234).

Esto se relaciona con la cuarta característica de lo siniestro: el constante retorno de lo semejante, de lo igual, que también se puede explicar, como hace Freud, con los lugares físicos por donde transitamos, los denominados *déjà-vu*, que serán el leitmotiv de *Cámara Gessell*, otro de los espectáculos de El Periférico. Así lo explica Freud:

Cierta vez que en una calurosa tarde yo deambulaba por las calles vacías, para mí desconocidas, de una pequeña ciudad italiana, [...] tras vagar sin rumbo durante un rato, de pronto me encontré de nuevo en la misma calle donde ya empezaba a llamar mi atención, y mi apurado alejamiento solo tuvo por consecuencia que fuera a parar ahí por tercera vez tras un nuevo rodeo. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que solo puedo calificar de ominoso (1999: 236-237).

También es siniestra, como retornar al mismo punto constantemente, la repetición no deliberada, por ejemplo «si uno se topa con el número 62 varias veces en el mismo día y se ve precisado a observar que todo cuanto lleva como designación numérica —direcciones, la pieza del hotel, el vagón del ferrocarril, etc.— presenta una y otra vez el mismo número» (1999: 237).

El quinto momento que Freud considera siniestro, aunque no se muestre en *El hombre de arena*, es aquel en el que la fantasía se hace real y se concreta lo deseado, cuando es algo negativo. Por ejemplo, explica Freud el caso de un enfermo que no tenía habitación porque estaba ocupada por un anciano y, enfadado que «dio rienda suelta a su disgusto con estas palabras: “Ojalá le dé un ataque”. Catorce días después el anciano murió efectivamente de un ataque de apoplejía» (1999: 239). La última característica de lo siniestro se focaliza en la persona que es portadora de maleficios, como la figura de Edipo, o como quien echa un mal de ocho a alguien. Esto se manifiesta muchas veces en las supersticiones. Con relación a estos dos últimos puntos, Freud dice que se trata de casos de «omnipotencia del pensamiento», lo que «nos ha reconducido a la antigua concepción del mundo del *animismo*, que se caracterizaba por llenar el universo con espíritus humanos, por la sobrestimación narcisista de los propios procesos anímicos, la omnipotencia del pensamiento y la técnica de la magia basada en ella [...]. Parece que en nuestro desarrollo individual todos atravesáramos una fase correspondiente a ese animismo de los primitivos, y que en ninguno de nosotros hubiera pasado sin dejar como secuela unos restos y huellas capaces de exteriorizarse» (1999: 240).

Este artículo de Freud supondrá una de las mayores influencias para el grupo de investigación de teatro de objetos que crea Daniel Veronese.

4.3.1.6. La continuación del expresionismo: Pollock y Bacon

Los expresionistas dieron pie a la aparición de la realidad retorcida de Van Gogh o al famoso grito de Munch. La idea del grito como expresión del *yo* interior del artista, de la rabia como manera subjetiva de reconocer la realidad, de la violencia existente en la soledad individual serán los temas centrales y conductores de este movimiento que, como el resto de vanguardias, defiende, busca y trata de representar la libertad del hombre. Las bases de este movimiento suponen que años más tarde, el estadounidense Jackson Pollock (§ A10) pueda desatar esa rabia en sus composiciones, o que las pinturas del irlandés Francis Bacon repitan una y otra vez ese grito (§ A10).

Bacon, influenciado por Munch, por el futurismo de la *Metrópolis* de Fritz Lang, por el surrealismo de Buñuel en *Un perro andaluz* o por el *Acorazado Potemkin* de Serguéi M. Eisenstein, por Velázquez (solo hay que ver su *Estudio posterior a Velázquez del retrato del papa Inocencio X* [§ A10]), así como por Picasso y Van Gogh, «arroja la distorsión más horrible o el engaño más sincero» en sus cuadros, en sus

trípticos, afirma Sánchez-Vasconcellos (2015: 220). Por ello se le asocia con el expresionismo, aunque él lo deteste: «A mí no me interesaba en absoluto, nunca he apreciado el expresionismo; es un estropicio, el estropicio de la pintura de la Europa Central» (Maubert, 2012: 77).

Con sus cuadros, afirma Herbert Read, Bacon pretendía «extraer de la estructura humana y de las formas orgánicas imágenes que representan sus sentimientos más profundos, pero sin ilustrar su desarrollo de una forma narrativa» (Marini, 2008: 14). Lo siniestro, lo macabro, lo trágico, lo esencialmente humano porque es medio animal, lo crudo se dan cita en las composiciones de Bacon, que será otra de las grandes influencias de El Periférico de Objetos: «Yo siempre pretendí expresar las cosas del modo más directo y crudo posible, y puede que, si una cosa llega directamente, la gente sienta que es horrible. Porque si dices algo muy directamente a alguien, aunque sea un hecho, el otro suele ofenderse», afirma el pintor (Marini, 2008: 33).

Pollock empieza a cultivar un expresionismo cada vez más abstracto, y al mismo tiempo Mark Rothko juega con las formas geométricas (como hizo años antes Cézanne) y con la armonía cromática, como en su *Sin título (Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo)* de 1949 (§ A10). Su obra no era, sin embargo, un estudio sobre geometría ni color, sino «sobre la tragedia, el éxtasis, la pena y demás», afirmaba (Gompertz, 2013: 314). Con sus cuadros trataba de que el espectador sintiese la mayor intimidad y la humanidad en su sentido más amplio, de modo que provocase en ellos reacciones prácticamente espirituales. Este juego de formas geométricas y colores tiene que ver con un movimiento que Piet Mondrian comenzó unos años antes: el suprematismo (§ A10). Con sus cuadros, en los años 30, Mondrian trataba de reaccionar contra el horror que la primera Guerra Mundial había causado: si todo es horror, la pintura debe ser armonía y equilibrio. «El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad inspiradora», explicaba Casimir Malévich en el *Manifiesto del suprematismo* de 1915, «Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, y a su forma pura, no aplicada, por vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo» (De Micheli, 1979: 333).

4.3.1.7. Después de las vanguardias

Las vanguardias históricas no solo quedaron impregnadas en lienzos, paredes, textos: sobre todo, y fundamentalmente, sirvieron como punto de apoyo para cambiar el arte futuro. La necesidad de ruptura que enarbolaban como bandera los padres de las vanguardias sirvió para los creadores que los sucedieron. Artistas que bebían de la necesidad de transformar el arte. De no conformarse con las creaciones vanguardistas. De ir más allá. Discípulos que trataban de superar a los maestros y arriesgarlo todo. Creadores que tenían sed de novedad. En ellos se instalaba el germen de la ruptura, y expandieron los límites del arte.

4.3.1.7.1. *Pop art*, minimalismo, *arte povera*, Fluxus, arte cosa

El expresionismo o el suprematismo jugaban con formas y colores básicos, pero pretendían transmitir emociones y sentimientos, ideas del mundo. Por otro lado Duchamp, con su *ready-made*, trató de añadir al arte la idea del objeto fabricado en serie. A partir de los años 60 la emoción empieza a quedar apartada, la crítica social gana terreno, los colores siguen siendo fundamentales a la hora de crear, el objeto prefabricado se sitúa en el centro de las miradas y de esta mezcla, unida con el final de dos guerras mundiales, el principio del capitalismo, la llegada de la cultura *pop* y su movimiento de masas surgirán el *pop art*, las experiencias informalistas (abstractas) como el *minimal art* o el *arte povera*.

El arte pop (de *popular*), con Andy Warhol a la cabeza, trata de integrar en el arte la incipiente sociedad de consumo, y se basa en la repetición de objetos fabricados que, a su vez, han sido fabricados en serie (§ A11). Richard Hamilton explica que «el pop art no era un momento estúpido en el que los artistas producían obras fáciles para un público pueril, sino un movimiento profundamente político y plenamente consciente de cuáles eran los demonios y escollos que acechaban a la sociedad que retrataba» (Gompertz, 2013: 326).

El arte mínimo o minimalismo, por su parte, se desprende de la idea emocional expresionista y «busca centrarse en lo deliberadamente inexpresivo y aspira a la lógica: formas puras y abstractas creadas a partir de una idea o un esquema intelectual preconcebido, por ejemplo, matemático» (Avarado, 2009: 29), como harán Donald Judd, Carl Andre o Frank Stella (§ A11).

El *arte povera* criticará al consumismo desde su búsqueda de cosas pobres, tratando de «no sumar al mundo más ideas y objetos de los que tenía» (Alvarado, 2009: 29), y mezclará la escultura con la pintura, el collage y dos nuevas expresiones artísticas que aparecen en estos momentos: la instalación y la *performance*. Así se ve en *La Venus de los harapos*, de Michelangelo Pistoletto, en 1967 (§ A11).

Por su parte, el *fluxus*, encabezado por el alemán Joseph Beuys, quien supera el movimiento de Pistoletto, fusionando todas las artes pero incluyéndose a sí mismo en ellas, como en *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, de 1965 (§ A11), *performance* de tres horas para la que Beuys se embadurnó la cabeza con miel y pan de oro y sostuvo a una liebre muerta mientras paseaba por una galería de arte en Düsseldorf, se acercaba a ver los cuadros y se los explicaba a la liebre murmurándole algo al oído, para luego sentarse y repetir la acción varias veces. El público, mientras tanto, parecía atender y su imaginación se disparaba. Toda la acción no tiene sino el objetivo de organizar la realidad y explicarla a través de símbolos, así la miel remite al orden vegetal, del que se alimenta la liebre, de la que se alimenta a su vez el hombre, o el oro, por ejemplo, está cargado de un valor social. La artista japonesa Yoko Ono también experimentó el Fluxus con acciones como *Cut piece*, de 1964, en la que aparecía ella sentada, inexpresiva, con un vestido puesto y unas tijeras que el público usaba para romperlo (§ A11). Explica Alvarado que en el Fluxus el arte «se muestra como proceso, como movimiento, como actividad transformadora» (2009: 32).

En Argentina, a finales de los 50, las experiencias informalistas se adaptan al contexto del país creando el *arte cosa* a través de la exposición *Qué cosa es el coso*, una instalación que consistía en que «el observador no contemplara las cosas sino que estuviera inmerso en ellas» (Alvarado, 2009: 34) para que le afectaran pero solo durante el momento de visita de la exposición, de manera efímera. En ella exponen varios artistas argentinos, entre los que destaca Luis Alberto Greco, que, asegura Alvarado, «aportó lo siniestro, la ironía y la radicalidad con la que vivía cotidianamente al movimiento informalista» o Kenneth Kemble, que, más adelante, en el año 61, desarrollaría su estudio sobre la destrucción en su exposición *Arte Destructivo*, entre cuyas obras se encuentra *Tres ataúdes usados* (§ A11).

4.3.1.7.2. Instalación, *performance*, *happening*

El diálogo entre la obra, el artista y el espectador empieza a ser tan intenso que termina por situarse en un mismo plano. El espacio es la propia obra, en la que interviene el espectador junto al artista. Aparecen, a mediados del siglo XX, los *ambientes* y las *instalaciones*, derivadas del *assemblage*, consistente en la «multiplicación de objetos idénticos o de la misma familia, que son acumulados en cajas o con criterio de relieve, apelando a principios compositivos como la repetición, por ejemplo» (Alvarado, 2009: 28).

«La *performance* es la guerrilla de las bellas artes: acostumbra a aparecer en un momento imprevisto, se hace notar intensamente y luego desaparece en los anales de los cuchicheos y la leyenda», sentencia Gompertz (2013: 348). Las artes anteriormente mencionadas empiezan a ser performáticas, en tanto que presentan una estética estudiada y definida y cuyo mayor objetivo es la sorpresa y la provocación. Un tipo específico de *performance* es el *happening*, que es absolutamente improvisado y requiere obligatoriamente de la participación del espectador. Ambos términos se han ido uniendo y mezclando tanto entre sí que no resulta fácil diferenciarlos.

El *happening* surge en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, en el año 52, de la mano de Robert Rauschenberg, John Cage y Merce Cunningham, que decidieron dar una conferencia con música, baile, pintura, palabra y, sobre todo, silencio; sin nada organizado entre los tres, con el azar como moderador, el evento, que congregó a numerosos estudiantes, resultó un caos absoluto y un éxito.

A partir de entonces los tres artistas comenzaron a trabajar en otros proyectos, hasta la celeberrima composición 4'33'' de Cage, protagonizada por el pianista David Tudor, quien se sentó delante de un piano, con un público expectante, fue a tocar el instrumento y quedó quieto. Durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Después de ese tiempo, se levantó y abandonó el escenario. Esa fue la *performance*. El público, indignado, pidió explicaciones ante lo que consideró una estafa económica, sobre todo, pues los asistentes habían pagado una entrada para escuchar música y no escucharon nada. Cage explicó que la obra no trataba del silencio, sino de la escucha, y que él había escuchado, entre otras cosas, el viento que sonaba en la sala.

Allan Kaprow, admirador de Cage y de Pollock, decidió «interesarse, e incluso dejarse fascinar, por los objetos de la vida cotidiana, incluidos en nuestros cuerpos, vestimentas o habitaciones» (Gompertz, 2013: 354), y así hizo con su *performance*

titulada *18 Happennings in 6 Parts* de 1959, en el que intervinieron artistas y espectadores, que seguían ciertos patrones dictados por Kaprow en tarjetones que cada uno de los asistentes poseía, y en los que había instrucciones (acciones cotidianas, como subir y bajar escaleras o exprimir una naranja) que debían realizar durante un tiempo determinado. Kaprow hacía, con estas *performances*, que «la gente se convirtiera en obra de arte», afirma Gompertz (2013: 355).

De ahí a las pinturas sobre cuerpos de Yves Klein en sus *Anthropométries* (§ A12) hasta las intervenciones actuales de Marina Abramović, como *The artist is present* en 2010 en el MoMA, en el que la artista serbia pasaba las siete horas y media en que la exposición estaba abierta, durante once semanas, sentada y quieta en una silla, frente a la cual había otra que los espectadores podían ocupar para sentarse y mirarla; o bien aquella *Holding Emptiness (Abrazar el vacío)*, en la que se cortaba a sí misma con un cuchillo repetidas veces. López Trujillo explica que «para la artista serbia, el dolor no es un estado, es un elemento sólido que maneja de una manera que nos parece terriblemente inhumana. [...] Lo llora, lo ríe, lo sangra, lo besa, lo gime, lo suda. Y así nos lo transmite, con todo su ser» (López Trujillo, 2013).

La *performance* viaja hasta hoy y se mete en las entrañas del espectáculo teatral, se mezcla con él como si fuera un instrumento más, así, por ejemplo, la catalana Angélica Liddell, años antes, en su espectáculo *La desobediencia: yo no soy bonita*, de 2009, se cortaba las rodillas con una cuchilla y después mojaba pan en su sangre para comerlo. Todos estos espectáculos en los que el artista habla desde su *yo* más íntimo, en los que el público puede (y en ocasiones, debe) intervenir, no solo recibe un producto cerrado, han dado pie a algunos de los experimentos escénicos más interesantes (por desgarradores, por incómodos, por aburridos) desde hace más de medio siglo. Experimentos y propuestas de las que también El Periférico de Objetos, desde el lado objetual, más que humano, se han enriquecido. Y, después de la experiencia de este grupo de teatro de objetos, uno de sus integrantes seguirá expresándose a través de la ida de la *performance*: Emilio García Wehbi, que aún hoy trabaja este tipo de espectáculos.

4.3.2. Las aportaciones teatrales

La existencia de las vanguardias se expandió también al género teatral, como se ha visto con ejemplos como el de Jarry o el de Liddell. Los dramaturgos inventaron nuevos

lenguajes que se asociaban con determinadas corrientes estéticas. Que trataban de traducir un movimiento artístico a términos puramente teatrales. Y que, en esa traducción, desarrollaron nuevos códigos, nuevas concepciones, nuevas expresiones dramáticas. Entre ellas, tres resaltan con fuerza porque El Periférico de Objetos y Veronese desprenden su olor. En las obras periféricas o veronesianas se percibe la influencia de Artaud, de Beckett o de Kantor.

4.3.2.1. Artaud y el teatro de la crueldad

Amigo de Breton e interesado por las ideas surrealistas, pero sin estar adscrito a ninguna vanguardia histórica, el francés Antonin Artaud revolucionó todo el sistema teatral en los años 30 y 40 con sus ideas. Obsesionado con la búsqueda de lo que de natural tiene el hombre y la posibilidad de exportarlo al teatro, interesado por el poder liberador del surrealismo, apasionado seguidor del cine mudo, curioso de la cultura indígena mexicana (concretamente los tarahumaras y sus drogas naturales, como el peyote), por la balinesa y su danza-ritual, por Alfred Jarry y el mundo de su *Ubú* (tanto es así que fundará, en 1926, el teatro Alfred Jarry), siempre dispuesto a rescatar y revelar su verdad (o lo que él consideraba como tal), fue constantemente buscado por la policía, encerrado en manicomios, deportado del país. Así se lo explica en 1948 a Breton en una de sus cartas, tras un discurso en el teatro parisino Vieux-Colombier que consistió en increpar a los asistentes que allí se encontraban, entre los cuales estaba el padre del surrealismo (2012: 33-34):

Me reprochó usted amargamente mi sesión del Vieux-Colombier, donde tuve la primera ocasión de cantarle las cuarenta al público de una sociedad que me había tenido 9 años internado, arruinado la columna vertebral por su policía a golpes de barra de hierro, herido en la espalda con dos cuchillazos por navajeros, arrestado y encarcelado, deportado, agredido en un buque, ocultado 3 años en secreto durante mis primeros 3 años de internación, envenenado sistemáticamente durante 5 meses en uno de sus manicomios.

Su obra, entre la que destacan *El ombligo de los limbos*, que pasó a llamarse *El Pesanervios*, de 1925, y un año más tarde *Fragmentos del diario de un enfermo*, y la colección de artículos reunidos bajo el título de *El teatro y su doble*, de 1938, así como sus poemas, guiones, libretos teatrales o sus cartas, muestran, caótica y asistemáticamente, sus ideas. O, como él mismo afirma: «Lo que habéis tomado por mis

obras no eran más que los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acoge» (2012: 62).

Artaud parte de la idea de que la irracionalidad y el delirio deben ser las bases para un trabajo teatral, pues liberan todo lo que la sociedad ha reprimido, de modo que el resultado provoque una catarsis en actores y público, igualmente liberadora, que sugestione, que conmueva. No se trata de reivindicar por medio del sueño lo que el hombre tiene y se ha ocultado, puesto que para él no hay nada oculto: «Yo no creo que exista un mundo oculto o algo escondido al mundo, yo no creo que bajo lo real aparente existan estadios enterrados y reprimidos de nociones, de percepciones, de realidades o de verdades. Yo creo que todo, y más que nada lo esencial, siempre estuvo al descubierto y en la superficie y que se ha ido a pique definitivamente porque los hombres no han sabido ni han querido mantenerlo. Esto es todo. Lo oculto deviene de la pereza, pero no deviene oculto, es decir irrevelable, por ello» (2012: 45). Y para desperezarse, el hombre debe trabajar desde el ritmo (por ello su interés en la danza balinesa), desde el movimiento, desde el gesto, desde el estudio de la respiración, de las variaciones tonales, de la emoción sin la razón, de todo aquello que libera al hombre de lo social para volverlo hacia lo animal, casi como si de un exorcismo se tratara.

«Con Artaud, el enfoque en los sueños y en los niveles primitivos de la sique se extiende para incluir raíces salvajes y culturas primitivas», señala Innes, porque «Artaud fue el primero en buscar unas formas teatrales que no solo fuesen no europeas, sino específicamente “incivilizadas”» (1995: 69). Su objetivo final es reinventar el teatro para encontrar un drama verdadero, que poco o nada tenga que ver con los espectáculos tal y como se conciben en los teatros convencionales, que detestaba:

No hay nada que yo deteste
y aborrezca tanto como esta idea de una obra,
de una representación,
por la apariencia, la irrealidad
que hay en todo lo que se produce y que
se muestra... (Innes, 1995: 73)

El teatro que él propone (y así lo muestra su puesta en escena de *Les Cenci*, de P-S-Shelley o de *Les Nègres*, de Genet, entre otras) se materializa en el gesto arquetípico (propio del expresionismo), coreografiado, en un uso no naturalista de la iluminación o en una escenografía simbolista, en la recuperación de las máscaras, en la presencia de la música, elementos necesarios para que el espectador rompa con la lógica y la razón y se entregue a la emoción. Era eso lo que Artaud buscaba: una respuesta emocional intensa

del público que lo alejase de la lógica, también de la pasividad, que lo escandalizase y lo zarandeara, para lo cual sabotaba todos los elementos escénicos esperables, todos los ideales sociales. «Se trata, pues, de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias», explicaba, añadiendo:

El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior (Artaud, 2015: 121).

La base de ese sabotaje no estaba sino en la violencia ilimitada, porque el teatro, según Artaud, tiene un único valor: «su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro» (2015: 117), esto es, la base del teatro es la crueldad. La crueldad que no es un derramamiento de sangre, no es el horror, la crueldad es lúcida, pues «no hay crueldad sin conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien» (2015: 134), así, aclara:

Empleo la palabra *crueldad* en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, el resultado de un acto; el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, o sea de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido, y cada vez más consumido. Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad. Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda (2015: 135).

La crueldad que no es pesimista, que no es conformista, que impide el mero entretenimiento literario, que empuja al autor y al receptor a mirar desde otra óptica, a replantearse la realidad que conoce, teatral y social. Explica Ovejero que «la ética de la crueldad, a fin de cuentas, deriva del deseo honesto de desgarrar el velo de la ilusión, trabajo permanente e inagotable, de negarse a aceptar que las cosas son como parecen o como deben ser, de reventar de un puñetazo esa sonrisa profesional con la que nos dicen tranquilícese, sea positivo, todo está bien, todo va a estar bien, no hay nada de lo que preocuparse» (2012: 197). Eso trató de mostrar Artaud, y con sus escritos, sus discusiones, sus representaciones, abrió la puerta de lo cruel (en tanto que vivo, en tanto que incómodo, en tanto que verdadero, en tanto que natural) en el teatro. Puerta que

atravesará El Periférico de Objetos en todas y cada una de sus puestas en escena. Puerta que Veronese seguirá atravesando una y otra vez en sus trabajos.

4.3.2.2. El teatro del absurdo

A principios de los 50 aparecen varios dramaturgos que estrenan en París, cuyos textos el crítico Martin Esslin agrupa bajo el nombre de *teatro del absurdo*. Entre ellos estarán Ionesco, Beckett o Genet. El mismo término, cuenta Oliva, se usaría años antes para denominar la filosofía que Sartre o Camus desarrollarían (también conocida como *existencialismo*), puesto que se basaba en la irracionalidad del momento histórico que vivían (2010: 375). El absurdo se convierte, por tanto, en lo opuesto a la lógica y a la racionalidad, algo que tienen en común los tres autores mencionados. O, más bien, de lo poco que tienen en común. «No es un teatro psicológico, no es un teatro simbolista, no es un teatro social, ni poético, ni surrealista», expone el crítico Lemarchand (2004: 13).

En los textos de estos tres autores ni el estilo (hilarantemente humorístico en el caso de Ionesco, oscuro y negativo en el de Genet y silenciosamente devastador en Beckett) ni los temas coinciden. Pero en los tres se aprecia la incomunicación: nada avanza, nada sirve para nada, cualquier intento de ir hacia adelante no conduce sino al mismo lugar, las palabras y los actos se contradicen, la repetición es permanente, la acción es casi nula, todo es un disparate y un sinsentido. Tanto es así que los estrenos de sus obras no podían ser bien acogidos por el público del momento, como ya pasara con Jarry.

En el caso de *La cantante calva*, de Ionesco, el estreno fue acompañado de todos los porqués que el público no había logrado entender de la pieza, y seguido por una sensación de estafa. Lemarchand, emocionado con lo que había presenciado, explica que «hay personas a las que les estorba su inteligencia. La sienten en sí mismas como una pequeña zorra espartana; está hambrienta, y es cruel e insaciable; tienen que alimentarla constantemente y tiemblan al pensar que algún día podrá debilitarse» (2004: 10).

Genet fue marginado por la sociedad en tanto individuo, cuánto no lo sería en tanto creador. En parte, como analiza Ovejero, porque «a Genet le da igual que lo que escribe sea cierto o no. Le compensa el gusto de pronunciarlo, la violencia que ejerce sobre el lector, decir aquello que no se puede decir» (2012: 100). Por su parte, Beckett, especialmente con su *Esperando a Godot*, sembró éxitos y fracasos a un mismo tiempo:

algunos consideraban ese texto un claro caso de patología, mientras que otros (como Sartre) creían que era una obra maestra.

Hoy los tres autores gozan del prestigio de quien ha creado una nueva manera de mirar el mundo, de concebir al hombre y su existencia, así como su inutilidad. Además de estos tres autores, habría que mencionar a Pinter, a Arrabal, y a los autores argentinos que en los 60 y 70 crearán su tipo específico de absurdo, como Gambaro o Pavlovsky, influenciado directamente por la situación dictatorial a la que estaban sometidos. Estos dos últimos, y especialmente la primera, serán las bases sobre las que se asiente la escritura de Veronese. Además, años más tarde, Veronese incluirá un fragmento de *Las criadas* de Genet en una versión de una pieza Chéjov. Pero antes de llegar a eso, *El Periférico* tendrá en mente a Beckett y su teatro. Tanto es así que su segundo espectáculo, *Variaciones sobre B.* será una complicación y adaptación de las obras de ese autor irlandés, discípulo de Joyce, que decidió escribir en francés para sentir constantemente el extrañamiento de una lengua no materna.

4.3.2.3. Kantor y el teatro de la muerte

Después del paso de las vanguardias históricas, de Tzara y la idea de que el azar es la fuente y base de la obra artística, de Artaud y su teatro de la crueldad, o del absurdo de la existencia que propone Beckett, unido al horror de Hoffmann y a la idea de la supermarioneta de Craig, llegará Tadeusz Kantor para unir todo eso y agruparlo en su *teatro de la muerte*. Oliva explica que, a estas influencias, Kantor añade una característica fundamental: «Toma partido por ese inconsciente colectivo que forma el pueblo polaco, con su dolor y su ironía, así como con la estética que lo manifiesta» (2010: 418). Afirma Bravo (2010: 15) en el prólogo a *Wielopole, Wielopole*, una de las obras más representativas de este autor y director, que:

Tadeusz Kantor es un autor vanguardista, y lo es no solo por el uso experimental de la lengua, haciendo asociaciones *sui generis* que lo aproximan al Surrealismo o al Dadaísmo, ni lo es solo por cambiar el orden habitual de las secuencias o por romper la relación causal, lo que podría aproximarlo al Cubismo o al Constructivismo. Kantor es un autor vanguardista, fundamentalmente, porque devuelve el arte a la esfera sacra que había abandonado con la llegada del Renacimiento. Hablar de religión hoy día parece entrar en frontal contradicción con el arte contemporáneo, tan dado a desacreditar las instituciones y la moral; pero lo sacro es algo que sobrepasa, con mucho, a cualquier institución religiosa concreta. Las Vanguardias promueven la unión del arte con la práctica de la vida, o, dicho de otro modo: el arte es una actividad fundamental de la experiencia cotidiana. El arte vanguardista, al recuperar dicha dimensión sacra, pasa de representar la realidad a ser realidad misma. De esta nueva concepción emergerá la

necesidad de pasar de un arte externo y objetivo a un arte interno o subjetivo: se gravitará del objeto al sujeto, de lo estático a lo dinámico, lo que en el lenguaje artístico contemporáneo se traducirá en *performances*, *happenings*, *action art*, etc., que en definitiva no son otra cosa que una ceremonia, un ritual.

Como ya ocurrió con Jarry o con Artaud, Kantor entendía el arte como forma de vida (y de muerte), y su obra no se puede explicar sin su vida, ni viceversa, pues ambas fueron de la mano. Su sitio, contaba, era el escenario, desde él creaba y en él se hallaba siempre. Desde ahí construía su fuerte independiente a todo lo que acontecía en el mundo, pero ofreciendo respuestas que el mundo quería resolver, como qué es la memoria, qué es a muerte, qué dice el arte respecto a ello. «Su pensamiento teatral», afirma Olszewska Sonnenberg, quien ha recogido en un tomo los escritos de Kantor, «es una reflexión viva, radical; y su estética, una praxis del teatro, a partir del teatro, contra el teatro» (2010: 9). Con su compañía, Cricot 2, que nace en los 60, Kantor desarrolló su idea de teatro y de arte, que se asemeja a las de Artaud en cuanto a su concepción de espectáculo que debe conmover, sorprender, violentar, agitar al espectador, del que hay que ocuparse antes de nada («Antes de componer la escena hay que componer al público. Hay que escenificar al público», dice [2010: 18]), pues él debe sentir lo que hay sobre el espectáculo. Lo que allí se muestra debe ser real, no una ilusión, sino algo tan tangible como el propio público:

Una obra de teatro no se contempla
igual que un cuadro,
buscando emociones estéticas,
sino que se experimenta de un modo palpable (Kantor, 2010: 15).

Para que el espectador llegue a sentir, y se convierta más en un hinchista que en un espectador («el hinchista no es un espectador, es un jugador potencial», afirma Kantor [2010: 113]), no se trata de ahondar en el subconsciente y en los sueños, como ocurría con el surrealismo, sino de explorar la realidad desde algo nuevo, apenas explorado: la materia, tal y como expresaba Craig. Y, como él, llega a la conclusión de que el actor debe imitar a una marioneta, a un maniquí (2010: 131):

El maniquí como manifestación de la «REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO». El maniquí como procedimiento de TRASGRESIÓN. El maniquí como objeto del VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE. Modelo del ACTOR.

No hay que sustituir al títere por el actor: hay que recrear en el actor la idea de la no-vida, de la muerte. Porque el teatro no puede representar la vida a través de la vida, desde los valores de esta. Así, el actor, que es como el espectador, un hombre, que tiene imagen humana, pero se muestra lejano al hombre, extraño a él, separado por una barrera infranqueable, es imagen suficiente para que el espectador sienta el mensaje que el teatro quiere entregarle, si en esa materia viva, espiritual, se implanta la idea de la muerte. El actor es tratado como un objeto (tal y como haría El Periférico de Objetos con sus manipuladores). La materia inorgánica que tiene el maniquí, pero en el cuerpo del actor que lo imita, la falta de acción, la pérdida de energía, el camino hacia el vacío. Un teatro *cero*, que se base en las repeticiones, en la falta de ritmo, en los movimientos automáticos, en el ruido, en la apatía, la melancolía, el aburrimiento, en la búsqueda de la trivialidad, en la deformación de la información, en la desintegración de la realidad precisamente para llegar a que el espectador sienta un mensaje real. Así, como narra Oliva, «sus actores-marionetas parecen figuras sonámbulas surgidas de un sueño o de un lejano recuerdo, enriquecidos por la presencia del propio Kantor en escena durante la representación, como director de ceremonias o como vidente de su misma vida fantasmal» (2010: 419):

El teatro es una actividad que se sitúa en los límites de la vida,
donde las categorías y los conceptos de la vida pierden su razón y significado,
donde
la locura, la fiebre, la histeria, el delirio y las alucinaciones son los últimos baluartes de
la vida antes de que aparezca la COMPAÑÍA CIRCENSE DE LA MUERTE con su
GRAN TEATRO.
Esta es mi definición de teatro. Poética y mística.
Es la única manera posible de pensar y hablar de teatro.
Por eso en mi trabajo teatral hay ausencia total de esquemas racionales y prácticos,
esquemas con los que solo es posible elaborar ejercicios escolares.
El trabajo teatral es
creación,
es un proceder demiúrgico que hunde sus raíces
en «el otro mundo» (Kantor, 2010: 191-192).

Kantor llega a Buenos Aires con su *Wielopole, Wielopole* en 1984, y el espectáculo impactará tanto a los miembros de El Periférico de Objetos que, cinco años más tarde, su método de trabajo deberá mucho a este maestro.

4.4. El método de trabajo de El Periférico de Objetos

Con toda una tradición artística a sus espaldas, que había destapado la idea del sueño, del inconsciente, del azar, de la expresión desfigurada del yo, para ahondar en la emoción del espectador más que en su inteligencia, que llegaba a explorar el horror, lo siniestro, lo oculto, que funcionaba a base de impulsos, con toda una serie de referencias teatrales y artísticas, cualquier grupo que se crease a finales de los años 80 tenía la puerta abierta para seguir explorando todo aquello que, sin embargo, siempre se mantuvo en la periferia. Mientras Jarry, Artaud, Craig, Duchamp o Kantor daban rienda suelta a sus visiones del mundo, muy pocos espectadores seguían sus trabajos. La oposición del realismo y del naturalismo fue tan fuerte que se convirtió en el medio de expresión más extendido, más accesible, más experimentado. Y contra esa manera de ver el arte reacciona también El Periférico. De ahí su nombre: de la necesidad de explorar lo que no está en el centro del panorama teatral. Y hacerlo con los objetos. No con títeres, no con maniqués: con objetos. «El objeto tratado como cosa apenas viva o casi muerta, la violencia del actor sobre el objeto y de este sobre el manipulador humano, lo siniestro, la mirada obscena e impiadosa sobre el dolor del mundo, la manipulación de materia orgánica viva o muerta, etc.», fueron las pautas de trabajo de El Periférico, señala Alvarado (2009 :51).

Esta investigadora, e integrante del grupo de teatro objetual, explica los quince pasos que El Periférico lleva a cabo a la hora de crear sus espectáculos, las quince pautas que deben darse para que el espectáculo contenga al objeto y al manipulador en un mismo plano:

1. Gestación: Tal y como ocurría con los *ready-made* de Duchamp, que convertían en piezas artísticas elementos cotidianos y prefabricados solo por el hecho de cambiarles de lugar, lo que cambiaba la mirada del espectador que lo contemplaba, El Periférico busca objetos ajenos al teatro, que entran en el teatro. Se produce así una irrupción violenta de un ente extraño a un espacio con el que no tiene relación. «Se oscurece nuestro entendimiento, pero como contrapartida los contornos del objeto de delimitan más fácilmente», afirma Alvarado (2009: 53), el espectador lo percibe de nuevo porque ahora es un objeto desprovisto de una utilidad que lo precedía e impedía mirarlo tal y como es o tal y como puede ser. Este objeto dialoga con ese nuevo espacio al que

entra y hace que también el espacio tenga una nueva significación. Ambos se independizan de su legado útil.

2. Tensión: La relación con ese nuevo espacio implica que se produzca entre el espacio y el objeto, y también dentro del objeto mismo, una tensión latente.
3. Desplazamiento/Movilidad: El movimiento que el objeto efectúe en el espacio debe tener un sentido. Todo el movimiento que este realice o se realice sobre él, porque es la oposición inmovilidad, el «estado dramático primario» (2009: 55), debe significar algo siempre.
4. Tipos de fuerzas: El objeto se desplazará en línea recta cuando lo mueva una fuerza exterior, y solo una. En líneas quebradas cuando un objeto movido por una fuerza externa choque contra otra y lo haga cambiar de dirección. En líneas curvas si se halla bajo la acción de dos fuerzas externas y una de ellas supera, por momentos, en tensión a la otra.
5. Tensión interna + fuerzas externas: El objeto es movido por fuerzas externas, pero también tiene tensiones internas que aportan su valor dramático. Ambas, internas y externas, otorgan al objeto su sentido en el escenario. El objeto que está en escena inmóvil, o sostenido, o que se mueve mecánicamente como sin vida, no es todavía un personaje. Solo será personaje cuando el manipulador le otorgue una apariencia de vida, cuando «las tensiones entre objeto y sujeto se suman» (Alvarado, 2009: 57).
6. Intensidad: En función de su forma, de su peso, de los movimientos que las fuerzas externas le otorguen, el objeto emitirá una determinada energía e intensidad, la suya particular, de modo que comenzará a presentarse y a expresarse su vida.
7. Velocidad: El objeto no solo se mueve en una dirección, sino con una velocidad. La velocidad presupone demora o aceleración.
8. Dinámica del objeto: La intensidad y la velocidad del objeto conforman su dinámica. Y la dinámica puede confluír en repetición, que permite una acumulación de acciones, con su sentido propio.
9. Del manipulador del objeto: El manipulador es la fuerza externa que mueve al objeto, pero, además, su cuerpo está formado por partes dissociables que son también objetos, con una intensidad determinada.

10. Manipulación: «La manipulación es un montaje de cuerpos», sentencia Alvarado (2009: 59), es una acción que el manipulador ejerce sobre el objeto y le da vida, que puede establecerse penetrando al objeto o bien a distancia. La distancia entre objeto y manipulador crea, a su vez, determinadas tensiones.
11. Disociación: Es la capacidad del manipulador para dar vida al objeto sin perder la suya propia, para lo cual el sujeto debe sufrir una suerte de asimetría, de extrañamiento, de ruptura.
12. Sistema objetal: Se compone de cada una de las unidades dramáticas del objeto y del manipulador y de las líneas de acciones que se establecen entre ambos, esto es, del conjunto de movimientos que se establecen. Cada unidad dramática o segmento, por tanto, dura un determinado tiempo, ocupa un lugar y se compone de varios movimientos, acompañado o no de una determinada sonoridad.
13. El actor no manipulador: Es el actor que convive con el objeto como personaje y se relaciona con este. Los segmentos, por tanto, pueden comprender el movimiento del actor no manipulador y del objeto.
14. Síntesis: El actor no manipulador debe «reducir al mínimo su humanidad expresiva y adquirir la dinámica de la cosa, sin serlo» (Alvarado, 2009: 60). No hay que interpretar a un robot o a una marioneta, sino comprender que el teatro objetal [*sic*] se conforma de segmentos significativos y que el actor forma parte de ello. Afirma Veronese que «el actor no podía competir con el muñeco porque ganaba. Por eso creaba un tipo de actuación alejada del naturalismo que tenía que ver más con los códigos de los objetos. Era como buscar la «cosidad» del cuerpo: más la síntesis que la palabra» (Durán, 2005: 16).
15. La máquina objetal: Alvarado explica cómo se entiende el teatro que trabaja El Periférico de Objetos con el texto de Veronese *Las máquinas poéticas*:

Siempre me gustó definir a los espectáculos como máquinas de producir sentidos. ¿Cómo es una máquina? Podríamos verla como una concentración de funciones o disfunciones que producen acciones teatrales. La acción debe producir desequilibrio en las fuerzas. Si nada se hace, si no se acciona, el equilibrio permanecerá estático. Y el público se aburre. Romper la expectativa, desarmar la cebolla. Volver a armarla. Hacer desaparecer sus capas. Encontrar los trucos del engaño para que la máquina se ponga en funcionamiento y no se detenga. No detener la máquina no significa que deba estar siempre en movimiento. Manejar el suspenso para que florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe. Así se lleva a un espectador de narices hasta el final (2009: 61).

La perturbadora convivencia del actor con el objeto, el titiritero a la vista, la develación de lo que debería permanecer oculto, por tanto, la aparición de lo siniestro, la búsqueda de la mirada del espectador en el objeto y en el humano, en el objeto que se humaniza y el humano que se cosifica, además de la búsqueda de autores «periféricos», no excesivamente conocidos, con una visión estética radical e innovadora, siempre misteriosa, siempre oscura... estos son los ingredientes que El Periférico mezcla en sus espectáculos, cuyas recetas están metódicamente elaboradas. Esa estética apunta hacia lo siniestro también porque los objetos, muñecos viejos en su mayoría, están mutilados: sin ojos, sin brazos, con el cráneo abierto. «Ver a un muñeco con el cráneo vacío y los ojos huecos obliga a que el público piense cuándo me tocará la muerte a mí», afirma Veronese (Durán, 2005: 16).

4.5. Obras de El Periférico de Objetos⁴

Los once espectáculos que El Periférico de Objetos da a luz parten todos de estas influencias filtradas por el método que, escrupulosamente, los integrantes siguen para elaborarlos. Siguen y destruyen, exploran, trabajan con él sin prejuicios, como trabajarán con los autores que a continuación se van a dar a conocer, como ensayarán con los objetos que después desecharán, como estudiarán las ideas de filósofos cuyas huellas estarán casi borradas en el estreno. Derribar para transformar, buscar la obscenidad, la crudeza, el horror, con el objetivo de despertar conciencias en el espectador, modificar al público desde una estética que se dirige a las tripas pero que está perfectamente razonada y estudiada, también filosóficamente. Modificar. Ese es el objetivo del grupo. A ellos, al teatro, a los ciudadanos. Lo afirma Veronese: «Si yo no creyera en mi fuero íntimo que con mis obras puedo modificar algo, no haría teatro» (Dubatti, 2005: 224).

4.5.1. *Ubú rey* (1990)

Un siglo después de que Jarry mostrase al mundo su grotesco *Ubú* en el reino de Ninguna Parte, de que el mundo de las marionetas comenzase a explorar y mostrar nuevos significados y nuevas posibilidades, El Periférico de Objetos decide iniciarse con este texto, para abrir, también dentro del propio grupo, nuevas posibilidades en el

⁴ En la sección de APÉNDICES hay fotografías de todas las obras que este grupo llevó a cabo. También documentos que puedan orientar a su mejor conocimiento, como programas de mano, libretos, obras de otros autores o lo que se considere necesario en cada caso particular.

teatro de objetos. Todavía con los elementos tradicionales del teatro de títeres: el titiritero clásico, cubierto y vestido de negro, oculto, los títeres convencionales y la escenografía consistente en una mesa cubierta por una tela negra, El Periférico decidió romper con lo convencional buscando un lugar no tradicional, no habitado por este tipo de teatro en ese momento. El sitio elegido para estrenar, después de meses ensayando en el departamento de Daniel, recuerda Román Lamas, fue el Centro Parakultural, un sótano de la calle Venezuela que alquilaron Omar Viola y Horacio Gabin como local de ensayos a mediados de los 80, y que poco a poco se fue abriendo al público y convirtiéndose en el emblemático centro multidisciplinar al que acudían los artistas *underground* de Buenos Aires: músicos, monologuistas, compañías teatrales se daban cita allí para mostrar sus espectáculos-experimentos. Cuenta Román Lamas que allí se estrenó su *Ubú rey*, y «eran lugares sórdidos, sótanos, donde explotaba algo y había la necesidad de otro tipo de lenguajes en la postdictadura. Éramos cinco en escena y hacíamos la obra para cuatro, cinco, seis espectadores. ¡Buenísimo!» (§ B4).

A pesar de la ausencia de público, cosa que a estos teatristas importaba más bien poco, el espectáculo empezó a hacer eco. «El resultado del trabajo», explica Veronese, «era sumamente herético y sanguinario y eso produjo algo desconcertante en la mirada inadvertida de una platea que venía a ver un trabajo con títeres» (Veronese, 2000b). Con su *Ubú rey. La comedia del nihilismo y la desesperación*, que era el título completo del espectáculo, este grupo prácticamente embrionario se empezaba a formular preguntas sobre cómo debía ser el teatro de títeres, qué debía contarse, con qué estética había que dirigirse al público, por qué antes no se había mostrado el teatro de títeres de esa manera. «Entonces ellos decían», ríe Lamas, «No hay futuro, ¡estamos repostmodernos!» (§ B4). Con esa energía y la intención de sorprender, de aprender, de preguntarse y responderse cuestiones estéticas y teatrales, el proceso de ensayos se alargó todo lo necesario hasta que «Hay un momento del ensayo en el que el espectáculo comienza a descomponerse, los actores se aburren y “piden” público: ese el momento de estrenar. Y cuando el actor sabe del estreno pierde el miedo a seguir probando y surge el miedo a la exposición. Eso es enriquecedor. Siempre recuerdo que para el primer estreno de El Periférico, con *Ubú rey*: estábamos aterrados. Ese miedo es bueno», apunta Veronese (Cruz, 2002).

Dirigía el espectáculo García Wehbi, además de actuar junto a Ana Alvarado, Paula Nátoli, Román Lamas y Daniel Veronese. Magdalena Viggiani fue la asistente de dirección, Lamas eligió la música y Jorge Dolisznak iluminó la escena.

4.5.2. Variaciones sobre B... (1991)

Explica la investigadora Cecilia Propato que el éxito de los espectáculos de El Periférico se debe a su huida de la belleza del títere moviéndose solo por el escenario, porque sus integrantes «abandonaron la magia de lo escondido, es decir de un ser inanimado que se traslada solo y aunque se sabe que es casi imposible que esto suceda, el espectador se regodea en que el engaño de que un ser sin vida aparente autonomía» (2002: 286).

En su segunda puesta en escena, El Periférico se planteó por qué no podría el manipulador aparecer en escena junto al objeto. «Comenzamos a desmitificar lo que sucedía en el escenario. Hacerse cargo de lo que sucedía en escena», explica Veronese, «los manipuladores como agentes de opinión de su propio trabajo. Lo importante para nosotros era mantener esa actitud, ese gesto. El resultado propuso algo sumamente atractivo ya que no usamos truco ni ocultamiento alguno. El público, por convención y gracias a una técnica depurada de manipulación, terminaba aceptando una realidad escénica sustentada por la disociación. El actor-manipulador como elemento de complicidad, como intermedio entre la expectación y el hecho objetivo-teatral» (Veronese, 1998: 31). Y así lo pusieron en marcha para hacer una revisión de textos de Beckett, o más bien la destrucción de sus palabras para que el espectador logre reordenarlas, a la que dieron el nombre de *Variaciones sobre B...* (§ A13), que se componía de dos partes: una primera, fragmentada en “J” sobre tabla apoyada sobre caballetes, basada en *Acto sin palabras I*, y “J” en soledad, sobre *Catástrofe*, y una segunda parte, con la adaptación de la novela *Primer amor*; todo ello bajo la música que Jürgen Knieper compuso para *Der Himmel über Berlin*, el film que Wim Wenders dirigió en 1987. Entre una parte y la otra había una suerte de intermedio «con un texto de Veronese que hablaba del público, y era simplemente una luz cenital sobre una banqueta, con una naranja y un cuchillo. Entraba Paula, que era la manipuladora, agarraba la naranja y comenzaba a pelarla. Eso era lo único que hacía. Era poético, no explicado. Ver pelar una naranja con un texto poético», relata Lamas (§ B4). Su estreno

se produjo dentro de la quinta edición del ciclo La Moviada que lanzó el centro cultural Recoleta.

Lamas recuerda que este fue el primer montaje que dirigió Veronese, quien además construyó un muñeco que medía medio metro aproximadamente y «andaba como si estuviera con los pies atados, a saltitos, con una cabeza de látex y los brazos tallados por él, con unas manos hechas en madera... una preciosura. Lo había bautizado *J*, por esto que también Beckett o Kafka usan, que ponen iniciales a los personajes» (§ B4). La disposición del público no era convencional: los espectadores estaban rodeados por la acción, que a su vez se repartía en tres espacios, correspondiendo con las dos partes y el intermedio, de modo que tuvieran que girarse y mover sus sillas a medida que el espectáculo avanzaba.

En la primera parte los manipuladores, que ya estaban a la vista, aparecían «con un guardapolvo azul, que parecíamos unos médicos, unos cirujanos», compara Lamas, con mascarillas sobre sus bocas (§ A13), que se asemejaban a las máscaras pero además con ellas los actores podían jugar inflándolas y deshinchándolas, con el pelo engominado en el caso de los hombres y recogido con moños en el caso de las mujeres, con guantes, y la escenografía consistía en una mesa de trabajo desnuda, con caballetes. Todo remitía a la idea de un lugar donde se realizaban experimentos científicos, todo se disponía con la mayor corrección posible. La manipulación de los objetos, incluso, era absolutamente limpia y correcta.

Y sobre esa mesa se movía *J*, el muñeco. O lo movían los manipuladores, porque la ilusión de irrealidad ya no estaba. El público veía cómo unos hombres movían a un títere (§ A13). Cómo pasaban objetos ante un títere que trataba de agarrarlos, de tocarlos, de verlos, pero era incapaz. El espectador sentía la impotencia de un objeto que se esforzaba en hacer algo que le era impedido, como si sufriera, casi como si quisiera ser un sujeto, pero tomara conciencia de que solo es objeto, apunta Propato (2002: 288). «Trabajamos mucho la disociación: el muñeco iba para un lado y nosotros mirábamos para el otro y armábamos distintos planos de interpretación», rememora Lamas. Esa disociación provocaba un efecto de emoción inesperada para el espectador: manipulador y objeto contaban cosas separadamente y entre sí, se relacionaban, de modo que «la técnica de disociación no era solo mecánica sino también emotiva», apunta Alvarado (2009: 64).

El objeto adquiriría una vida todavía mayor que la que tenía en el teatro de títeres convencional, y el público volvía a preguntarse si no estaría moviéndose solo. No hacía falta la magia que la oscuridad y el ocultamiento del manipulador proporcionaban: mostrar todo a la vista provocaba la misma convención, pero ahora se le añadía un elemento perturbador. Perturbación que aumentaba cuando, en lugar de la música de la película de Wim Wenders, sonaba la sintonía del programa televisivo *Increíble pero real*. El espectador entonces se alejaba emotivamente de lo que sucedía y podía llegar a preguntarse qué estaban haciendo esos hombres con aquel ser indefenso que era el títere.

La segunda parte del espectáculo consistía en la puesta en escena de un «primer amor», con su momento de atracción y rechazo. Para ello los titiriteros, ciegos, hacían una especie de homenaje a los dos personajes de la afamada obra de Beckett *Esperando a Godot*: García Wehbi tenía a Lamas atado con una soga, y ambos iban vestidos con pantalones sucios, con zapatos rotos, cargando con dos maletas llenas de cosas absurdas. Entre otras cosas, muñecas. Esa fue la primera vez que El Periférico trabajó con muñecas viejas, mutiladas, rotas. Tal y como Duchamp encontró su urinario en aquella tienda de J. L. Mott, este grupo argentino encontró sus muñecas en una tienda de muñecas antiguas. «El tipo nos decía “sí, entrá, agarrá, revolvé, sacá lo que quieras, qué sé yo, no sé, agarrá, yo te cobro por bulto”. Sacábamos bolsas de muñecos con brazos, con cuerpos llenos de pulgas, todo un desastre. “Y lleváelo”. Por nada, por monedas. Y ahí empezamos a investigar», relata Lamas (§ B4). Las dos muñecas que se usaron en *Variaciones sobre B...* vivían una historia de amor y sexo violento, en la que una de ellas acababa embarazada, y el padre no aceptaba al bebé muñeco, de modo que este pretendía matarlo con su cordón umbilical, hasta que uno de los titiriteros cortaba el cordón con una tijera que también estaba en la maleta. «Y nos quedábamos los dos panza arriba y nos íbamos», ríe Lamas, que añade otra de las peculiaridades del grupo: «Era también una postura estética de no agradecer, ni decir nada. Terminamos lo que hicimos y nos vamos. De ahí salió la postura del no saludo, o de un saludo aséptico, muy medido».

Variaciones sobre B... «era una obra basada en los materiales básicos de la estructura beckettiana, tanto literarios como dramáticos: la desnudez, la frustración, la oscuridad, el silencio, la inmovilidad, las acciones forzadas, el humor de la tragedia, la soledad. En nuestro imaginario becketiano los objetos se dejarían morir a menos que

una fuerza externa los manipule, los invite a la acción», desarrolla Veronese (2000b). El Periférico, con este espectáculo, sentó las bases de sus trabajos posteriores: manipulador a la vista, uso de muñecas antiguas mutiladas, disociación, importancia del trabajo formal (estético) por encima de la palabra, repetición, incoherencia., incomunicación, autoridad del azar, pérdida de la identidad o búsqueda de la obscenidad.

4.5.3. *El hombre de arena* (1992)

El Periférico estuvo más de seis meses elaborando su tercer espectáculo, para el que «fuimos pasando por momentos de destrucción total de lo hallado. Nuestros procedimientos no siempre son a partir de lo constructivo, literalmente hablando. La máquina de producción pasa varias veces por etapas de destruir lo construido, cierta depresión en las etapas más displacenteras, para volver a construir. Esta es la forma periférica de encontrar la esencia de cualquier materia», explica Veronese (2000b). Para abordar el trabajo, los miembros del equipo leyeron *Lo siniestro* y «trabajamos más sobre la idea de lo siniestro de Freud y sobre ciertos tópicos de *El arenero* o *El hombre de arena*» (§ B1), pero desecharon prácticamente toda la historia que Hoffmann ponía en juego en su cuento, para poner en escena las ideas freudianas. Especialmente dos: la base de lo siniestro, que es lo oculto que se desvela, y la materialización de lo siniestro en la figura del autómata que cobra vida.

La escena se componía de un cuadrado de madera que medía unos tres metros de largo y cuarenta centímetros de alto y estaba lleno de quinientos kilos de arena (§ A14). «La humorada que hacíamos era dar el barbijo que nosotros usábamos en Beckett, a la gente. Entonces la gente no entendía. Pero después empezabas a escuchar toses, porque la tierra estaba más seca a cada semana. Y el sufrimiento terrible era embolsar las cincuenta bolsas de veinticinco kilos, todos los días. ¡Maldita sea! Y lo que inteligentemente hacíamos era que el terrario, que medía tres metros más o menos, tenía dos lugares con mucha tierra, los bordes, el resto eran tres centímetros de tierra. De lejos sí parecía que estuviera todo lleno de tierra», confiesa Lamas (§ B4).

Al lado, y en diagonal, aparecían tres sillas. Los actores, por su parte, dos hombres y dos mujeres, Alvarado y Nátoli junto a Lamas y García Wehbi, deambulaban alrededor del cuadrado e iban caracterizados como viudas, llorando, con velas entre las manos, como si de un funeral se tratase. Un funeral en el que se iba a enterrar a alguien. «Cada viuda desempeña un rol, tiene un significado, un carácter, un tono, un color y una

respiración diferente», analiza Propato (1998). Todo iba acompañado por una música que Cecilia Candía compuso especialmente para el espectáculo, y que «empezaba con lo instrumental, con lo dodecafónico, con utilizar instrumentos al revés, soplando por las válvulas, semielectrónica, acústica, electroacústica, cosas raras», recuerda Lamas. La iluminación, como siempre, fue diseñada por Jorge Doliszniak, y Viggiani se encargó de la ayudantía de dirección.

Dentro de ese cuadrado de tierra se encontraban, a lo largo del espectáculo, los manipuladores y los muñecos. Esta vez, usaron seis muñecas antiguas. «Esas muñecas que antaño solían ser utilizadas como adorno en casa de nuestras abuelas fueron pervertidas en el escenario», recuerda Veronese (2000b). Para pervertirlas «alteramos e intercambiamos sus miembros y extremidades, alterando texturas, proporciones, técnica de movimientos, etc.», relata Alvarado, y añade que estas muñecas se mostraban «con partes sustraídas como, por ejemplo, el cráneo, que permitía manipularlas metiendo dentro de su cabeza nuestra mano» (2009: 68).

En un momento, uno de los actores comenzaba a cavar y encontraba un muerto. Un muñeco. «La no-vida representando la falta de vida. Un actor no podría representar la muerte con la misma convicción de un objeto sin vida propia. El objeto no le teme a la muerte, la simboliza de una forma radical y contundente, “es” la muerte, no la actúa», explica Alvarado (2009: 66). En este espectáculo la filosofía kantoriana, su *teatro de la muerte*, renace y se vuelve a mostrar. El muñeco muerto es desenterrado y resucitado, accionando así la característica principal de lo siniestro según Freud: lo que debe permanecer oculto de pronto se hace visible. Una vez resucitado, el objeto dialogaba con el actor, que debía disociarse para expresar sus propias emociones y las del objeto. Las de los seis objetos, las seis muñecas antiguas que allí se encontraban, bajo kilos de arena. Los manipuladores, además, se movían de manera que no se supiera bien de quién era cada mano, cada brazo, cada parte de su cuerpo, como si estuviera roto en pedazos, como si fuera intercambiable tal y como eran las piezas de los muñecos. Y después de resucitar y dialogar, el objeto volvía a enterrarse y morir. Repetidamente. Como si de un ritual se tratase. «Nada hay más muerto que un objeto que se creyó vivo y se lo ve morir», concluye Alvarado (2009: 67). Lo siniestro multiplicado exponencialmente. «La obra terminó representando un terrible aquelarre, un ritual de entierro y desentierro de personajes que pugnaban por aparecer en la superficie de esa gran caja de tierra que oficiaba de escenario», explica Veronese (1998: 31).

Los espectadores no podían soportar ver lo que estaba ocurriendo, cuentan los miembros de El Periférico en innumerables entrevistas, pero tampoco podían dejar de mirar. Y, sobre todo, de relacionarlo con uno de los acontecimientos más desoladores del panorama social argentino: los desaparecidos. «La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Es imposible que en la Argentina determinados signos no se lean de esa manera; siendo lo siniestro un elemento con el cual convivimos durante años», cuenta Veronese (1998: 31). La dictadura de Videla se llevó consigo trescientos mil cuerpos que no volvieron a aparecer. Ni vivos ni muertos. Esa situación aterradora salió pronto a la luz gracias a las madres (y después a las abuelas) de Mayo y aquellos gritos de «¿Dónde están nuestros hijos?» que impregnaban la plaza de Mayo en Buenos Aires. Todo ciudadano temía por su vida y la de sus familiares. Y el miedo quedó en las entrañas de cualquier argentino, incluso casi diez años después del fin de la dictadura.

Este terror, o su reminiscencia, volvía a despertar para el público de *El hombre de arena*. Pero los miembros de El Periférico no se plantearon jamás, ni durante los ensayos ni en las funciones, que su obra hablaba de los desaparecidos. Era algo velado, algo que estaba en el ambiente, «pero no es que estábamos poniendo el énfasis en decir “bueno, acá vamos a hablar de los desaparecidos porque es necesario”. No. Salió lo siniestro por algo, es decir, olíamos lo siniestro. Entonces creo que fue un abordaje más poético. No nos sentamos a hablar y decir “che, estamos atravesados por lo siniestro. Hablemos de los desaparecidos”. No. Creo que todas las obras tienen un trasfondo político o una postura política, al abordarlas así parece que el arco de salto es más amplio. Dejás más aristas y la lectura es más rica. No niego el teatro panfletario, pero me cautiva más lo amplio, y no lo panfletario que pretende adoctrinar. Hablábamos de la muerte, de desenterrar, de volver a la vida», afirma Lamas. La huida del teatro panfletario, pero no del teatro político, como explica Veronese:

Me parece que lo que hicimos fue ir a la médula del tema. Hablamos de los desaparecidos sin quererlo. Puedo entender que alguien pensase que era una obra sobre los desaparecidos. ¿Por qué? Porque hablar sobre lo siniestro en nuestro país, cuando se tapó durante tanto tiempo todo ese pasado, y cuando salía a la luz, cuando de la tierra salía a la luz algo... eso es lo siniestro. Cuando aparece algo que no debería aparecer. Hicimos teatro político sin quererlo. De una manera muy pura, porque no hablamos de política en ningún momento. No nos propusimos hacerlo (§ B1).

4.5.4. *Cámara Gesell* (1994)

El cuarto trabajo de *El Periférico* aparece ante el público ahondando en la idea freudiana de lo siniestro, esta vez con los recursos del *déjà-vu* y la repetición, de esa situación en la que un sujeto se encuentra una y otra vez en un mismo lugar o ante la misma gente, a lo que se añade el ámbito familiar, lo conocido que se convierte en extraño. Y sobre esa pátina semántica se superpone la que lleva implícita el título: la *cámara Gesell*.

El psicólogo y pediatra estadounidense Arnold Gesell creó, para estudiar la conducta infantil, una cámara de observación que se compone de dos habitáculos, uno con un espejo que resulta un cristal para el otro compartimento de modo que desde él se pueda ver lo que sucede al otro lado, pero no al revés. Más tarde, la *cámara de Gesell* se usaría en la policía o en cámaras de seguridad, pero Gesell la usaba para estudiar la conducta de los niños. Y un niño es el que aparece en la obra de *El Periférico*: Tomás. El espejo no existe en la puesta en escena, pero el público está tan pegado a ella que parece que lo observara a través de uno. La obscenidad de ver sin ser visto, de espiar, puesta en juego para el espectador.

Esta es la primera obra totalmente escrita por Veronese, así lo rememora Lamas: «Ahí ya empezó a escribir varios textos. Los traía pero era su mundo, aparte, como una carrera paralela que él estaba haciendo con Mauricio Kartun» (§ B4). Desde el 90 Veronese estaba ya produciendo textos independientemente de su trabajo con *El Periférico*. Textos que se empezaban a estrenar en esos momentos, pero que él no dirigía. Escribía y dejaba que otros montaran. Esta es la primera vez que escribe un texto con el que él mismo va a trabajar, y a montar con la ayuda de García Wehbi, que también actuará, junto a Román Lamas y Ana Alvarado como manipuladores. Viggiani continúa su labor de asistente de dirección, y Doliszniak de iluminación y la sonorización corre a cargo de Claudio Korembli. A ellos se une, por primera vez en un trabajo de este grupo, una actriz no manipuladora: Laura Yusem. Ella encarnará a ese niño llamado Tomás:

Hace unos años Veronese viene a verme a mi estudio con una obra escrita por él, *Los corderos*. Me dice que quiere que la dirija. Yo estaba en una situación personal muy particular [...]. Le dije que no tenía fuerzas en ese momento y no sé de dónde me salió: «Pero en cambio quiero actuar con ustedes». Daniel, que es un hombre muy parco, no me contestó nada, se fue y yo sentí una vergüenza total. Qué papelón, pensé, una mujer tan grande como yo, con una carrera hecha, este muchacho va a pensar que soy una idiota, por qué me habrá salido eso, de dónde me habrá salido. Pasaron quince días,

Daniel me llama por teléfono y me dice: «Te vas a llamar Tomás y empezamos a ensayar dentro de equis días».

Así le cuenta Yusem a Dubatti que sucedió (2006: 34), y de esta manera El Periférico se dispuso a trabajar con una de las más reconocidas actrices del panorama porteño alternativo de ese momento. Esta colaboración, unida al estreno en el teatro Babilonia, que fue otro gran hito en el teatro *underground* de Buenos Aires en los 80 y 90, supuso que determinado tipo de público, a medio camino entre lo alternativo y lo oficial, accediese por primera vez a los trabajos de El Periférico. Y que fuese candidato para el premio María Guerrero dentro de la categoría de mejor autor de obra dramática en 1994, y obtuviera una mención especial en el premio Pepilno el 88 y el premio ACE un año más tarde.

Cámara Gesell mostraba, por tanto, a una actriz en un papel de niño, rodeada de muñecos, movidos por manipuladores a los que solo se veía de cintura para arriba (§ A15). La actriz no se dirigía a los manipuladores, solo a los objetos, frente a los que resultaba inmensa, potenciando así la humanidad del muñeco. El trabajo de Yusem se basó en la muestra de su fragilidad: «su inmenso cuerpo [...] se ve tembloroso, sensible, frágil ante la precisión y crudeza del mundo objetal (Alvarado, 2009: 71). El espacio, realizado por Norberto Laino, estaba construido con niveles y trampillas, de modo que los manipuladores y los objetos pudieran aparecer y desaparecer de la escena. Afirma Alvarado que «el espacio es en sí mismo un objetopersonaje más, que el espectador ve modificado y utilizado en múltiples variantes según las necesidades de las escenas, como una gran casa de muñecas donde habitarían estos objetos y sus manipuladores» (2009: 70).

La obra cuenta la historia de un niño, Tomás, de cinco años, que «se siente impulsado a abandonar a su familia ya que considera que sus padres no son esos con los que vive; que sus verdaderos padres, los que él merece, ya vendrán a buscarlo», explica Veronese (1998: 31). Al abandonar a su primera familia encuentra una segunda que le recuerda a la primera. Que es idéntica a la primera. El padre, la madre, el hermano son idénticos, incluso la amante del segundo padre («a la que llamaremos Amanda para no revelar su verdadera identidad», escribe Veronese [1997: 186]) será idéntica a la amiga del primer hermano. El *déjà-vu* constante, la repetición de situaciones idénticas porque hay personas idénticas, que no son lo que Tomás desea, saca a la luz su instinto asesino, lo que le conduce a la policía, que lo tortura, lo mete en un calabozo y lo somete a un juicio. También los policías, los torturadores, la asistente social y quienes le acompañan

al juicio son exactamente igual que sus padres, hermano y Amanda. La pesadilla de Tomás lo acompaña hasta ese juicio.

La familia como estructura microsocia se repite también en las estructuras sociales de poder, de modo que lo familiar, lo conocido, es la base de la crueldad y de lo siniestro, si se repite exactamente del mismo modo en todos lados. Afirma Dubatti que «desde el punto de vista semántico, Veronese construye en *Cámara Gesell* una imagen del hombre absolutamente violenta, pesimista y negativa, elabora una *antropología nihilista* que se hace cargo de todas las tragedias del pasado (y las previsibles del futuro) sin concesiones al conformismo ni a la esperanza» (1995b: 32). «Sin embargo», se defiende Veronese, «me cabe aclarar que creo que todo hecho teatral (toda creación artística) implica una mirada positiva, de creencia en la función y el valor que cumple el teatro, al menos en el espíritu del propio artista. “Tenemos arte para que la verdad no nos destruya”, decía Nietzsche. Plasmar una visión negativa del hombre en nuestro universo dramático no significa promover el pesimismo en el espectador: es una advertencia del mundo que vemos, nunca una solitaria apología de la crueldad y la tragedia» (2000b).

El texto está conformado por diez breves escenas, cada una de ellas con un título diferente, que supone un resumen de lo que va a suceder en esa escena: «Sucesos en el hogar primero», «La fuga», «La vida en el segundo hogar», «Mujer desconocida que llega de la calle», «Trágica desaparición de segundos pares y hermano segundo», «Interrogatorio», «La tortura», «La asistente social» y «Juicio final». Declara Tarantuviez que «en *Cámara Gesell* nos encontramos con un texto descriptivo de acciones, que puede leerse como una extensa didascalia. La división en escenas y la inserción de un diálogo dramático explícito en la segunda escena nos proporcionan, sin embargo, una pauta clara de teatralidad» (2007: 37). Este escrito se compuso así para ser leído enteramente con una voz en *off*, la de Alberto Segado, de modo que palabra y acción física sucedieran paralelamente y el espectador recibiese dos sensaciones a un tiempo: de un lado, lo que acontece, de otro, lo que escucha, descrito como si se tratara de un experimento científico, propósito que acompañó a Gesell a la hora de inventar su cámara de observación. Y sin embargo, un experimento narrado con «una lírica depurada, una intensidad en las imágenes pocas veces encontrada en la dramaturgia argentina», afirma Tarantuviez (2007: 37). El espectador, por tanto, se convertía en *voyeur*, en cómplice pasivo de ese experimento poético y cruel en el que un sujeto es

sometido a situaciones que lo aterran y como consecuencia asesina a objetos que, sin embargo, parecen tan humanos como el niño, que, al mismo tiempo, es una mujer; y todo ello, mediado con una voz, en apariencia ajena, que conduce el experimento.

En *Cuerpo de prueba*, su compilación de obras de Veronese, Dubatti recoge la edición del texto de *Cámara Gesell* que se puso en escena tras el trabajo de ensayos, pero no el original con el que el equipo empezó a trabajar. En *El teatro sabe* (2005: 211-212), sin embargo, Dubatti sí muestra la primera escena de ese texto previo, que introduce ciertas modificaciones, resultado de las pruebas que el equipo desechó o aceptó, tras probarlas. La decisión de editar el texto resultante es interesante, y será una de las claves para la presente investigación, puesto que supone una demostración de que el texto pre-escénico y el post-escénico no pueden ser iguales. Un texto no puede ser el mismo después de haber sido atravesado por los cuerpos que lo van a poner en pie, que le van a prestar sus voces y que ejecutarán sus acciones. Ambos tienen validez literaria, pero solo uno de ellos es el que se convierte en espectáculo, porque en él entran en juego las leyes escénicas. Y este segundo es el que interesará a Veronese, hombre de teatro, no de literatura.

Esta tendencia a modificar un texto, que son letras impresas en papel, en función de las exigencias teatrales se manifestará especialmente en sus textos para actores, como, por ejemplo, en *Los corderos*, en cuyo caso el texto fue puesto en pie muchos años después de haberlo escrito. *Cámara Gesell*, sin embargo, se edita tres años después de haberse efectuado su puesta en escena, por lo que Veronese opta por el texto que más fielmente recoge lo que el espectador pudo ver en el estreno del teatro porteño Babilonia. Aquí se muestran las diferencias entre ambas primeras escenas de *Cámara Gesell*, primero el texto previo, que Veronese entregara al equipo, y después el texto que quedó como huella de lo que se vivió en esos espectáculos:

Hogar primero

Primer paso, en sujetos de capacidad deseante, como el del caso a ejemplificar. Llamemos Tomás al sujeto apto de desear. Veremos por un instante una cálida imagen del núcleo familiar: Tomás en el medio.
Su madre primera es a la que tocaría con solo desplazar su mano hacia la derecha. A su padre primero lo tocaría con desplazarla hacia la izquierda.
A su hermano primero, lo ahorcaría si solo cerrara los dedos de la mano izquierda, en una

Sucesos en el hogar primero

Llamemos Tomás al sujeto apto para desear. Veamos por un instante esta cálida imagen del núcleo familiar.

Tomás a un costado de la mesa.
Su madre primera es quien tocaría con extender la mano derecha hacia adelante.
Si quisiera tocar a su padre primero, en cambio, tendría que desplazar la mano izquierda hacia el costado, y luego hacia abajo.
A su hermano, si estuviese en la escena, lo

acción que bien caracteriza la densa relación fraternal.

Algo alejada, una amiga de ambos hermanos ejerciendo, sobre los niños especialmente, una seducción propia de su edad. La niña juega haciendo girar sobre su eje un elemento que caracteriza muy bien a esta primer familia.

Así en esa posición están para comenzar los tontos juegos de la tarde. Es el cumpleaños número cinco de Tomás.

Su hermano primero, a pedido de su madre primera, le muestra a la niña sus habilidades con el martillo, primero, y luego con el punzón. (Es notable el acercamiento del hermano, desde muy pronta edad a esos elementos peligrosos y, viceversa, el acercamiento espontáneo de esos elementos hacia la persona de su hermano). Pero será su padre el que luego de haber recorrido la periferia se gana la atención de la niña y demás amiguitos invitados a la fiesta de cumpleaños.

Póngase especial atención en la sugestiva acción de dos payasos; personajes por lo general considerados menores, en la vida de un niño. Payasos estos contratados por sus padres con la ingenua y estúpida intención de divertir. Pero cómo un simple acto de entretenimiento infantil, puede llegar a trastornar una delicada imagen familiar.

Así Tomás comienza a rehuir la compañía de su familia.

MADRE PRIMERA: (Adivinando intenciones)
No es bueno desear la muerte de la familia de uno. Tu padre o yo somos los que tendríamos que sentirnos invadidos. O tu hermano que llegó al mundo antes que vos... Miralo... Tendría toda la razón del mundo... Pero sin embargo, él no tiene ningún deseo asesino.

Como corolario, una simpática procesión

tocaría sin necesidad de moverse de su lugar.

Con solo cerrar los dedos de la mano.

Algo alejada, podríamos ver a una amiga de la familia, ejerciendo sobre los niños una seducción propia de su edad.

Así, en esta posición, están para comenzar los tontos juegos de la tarde.

Es el cumpleaños número cinco de Tomás.

El padre, a pesar de las advertencias de la madre, para ganarse la atención de los invitados a la fiesta, demuestra sus habilidades con una simpática, pero ingenua, coreografía de manos y codos.

La madre se contonea desesperadamente, con un despliegue físico envidiable para su edad, preocupada por si los juegos son apropiados para sus niños. Pasa por pequeños momentos de dolor cuando encuentra algún ejercicio inconveniente para ella y su familia. Pero, cuando esto sucede, su esposo parece besarla y decirle: Por suerte todavía tenemos una vida ante nuestros ojos, entonces... adelante...

Póngase especial atención a la sugestiva acción de los personajes contratados con la estúpida intención de divertir, pero cómo un simple acto de entretenimiento infantil puede llegar a trastornar una delicada imagen familiar.

La madre, adivinando la intención de Tomás, le dice en un tono trágico, como si ellos fuesen los despojados:

«No es bueno desear la muerte de la familia de uno. Tu padre o yo somos los que tendríamos que sentirnos invadidos. O tu hermano que llegó al mundo antes que vos... Miralo... Tendría toda la razón del mundo... Pero, sin embargo, aquí nadie tiene ese deseo asesino».

familiar cierra el círculo que coloca a Tomás en la dramática situación de no ser el hijo preferido.

Al margen de las diferencias tipográficas (la cursiva, los puntos y aparte que se muestran en uno y otro textos), los dos fragmentos muestran determinadas diferencias que dan cuenta de los hallazgos encontrados en el trabajo: la posición de los muñecos, la desaparición del baile de la niña, posiblemente porque durante los ensayos no pareció importante o no tanto como la historia familiar, la desaparición del martillo y el punzón por parte del hermano, la coreografía del padre, la actitud de la madre, las promesas de futuro entre los padres, la procesión final. El segundo texto, además, carece de determinadas explicaciones que el autor entregó a los actores pero que el público no tiene por qué escuchar en esa voz en *off*, ya que se mostrarán con las actitudes de los personajes. Con todo esto, el primer texto parece más literario, mientras que el segundo es más práctico, va directo a la reproducción de las acciones físicas que se suceden. Pero, como afirma Tarantuviez, «es innegable que el texto publicado de *Cámara Gesell* posee una lírica depurada, una intensidad en las imágenes pocas veces encontrada en la dramaturgia argentina» (2007: 37).

4.5.5. *Máquinahamlet* (1995)

Después del estreno de *Máquinahamlet*, el 5 de septiembre del 95 en el porteño teatro El callejón de los deseos, El Periférico de Objetos se consolidó definitivamente dentro de la escena alternativa no solo porteña sino mundial. Con ella el grupo estuvo cinco años ininterrumpidos en cartel y viajó a Holanda, a Bélgica, a Alemania, a Francia o a España (en 1997 en el madrileño teatro de La Abadía), entre otros lugares. Recuerda Lamas que «ahí empezamos a ser conscientes del lugar que estábamos ocupando» (§ B4) y Veronese añade: «El *Máquinahamlet* es un paso... Yo no sé lo que nos pasó en esa obra. La hicimos cinco años allí en Buenos Aires y yo creo que hoy (fue en el 95, ¿no?), creo que si la volvemos a poner en escena tendría la misma fuerza. No sé. Teníamos los muñecos y terminamos por destruirlos para no volver a hacerlo» (§ B1).

Es paradójico que el grupo destruyera los muñecos al finalizar las funciones, mientras que Müller, el autor del *Máquinahamlet* original, confesaba: «Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó *Hamlet*, de modo que escribí *Hamletmaschine*, con la que intenté destruirla...

Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie», porque, como afirmaba este dramaturgo, «entender sin destruir es no entender en absoluto» (Müller, 2003). El Periférico destruía mientras armaba las obras, buscaba el esqueleto de las cosas, empezando por esas muñecas sin cráneo, sin superficie que agarrar, necesitaba contar historias desde una óptica actual y no necesariamente comprensible... con todos estos elementos, la obra de Müller encajó a la perfección dentro del mundo escénico de estos teatristas.

Heiner Müller, que nació en el 29 en Eppendorf (Sajonia, Alemania), pasó su vida comprometido a partes iguales con la política (se afilió en 1947 al SED, Partido Socialista Unificado de Alemania) y con el teatro (desde 1954 entró a la Asociación de Escritores Alemanes). En 1959 ganó el premio Heinrich Mann y eso lo condujo a la cima de los más grandes autores alemanes, dentro de la antigua Alemania oriental. En los 60, tras el estreno de *La colona*, lo que produjo su expulsión de la Asociación de Escritores, se instaló en Alemania oriental y allí produjo, entre otras, *Germania Tod in Berlin (Germania, muerte en Berlín)*, de 1978, o *Die Hamletmaschine (Máquinahamlet)* un año antes. Poco antes de la caída del muro de Berlín, Müller ingresó en la Academia de las Artes de la RDA y readmitido en la Asociación de Escritores de Alemania oriental. Después de su muerte, en 1995, los homenajes que se le rinden hacen hincapié en señalar a Müller como el primer autor de la Alemania unida, a pesar de todos los años de constante oposición y crítica ideológica a su trabajo (o tal vez debido a ello).

Die Hamletsmachine fue escrita en 1977 y publicada ese mismo año y por primera vez en la revista *Theater Heute*, n.º 12. El estreno mundial fue dirigido por Jean Jourdheuil y se representó el 30 de enero de 1979 en Saint Denis (Francia). La primera aproximación de Müller al *Hamlet* original de Shakespeare fue en 1946, con ayuda de un diccionario. Las primeras escenas que fueron incluidas en *Máquinahamlet* datan de los años cincuenta y fueron escritas apresuradamente mientras aún tenía frescas las imágenes de una traducción suya del texto de Shakespeare para una producción de Berlín del Este. En su blog, Madariaga recoge las palabras en las que Müller explica el título de su obra, que en principio se componía de unas doscientas páginas y quedó reducido a apenas las seis que tiene ahora: «trabajando en un proyecto que pretendía reunir todos los textos que había escrito sobre Shakespeare, nos devanábamos los sesos buscando un título y surgió el de “Factoría Shakespeare”, que me gustó desde un principio. Así que tenía esta obra sin título aún, pero que quería fuera ilustrada con una

imagen de Duchamp, así el título *Maquinahamlet* se sucedió automáticamente. Otros la interpretaron como HamletMaschine igual a H. M. igual a Heiner Müller. Nunca lo desmentí, sino que diseminé cuidadosamente esta interpretación» (Müller, 2003).

La obra consta de cinco actos, como la tragedia de Shakespeare, pero esta vez sin división en escenas ni acotaciones. Mientras fue escrita, cuenta Madariaga, «Müller vio que no existía ninguna sustancia histórica para generar diálogos realistas, así que los diálogos entre Ofelia y Hamlet se separaron cada vez más hasta transformarse en monólogos, el texto degeneró en una feroz crítica al papel del flujo del pensamiento, su impenetrabilidad y maleabilidad, que finalmente reduce al individuo a una cómoda inmovilidad, al anhelo de la inconsciencia productiva de toda máquina» (Müller, 2003). Así, los discursos están fragmentados, son discontinuos, ilógicos, no responden exactamente a las pautas que el teatro convencional garantiza, parece que «los personajes se hacen presentes, “descargan” su discurso y ceden luego el espacio a otro, que con la misma intensidad repite la convención», establece Arpes (1998).

Las dos grandes influencias de Müller, Artaud («Lo importante de Artaud es que constituye una gran perturbación», Riechmann, 1987: 56) y Brecht (Müller afirmaba: «presupongo siempre a Brecht. Acaso se dé por supuesto que uno a veces ya ni sabe lo que ha tomado de Brecht» [*ibidem.*]. Mayorga, sin embargo, matiza: «Müller se forma a la sombra de Brecht [...]. Pero, a diferencia de Brecht, él no pretende enseñar nada a nadie» [en Abizanda, 2013]), han hecho de su escritura un producto extraño, perturbador, con una parte siempre inaccesible, desgarrador y siniestro, tremendamente intelectual, pues está plagado de referencias clásicas y coetáneas al autor, y al mismo tiempo visceral. Todo ello a pesar de que este dramaturgo afirme: «no creo que yo tenga un estilo. Me parecería mal que hubiese algo así como una manera de escribir fundamental. Creo que cada material ha de tratarse de un modo diferente y exige una manera de escribir distinta» (Riechmann, 1987:58). Mayorga afirma que «el teatro de Heiner Müller encontraría su escenario natural en las cenizas de Hiroshima, en un barracón de Auschwitz o entre las alambradas del Gulag. Fue escrito para los supervivientes de todo eso. [...] La historia no tiene sentido: el teatro de Müller lleva hacia ese descubrimiento, pero no se detiene en él. Es un teatro para después de la historia». O, en palabras de Riechmann (1990:18):

Teatro en una sociedad postcapitalista. Teatro en cuyo programa se inscribe el final de la civilización de la mercancía. Teatro enamorado de la muerte y explorador de la vida dentro de la muerte, teatro horrorizado y fascinado por el espanto de lo nuevo, teatro

que descubre en lo nuevo los familiares horrores de lo viejo, teatro entre ilustración y catarsis, entre racionalidad y pánico, teatro de la muerte y de la resurrección.

Veinte años después, las palabras de Müller golpearían sobre las tablas del teatro porteño de la mano de El Periférico, puesto que con este grupo encajaban a la perfección. Gabriela Massuh, directora de programación cultural en el Instituto Goethe de Buenos Aires, se encargó de facilitarles toda la información necesaria, e invitó a la ciudad al investigador Dieter Welke durante dos semanas para que se encargara de su dramaturgia. Cuenta Lamas que «si nosotros estábamos locos, él estaba recontraloco. Sabía de todo, abría ventanas por todos lados, se olvidaba de ir al baño [Risas]. Lo trajeron y lo pusieron a vivir en una embajada abandonada de la Alemania comunista. Entonces vivía solo en una embajada de su país, vacía, en el altillo, con una foto de Brecht, con una cafetera... Una vez fui a visitarlo y daba miedo, parecía una película» (§ B4).

Welke jugó con las dos traducciones del *Máquinahamlet* que existían en Argentina en esos momentos: la de Antonio Fernández Lera, Max Egolf y Sefa Bernet en la revista española *Primer Acto*, de 1987, y la que hizo la propia Massuh, que era demasiado poetizada para El Periférico. «Lo que tanto Welke como Emilio García Wehbi me hicieron notar es que Müller usaba a propósito un ripio agresivo que le servía también al actor. Esto me llevó a tener en cuenta que también hay que respetar ese aspecto del texto original, porque una frase puede ser intencionalmente incorrecta», reconoce Massuh (Durán, 1996). La dramaturgia resultante mezcla, a modo de *collage*, citas de Shakespeare, de Brecht, de Müller, de Lutero, de la Biblia. Welke y Massuh trabajaron en los ritmos que estos escritos poseen (por ejemplo, el pentámetro yámbico isabelino) y trataron de adaptar esos ritmos al argentino, tomando como ejemplo el ritmo de los escritos de Borges. «Finalmente, Welke me propuso que trabaje con el ritmo borgeano y con el ritmo de la calle. Inventamos lo que para nosotros podía ser ahora un ritmo Shakespeare o Lutero —algo más cercano a un himno— y lo dejamos a Müller con todos sus ripios y sus inconvenientes», recuerda Massuh (Durán, 1996).

Previo a la puesta en escena, el grupo trabajó intensamente con el texto, captando todas y cada una de las referencias literarias e históricas que Müller propone en su obra. Una vez analizado, el texto se puso en pie desde la estética periférica, y un mes antes del estreno, Welke volvió a hacer una dramaturgia con los elementos escénicos propuestos por el grupo. Los actores-manipuladores eran Román Lamas y Alejandro Tantanián, cuyas voces se escuchaban, asépticas, en *off*, y junto a ellos Ana Alvarado y

Emilio García Wehbi, que también dirigían el espectáculo con Daniel Veronese. Magdalena Viggiani fue la asistente de dirección; el diseño de muñecos y objetos corrió a cuenta de Norberto Laino, que además de hacer el vestuario, construyó junto a Rosana Bárcena los muñecos; la música fue compuesta por Cecilia Candia; la coreografía pautada con Felicitas Luna y el diseño de iluminación la firmaba, de nuevo, Jorge Doliszniak. «Muy importante es la utilización de la luz», apunta Arpes, «Nunca el escenario está iluminado totalmente, se manejan las luces en distintos planos y con una orientación oblicua. La conservación de zonas oscuras parece corresponderse simbólicamente con las cuestiones no dichas pero sugeridas del texto de Müller» (1998).

La obra respetaba los cinco actos de Shakespeare, que se convertían en cinco momentos para Müller. En el primer momento el público veía una mesa rectangular rodeada por actores y maniqués del tamaño de un hombre, como si fueran dobles del actor, y también pequeños, que están de pie o sentados. A la derecha del público, relata Durán, hay un maniquí que tiene las facciones de Heiner Müller. Cuando el texto en *off* describa acciones, la acción escénica quedará detenida, disociación que remite a Francis Bacon y esa necesidad de alejar el objeto para llegar a conocerlo.

En este primer momento se representa la escena del envenenamiento del rey, el padre de Hamlet, tras la que aparecen unas sombras chinas que se reflejan en la pared del fondo, y que dialogan con el texto («por ejemplo, al texto “podríamos degollarnos en paz” le corresponde una mano con forma de garra», describe Durán [1996]).

En el segundo momento, llamado «La Europa de la mujer», el escenario cambia y remite, a pesar de que el texto hable de un campo de concentración, a una sala de laboratorio en la que tres ratas (actores con máscaras) parecen observar a Ofelia, que se muestra segura frente a ellos. «Ofelia y las máscaras de ratas surgieron como idea a partir de *Maus. Relato de un superviviente*, el cómic de 1991, de Art Spiegelman (§ A16), que muestra todo el horror de Auschwitz pero con un distanciamiento producido por las máscaras que tienen los personajes», afirma García Wehbi (Durán, 1996). Después, la mujer queda sola, empieza a fumar mientras se escucha ese «Yo soy Ofelia. Lo que el río no retuvo. La mujer de la horca. La mujer de las venas cortadas. La mujer de la sobredosis. NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer de la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme», de Müller.

En el tercer momento, «Scherzo», se escucha un sonido mecánico y las ratas bailan una danza macabra con muñecos inertes, tras la cual suenan aplausos y uno de los actores pide aplausos también en el público, como si los espectadores fueran también objetos a los que manipular. La androginia del texto original («Quiero ser una mujer», le dice Hamlet a Ofelia) se refuerza con la imagen de un muñeco parecido a la imagen que el doctor Frankenstein construyera, y que resulta difícil identificar como masculino o femenino. Más tarde, mientras el texto sigue sonando de fondo, se produce un sorteo entre el público: junto a la entrada, cada espectador ha recibido un número. El ganador resulta ser un muñeco y el premio, una ejecución pública. El sonido violento del arma al disparar concluye el tercer momento.

«Peste en Buda batalla por Groenlandia» comienza con el intento de suicidio por parte de Hamlet que el manipulador trata de provocar y de evitar equívocamente, tras lo que suena «Yo no soy Hamlet. No juego ya ningún papel. Mis palabras ya no dicen nada que decirme. Mis pensamientos chupan la sangre de mis imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí se monta el decorado. Por gente a quien mi drama no interesa, para gente a quien mi drama no le dice nada. A mí tampoco me interesa ya. Yo no juego más», mientras el muñeco ha dado la espalda al espectador, junto a más objetos, y se disponen a ver una proyección con imágenes de revueltas, hasta ese aterrador «En el patio de butacas los cadáveres disecados de los apestados ni siquiera mueven las manos». A eso le sigue la destrucción de un muñeco, al que los manipuladores despojan de todas sus partes, que resignifican el «En alguna parte son destrozados cuerpos para que yo pueda habitar en mi mierda» mülleriano.

El último acto, «Feroz espera / en la terrible armadura / milenios», con unas letras sobre una tela que rezan «Periférico de Objetos» y que, al más puro estilo brechtiano, recuerdan al espectador que esto solo es una representación, muestra a Ofelia y a muñecos ante una proyección, y vuelve a mostrarlos cada vez más pequeños hasta que ella prenda fuego a la mesa con los miniobjetos, pero sea rescatada por un manipulador. En el texto original, ella queda en escena, tras haber amenazado con mostrar la verdad yendo por los dormitorios «con cuchillos de carnicero». Durán concluye: «Heiner Müller no confirma que Ofelia haya podido cumplir con su objetivo. El Periférico de Objetos le niega esa posibilidad. Y ya nada puede hacerse» (1996).

La extensa descripción de la obra («se aprende más fácilmente a torturar que a describir la tortura», resuenan las palabras de Müller) se hace necesaria para recuperar

las huellas de lo que los espectadores vivieron en el teatro Babilonia. Huellas que se completan con los fragmentos de vídeo existentes en la red, y que dan cuenta de ese mundo siniestro y oscuro que El Periférico recogió del legado de Müller. El espectáculo, como se sabe, estuvo durante cinco años programado en varios teatros de Buenos Aires, y viajó fuera de Argentina para darse a conocer por el mundo. Y sembró incontables críticas, opiniones y lecturas, porque se convirtió en «uno de los espectáculos más radicales y revulsivos de la escena argentina», afirma Tantanián (García Wehbi, 1995). Veronese explica que «el público en Argentina al ver la obra recibió principalmente emociones. Veía la obra con su estómago, la escuchaba con su pecho. Sabía de qué estábamos hablando. No entendía quizás su totalidad, pero sentía la obra. Días después comenzaba a digerir el relato» (Veronese, 2000b).

Así, Propato entiende que en la obra hay una denuncia al mundo televisivo «porque vivimos a través de lo que vemos por la televisión» (2002: 296). Trastoy afirma que «*Máquina Hamlet* condensa y amplifica la visión siniestra de un mundo fracturado» (1998b: 22). Arpes concluye que el planteamiento periférico muestra «la tesis de que las relaciones sociales en nuestra época están planteadas desde la violencia y que el hombre común siempre se encuentra sometido al poder que lo maquiniza», pero propone una lectura positiva: «Sin embargo, algo de esperanza parece vislumbrarse, después de la destrucción total, algo nuevo surgirá de entre las cenizas, quizá un mundo con valores y relaciones renovadas» (Arpes, 1998). Proaño-Gómez ofrece una visión política y explica que el espectáculo (2007: 109):

Pone en duda la correspondencia entre lo representado y la representación. *Maquina Hamlet* propone la duda respecto de esta correspondencia en el escenario político y económico argentino y puede leerse en referencia a la teatralidad cambiante y acomodaticia de los discursos del poder en general, y a sus afirmaciones desligadas de la realidad. En *Máquina Hamlet*, más que el argumento y el desenlace, lo que sobresale son los juicios sobre la humanidad de los gobernantes, la inmoralidad de los mismos, la poca autonomía de todos bajo su gobierno, la mujer sometida y dominada por las mismas fuerzas malignas que corrompen el cuerpo político de la nación. Y por último, la estructura de la puesta como en sucesivas cajas chinas refiere una situación que se repite a todo nivel y de la que parece imposible salir: todos somos manipulados por alguien, y la tortura se repite a toda escala.

Veronese acepta cada una de las lecturas de su puesta en escena: «Aunque el público vea la obra con su estómago, la escuche en su pecho, intuye de qué le estamos hablando», de modo que comprende que el espectador se sienta afectado políticamente ante el hecho teatral que ha presenciado, a pesar de su discurso fragmentado y fragmentario, «tal vez sea porque», conjetura, «en estos tiempos, ese discurso

fragmentado le parezca más real y cercano que la explicación pura y salvaje» (1998: 32). Ya lo decía Müller en los 70: «No creo que una historia que tenga “pies y cabeza” pueda hacer hoy justicia a la realidad» (Riechmann, 1987: 42).

4.5.6. *Circonegro* (1996)

Cuenta Veronese: «*Circonegro* fue el paso que nosotros necesitamos dar. Un trabajo de 1996 enmarcado en el humor negro», y explica que «de alguna manera en todos nuestros trabajos hay cierto hilo de humor, pero aquí fue buscado de una forma más directa. El espectáculo como una suerte de cuestionario sobre la usanza circense. Números de relativa eficacia que ponían sobre el tapete un tema que realmente veníamos arrastrando de los anteriores trabajos: la posibilidad de discernir públicamente si para representar la muerte era preferible utilizar un actor o un muñeco» (2000b). Y de hecho, por primera vez, con esta obra escrita por Veronese, que dirigió junto a Alvarado, los actores decían el texto directamente, en lugar de escucharse en *off*. Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián, Alejandro Catalán y Román Lamas formaban el elenco, para el que Rosa Bárcena diseñó el vestuario, y al que acompañó la iluminación de Doliszniak. También por primera vez, el grupo estrenó en un teatro oficial, no alternativo: el 27 de junio del 96, El Periférico de Objetos mostraba un espectáculo en la sala Orestes Caviglia del teatro Cervantes, montaje que se mantuvo hasta el 25 de agosto.

Los cuatro actores, varones, vestidos con trajes negros y elegantes, y con gafas de sol (§ A17), se muestran al público tal y como la primera acotación del texto indica: «Cuatro actores ciegos sentados en escena, esperando el comienzo del espectáculo». Un espectáculo compuesto por diez ominosos y decadentes números circenses en los que «los monólogos de los inquietantes personajes explican lo que se va a ver, lo que piensan los otros —sean hombres y/o muñecos—, describen ciertos juegos, relatan historias o insinúan peculiares reflexiones metafísicas. Sin embargo, se ve más de lo que se explica, se ven cosas diferentes de las que se dicen sobre el escenario o se leen en la hoja que acompaña al programa de mano», apunta Trastoy (1998b: 23). El espectador se debatía entre una constante sensación de peligro, con esos muñecos manipulados por invidentes, y otra sensación de impotencia, provocada por las grabaciones en otros idiomas, que dificultan la comprensión de lo que ocurre, así como por los sonidos de

aplausos, risas, expresiones de asombro y de miedo, que coartaban la expresión de sus propias emociones.

Durante el espectáculo se sucedían diez escenas, diez números, empezando con ese «No es exagerado decir que todo el cuerpo está continuamente adaptándose a nuestras manos» (Veronese, 1997: 345), que, como si de establecer las reglas del juego se tratara, servía de arranque para toda una demostración de fuerzas que los manipuladores ejercerán, con las manos, a los muñecos, y que los objetos también lograrán imponer ante el humano.

El «Número de las manos» ofrece una serie de explicaciones de movimientos para actores noveles que no sepan cómo moverlas en escena y que terminan en una discusión entre los dos actores. Recuerda Lamas que «en *Circoneuro* hicimos un trabajo con unos escritos que ahora no recuerdo de quién eran, y eran como un análisis de movimientos, pero movimientos absurdos. Por ejemplo, cómo llevarse el brazo para tocarse la espalda. Entonces había un análisis exhaustivo de “el hombro gira, bla bla bla”» (§ B4), del que posiblemente salieran los ejercicios del primer número de *Circoneuro*.

El segundo, «Carrousel de números circenses», muestra diferentes personajes circenses, como el domador (en este caso un actor, que aprende de una muñeca), el hipnotizador que ejerce su arte sobre la muñeca tragasables (en este caso, agujas que no traga, sino que se clava) o el mago que corta (de verdad) por la mitad a una muñeca.

En el «Número de las cucharas», recuerda Román Lamas, «terminamos haciendo un trabajo con mi cara. Alejandro Tantanián movía mi cara dos cucharas, de tal manera que se transformó en objeto» (§ B4, § A17), a lo que acompañaba el número de la muñeca equilibrista que, dice el texto, «cuando se para sobre la cabeza del hombre, ella piensa: Algún día me caeré y me romperé la cabeza» (Veronese, 1997: 348).

«Número de Carlotta maga», en cuarto lugar, muestra a un manipulador que hace levitar, como si fuera un mago, a una muñeca, que termina el número y saluda, para después dormirlo, ahorcarlo, retorcerle la lengua, golpearlo en los ojos y volver a saludar; posteriormente lo despierta y coloca sus dedos sobre sus ojos, acción por la cual el actor recupera la vista. La idea de lo siniestro, según Freud, y cómo el terror de perder la vista, por tanto, resuena en este trabajo periférico, como también el eco de ese Edipo ciego, castrado, indefenso.

La quinta escena, «Número del Tilín», reproduce un juego según el cual los ciegos deben agarrar a alguien guiándose por el sonido de la campanita que porta; sin embargo,

el espectador es testigo de que el jugador portador de la campana ve y somete a equívocos angustiantes a sus compañeros.

El «Número de los ojos» ahonda en esa idea de ceguera: los dos actores primeros discuten hasta que uno arranca los ojos del otro y los coloca en la mano de su compañero, que los muestra y el espectador escucha que «Era una broma. Son ojos de muñecas» (Veronese, 1997: 350), y expresa la diferencia entre esos ojos humanos, espejo del alma, frente a los inertes ojos objetales, que no pueden transmitir alma ni, por tanto, vida.

La séptima escena, «Número del cuento ruso», muestra a los dos actores de las cucharas recreando el accidente de la equilibrista, mientras cuentan una historia rusa en la que un viejo trapealista de circo ve una muñeca en un escaparate y pide limosna hasta lograr comprarla y morir congelado, abrazado a ella, a su compañera muerta.

El siguiente, «Número del cuchillo», es la conversación entre los dos primeros actores, en la que uno se muestra preocupado por el hecho de que los objetos no tengan alma y no aprovechen esa circunstancia, conversación a la que acompaña el sonido de latigazos, hasta que uno advierte que tiene un cuchillo clavado en su pecho, y el otro aprovecha para preguntar qué sucede ante la muerte:

Ernesto.- ¿Qué siente? ¿Cuáles son sus pensamientos?

Alberto.- ¿Qué siento? (*Vuelve a removerle el cuchillo*). Aaagggghhh... mis pensamientos son confusos... el aire comienza a faltar... podría decir... «La muerte no es más que un cambio de visión».

Ernesto.- León Tolstoi.

Alberto.- «Más espanta el aparato de la muerte que la muerte misma».

Ernesto.- Bacon. ¿Qué más?

Alberto.- ¿Sabe? «He meditado a menudo sobre la muerte y encuentro que es el menor de los males».

Ernesto.- También Bacon. La necesidad de ir al encuentro de frases célebres para minimizar el espanto que produce la llegada del final (Veronese, 1997: 354).

Alberto muere, pero es una representación, de modo que Ernesto pueda explicar la idea primordial de *El Periférico*: «El objeto, en cambio, nos presenta la muerte con naturalidad. Es su estado natural» (Veronese, 1997: 355), y su compañero revive.

En el noveno número, «Número de la muerte de Carlotta», la muñeca descubre a su manipulador, descubre que no es ella quien se mueve, sino que la están moviendo, de modo que lucha con él, contra él, un combate a muerte, en el que termina separándose de él y volviendo a su «cosidad».

Finalmente, en el «Número del saludo», se escuchaban unos aplausos en *off* y «no saludábamos. Nos quedábamos ahí, bancados, en personaje, hasta que la gente se iba.

Era provocación pura. Después leí *Insultos al público*, de Handke, que el final es igual, los actores se quedan ahí. Porque lo que queríamos era provocar sensación de incomodidad en el espectador», afirma Lamas (§ B4).

El hombre como dominador y maltratador, el muñeco como hombre, la muerte simbolizada en la ceguera, el espectador como elemento pasivo e impedido, el humor como pátina sobre la que expresarse, hacen del espectáculo, y del texto que quedó tras él, un lugar donde El Periférico mostró, una vez más, su visión del mundo. «El circo como un rito primitivo, como mirada sobre el origen de los gestos. El peligro, el amor, la vida y por supuesto la muerte, en una irónica y autorreferencial mirada, nuestra marcha periférica por las carpas. Y siempre el escenario: lugar privilegiado para poner en juego aquella dialéctica del deseo, de la sugestión. El escenario remitiendo a restos de alguna batalla, al trabajo con los desperdicios del pensamiento teatral tradicional», asegura Veronese (2000b).

4.5.7. Zooedipous (1998)

El séptimo espectáculo de El Periférico fue esta versión particular sobre el mito de Edipo, para la que se usaron *El buitre* de Kafka, *Edipo comentario* de Müller y textos de Veronese, que dirigió el montaje junto con Alvarado y García Wehbi. Los dos últimos compartían escenario con Lamas y Tantanián, quien, a su vez, prestó su voz para las grabaciones en *off*. Viggiani se encargó de la asistencia de dirección, Bárcena diseñó el vestuario, Alejandro Le Roux la iluminación, Claudio Korembliit eligió la música, y el equipo compuesto por Arne Högsander, Norberto Laino, Román Lamas y Alejandro Bologna diseñó y construyó la escenografía y los objetos. «Lo que usamos ahí fue un salto hacia muñecos de papel maché bellísimamente realizados. [...] Los títeres eran perfectos, como una especie de bunkaru de setenta centímetros», recuerda Lamas (§ B4). A ellos se unió Tomás Abraham, que se encargó de la coordinación bibliográfica filosófica, puesto que para la revisión del mito El Periférico se acercó no solo a Sófocles, sino también a Deleuze y Guattari y su *Antiedipo*, que revisa a Freud y la influencia de su célebre «complejo de Edipo». La obra fue coproducida con el Teatro General San Martín y el Kunsten Arts Festival de Bruselas, y se estrenó el 27 de mayo de 1998 en el Theatre Marni, dentro del Kunsten Festival des Arts, en Bruselas (Bélgica), en el que el grupo realizó tres funciones, para llegar en julio al teatro Babilonia de Buenos Aires. Al año siguiente presentarían la obra en el festival de

Avignon, en Francia. Entre el 2000 y el 2001, el espectáculo giró por Suiza, Alemania, Francia y Holanda.

Afirma Berman que el *Zooedipous* supone la ruptura de la tragedia que Sófocles ideara. En el montaje periférico no hay «un orden reconocible como unidad», como sí hay en la tragedia clásica, «lo religioso está absolutamente borrado, no hay dioses a quienes remitirse» (2013: 130) ni que sientan odio hacia los hombres, a los que castigar, no existe la *metabolé*, encarnada en la *peripecia*, o el gran suceso que hace que la acción dé un giro, y en la *anagnórisi* o reconocimiento, por el que se descubre algo que estaba oculto: el Edipo periférico sabe quién es, de dónde viene, qué está haciendo, quiénes son Layo y Yocasta, sus padres. Al contrario, describe Berman, «existe una familia sentada a la mesa y un retrato de familia, que vemos oscurecerse de insectos y enterrarse (no es una descripción metafórica: § A18), y, sin embargo, el saber no es garantía, ni puede modificar el final» (2013: 132).

Dubatti explica que «Entre las múltiples lecturas posibles [...] optamos por aquella que relaciona *Zooedipous* y su imaginaria antropozoológica con la poética de la tragedia» (Dubatti, 1999: 181), puesto que en la puesta de El Periférico, como en el mito de Edipo, el hombre deja de ser humano en tanto que rompe con las ideas de la civilización y se sumerge en el mundo animal. Berman, sin embargo, afirma que «a diferencia de la tragedia griega este devenir animal no conlleva una caída en desgracia. Devenir no implica progreso ni regreso. No interesan los términos que se fijan sino el propio devenir. No hay un orden jerárquico en las transformaciones; tampoco evolución o involución. Hay, sí, multiplicidad. Y desconocimiento del límite que separa lo animal y lo humano» (2013: 131).

Veronese narra el proceso de acercamiento al trabajo: «Direccionados, en un primer momento del trabajo de mesa, por el filósofo T. Abraham nos adentramos en el mundo edípico sin preconcepciones y sin saber hacia qué costa remaríamos finalmente» (2000b). La ausencia de juicios *a priori*, ni de resultados preconcebidos, unida a la eterna búsqueda de una estética y una manera de contar periféricas, alejan a El Periférico del mito clásico, así como de la estructura presentada por Sófocles, pero, y más importante aún, lo alejan de las ideas que de Edipo han surgido de la mano de Freud. Y esto es posible por la lectura de Deleuze y Guattari. En *El antiedipo* estos filósofos explican que la idea de Edipo como héroe culpable, tal y como Aristóteles lo definía, culpable desde su nacimiento y culpable más adelante por cometer parricidio e incesto, los peores

pecados imaginables, ha sido usado como modelo de represión, que quizá haya que poner en duda. Edipo es, en principio, la figura que desea, la máquina deseante, pero el objeto de deseo no es el que socialmente está admitido, de modo que se convierte en un sujeto al que castrar, al que culpar, al que desechar. Así, finalmente, «Edipo no es un estado del deseo y de las pulsiones, es una *idea*, nada más que una idea que la represión nos inspira en lo concerniente al deseo, ni siquiera es un compromiso, sino una idea al servicio de la represión, de su propaganda o de su propagación» (Deleuze y Guattari, 1973: 121).

La figura mítica se convierte, por tanto, en un símbolo de todo lo que no-se-debe hacer, de lo que no está permitido ni familiar ni social ni política ni emocionalmente. La teorización que se ha hecho con esta figura, su transformación en significante, unido a la idea de privación, junto con una marcada regla del juego que delimita lo que sí es posible de lo que jamás puede serlo, han hecho el cóctel perfecto para que esta figura sea la base idónea de la represión. Represión que, según Deleuze y Guattari, es usada en el psicoanálisis de manera manipuladora, como lo es en la sociedad capitalista que recorta las máquinas deseantes en pro de las máquinas productoras. Que prohíbe la escucha de lo que de natural hay en el ser humano, para forzar lo que debe ser económicamente aceptado. De modo que, se preguntan estos filósofos, existe la posibilidad de que la propia ley, la propia sociedad de mercado, la propia tiranía política sean los creadores y precursores de que la idea de Edipo siga demonizada y se use continuamente como ejemplo evitable y punible.

Por ello, proponen Deleuze y Guattari, habría que «desedipizar, deshacer la tela de araña del padre-madre, deshacer las creencias para llegar a la producción de las máquinas deseantes» (1973: 118), porque, como se pregunta el novelista Henry Miller: «¿Naciste Hamlet? ¿No has hecho, más bien, nacer a Hamlet en ti? ¿Por qué volver al mismo?» (Deleuze, 1973: 118). Hamlet y Edipo, en la tradición occidental, son casi sinónimos: el propio Freud afirma en su célebre *La interpretación de los sueños* que Hamlet tiene deseos edípicos hacia su madre, que le conducen a matar a su tío porque está haciendo lo que él mismo querría llevar a cabo. No es de extrañar, por tanto, que El Periférico viajase de Hamlet y la *máquina* de Müller a Deleuze y su *máquina deseante* edípica y antiedípica, formando así con sus espectáculos un todo compuesto por varias piezas con engranajes que posibilitan el desarrollo del siguiente montaje.

Otra de las piezas de ese gran engranaje, de esa gran maquinaria, será Kafka. «Merece decirse que, en otras oportunidades, Kafka ya había sobrevolado nuestros espectáculos sin dejar de ser incluido», reconoce Veronese (2000b), y en esta ocasión Deleuze y Guattari facilitan su inclusión a brazos abiertos. En *El antiedipo* se menciona a este autor praguense (1973: 402):

Lo edípico es el abyecto recuerdo de infancia, la pantalla. Y finalmente, el mejor modo como un autor manifiesta la inanidad y la vacuidad de Edipo es cuando llega a inyectar en su obra verdaderos bloques recurrentes de infancia que vuelven a cebar las máquinas deseantes, en oposición a las viejas fotos, a los recuerdos-pantalla que saturan la máquina y convierten al niño en un fantasma regresivo para uso de viejecitos. Lo podemos ver perfectamente en Kafka, ejemplo privilegiado, tierra edípica por excelencia: el polo edípico que Kafka agita y blande bajo la nariz del lector, es la máscara de una empresa más subterránea, la instauración no humana de una máquina literaria completamente nueva, hablando con propiedad, máquinas para hacer letras y desedipizar el amor demasiado humano, máquina que empalma el deseo al presentimiento de una máquina burocrática y tecnocrática perversa de una máquina ya fascista, en la que los nombres de la familia pierden su consistencia para abrirse al imperio austríaco abigarrado de la máquina-castillo, a la situación de los judíos sin identidad, a Rusia, América, China, a continentes situados más allá de las personas y de los nombres del familiarismo. Podemos demostrar lo mismo a propósito de Proust: los dos grandes edípicos, Proust y Kafka, son edípicos de risa y los que toman a Edipo en serio siempre pueden incorporarles sus novelas y tristes comentarios como para morir.

Pero además de este ensayo, Veronese menciona, como una influencia directa para el montaje, *Kafka para una literatura menor*, de 1975, en el que el dúo de filósofos compara a Kafka con Edipo. También Kafka culpó a su padre, afirman Deleuze y Guattari, de su imposibilidad de escribir o de sus problemas sexuales, hasta que el deslizamiento fue tan perverso, esto es, su reproche fue tan inmenso e ilimitado que se convirtió casi en una interpretación paranoica. Para desterritorializar a Edipo, Kafka lo agrandó, lo agigantó, lo amplificó hasta el absurdo, hasta lo cómico, como se muestra en su *Carta al padre* (Deleuze y Guattari, 1975: 21).

Con esta idea de lo familiar, que no es sino una microestructura que recrea lo social, lo cívico, juega El Periférico de Objetos en su *Zoedipous*. Durante el espectáculo, los nombres de Layo, el padre, Edipo, el hijo, y Yocasta, la madre, se proyectaban y sus iniciales quedaban marcando esa palabra que explica todo lo que hay bajo el mito: LEY. «La ley nos dice: No te casarás con tu madre y no matarás a tu padre», nos recuerdan Deleuze y Guattari en *El antiedipo* (1973: 120). Y con este concepto juegan los periféricos: con el concepto desmitificado, alejado de la tragedia, de los valores no impuestos por ninguna divinidad. Por ello afirmaba Berman que *Zoedipous* no puede ser una tragedia: porque la lectura de Deleuze y Guattari, unida a

la necesidad de un arranque de trabajo sin conceptos preconcebidos, como explicaba Veronese, alejó a este grupo de esas ideas de represión que el psicoanálisis, como la religión, como el capitalismo, asocian a la figura de Edipo. Edipo se muestra en *Zooedipous* como alguien que sabe lo que hace, cómo lo hace y por qué sigue haciéndolo:

Yo – Edipo. Oedipous.

Pie hinchado. Hijo del mar agitado.

Me mantengo erguido sobre la punta de mis pies y la punta de mis pies es lo único que puede mantenerme en el mundo.

Efectúo el coito reteniendo con las manos, a la altura de los riñones, las piernas de la mujer, lo que me permite dirigir con firmeza la danza.

Durante ese acto de suelen ver las siguientes figuras: al principio mi recorrido en espiral, solo; la espiral que nos une a los dos amantes, después.

Alto grado de atavismo.

Accesible al enigma. Destinado al conflicto y a la ruina.

Invasor.

(Veronese, 2000c: 35)

Edipo, en el montaje de *El Periférico*, ejecuta lo que desea hacer y lo hace con firmeza. Y con firmeza describe a su madre casi como una prostituta que «Una noche ofreció todos sus orificios a mi padre, el rey» o a su padre como «Vivificador de ovarios. Burdo. Incompleto» (Veronese, 2000c: 35). No hay compasión, no hay piedad, no hay misterios sin desvelar. No hay hueco para la empatía. El público no va a respirar mientras dure el espectáculo. La anagnórisis no se producirá porque lo oculto ya no está escondido, ya está a la luz, la puerta de lo siniestro está abierta de par en par. Como en todos los espectáculos periféricos anteriores.

Kafka está presente en el espectáculo porque en él se incluye un texto breve, *El buitre*, en el que se cuenta cómo un hombre está siendo picoteado por un buitre que, cuando el hombre pide ayuda, parece enterarse y lo mata metiendo su pico en la boca del hombre, que lo narra en primera persona. Pero además, se juega con la imagen de escritor judío, que es proyectada en una pantalla, junto a su familia, foto que los actores reproducen para encarnarse en él. En él que es Edipo. En Edipo que es muñeco. En Edipo que es, como no podía ser de otra manera, insecto, como el Gregorio Samsa de *La metamorfosis* kafkiana. Porque otra de las bases de *Zooedipous* será el uso de animales. En principio, de insectos, «los [animales] más monstruosos, los más desagradables y multiplicados, los más alejados de la antigua idea de “individuación humana”», dice Dubatti (1999: 182), como la mosca gigante que será proyectada en pantalla y «con la que una actriz copula», relata Alvarado (2009: 73), además,

«usábamos artemias, que son como gusanos que están en el agua salada, y se proyectaban en una pantalla y parecía que nosotros [los actores que estaban sentados a la mesa cenando] tomábamos esa sopa», recuerda Lamas (§ B4), y bichos bola. Del mantenimiento de esa microfauna se encargaba Sergio Rodríguez.

A todo ello se añade la mayor novedad que caracterizó este espectáculo, y que supuso el último gran paso que los socios originales dieron juntos en su recorrido: insertar un animal vivo para manipularlo. Una gallina, que estaba en el proscenio paseando mientras el público entraba a la sala, y que después se metía en una olla (§ A18). «Después de haber probado con objetos inanimados el efecto que produce en el espectador el paso de la vida a la muerte, estamos experimentando qué pasa con la materia muerta de verdad, la que antes ha tenido vida. Seguimos conceptualizando sobre el objeto y la vida y la muerte», expone García Wehbi, que añade: «Ya antes que nosotros Tadeusz Kantor quiso extremar esto y trabajar con cadáveres, pero no se lo autorizaron» (Alvarado, 2009: 74).

La gallina, en el espectáculo, encarnaba al oráculo del mito, de modo que Lamas la manipulaba, y «cuando terminaba de hablar el oráculo, había que destruirlo. Había que amarrarle los puños y pegarle mazazos a esa masa de huesos. Internamente era romper otra estructura estética. Estamos con unos títeres refinados, miren qué lindos, y a la vez estamos haciendo mierda a una gallina», declara el actor (§ B4). En una función llegó una asociación protectora de animales a quejarse por el maltrato de la gallina, y el grupo tuvo que explicar que había tres gallinas: la primera, que estaba viva y que, aseguran, alimentaban y cuidaban entre todos, una segunda, un objeto, un muñeco que era réplica exacta de la gallina viva, que Laino había conseguido calcar a la perfección, y una tercera, que ya estaba muerta, a la que se golpeaba. «Había gente que, cuando acababa la obra, que dejábamos todo tirado, se acercaba y tocaba la gallina. Éramos muy provocadores», concluye Lamas (§ B4).

Buitres, artemias, bichos bola, moscas gigantes, una gallina. Los animales pueblan el universo kafkiano (del que se alimenta el universo zoodípico), y de ellos explican Deleuze y Guattari:

Y el animal como devenir no tiene nada que ver con un sustituto del padre, ni con un arquetipo. [...] Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos

desterritorializados, signos asignificantes. Los animales de Kafka no remiten a una mitología, ni a arquetipos; corresponden exclusivamente a gradientes superados, a zonas de intensidades liberadas en donde los contenidos se deshacen de sus formas, así como también las expresiones se deshacen del significante que las formalizaba. Nada, nada más que movimientos, vibraciones, umbrales en una materia desierta (1975: 24-25).

Movimientos y vibraciones que, sin suda, agitaron a los espectadores que vieron *Zooedipous*, y que posiblemente fueron el único impulso que llevó a sus creadores a ponerlos en escena. Pero que, sin embargo, fueron interpretados por Dubatti del siguiente modo: «Lo animal no aparece aquí en un sentido satírico, sino filosófico, metafísico: los hombres de *Zooedipous* ya no son “hombres”, ya no se diferencian de los animales, conviven con ellos, los devoran y son devorados por ellos como iguales» (1999: 182). Por ese motivo se explica la elección de Edipo, que se aleja de lo humano, de su civilización, de su tribu, y rompe con la más sagrada de las leyes: quebrar el triángulo familiar y pervertirlo. Se explica y explica la elección de todo lo demás, de todo ese universo degradado.

El espectáculo «tiene una estructura circular. Las acciones de inicio y finalización son las mismas y tienen que ver con un proceso de desmonte de los efectos de teatralidad», comenta Sagaseta (2000: 40). El Periférico, en sus obras, habló de teatro, de sus límites, de sus posibilidades. Por ello sobre las tablas experimentaron lo impensable: autores desconocidos, autores incómodos, espacios alejados del circuito, muñecos desagradables, textos densos y difíciles, filósofos impopulares, un animal vivo. *Zooedipous* supone el último gran escalón que subió este grupo de teatristas como colectivo, y sobre él explayaron sus ideas, siempre con textos fragmentados, siempre alejados de las reglas aristotélicas, lanzando al público un aullido alto y claro: el teatro, como reflejo del hombre, no puede quedarse en lo conocido, debe alterar lo establecido. Porque de otro modo es imposible que el mundo se abra a nuevas posibilidades.

4.5.8. Monteverdi Método Bélico (M.M.B.) (2000)

«En *Monteverdi*», cuenta Lamas, «yo ya no estaba. No participé. Ahí se agrandó. Necesitaban actores de diferente calibre, otra conformación estética, para mí respetable pero no entré. Además nació mi hija y quería estar pendiente de otra faceta de mi vida. Fue el primer alejamiento» (§ B4). El resto de los miembros periféricos participa en esta obra que fue encargada por el Kunsten Festival des Arts, cuyos organizadores conocieron al grupo dos años antes, con *Zooedipous*, y que se encargaron, junto al berlinés Hebbel Theater, de la producción del mismo, con una producción ejecutiva

coordinada por Rita Cosentino. Con textos de Torcuato Tasso y Francesco Petrarca, *Monteverdi Método Bélico* es un espectáculo de teatro lírico sobre los madrigales del compositor italiano renacentista y barroco Claudio Monteverdi, concretamente de su octavo libro, publicado en 1638 y titulado *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto* (*Madrigales guerreros y amorosos, con pequeñas obras de género representativo, que estarán por breves episodios entre cantos sin acción teatral*).

Monteverdi fue uno de los precursores de la música disonante: respetando la polifonía de voces para las composiciones religiosas, en los madrigales daba prioridad a la voz antes que a la armonía, que debía someterse a la palabra y, si era necesario, variar bruscamente para expresar la violencia que expresara el actor. Los actores, Felicitas Luna, Jorge Sánchez, Julieta Vallina y Guillermo Arengo compartían escena con Alvarado y García Wehbi, que a su vez codirigían el espectáculo junto a Veronese. El asistente de dirección fue Javier Swedsky. Dieter Welke volvió a trabajar con el grupo y se encargó de la dramaturgia, de la mano de Daniel Dujovney. Bárbara Kusa, Furio Zanasi, Alicia Borges, Pablo Pollitzer, Fabián Shofrin y Alejandro Meerapfel constituían el grupo de cantantes, a los que acompañaba la orquesta Ensamble Elyma, con Pablo Valetti, Olivia Centurioni, Rodney Prada, Andrea de Carlo, Mariko Abe, Eduardo Eguez, Francisco Gato, Mónica Pustilnik, Guido Morini y Leonardo García Alarcón. Gabriel Garrido llevó las riendas de la dirección musical, que además de Monteverdi incluía composiciones de Sigismondo d'India, compositor contemporáneo al primero. Rosana Bárcena se encargó del vestuario, Alejandro Le Roux de la iluminación (por la que fue candidato a los premios ACE en la temporada 2000-01), Daniel Baldó de construir los muñecos, Guillermo Arengo de realizar el vídeo que se proyectaba. El espectáculo se estrenó en el Kaiitheater, dentro del Festival Kunsten des Arts, en Bruselas, en mayo del 2000. Después de pasar por Francia y Alemania, *M.M.B.* aterrizaría el martes 22 de agosto en la sala Martín Coronado del teatro San Martín.

En *Monteverdi Método Bélico*, «con la formalidad habitual de los conciertos, actores y cantantes comienzan a interpretar el madrigal “Altri canti d’amor”», describe Hopkins (2000b), del octavo libro del compositor italiano. Mientras, a espaldas del coro, el espectador ve en proyectados en la pantalla fragmentos de *Una noche en la ópera*, el film de los hermanos Marx. Posteriormente sonarán otros pasajes del libro, como el «Combattimento di Tancredi e Clorinda», o el célebre «Lamento della ninfa»,

cantado al final del espectáculo *a cappella* por el coro. Mientras, se realiza una operación quirúrgica de corazón a un muñeco, que el público ve a través de la imagen amplificada en la pantalla, y por la que el cuerpo de un muñeco se convierte en campo de batalla, pues, sobre él, un soldado de juguete se mantiene en pie mientras dura la intervención quirúrgica de corazón. Una muñeca gigantesca hará las veces de un bebé cuya madre, humana, es diminuta comparada con ella (§ A19). Muñecos animados electromecánicamente, con el tamaño de hombres, copularán entre ellos, convirtiendo al sexo en una «actividad torpe y patética, un acto mecánico y carente de emoción, como ya se vio en *Variaciones sobre B...* y *El hombre de arena*», afirma Hopkins (2000b). Actores con prótesis sobre las que clavarse tijeras parecerán maniqués. Veronese explica el abordaje de la obra:

El tema de Monteverdi lo eligió el Kunsten Arts Festival de Bruselas. Su directora es muy admiradora de ese músico y propuso sus madrigales. Nosotros teníamos un conocimiento limitado de ese autor, pero nos pareció interesante lo de la guerra y el amor. Enseguida comenzamos a buscar un tópico para contemporizar esas dos líneas. Y apareció el cuerpo y su manera diferente de comportarse en el amor y la guerra durante el barroco y este tiempo. Encontramos que en el barroco había un acercamiento, se combatía cuerpo a cuerpo en la guerra y en el amor. En esta época lo que se nota es más bien un alejamiento. La virtualidad produce eso. Se puede atacar un país, invadirlo o destruirlo sin utilizar gente. Del mismo modo se puede hacer el amor sin exponer el cuerpo. En los *cibersex* se hace el amor sin peligro, sin compromiso, sin salir de tu casa. Dentro de unos veinte años no sé cómo harán el amor nuestros hijos. El aislamiento como una nueva forma de control, como un nuevo panóptico, es aterrador. La gente es llevada a permanecer en su sitio, a quedarse junto a la computadora. Desde allí hace todo: compra libros, compactos, pizzas, helados, ve las películas, hace el amor y no necesita ir al living para ver televisión. Pronto podrá proceder a la eutanasia. Por Internet se podrá bajar también una dosis de morfina y liquidarse —claro que se necesitará siempre la tarjeta de crédito—. Lo que tiene esta era de asombroso es que todo puede llegar a ser (Catena, 2006).

La guerra como único territorio donde el amor es posible. La crueldad como medio de expresión. La violencia mezclada con el humor ácido propio de El Periférico de Objetos. Todo ello se dio cita en este espectáculo encargado por el festival belga que trataba de desenmascarar el verdadero rostro del hombre contemporáneo, y de dar luz al horror que este produce y del que es víctima. Un espectáculo con más actores, con menos muñecos, más grande, con música de ópera, alejado del pequeño formato con el que empezó a trabajar el grupo, alejado definitivamente de sus muñecas antiguas y de su manipulación siniestramente estudiada. *Monteverdi Método Bélico* ya era el comienzo del fin de la entidad del grupo, que «empezó a dividirse en esas tres cabezas. Usando el

nombre [de la compañía] cada uno empezaba a recrear cosas distintas», recuerda Lamas (§ B4).

4.5.9. Apócrifo 1: El suicidio (2002)

«El público debería preguntarse de qué está hecho Lo Apócrifo», rezaban las palabras de Veronese en el programa de mano que los espectadores obtenían con su entrada a la sala El Portón de Sánchez (§ A20), en Buenos Aires, el 11 de octubre de 2002. Antes, el espectáculo, coproducido por el festival alemán Theater der Welt, el berlinés Hebbel Theater, el festival d'Avignon, el Holland Festival y Proteatro (institución dependiente de la secretaría de cultura porteña, que ofrecía subvenciones al teatro independiente), había girado por Europa. Escrito por Daniel Veronese, que también se encargó de la música, el vídeo y la fotografía, dirigido por él y Ana Alvarado, siendo Felicitas Luna el asistente de dirección, con Guillermo Arengo, Alejandra Ceriani, Fernando Llosa, Laura Valencia y Julieta Vallina sobre las tablas, el diseño de imagen de Gonzalo Martínez, con el vestuario de Roxana Bárcena y la iluminación de Alejandro Le Roux, el espectáculo sobre la idea del mayor tema tabú que existe: el suicidio.

«Hace algo más de un año que empezamos a trabajar el espectáculo. Quería abordar el suicidio desde un prisma que no fuese violento o siniestro, enfocarlo desde la melancolía», dice Daniel Veronese, por lo que «se trataba de indagar, nosotros y cada uno de los cuatro actores, sobre un tema que se tiende a silenciar u ocultar, ofrecer un abanico de miradas sobre la muerte voluntaria» (Martí, 2002). Para ello, cuatro actores aparecerán en escena con sus cabezas tapadas con máscaras de oveja, caballo o vaca, tratada como símbolo de Argentina. En el vídeo se ofrecen las imágenes de un matadero, y un texto que afirma que las vacas intuyen que se dirigen a su muerte, pero no por ello dejan de avanzar en fila (§ A20). *El suicidio* se convierte, por tanto, en un matadero, que es a su vez el símil de la Argentina: «haber aceptado entrar en la dictadura de los años 70 suicidó el espíritu democrático del país», afirma Veronese, que añade: «un caso de suicidio colectivo, de país que se autodestruye como Argentina, solo se explica por la indiferencia de los otros, que le empujan al suicidio. Con las personas pasa lo mismo que con las naciones» (Martí, 2002).

Suicidio del animal, suicidio del hombre, suicidio de una nación, suicidio del teatro. Porque el teatro, afirma Veronese, tiene muchas semejanzas con el suicidio: «se

desarrolla en un espacio-tiempo, es radical, está dirigido a... o dedicado a... Necesita un mínimo de preparación... Es un acontecimiento individual y social a la vez. Y no puede ser repetido» (Perales, 2003). Así, como ya ocurría en *Monteverdi*, el espectador sentía estar dentro de una sala de operaciones quirúrgicas, de disecciones. Porque se eso se trataba, según El Periférico: de diseccionar la realidad para poder hablar de ella. Por eso el espectáculo, desde el propio programa de mano, es tratado como un documental, como una máquina con diferentes partes, como un puzzle cuyas piezas en principio nada tienen que ver entre sí, pero que hallan su significado cuando se ensamblan las unas con las otras. El autor explica que este espectáculo «es la primera parte de una serie de trabajos sobre la noción de lo apócrifo, sobre la elección de presentar como verdadero algo que es falso. En esta línea, jugamos con la verdad y la ficción, el documental y la trama teatral o literaria» (Perales, 2003).

Casi como si de una danza se tratase, sin demasiadas palabras, con una iluminación y un espacio descubiertos, claros, que no anticipen la oscuridad en la que el montaje va a derivar, el acontecimiento teatral somete al público a una constante tensión, derivada de la incertidumbre constante. De la crueldad del desamparo. De la falta de anestesia con la que soportar las verdades completas y directas. De la ausencia de brújula para poder encontrar un camino. Sin dirección clara, sin ubicación, sin historia narrada a la manera aristotélica, dejando que sea el público quien trabaje con esa idea de lo fabuloso. Como escribe Veronese para el programa de mano:

Trabajar Lo Apócrifo como un acontecimiento desconocido al cual la gente llega sin la mínima información de lo que va a ver. Sin críticas ni comentarios, sin reseñas en las carteleras teatrales. Absolutamente nada.

4.5.10. *La última noche de la humanidad* (2002)

Veronese no participó⁵ en este espectáculo que dirigían Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, que también actuaba junto a Maricel Álvarez, Federico Figueroa, Eliana Niglia, Jorge Sánchez y, de nuevo, Román Lamas. El texto, que escribieron los directores, estaba basado en *Los últimos días de la humanidad*, del austríaco Karl Kraus, que muestra el horror de la guerra en su drama irrepresentable: «Este drama,

⁵ Así se indica en la página web de Emilio García Wehbi, y eso señaló Lamas en la entrevista que se adjunta en los apéndices de esta investigación. Sin embargo, en el cuadernillo que se acompañaba al programa de mano, así como en la página web de Ana Alvarado, su nombre se incluye dentro de la dirección del montaje. Es muy posible que se haya incluido porque no dejó de pertenecer nunca a El Periférico, aunque no participara activamente más en sus obras.

cuya extensión equivaldría a más o menos diez veladas según la medición humana del tiempo, ha sido creado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte. El público de este mundo no sería capaz de soportarlo. Pues es sangre de su sangre, y el contenido es el de todos estos años irreales, impensables, inasibles para una mente despierta, inaccesibles para la memoria y solo conservados en algún sueño sangriento: años en que personajes de opereta interpretaron la tragedia de la humanidad», como afirma el propio autor, y *El Periférico* recoge en su libreto. «Dada la monumentalidad de la obra», explica García Wehbi, «no había más remedio que destruir el material desde sus cimientos, sintetizar su esencia y reconstruir una nueva obra bajo nuestra mirada» (Perales, 2004).

La obra de *El Periférico*, producida y estrenada en el austriaco Wiener Festwochen, contaba con la escenografía de Norberto Laino, con Julieta María Potenze como asistente escenográfica, la iluminación de Alejandro Le Roux, la música de Cecilia Candia, la asistencia de dirección de Felicitas Luna y de Ezequiel Steinman y el diseño gráfico de Leandro Ibarra. Todo este equipo viajó al festival de Edimburgo y a Brasil en 2003, a la madrileña sala Cuarta Pared dentro del festival de Otoño en 2004 y a Ecuador en 2005, y estuvo en el Espacio Callejón en Buenos Aires desde el 25 de enero del 2003.

La última noche de la humanidad se compuso de dos partes: en la primera, titulada «Opereta apocalíptica e hidrocefálica», aparece un cuerpo de actores y muñecos apilados, embarrados, que combinan con los tonos ocres del propio espacio, lo que remite a un lugar cavernoso, primer hogar del ser humano (§ A21). Uno de los actores porta y toca un acordeón, y los demás, como si de un rito se tratase, empiezan a jugar con los sonidos y el ritmo, hasta que empiecen a degenerar.

En la segunda parte, titulada «White room», la pulcritud y la blancura recogen a los actores, vestidos con ropas de los años sesenta y limpios, en una pequeña habitación en la que reciben órdenes en inglés, y tienen que responder en el mismo idioma, y con la evidente referencia al Gran Hermano, a ese ojo vigilante (§ A21). El horror de la guerra unido al horror de la civilización, con ejemplos de la actualidad del momento: Bagdad, Buenos Aires, Afganistán, la caída de las torres gemelas en Nueva York. «Hay que comprender que el 11S fue visto por los países del Tercer Mundo desde una óptica bastante diferente a los de Europa o Norteamérica; si bien es un acto totalmente repudiable, los países periféricos sintieron una especie de acto de revancha hacia el

centro neurálgico del poder. No festejo las tres mil muertes de ese día, pero la manipulación de la información tan siniestra pretende aislar ese hecho de su contexto. No considero más terribles esas muertes que las que produce el hambre o el sida, y en cifras estas son infinitamente superiores», declara García Wehbi (Perales, 2004).

Junto al programa de mano que recibían los espectadores, El Periférico incluyó un cuadernillo con, entre otras cosas, un manual de medidas a tomar frente a un ataque nuclear, el mapa del campo de exterminio de Belzec, un texto de Brecht sobre la foto de la explosión que produjo el avión que se estrelló en una de las Torres Gemelas, el poema «Canto de cisne», de Welke, un extracto de «Masa y poder», de Canetti, o tres imágenes, recuerda Sosa: la fotografía «Estudio de movimiento» de Edward Muybridge, el óleo «Dos figuras» de Francis Bacon y una imagen de la segunda parte de la obra. «Las tres imágenes guardan una evidente sintonía, parecen ser sus continuaciones más inmediatas o sus más literales traducciones. ¿Pretencioso? Los periféricos recogen el guante e inscriben su obra en la más prestigiosa serie de la alta cultura occidental. Extraño juego de textualidad y representación. Tal vez en la rara cita de la combinación erudita y la producción escenográfica casi sublime, se encuentre una de las pocas compañías que logra la difícil misión de provocar y, a la vez, generar desconcierto», resume Sosa (2003).

Con una realización impecable en cuanto a movimientos se refiere, *La última noche de la humanidad* no recibe todas las buenas críticas que se espera de un trabajo periférico, porque, elucubra Cosentino, «el espectáculo parece sin embargo estar mostrando los límites de la estética del grupo. Porque recurre a códigos que de tan explotados empiezan a perder fuerza expresiva. Y porque el ideario apocalíptico y desesperanzado que comunica ese estilo ya quedó acabadamente expresado en notables creaciones. Insistir con él entraña el riesgo de convertirlo en fórmula» (2003). A lo que, si los miembros del equipo quisieran, responderían con las palabras de Brecht, incluidas en ese cuadernillo:

Sabemos que estamos de paso
Y que nada importante vendrá después de nosotros

4.5.11. Manifiesto de niños (2005)

El último espectáculo de El Periférico de Objetos fue este manifiesto político de la infancia, nacido a raíz de los textos del escritor infantil danés Christian Andersen, en el que Maricel Álvarez, Blas Arrese Igor y Emilio García Wehbi se hallaban dentro de un

cuadrado de cuatro por siete metros, construido por Ariel Vaccaro, con un cristal a la altura de las caras, por la que el espectador observaba a los actores comportarse como si fueran niños, como si se hallaran en un jardín de infancia. Es decir, que de nuevo el espectador tenía que ser parte activa de la obra, y si quería acercarse a ella debía hacerlo incluso físicamente.

Al otro lado de las paredes que componían esa habitación se instalaron unas pantallas que reproducían lo que ocurría dentro y también otras imágenes de niños, de muñecos, de niños con muñecos. En las paredes, escritos sobre ellos, había textos de teatristas como Mariano Pensotti, Lola Arias o Alejandro Tantanian, o del filósofo Horacio González, que fueron los que acabaron permaneciendo a lo largo de los cuatro años en que la obra se fue desarrollando. Acompañados por la música de Marcelo Álvarez, la voz en *off* de Horacio González, con las máscaras y los muñecos construidos por Alejandra Farley, con el vídeo de Philippe Basté, con Felicitas Luna como ayudante de dirección de los tres directores periféricos, el espectáculo coproducido por el grupo porteño y el belga Kunsten Festival des Arts se estrenó allí en mayo de 2005, giró por Alemania y Brasil, y pasó por la Ciudad Cultural Konex de Buenos Aires.

Lo primero que percibía el espectador al entrar en el espacio escénico era que no se trataba de un lugar convencional: ese cubo al que había que acercarse daba más la idea de estar frente a una instalación, no exactamente de una obra teatral, ni de teatro de objetos (§ A22). Explica Sagasetta que «muchas instalaciones pueden ser vistas como escenografías y muchas escenografías han sido concebidas como instalaciones. Muchas veces son generadoras del espectáculo y también muchas veces se completan con el cuerpo de los actores. De esa interrelación artística (que suele complementarse con otras expresiones como la música, la literatura o la danza) surge la instalación teatral. Y la instalación teatral es una de las formas con las que los artistas tensan la teatralidad (las otras son la performance y la intervención), expanden sus límites y sus posibilidades, la sacan de los lugares conocidos para ampliar las posibilidades de creatividad, de modo que determina un teatro performático» (2007).

El espectador debía elegir desde dónde ver la pieza, si se sentaba y lo observaba virtualmente a través de las pantallas, si se acercaba al cristal de las paredes, si elegía ambas opciones, de manera que el espectáculo se fuera creando para él a partir de lo que él mismo estuviera dispuesto a tomar. Declara García Wehbi que en la undécima obra del grupo, «La gente tiene que estar en movimiento. Presenta sobre el mismo tema un

punto de vista ético, técnico, y también de construcción de pensamiento en relación con el propio espectáculo» (Hopkins, 2007). Esto era posible por la ausencia de desarrollo cronológico de la obra, que se concebía, como siempre y tal y como pasó con *El suicidio*, como una sucesión de momentos y sucesos escénicos, alejándose de la tradición introducción-desarrollo-desenlace.

Con *Manifiesto de niños* El Periférico se lanzó, por última vez, a mostrar lo que no se debería mostrar en escena: en este caso, el abuso al que los niños son sometidos por parte de los adultos. Algo que en los cuentos de Andersen está presente, pero no es tan remarcado. Explica Alvarado: «Todo el material acumulado debió ser revisitado para darle un formato, sobre pensamientos que teníamos acerca de la infancia y de cómo el mundo del adulto se abusa de los niños, pero en el sentido más general. A nosotros nos pasa que, cuando tomamos un tema, de pronto notamos que se generaliza. Ahora se habla mucho del abuso en el sentido sexual. Pero *Manifiesto de niños* habla de los excesos disciplinarios, del maltrato físico, del abuso en el trabajo...» (Hopkins, 2007).

Para ello, cuenta Veronese, «tres actores encerrados en una habitación realizan una actividad constante, cantan, leen, filman, juegan, representan diversos papeles. Su discurso refiere desde distintos puntos de vista lo que ocurre en el mundo infantil, en relación con el adulto» (Veronese, 2005c). Actores que *devienen* niños. Y la primera de estas actividades será la lectura de una lista compuesta por cien nombres de niños, su apellido, su edad, su procedencia, y la forma en que fueron torturados, muertos o desaparecidos a causa de la violencia del mundo adulto. Historias reales. De cualquier época, de cualquier lugar, desde Kosovo o Irak hasta Argentina.

Después de leer esa lista, mientras los otros dos actores han jugado a reírse de esos nombres, a juzgarlos, la actriz lloraba. A lo largo de la instalación teatral el espectador entendería la idea de *manifiesto*, entendido como un documento político, gracias al texto de Horacio González, «que propone la cuerda inagotable que dé lugar al Juguete Absoluto, “el juguete-mundo”, ese que puede poner en funcionamiento el Niño Perpetuo, ese juguete fundador que ya no se detiene más. ¿Pero será eso posible?, se pregunta González», recoge Sagasetta (2007). Mientras, los juguetes, los muñecos, las voces de niños de los actores, los juegos con las máscaras, los títeres, que se convierten el algo obsceno, que se pervierten.

Así lo podían ver claramente los espectadores en el momento de la función en que hay un teatrillo de títeres y «uno de los actores con su cabeza enteramente cubierta con

una máscara le hace realizar diversas piruetas a su muñeco hasta el momento previo en que sabemos que este muñeco será violado por su manipulador», describe Saltal (2007). Añade Ríos que «en la representación dentro de la *presentación* se evidencia el totalitarismo de la observación desvergonzada del que mira y es mirado» (2010).

El mundo presentado por El Periférico en este espectáculo parece tener reglas cívicas, tal y como las entendemos, pero carece de la moral que, en teoría, impide a los hombres actuar desbordando ciertos límites. En *Manifiesto de niños* el teatro se convierte, de nuevo, en ese lugar de sueño, de pesadilla, que ya establecieron los surrealistas y pertenece al ser humano por más que este trate de zafarse de él. Hasta que las luces se apaguen, los actores-niños se duerman, la música termine, reine el silencio, y el espectador de nuevo tenga que elegir si aplaudir, abandonar la sala o quedarse allí, mirando, como ha hecho este tiempo. Y más aún: hasta qué decida qué hacer, en el mundo, con el manotazo que ha recibido en esa sala de teatro en la que El Periférico ha hablado nada más y nada menos que del hombre. Porque el niño es el padre del hombre, como afirma Wordsworth y rescata López (2007). Y hay que ocuparse de él, saber cómo piensa, qué necesita, qué no necesitará jamás. No en vano el programa de mano incluía un fragmento del poema de Franta Bass:

El niño es pequeño, hermoso,
como un botón.
Cuando el botón florezca
el niño no existirá.

Resulta cuando menos curiosa esta mirada a la infancia para despedir un grupo en el que sus creadores trabajaron durante veinte años, con el que exploraron caminos teatrales hasta entonces no recorridos, autores no visitados e incluso desterrados, estéticas radicales, obscenas y perversas. Espectáculos que golpearon en las cabezas y, más importante, en las entrañas de los espectadores que acudieron a verlos y hoy siguen recordándolos («Vi *Máquinahamlet* de pequeña y me voló la cabeza» puede leerse en comentarios de Facebook que alguien hace en una foto de García Wehbi, o en boca de actrices como Flor Dyszel, que muchos años después trabajaría como actriz con Veronese, § B8).

No con horror, no con desprecio, no con asco, porque el poso desde el que El Periférico partía, su compleja base teórica, su estudiada perfección formal, su ansia por mostrar algo de calidad y diferente, han calado en la ciudad, y fuera de sus fronteras. Porque quizá consiguieran, como rezaban las palabras de Veronese en el programa de

mano de *Máquinahamlet*, «hacer visible aquello que, culturalmente, de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. [...] Esa es nuestra cuestión, la que con más interés nos mueve a hacer teatro». Y desvelar lo velado impide, definitivamente, volver a velarlo.

4.6. Recorridos después de El Periférico de Objetos

Ya desde finales de los 90 el grupo empezó a desintegrarse. No definitivamente, porque hubo algo que siempre les mantuvo unidos. Pero también necesitaron empezar a desarrollar sus trabajos por separado, a explorar otras maneras de concebir el teatro. Dice Lamas que «Mientras estábamos en El Periférico era solo eso. Era casi una religión, casi dogmático. No había manera de escaparse de ahí. Lo que no se hacía ahí no existía» (§ B4), y ello, unido a la situación personal de cada uno de ellos, los expulsó, cual si de una olla a presión se tratara, hacia un camino diferente.

Lamas empezó en el 2000 a trabajar como actor con directores como Gabriela Marges o Luis Cano, a dirigir teatro de títeres, como su *Moc y Poc*, para el grupo de titiriteros del San Martín, en el que sigue trabajando hoy, y de director de actores como en su último espectáculo, *El salvaje*.

Alvarado ya en 1997 estaba como actriz en *Brecht-effect*, sobre textos de Brecht, Müller y Tantanián, dirigida por Rubén Szchumacher, como dramaturga en el 2008 con *Oceánica, un cuento de sirenas* y como directora desde 2003, hasta la fecha; además, es docente e imparte talleres de teatro de objetos, tanto para adultos como para niños.

García Wehbi trabajó como actor con Luis Cano en 2001, con *El paciente*, pero ha desarrollado su carrera especialmente como director de sus propios espectáculos, en los que muchas veces ha actuado. Así, en 2002 montó *Los murmullos* y no dejó de trabajar en sus propios espectáculos performáticos, operísticos, de instalaciones teatrales y urbanísticas, hasta su último trabajo sobre *El rey Lear*. También ha impartido talleres de dirección y puesta en escena.

Daniel Veronese explica:

Yo tengo una hija de quince años y otra pequeña de tres años y medio. Cuando nació la de quince fue la época en la que empecé a trabajar o a pensar en los actores. Creo que mi hija me procuró un lugar de calidad afectiva que no me lo daba nadie, digamos distinta. Los hijos dan una calidad de aspecto, de amor, de miedos, de cosas nuevas que no las puedes sentir por nadie. Puedes estar muy enamorado de una persona, pero siento que cuando nació mi hija yo ponía en juego por ella... no quiere decir que por una pareja uno también pone en juego su vida, pero de esa pareja te puedes separar o te la encuentras con otro y le haces la cruz, en cambio con tu hijo o tu hija vas a estar

comprometido toda la vida y es un sentimiento animal que no tiene que ver con otro tipo de afecto. No tiene representatividad en otro tipo de afecto. Y no fue que naciera ella y ya cambiara. No, fue una cosa que se fue dando porque hay algo que me dan los actores que no me dan los objetos. Obviamente los objetos me servían mucho para... acá hablaste de lo siniestro... me servían mucho para esto. Y empecé a perder el sentido a trabajar sobre lo siniestro. O lo siniestro formal. Tengo muy buenos recuerdos de El Periférico de Objetos, pero siento que hoy me representa más un actor con su problemática humana en relación a otro, ¿no? Todo lo que puede pasar entre la gente, no entre los objetos. Son tópicos muy distintos los que son más interesantes trabajar con uno y que son más interesantes trabajar con otro. En algunos casos me sirven más los objetos y en otros los actores. Y lo que yo tengo ganas de hablar, mayormente tiene que ver con lo que te pueden dar los actores (§ B1).

De este modo empezó, ya desde 1992, a trabajar sus textos con actores ajenos a El Periférico. El primero de ellos, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*. «El Periférico fue un lugar de alta concentración de muchas voces y esa presión disparó a todos hacia todos lados. Hoy nos vemos y nos extrañamos. Está el cariño. Y eso es fundamental. No creo que hubiéramos hecho, por nuestro temperamento, lo mismo que La Zaranda, permanecer, porque nos estaríamos matando. Duró lo que permaneció», sentencia Lamas (§ B4).

4.7. Conclusiones

El nacimiento de El Periférico de Objetos supuso un revulsivo en la escena porteña, y pronto su sombra se alargaría por el resto del continente, y cruzaría mares para llegar a Europa. Porque sus integrantes apostaron por algo nuevo, insólito, arriesgado, valiente. Porque rompieron con lo establecido, se salieron de los límites del teatro de títeres, del teatro de objetos, del teatro. Porque se comprometieron con un lenguaje por descubrir. Y lo hicieron con la fuerza que imprime el rigor, el estudio, la investigación milimétrica. Y salpimentaron sus creaciones con el divertimento que debe ser siempre el teatro. Un divertimento, un juego, un espacio donde crear libremente, como dice el decimotercer automandamiento veronesiano (2000a: 311):

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. / Metamorfosar su estructura en todas las variantes imaginarias. / Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de su realidad.

Pero este fenómeno no surge de la nada: aparece en un territorio que ha sido convenientemente regado y sembrado. En un panorama artístico que ha vivido el horror de una dictadura y ahora ansía liberarse por medio de la escena. En un mundo que ha sido zarandeado por las revoluciones vanguardísticas y ha comprendido que la

inestabilidad, la ruptura y la violencia son estímulos eternos. Sin la influencia de las vanguardias históricas El Periférico no hubiera tenido lugar. O *ese* lugar. Sin un público acostumbrado ya a la posibilidad de la innovación no hubiera sido posible la acogida que el grupo tuvo al poco de su aparición. Sin el camino sembrado por los vanguardistas este grupo periférico no se hubiera asentado tan sólida y firmemente en el mundo teatral.

Así, sin la llegada del simbolismo jamás hubiera aparecido Jarry, y *Ubú rey* no hubiera sido el texto elegido para la primera puesta en escena de El Periférico. Sin la idea del azar en el arte Kantor no hubiera podido formular una estética, su teatro de la muerte, con la que El Periférico impregnó sus obras. Y la muerte se instaló en las entrañas del grupo hasta materializarse, en su última etapa, en el espectáculo *El suicidio*. Sin Duchamp y su idea de broma en el arte el placer periférico no hubiera permitido sobrevivir al grupo. O al público. Sin la herencia de los *ready-made* el teatro periférico no podría ser un «infinito depósito de objetos transformables», como reza el duodécimo automandamiento de Veronese (2000a: 311). Si el absurdo de Beckett no hubiera inmovilizado al teatro internacional el segundo montaje de El Periférico no se habría podido realizar. La violencia futurista, que exalta la velocidad, la maquinaria, la guerra infectó, y posibilitó, el terreno escénico de *Monteverdi Método Bélico. La última noche de la humanidad* o *Manifiesto de niños* no existirían de no ser por las experiencias del *happening* o la instalación. La crueldad de Artaud viajó por las venas de Müller para crear su *Máquinahamlet*, que los periféricos revisitaron. Los trípticos de Bacon, la sangre y la carne de sus pinturas, dispararon imágenes que se instalarían en las retinas de Veronese, de García Wehbi, de Alvarado, de Lamas y de todo aquel que visitase los mundos periféricos. Así, la carne de Lamas, su cara, sería deformada en *Circoneuro*, como si de un objeto se tratara. Gracias a Freud y a su estudio sobre lo siniestro aplicado a la obra de Hoffmann El Periférico encontró la idea para su *El hombre de arena*. Y ayudó a desarrollar la violencia de *Zoedipous*, que responde, con la pérdida de los ojos del protagonista clásico, a un estímulo siniestro. Gracias al psicólogo el grupo pudo explorar «lo inexplicable, lo que no se puede o no se debe explicar» (automandamiento 18, 2000a: 312). Y Veronese seguiría desarrollando algunas de estas aportaciones. Porque el sello de su origen, su fuente materna, no lo abandonará a lo largo de su trayectoria. Por muchos cambios que explore más adelante. Porque precisamente el cambio y la ruptura, claves para El Periférico, se mantendrán como una

constante para este teatrero. Veronese se escapará de lo seguro, de lo asentado, para acercarse a ese movimiento convulsivo, centrífugo, inestable que el arte invita a compartir.

CAPÍTULO 5

VERONESE DRAMATURGO

La búsqueda de una voz propia, alejada de las mecánicas objetuales, introduce a Veronese en el mundo de los actores y la llamada «dramaturgia de autor», definida por Dubatti del siguiente modo: «La producida por “escritores de teatro”, es decir “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación» (1997: 9). En realidad, debido a la necesidad de no-catalogación que tiene el teatrista, esa definición se quedará obsoleta en cuanto Veronese comience a explorar este mundo de cuerpos vivos. Al principio escribirá sus obras y dejará que otros las dirijan y representen. Pero poco después comenzará a encargarse él mismo de ponerlas en escena, tal y como le explica a la actriz española Susi Sánchez en una entrevista que hizo a Veronese en 2007 para la Unión de Actores, el sindicato español:

Muchos directores dirigieron obras mías. Más allá de los resultados, (buenos o no) personalmente sentía que el resultado me era ajeno. Nunca terminaba de sentirme completo, conforme. Tuve buenos montajes, bien recibidos por la crítica y el público, pero tenía la sensación de estar ante un trabajo que no era el mío. Lo que sucedía en escena no superaba al texto, no lo hacía vivir... Entonces decidí probar yo. La primera fue *El líquido táctil* en el año 97. Es un texto que tengo ganas de volver a dirigir. Ahora siento que la dirección que hago de mis obras es un proceso que termina de cerrar la dramaturgia.

De este modo, la dramaturgia de autor se combina con la «dramaturgia de director», que es la que este crea a partir de un texto, pero durante el montaje de la obra, en los ensayos, en el trabajo con los actores. Sin embargo, no se trata de traducir a diálogos y a movimientos, contextualizados en una escenografía e iluminación determinadas, un texto previamente escrito. No se trata solo de poner en escena un texto. Se trata, según la pretensión de Veronese, de superar al texto: «El texto me hace creer que la obra es de una determinada manera y el teatro me hace creer que puede ser de otra manera. Esa es la diferencia, por la cual el texto pasa a un nivel secundario. En teatro, digo, no en literatura. Porque en teatro el trabajo del actor tiene que superar a la textualidad» (§ B2).

El texto, a fin de cuentas, es solo un *pretexto* para crear teatro. Y este es uno de los puntos básicos en los que esta investigación se sostiene para llevarse a cabo.

5.1. El texto como *pretexto*

Explica García Barrientos que desde fines del siglo XIX la escena dejó de someterse a la palabra y trató de «invertir, en definitiva, la relación de prioridad del teatro-literatura sobre el teatro-espectáculo» (2004: 52), gracias a la llegada del Naturalismo y a la búsqueda de la verdad escénica, y desde luego a la aparición de las vanguardias y sus rupturas con lo establecido. El texto tiene su lugar dentro del espectáculo, pero no es más importante que la iluminación, la escenografía o, desde luego, el actor. «Texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes», afirma Pavis (2011: 37). El texto suena a través de las voces de los actores, o bien se lee sobre la pantalla de un proyector, acompaña al espectáculo, pero no lo determina exclusivamente. Es una parte más. Desprender al texto de ese centro de cualquier análisis, alejarse de este logocentrismo, permite percibir el espectáculo desde dos ángulos: de un lado, la parte racional que se desarrolla a través de la crítica literaria, y de otro lado, la parte más irracional, más complicada de definir y de etiquetar, que se corresponde con un proceso artístico, similar al de la música. La mezcla de ambas visiones permitirá un análisis equilibrado de un espectáculo, y a ello se debe dirigir cualquier investigación teatral que se precie. Una de las voces más claras a este respecto es la de Antonin Artaud, que, fiel a su estilo tajante, radical y provocador, sentencia en 1931: «Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental» (García Barrientos, 2004: 53).

El texto, gracias a su descentralización en el ámbito teatral, se empieza a concebir como *pretexto*. Como pretexto en cualquiera de sus acepciones: o bien porque se usa rompiendo la manera lógica y gramatical de enunciarse, como si de un prototexto se tratase (hay que recordar las vanguardias y sus experimentación lingüística y teatral), o bien porque es un primer material con el que trabajar, previo al resto. Incluso, seguramente, porque es una manera de embaucar, de reunir a un equipo de trabajo, una excusa para contar una historia, que puede ir desconfigurándose y transformándose en algo nuevo. Esta es la visión que Veronese ofrece sobre el texto en escena. Es un

pretexto, una excusa, un material previo con el que empezar a jugar, del que partir para olvidarlo, para cambiarlo, para recuperarlo, para destrozarlo y reinventarlo. Y ello se logra cuando entra en contacto con ese cuerpo vivo que le presta el actor. De este modo, el actor puede hacer suyas esas palabras, que se cambiarán si es preciso, si el director considera que hay que hacerlo:

¿El rol del director? Mirar, observar, elegir, escuchar bien, pedir, esas cosas. El actor tiene que hacer algo... Por lo general, las cosas, las acciones que le pido tienen que ver con el texto a veces, y a veces no, y crean una nueva situación textual-dramática-actoral, textual-actoral. Ellos con su cuerpo están creando un nuevo texto que por momentos se toca con el que están diciendo, a veces no, y me parece que eso es lo que le empieza a dar grosor a la obra. En ese sentido, yo escribo con el cuerpo de ellos, yo los tomo como si fuesen instrumentos. Tiene más que ver quizá con la música. Yo me sumerjo en un lugar que no tiene que ver con el razonamiento, porque creo que la actuación tampoco lo tiene (§ B2).

El punto de partida para Veronese es, por tanto, el texto que escribe, a veces pensando en un grupo de actores y otras veces simplemente por contar una historia, sin cuerpos concretos. Una vez los actores son elegidos, les llegarán varias versiones del texto, que Veronese va modificando casi a diario, hasta que haya uno con el que empezar a trabajar. Al primer ensayo los actores acuden con ese texto aprendido y la obra comienza a moldearse. Los cuerpos, las voces, el espacio escénico se crean y se adaptan a la historia que se está contado. Y lo mismo ocurrirá con el texto: se adaptará para servir al teatro, al hecho escénico, a la historia. Lo afirma Ernst Jünger: «El autor no está allí donde se trabaja sino allí donde se crea y surge el trabajo. Aquel es la figura central» (2014: 15). De este modo, los textos que Veronese pone en escena pasan por dos situaciones consecutivas que hay que señalar, tal y como indica Pavis: «Cómo fue puesto en escena un texto (previo)» y «cómo el texto se emite en escena, es decir, cómo se vuelve audible o visible» (2011: 202).

Analizar estas situaciones supone adentrarse en una de las singularidades del teatro argentino de los últimos años, que se caracteriza por un uso del diálogo similar al uso real que hacemos de la conversación cotidiana. En los últimos decenios, una serie de teatristas argentinos comenzaron a aplicar en el texto emitido las pautas de la conversación, de modo que dejaron de respetar los silencios entre intervenciones, tal y como se venía haciendo en los siglos anteriores (y como se continúa haciendo en la mayoría de las obras que se puede ver hoy en escena), y las voces de los actores se empezaron a solapar, a mezclar, a interrumpir. Tal y como sucede en la conversación. El objetivo no es sino acercar el teatro a la realidad, quitarse el polvo que se le acumula en

los hombros e innovar, en última instancia, el hecho teatral. La puesta en práctica de esta nueva tendencia trae consigo un dinamismo mayor en escena, de modo que el espectador es conducido por la voz de los personajes, que suena cual si de una orquesta sinfónica se tratara. Dos actores hablan, se interrumpen, aparece un tercero, se incluye en la conversación y, casi como una cuerda de violín, puntea notas musicales que son palabras, aparece un cuarto personaje que mezcla su diálogo con unos y otros, de modo que el conjunto suena a orquesta, y de pronto se hace el silencio y queda el solo de viola, que vuelve a ser interrumpido por los vientos, levemente, hasta que la pieza concluye. El director, por tanto, se sitúa en el mismo plano que el director de orquesta y va guiando a los actores con sus palabras para que todo se entienda, para que el ruido llegue a la potencia justa que logre acelerar el corazón del espectador, que se oirá con fuerza cuando en escena se cree ese silencio mágico en el que pasa algo, pero nada suena.

Para lograr esa armonía vocal el texto necesariamente debe ser un pretexto. Debe manipularse, recrearse, eliminarse, repetirse según marquen los requisitos escénicos. De este modo, obviamente, la palabra ocupa un lugar cercano al centro, porque es importante su uso, pero la lógica gramatical difumina sus límites, porque todo juega en favor de la búsqueda de la emoción. Esa emoción irracional que acontece en la música y que Veronese, y otros teatristas argentinos y, en los últimos años, también españoles, tratan de generar.

Afirma Gonzalo Martínez, ayudante de dirección en muchos de los espectáculos de Veronese, que para él «la obra es un zapato que le encaja a los actores. Por eso no tiene problema por cambiarla cuando haga falta y también en función de dónde la vaya a poner» (§ B3). A fin de cuentas, si el vestuario es amoldable a las exigencias teatrales, como el maquillaje o el peinado, si el atrezzo varía, si la escenografía se adapta a las salas, si el cuerpo del actor sufre modificaciones, si la propia voz lo hace, la palabra debería seguir el mismo procedimiento teatral, de modo que todos los elementos que se muestran en ese espacio de tiempo que transcurre desde que el público se sienta en la butaca hasta que arrancan los aplausos, vayan encaminados en la misma dirección: contar esa historia. Así lo postula Adriana Roffi, directora y que ha trabajado como su ayudante en varias ocasiones: «Porque hay cosas que son como un vestuario y se van moviendo y adaptando, porque no valen para todo el mundo. Ahí está el movimiento dramaturgico. Porque la dramaturgia también está para romperse» (§ B3).

Esta necesidad de resquebrajar la escritura se aplica en sus textos, se evidencia en sus adaptaciones, y, por supuesto, se manifiesta en sus espectáculos, en los actores, en su palabra y en su cuerpo, en el vestuario y la escenografía que los acompañan. Todo lo que el espectador recibe cuando se sienta en la butaca y los actores comienzan el espectáculo ya está en la base de su escritura dramática.

5.2. La dramaturgia de Veronese

La carrera de un dramaturgo empieza a gestarse desde el otro lado de la barrera, en la dirección contraria, en el papel de lector, porque a partir de las lecturas que se acumulan un autor comienza a gestar su imaginario ficcional particular, que después se desplegará en el momento de la creación.

Veronese asegura que le fascinan los escritores estadounidenses del llamado *realismo sucio* de los 70, como Raymond Carver, o John Cheever, «el Chéjov de los barrios residenciales» y sus relatos, el humor ácido de Lorrie Moore o Don DeLillo, especialmente su *Ruido de fondo*. Le interesa la literatura de todos ellos porque «tiene que ver con lo mío, con lugares de un extrañamiento, de una tristeza y de una profundidad frente a algo que es conocido. Como si mostraran la miseria humana con una belleza que... para mí es un lugar de conmoción especial», como cuenta en una entrevista digital para la audiovideoteca de escritores (albergada en el canal de Youtube⁶). A ellos se une una lista de títulos que le han acompañado en su vida y que cita si se le pide que relate cuáles son sus *imprescindibles*: Carson McCullers, cuyo *El corazón es un cazador solitario* «me parece de una sencillez, pero de una emotividad suprema», *American psycho* de Bret Easton Ellis («Con esta novela me pasó algo que no me pasó con ningún libro, que es... eh... no poder leerlo. Pasaba hojas por la tremenda crudeza de las imágenes»), Bruno Schulz, al que conoció a través de *El teatro de la muerte* de Taudeusz Kantor, David Mamet con su *Verdadero y falso*, el *Teatro de protesta y paradoja*, de George Wellwarth, *Paseo por los bosques narrativos*, de Umberto Eco, el Conde de Lautreamont y su *Los cantos de Maldoror*, *Zama*, de Antonio di Benedetto o el poemario *Espectáculo*, de Jacques Prévert, del que extrajo un

⁶ Cita recogida de la Audiovideoteca de escritores, Obra en construcción: Daniel Veronese 2/2, <https://www.youtube.com/watch?v=zeQyoEr8jGQ&feature=related> <última consulta: 03/02/2017>

verso que da lugar al título de dos de sus adaptaciones: «un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata».

En lo que a teatro se refiere, es innegable la influencia que el teatrista tiene de Chéjov (cuyos relatos influenciaron a Carver, entre otros) e Ibsen, a los que acabará recurriendo para versionar sus obras. Pero los comienzos de Veronese como dramaturgo son claros, según él mismo confiesa: «A escribir empecé imitando, copiando, plagiando a dos autores argentinos, que son Griselda Gambaro y Tato Pavlovsky. Dos personas que admiro» (§ B2). A ellos se une su maestro Mauricio Kartun, del que dice:

Mauricio me sigue pareciendo hoy un referente estético creativo intenso. Lo veo y digo: «Tiene una capacidad de creatividad en la vida, es tan lúdico». Tan lúdico que asusta. Para mí es único en ese sentido. Más que su obra, su estética de trabajo (§ B1).

Esta confesión encaja con la idea del pintor Francis Bacon, que afirma: «Un artista lo absorbe todo. ¿Qué artista no está influido por otro? Tomas del otro lo que puedes si te hace falta. Todos los pintores hablan de otro pintor y a veces roban cosas de otro» (Maubert, 2012: 48). Como sucede entre los amigos o entre los familiares, las obras artísticas se relacionan y se influyen entre ellas, rescatan determinados temas para volver a hablar sobre ellos, o para superar su lenguaje, se contradicen y se niegan, se estrechan las manos y se ponen de acuerdo. Es casi natural que sea así.

Además, Gambaro y Pavlovsky pertenecen a un momento claro en la cronología teatral argentina: durante la dictadura, en los comienzos de ambos dramaturgos, ellos escriben sobre el horror, pero usan mecanismos con los que tratar de sortear la censura y que sus textos vean la luz: el absurdo y el humor.

5.2.1. Influencias de la dramaturgia de Veronese: Gambaro y Pavlovsky

La llamada «Revolución Argentina», que comienza en el 63 con la presidencia de Illia, supone el germen de lo que sería la peor dictadura de la historia del país, que llegaría en el 76 de la mano de Videla. A Illia lo sucederán los gobiernos de Onganía, de Levingston, de Lanusse y, en 1973, de Cámpora. Tras él llegarán Lastiri, Juan Perón (hasta su muerte en 1974) y su mujer, María Estela, hasta que el 1976 se produzca el último y definitivo golpe de Estado que dará paso el «Proceso de Reorganización Nacional». Durante el mandato de Cámpora accede al poder, como secretario y ministro de Bienestar Social, el policía López Rega, que crea la organización paramilitar y terrorista Alianza Anticomunista Argentina (conocida como Triple A). Perón y su mujer mantendrán esta organización durante sus últimos gobiernos. La Triple A se configura

como un movimiento sigiloso de terror para la población, pues con la excusa de frenar cualquier subversión se impide cualquier protesta, desde la prensa hasta los sindicatos, los partidos o las universidades, de modo que comienzan a desaparecer personas, como el teatrista Rodolfo Walsh, a menos que huyan del país, como hicieron Héctor Alterio o Juan Carlos Gené. Este estado de terror se hará evidente y aumentará con la llegada de Videla.

En estos momentos, el teatro comienza a ofrecer respuestas en las salas para lo que ocurre en la calle. La censura hace su aparición en el panorama artístico, y los teatristas buscan los medios para esquivarla. Gambargo y Pavlovsky, como ya se adelantó (§ 2.4.2.2, § 2.4.2.3), usan el estilo del absurdo, frente al realista, para contar lo que sucede. Con este estilo logran, pues, no ser explícitos, pero, al mismo tiempo, consiguen el rechazo de la crítica del momento, que necesita respuestas claras y evidentes, otorgadas por el estilo realista. *El desatino*, una de las primeras obras de Gambaro, obtuvo críticas nefastas porque, explica Pellettieri, el público solo usaba los patrones realistas para descodificar la obra, y a partir del realismo establecía la calidad de un espectáculo, en lugar de comprender que otro estilo artístico requiere de nuevos instrumentos de recepción y crítica (1996: 118). Así, su obra *El campo* recibió palabras como esta crítica que se publicó en *La Prensa*: «al principio la obra promete, pues se va creando un clima de violencia válido a través de una formulación dramáticamente eficaz, pero poco después la atmósfera comienza a tornarse tediosa por la cantidad de reiteraciones» (Pellettieri, 1996: 121). Pero la búsqueda de un estilo absurdo, no realista, también creará problemas a la autora de cara a los gobiernos.

Con la llegada de Videla se implanta el «Proyecto Nacional» en 1977, que pretende combatir la subversión «mediante la educación y la docencia, en todas las edades y sectores de la familia y de la escuela, pasando por los medios de comunicación y la cultura» Gnutzmann (2011: 17). De este modo, cualquier imagen negativa de la familia, bien de los padres, bien la representación del divorcio o del aborto, bien cualquier mínima representación de la rebeldía de los niños, como cualquier otra opción que ante los ojos de la censura pueda caer en delito, se prohíbe. Eso pasó con la novela *Ganarse la muerte* de Gambaro o la representación del *Telarañas* de Pavlovsky en 1977, que, según explica Fischer:

Denuncia a la sociedad pretoriana que permite la intervención de los militares en la vida político-institucional del país. Sin ese apoyo no hubiera sido posible un golpe que no fue solo militar sino también cívico. Así como la sociedad mediante su

silencio/pasividad —víctima del miedo, de la inseguridad, de su impotencia, y de su incertidumbre ante la crisis socio-económica y político-institucional— se convirtió en cómplice del sistema represivo instaurado por los militares, para Pavlovsky también cumplió un papel reproductor y propagador de la metodología del terror, al repetir relaciones violentas a nivel familiar. La institución de la familia conformaría en su interior una microsociedad fascista, creadora de torturadores (en Pellettieri, 2006b: 168).

La búsqueda de un estilo no realista para trazar argumentos en los que la denuncia de la tortura queda patente une a Pavlovsky con Gambaro, quien, como sentencia Pellettieri, «con admirable persistencia, [...] continúa exponiendo y criticando la perversión del poder, cualquiera que este sea, y la pasividad de quienes quedan sometidos a merced de la autoridad y la violencia» (1992: 147). De esta fuente de denuncia codificada, abstracta, no realista, del horror instaurado en el seno familiar beberá Veronese, tal y como se muestra en varias de sus obras, empezando por *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, que se estudiará con profundidad. Aunque Veronese comience a escribir cuando la dictadura ha finalizado, los fósiles del horror se respiran en el país: también Gambaro y Pavlovsky, que huyeron del país hasta la llegada de la democracia, retomaron estos temas durante el exilio y a su vuelta en Argentina. Los teatristas como ellos siguieron hablando de ello, porque la herida seguía abierta. Y lo seguiría mucho tiempo después. Por eso estos autores fueron capaces de dialogar entre ellos, por eso Veronese copiaba a sus dos maestros, Pavlovsky dejó que este joven teatrista dirigiera su *La muerte de Marguerite Duras* o, por eso, Gambaro afirma que no tiene un modelo de teatro predilecto, pero «cuando algo me sorprende, ese teatro me gusta. Me gusta el teatro de Veronese por ejemplo y el de Spregelburd, porque tienen contenidos nuevos, rompen las formas, están investigando, ese es el teatro que me gusta ver» (Pellettieri, 1998:19). Aisemberg y Libonati explican: «De ambos autores encontramos resonancias en algunos procedimientos apropiados por la poética de Veronese: el estancamiento de la acción, la parálisis temporal, la creación de una escena opresiva y una extraescena inquietante, la indagación de las conductas y el horror que produjo la dictadura en los sujetos» (Pellettieri, 2000: 83).

Además del diálogo entre generaciones de teatristas, que se influyeron los unos a los otros, hay que conocer el diálogo entre los creadores de una misma generación.

5.2.2. Veronese y sus contemporáneos

Es conocido ya el intento de Veronese por no definirse a sí mismo:

No, no, no, no. No me vas a catalogar como nada... Hay una cosa, estamos los que hacemos teatro y los que escriben sobre teatro. Yo a ellos no les pido que escriban teatro, pero a mí no me pueden... no sé qué significa... yo hago teatro, escribo teatro... [...] A veces hay cosas muy interesantes, pero hay también una tendencia de encontrar una terminología nueva... Y entonces abren un nuevo casillero... Yo en mi vida he hecho un esfuerzo por saltar de casillero en casillero. El «desencasillado». Al menos intento ser desencasillado (§ B1).

Como si definirse supusiera colocarse los grilletes en manos y pies e invalidar el movimiento, la posibilidad de mirar desde otro ángulo, como si esa necesidad de no definición significase jugar con una de esas telas que usan los magos para hacer desaparecer lo que sea tapado por ella. Así huye Veronese de esa nomenclatura. Tal vez porque la nomenclatura recuerda al diccionario y sus palabras y sus acepciones, al diccionario que no es más que un «cementerio de las palabras», como decía Cortázar en su *Rayuela*. Como si las palabras de la directora Anne Bogart martilleasen la cabeza de Veronese a cada instante, en escena y fuera de ella:

Para estar alerta sobre el escenario [...] se necesita un acto de violencia: la violencia de la indefinición. «Indefinir» significa eliminar todo aquello que, por comodidad, damos por supuesto acerca de un objeto, de una persona, de las palabras o de las frases o de una pieza narrativa, cuestionándolo todo de nuevo. Lo que se puede definir al instante a menudo se puede olvidar al instante. Cualquier cosa puede aletargarse sobre el escenario si está excesivamente definida (2013: 65).

No en vano los espectáculos de *El Periférico* se sabían tan diferentes. Por algo la influencia de la indecisión de Duchamp es tan fuerte. O los actores que están a sus órdenes saben que su trabajo siempre parte del «no sé», que atraviesa cada ensayo.

Sin embargo, los investigadores tratan de situar a Veronese dentro de una corriente estética capaz de abarcar su estilo y, a ser posible, asemejarlo con el de otros teatristas coetáneos. Así, en un primer momento se denominó a esta nueva corriente dramaturgía «teatro emergente», y con este nombre se abarcaba a autores como Daulte, Spregelburd, Bizzio, Guebel, Tantanian o Veronese. Explican Aisemberg y Libonati que todos ellos:

Son autores que se distancian de las fórmulas dominantes de la teatralidad realista-moderna y su dramaturgia se tiñe de una tonalidad estética de intertexto posmoderno. Sus textualidades ponen en crisis la lógica causal directa, fracturan la narración, presentan amplias zonas autorreflexivas, se apartan del verosímil psicológico-realista en relación a los personajes y producen un desenmascaramiento del carácter intertextual. Desequilibran sus semánticas, lo que produce un crecimiento de la ambigüedad, tras lo cual, aparecen sentidos oblicuos, obtusos y multívocos (2000: 77).

Estas autoras explican que Daulte, en textos como *Desde la noche llamo*, trata el carácter violento de la sociedad, incluso dentro del seno familiar; que Spregelburd, más cercano a un estilo posmoderno, se expresa a través de la intertextualidad

(autorreferencial o con referencia al sistema teatral que lo rodea) y se plantea continuamente las estructuras formales que le guían a la creación de sus obras; o que Tantanian, cuyas obras presentan un marcado carácter nihilista, oscuro, que trata de mostrar, a veces por medios metateatrales, la imposibilidad de hallar la identidad humana. Veronese, por su parte, establece con ellos una «conexión peculiar e indirecta» (Aisemberg, 2000: 83), puesto que en sus textos aparece la autorreferencialidad, el intertexto, la parodia y la muestra del horror, como ocurre con los anteriores.

Dentro de ese teatro emergente, que hoy no se podría considerar como tal, Pellettieri buscó una nueva nomenclatura: «teatro de la desintegración», en el que se incluye a Spregelbud, a Veronese y a Daulte, y cercanos a este tipo de teatro y al llamado «teatro de la resistencia» se hallan Bizzio, Guebel y León. El grupo puede tener una tendencia realista o una tendencia que se aleje del realismo, con influencias como Pinter, Koltès o Müller (Rodríguez, 2001: 4). Y dentro de este conjunto de autores, Rodríguez establece una triple diferencia: de un lado, el teatro de la desintegración nihilista, la más pesimista, que pone en crisis la idea de la *verdad*, con textos como *Cámara Gesell*, de Veronese; el teatro de la desintegración crítico o existencial, más optimista, que «pone en crisis al lenguaje y a sus aspectos autoritarios» (2001: 6), con *Remanente de invierno*, de Spregelburd; y el teatro de la desintegración satírico, más neutro, y con textos como *Casino*, de Daulte.

Veronese responde rápidamente, si se le dice que se le incluyó en este grupo de autores, que sus textos no se parecen a los de Spregelburd, aunque estudiara con él, que los textos de León le interesan pero no tienen que ver con su manera de entender el teatro, ni tampoco los de Daulte. Y añade:

Qué manera de llenar hojas... Inventar grupos donde meter gente es catedrático, es académico, permite una escolaridad de la situación y una posibilidad de ser mensurable algo que particularmente no tiene por qué ser mensurable. Es como si vas a un almacén y dices «bueno, acá ponemos las legumbres, aquí la harina de trigo con la sal, el arroz, las botellas»... Pero ahí se entiende porque la gente va a comprar, pero nosotros qué... no sé qué sentido tiene. Yo me siento muy alejado estéticamente de todos ellos. Por otra parte, no sé cuál es mi estética hoy. Si tú lees mis obras son bastante distintas. Y eso que yo escribía lo he perdido también. Tengo ganas de recuperarlo, pero realmente no lo tengo hoy. Hoy Veronese no está aquí [en la lista de autores del teatro de la desintegración]. Porque las obras ya fueron escritas, pero en aquel momento estaba. Hoy no sabemos dónde está (§ B1).

Es cierto que en un determinado momento se pudo asociar a estos autores, porque comenzó a hablarse de ellos a la vez, de modo que parecía que habían surgido todos para ofrecer un nuevo sistema teatral. Pudo ser cierto. Al fin y al cabo estos autores son

hijos de la dictadura, con todo lo que ello implica, beben de las mismas fuentes teatrales (Gambaro, Pavlovsky, los europeos que empiezan a llegar a Argentina) y viven en la misma ciudad: es lógico que entre ellos haya semejanzas. Son hijos de un mismo tiempo, con un mismo interés: el teatro. Cómo podía no haber semejanzas entre ellos. Pero cada uno de ellos trabajó su propio estilo y lo fue modificando, lo va modificando, hasta que hoy las semejanzas son pocas, y a veces muchas, y de nuevo pocas en el siguiente espectáculo. Cada uno de ellos trata de entenderse a sí y al mundo que le rodea, más allá de acercarse por imitación o rechazo a otros colegas de profesión. Por ello pronto dejó de servir esa nomenclatura de *desintegración*. Porque los propios autores comenzaron a proliferar, casi como peleando con ese nombre, a sobresalir de esa casilla, a revivir, a buscar otras formas de hacer teatro. Este es el motivo por el que Dubatti decide emplear el término «canon de la multiplicidad» para tratar de explicar la aportación de estos teatristas.

Después de la dictadura, explica Dubatti, aparece un «sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método de trabajo y visiones del mundo» (2012: 207). Pareciera que se hubiera descorchado la botella, por fin, y salieran a la superficie todos estos teatristas, cada cual tratando de llegar más lejos, cada cual unido al resto por ser el mismo material, pero con necesidad de distanciarse de los demás creadores, de definirse (o de no definirse) por sí mismo. De este modo no hay grupos propiamente dichos, sino que «una comprensión del teatro argentino actual exige la percepción de lo particular, de la diferencia, a partir de trayectos inductivos de conocimiento» (Dubatti, 2012: 210). Algunos de los nombres que emergen en esta etapa son los ya mencionados Daulte, Spregelburd, León, El Periférico de Objetos, García Wehbi y Veronese, pero también Mauricio Kartun, Ricardo Bartís o Claudio Tolcachir, entre otros muchos. Cada uno de ellos explora su propia manera de concebir el teatro y la relación entre el teatro y la sociedad, de modo que no es posible establecer grandes paralelismos entre creadores, sino que resulta más enriquecedor comprender la evolución de cada uno de ellos aisladamente, conociendo también los vínculos, si los hay, entre ellos. Y los hay: Tantanian trabajó con Veronese y El Periférico ya en su *Máquinahamlet*, Tolcachir actuó en *Un hombre que se ahoga*, versión de *Las tres hermanas*, de Chéjov, que Veronese dirigía, Kartun fue su maestro de dramaturgia, y entre todos se conocen, acuden a ver las obras del resto, se siguen la pista, declaran públicamente su admiración o su rechazo, como el conocido repudio de

Bartís a Veronese cuando este comenzó a trabajar en el ámbito del teatro comercial: «Hay mucha gente que antes estaba de nuestro lado y hoy trabaja así [en la cultura del entretenimiento, en los teatros de la calle Corrientes, en el ámbito comercial]. Ellos mismos lo reconocen. Y mientras tanto, levantan la guita con una pala», dijo en una entrevista tal vez refiriéndose a él o, quizá, a otros creadores que también experimentan con el teatro comercial (Lingenti, 2013).

El canon de la multiplicidad no parece definir con grandes rasgos las poéticas de unos y otros autores, pero quizá haya llegado el momento de dejar de establecer grandes patrones sistemáticos en los que meter nombres de autores para poder organizarlos en las estanterías de las bibliotecas. Quizá ha llegado el momento de adentrarse en el estudio de un autor desde la perspectiva de sus cambios, de sus rodeos, de sus autorreferencias, de sus incongruencias y de sus avances, siempre, hacia adelante. Tal vez la escala de grises haya aumentado y el negro y el blanco hayan quedado demasiado alejados de los nombres de los creadores. Puede que esta liberación de las generaciones haga que la lupa se centre en el autor, y se pueda descubrir su carrera, en solitario (como, al final, es siempre una carrera). O quizá simplemente no ha pasado tiempo suficiente como para establecer grandes ideas sobre un fenómeno que no ha sido, sino que está siendo. En cualquiera de los casos, la presente investigación se encamina por este sendero que no trata de definir rigurosamente, sino de aceptar el cambio. De conocer al Veronese autor y director desde el propio Veronese.

5.3. Las obras de Veronese: claves para comprender su poética

La mayoría de las piezas de Veronese están editadas y publicadas, bajo la dirección de Dubatti, que las recoge en dos obras: *Cuerpo de prueba* y *La deriva*. Los nombres de estas compilaciones son indicadores de la poética del autor, de su manera de concebir el hecho teatral. El nombre del primer volumen, *Cuerpo de prueba*, explica Dubatti (2005: 201-202):

Quiere significar «conjunto de textos para probar en escena», y «probar» implica la idea de modificar, derivar, descartar, reescribir, componer texto nuevo. «Cuerpo de prueba» instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante.

Además, este nombre se puede vincular a la obra de Francis Bacon, que ha sido una influencia para Veronese, y que tiene series y series de cuadros en las que el cuerpo es el protagonista. El cuerpo deformado, roto, desmenuzado, preparado para su inspección

clínica, para su prueba, casi para su intervención quirúrgica. Bacon confesaba que quería hacer una pintura *clínica*, que es:

Una especie de realismo, pero no tiene por qué ser frío. Ser «clínico» no es ser frío, es una actitud, es como cercenar alguna cosa. Pero es verdad que todo está relacionado con la frialdad y la distancia. *A priori* no hay sentimientos. Pero, paradójicamente, puede provocar un enorme sentimiento. «Clínico» es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundo de uno. Algo exacto y tajante (Maubert, 2012: 23-24).

El objeto que manipula Veronese en sus inicios, y que impregnará al personaje en las obras, está tratado como algo sin sentimientos, que permite que sobre él se aplique el bisturí para excavar bajo su piel, sin que aparentemente sienta dolor alguno. Es un cuerpo para probar sobre él.

Del mismo modo, *La deriva*, con ese sustantivo que remite a la desorientación, a la pérdida del rumbo previsto, al encuentro con lo desconocido, entronca con la manera de concebir el teatro de Veronese. El teatrista argentino va a tratar de redescubrirse en cada obra, en cada acontecimiento teatral, y para ello debe perderse, debe caminar sin brújula ni guías, para llegar a lugares insospechados. Bacon decía que después de pasar las mañanas trabajando en su estudio, se dedicaba a pasear sin rumbo por las tardes. A deambular. Aunque:

No, no es eso exactamente. Es lo mismo que *to fool around*. Aquí está [en el diccionario que consulta], es ‘dejarse llevar’, ‘ir a la deriva’. Un poco como he pasado la mayor parte de mi vida. Quizá sea el mejor medio de sobrevivir en nuestro mundo, y quizá, también, de escapar de la angustia. He pasado toda la vida así, a la deriva (Maubert, 2012: 70).

En la primera colección veronesiana se recogen los títulos: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, *Señoritas porteñas*, *Luisa*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *Cámara Gessel* (que se estudió en el apartado de El Periférico de Objetos), *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, *Unos viajeros se mueren*, *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, *Circoneiro* (también perteneciente a El Periférico), *Women's White long sleeve sport shirts* y *Ring-side*.

En la segunda compilación aparecen *XYZ*, *El líquido táctil*, *Sueño de gato*, *Eclipse de auto en camino*, *La noche devora a sus hijos* y *Mujeres soñaron caballos*.

No están publicadas *Open House*, *La forma que se despliega* ni *Teatro para pájaros*. Los textos no publicados y, sin embargo, citados en a lo largo de estas páginas

pertenecen a las versiones de trabajo que han facilitado los actores o asistentes de dirección de los montajes o bien han sido cedidos por el Centro de Documentación Teatral del Teatro San Martín de Buenos Aires.

5.3.1. *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990)

En 1990 se estrenaba *Ubú rey*, la primera obra de El Periférico de Objetos, pero Veronese ya comenzaba su andadura dramaturgica en solitario con este texto, dentro del contexto de las clases con Mauricio Kartun. El espectáculo se estrenó en 1992 bajo la batuta de Omar Grasso en el Teatro Municipal San Martín, y recibió, ese mismo año, la mención especial en el concurso rioplatense de dramaturgia Alberto Candéau, el premio Leónidas Barletta otorgado por la FUNCUN (Fundación Cultural Universitaria) como mejor obra dramática y quedó ternada como mejor obra dramática en el premio María Guerrero (Dubatti, 1997: 53).

En 2007 Joaquín Bonet volvió a poner en escena la obra, esta vez en el teatro La Tertulia, en una estancia que recuerda al famoso cuadro *El dormitorio en Arlés*, de Van Gogh, y recibió críticas como esta de Berengeno (2007): «A pesar de lo desgraciados que son los personajes, uno les toma cariño; tal vez por la intrascendencia de sus vidas complejas, pero comunes, entrecruzándose en el medio de una guerra, donde sus ínfimos objetivos quedan perdidos dentro de la confusión de sus pobres deseos. La obra presenta una realidad de nuestro mundo natural y profano».

Crónica de la caída de uno de los hombres de ella (1990) se convierte en una declaración de intenciones de la dramaturgia de Veronese, ya que en ella se ponen en juego elementos que se repetirán a lo largo de sus siguientes producciones. El texto se compone de diecinueve cuadros que funcionan como retazos desordenados y repetitivos de una historia inconclusa en las que se presenta a Evaristo, un joven músico deformado con una joroba a la espalda, su amante Margarita, que a su vez es novia del poeta y cartero Artemio, y Madame Aterrá, consejera de Evaristo. La ambigüedad de la obra no solo consiste en pequeños elementos que quedan sin aclarar dentro de la pieza, sino que se lleva al plano formal de su composición: el desorden cronológico no implica solo desajustes temporales, sino que supone la omisión de determinados momentos de la fábula, de modo que la historia quede incompleta e incomprensible. Los fragmentos de historia que sí aparecen dejan entrever un ambiente de guerra del que Evaristo trata de escapar, así como Artemio. Los dos, sin embargo, son enviados al frente, y Evaristo

sobrevive, pero mutilado, ya sin joroba, lo que provoca el rechazo de Margarita, que siempre fue odiada por Madame Aterrá. La obra, así, presenta una estructura que funciona casi a partir de fogonazos de luz en los que no se logra comprender completamente qué ocurre, porque nunca pasa el tiempo suficiente para que el ojo vea con claridad y el oído se adapte a las voces que tratan de explicarse. Y sin embargo, Veronese deja resquicios de puertas y ventanas abiertas para que, como hacen los propios personajes, el espectador se asome a ellas y juegue a comprender su significado.

Lo primero que llama la atención de esta primera pieza de Veronese es el título. Al contrario de la tendencia general, que elige una o dos palabras concretas, concisas y directas, este dramaturgo comienza, desde el principio de su carrera dramática, a crear textos precedidos por títulos extraños: «Mi primera obra se llama *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella...* parece que está... pero no está mal armado... suena como incómodo. Y siempre me han gustado los títulos así, que la gente diga “¿Qué quieres decir con el título?”, pero en realidad no quiero decir nada», explica el propio autor (§ B2). En sus sucesivas piezas Veronese continuará eligiendo frases que rozan lo agramatical, difíciles de decir y casi de entender. Y lo hará por el mismo motivo que le llevaba a Duchamp a elegir títulos extraños para sus obras: porque le interesan las palabras, el sonido de las palabras, y la combinación de ellas, que provoca antisentidos. Es una forma de divertimento, es un primer juego con el público. Y esta es la primera de las ideas que hay que poner sobre la mesa si se quiere tratar de delimitar una posible poética de Veronese: el juego como premisa.

Un juego de vital importancia, porque es una manera de estar en el mundo, *su* manera de estar, de ver, de concebir la vida. Pero un juego. No tiene nada de extraño entender así el teatro: solo hay que recordar que en inglés *actuar* se traduce por *to play*, en francés es *jouer* y en alemán, *spielen*, verbos que en español significan ‘jugar’. Al fin y al cabo, el teatro es (también) un divertimento, como afirma el actor español Enrique Torres, que trabaja en la compañía andaluza Histrión Teatro: «Hay mucha gente del gremio a la que le parece que el teatro es lo más importante de la creación, y no, el teatro es una búsqueda y una manera de estar aquí. No tiene más. Es un juego. Y en cierto modo veo que en este hombre está instalada esa idea» (§ B11). Y el juego empieza desde el primer momento en que el lector se acerca a la cubierta del libro, el actor al texto que tendrá que memorizar, el programador al dossier que leerá para contratar la obra en su sala o el espectador en el cartel que lo conducirá a la butaca. La

puerta de acceso al acontecimiento teatral no es fiable, no promete nada, no se muestra de manera obvia. Ese es el primer juego propuesto por Veronese: no hay *crónica*, porque la obra no presentará unos datos ordenados cronológicamente. La «caída de uno de los hombres de ella», puede referirse a la relación entre Evaristo y Margarita, pero también a la del primero con Madame Aterrá. Puede ser lo que el receptor decida que sea, si decide jugar.

El ambiente de guerra y de horror se muestra en fragmentos como este, que remite a la dictadura de Videla y a los desaparecidos:

Margarita.- Usted, sí... Usted, Evaristo, venía hacia mí para salvarme, venía subido a un enorme pez... Mientras mis manos subían por mi cuerpo, usted se acercaba y sonreía... ¿por qué sonreía?

Evaristo.- No sé... pero llegué a tiempo.

Margarita.- No, se resbaló del pez y cayó al agua.

Evaristo.- Pero nadé hacia usted y...

Margarita.- No, no, comenzó a ahogarse de a poco... Me miraba con esos mismos ojos tiernos.

Evaristo.- ¿Y no intenté...?

Margarita.- No intentaba nada. Se hundía como un ladrillo... Y en el mismo momento en que desaparecía bajo el agua, mis manos comenzaban a aflojar... y el aire a circular...

(Veronese, 1997: 49)

En este fragmento, la idea de la persona que se hunde en el agua como un ladrillo remite a esos *vuelos de la muerte*, en los que se lanzaba a hombres atados a grandes piedras desde helicópteros para que se hundieran en el mar o en el Río de la Plata. También remite a esa dictadura la idea de los bebés robados en el momento en que Margarita insinúa que está embarazada pero no ofrece más datos, de modo que Evaristo no logra saber si el bebé existe ni si es suyo. Estas referencias no aparecen de una manera obvia en el texto: se habla de una *guerra*, no de una *dictadura*, se habla de listas de *sobrevivientes*, no de *desaparecidos*... Es esta una de las ambigüedades semánticas que Veronese pone en juego, una doble lectura de la obra: la del lector que no relacione estas palabras con la realidad argentina, y la del lector que asocie las dos ideas inmediatamente. Cualquiera de las dos lecturas es válida y posible, y seguramente Veronese trató de no determinarse por una de las dos para no escribir una historia obvia, pero es innegable la reminiscencia de la escritura de Gambaro, cuyos textos sí muestran con mayor contundencia la denuncia a la dictadura. Y en los que también se pone en juego otra de las ideas exploradas en este texto: la de la deformidad.

Margarita.- A veces me despierto y lo veo ahí arriba, agarrado de algún tirante. Mirándome, ah, con esos ojitos tan lastimeros que pone, se les salen de las órbitas como

dos ciruelas, pidiéndome que lo llame a mi lado... es horroroso... se le deforman, pobrecito, me da una pena espantosa, pero no soporto mirarlo, es horroroso, horroroso... me producen horror esas deformidades.

Evaristo.- Margarita... a mí también... desde chico me producen horror.

Margarita.- Cómo nos vamos a entender.

Evaristo.- Sí, cómo nos vamos a entender.

(Veronese, 1997: 36)

Sin embargo, cuando Evaristo retorna de la guerra y está mutilado, sin joroba, Margarita lo rechaza:

Margarita.- Fue mi único consuelo... (*Lo abraza y lo suelta violentamente*).

Evaristo.- ¿Qué pasa?

Margarita.- Ah... Evaristo... su...

Evaristo.- Sí... sucedió en el frente... durante un bombardeo.

Margarita.- Y lo dice así... ¿Pero no es consciente... de... de la importancia? ¿Cómo suceden las cosas?

Evaristo.- ¿Qué importa? Si suceden...

Margarita.- No sea irresponsable. Se trata de su cuerpo, Evaristo. [...] El horror es la palabra indicada en estos casos, Evaristo. (*Pausa.*) Usted está mutilado... (*Pausa.*) Escuche, creo que comenzó a llover...

Evaristo.- ¿Mutilado?

Margarita.- Es horroroso... No que llueva, me refiero a... (*Lo señala.*)... a todo esto... De pronto se desmorona... Horror...

Evaristo.- Por favor... Míreme, soy Evaristo, ¿no me puede reconocer?

Margarita.- No, pero qué equivocado está, ya no lo es.

(Veronese, 1997: 50-51)

Este rechazo, explica Rodríguez, se debe a la imposibilidad de reconocimiento por parte de Margarita, y se vincula al texto *El desatino*, de Gambaro, «en donde la extracción del aparato que Alfonso tiene adosado al pie termina siendo la causa de su muerte» (1999: 164). La pérdida de identidad relacionada con la transformación del cuerpo remite a esos muñecos deformados, rotos, violentados, despojados de su inocencia y su utilidad infantil, con los que experimenta El Periférico de Objetos. Pareciera que esta primera obra estuviera escrita todavía para muñecos, no para actores, sino para objetos que se pueden deformar, que pueden aparecer por las ventanas o por el techo, cuyos cuerpos se transforman en escena de modo que se conviertan en irreconocibles y siniestros.

Esa imposibilidad de reconocimiento provoca la imposibilidad de relaciones personales completas: la relación amorosa entre Evaristo y Margarita nunca llega a consolidarse, pero tampoco la de ella con Artemio. Ni siquiera se puede saber con claridad si Madame Aterrà cuida porque quiere a Evaristo. Y desde luego, Evaristo ha

crecido con una madre cuya tumba ahora no quiere visitar porque su recuerdo sobre ella no es precisamente placentero:

Margarita.- ¿Qué? ¿Cuántos años? ¿Qué más hacía? Hoy quiero saber todo de usted. No más secretos entre nosotros. ¿Qué hacían los domingos en su casa? ¿Recibían visitas?

Evaristo.- Sí, por la tarde...

Margarita.- Ah, y esos recuerdos lo alegran.

Evaristo.- No... mi madre me encerraba en un baúl.

Margarita.- (*Pausa*). Ternura... Cuánto dolor para un solo cuerpo.

(Veronese, 1997: 35)

Poco después y sin una explicación Margarita introduce otro de los elementos característicos de la escritura de Veronese: la animalización. Y lo hace proponiendo a Evaristo jugar a «matar la rata»: «Acérquese que le enseñe. Poné la mano así... no, así, no, tonto... (*Ríe*) Permiso... (*Le toma la mano*). Así, encorvándola... y ahora muévala rápido... mire si no parece...» (Veronese, 1997: 35). Antes ya Artemio le había propuesto a Evaristo que criase ratoncitos:

Artemio.- Debería, debería, son lo más indicado para abandonar ese estado de pesadumbre que lo envuelve. Dan un motivo más para levantarse animoso y permanecer así todo el día, téngalo en cuenta. Yo, personalmente, le debo a esos benditos toda la efervescencia de mi vena poética, dramática, la furia de mi glosa, la vehemencia de mi verso...

Evaristo.- Pero... tendrá un lugar amplio, supongo, aquí yo no tengo espacio, apenas quepo yo.

Artemio.- Oh, no, qué equivocado está, se necesita mucho menos lugar del que usted seguramente está imaginando.

Evaristo.- Pero... ¿no son agresivos? No, ¿sabe? Le tengo miedo a los roedores.

Artemio.- (*Ríe*). Dóciles y simpáticos, como pocas criaturas. Además no necesitan alimentación especial ni cuidado excesivo... y lo más importante, son silenciosos.

(Veronese, 1997: 26)

Esta animalización, que estará presente en las siguientes obras de Veronese, supone un acercamiento del hombre a la irracionalidad: no se trata solo de que Evaristo tenga roedores en su casa, sino que con el juego de matar la rata pareciera que Margarita quisiera convertir al propio hombre en una rata, pues su mano ya se asemeja al roedor y metonímicamente todo él se convierte en ese animal. Y no es un animal de compañía, de modo que criar ratones supone una extravagancia, un alejamiento de la normalidad, una ruptura de la cotidianeidad. Pero además, no es un animal saludable, Cirlot explica que las ratas «se hallan en relación con la enfermedad y la muerte» y al ratón «se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante» (2013: 385). De este modo, tomando como animal la rata o el ratón, Veronese aporta un grado más de incomodidad al ambiente de *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*: todo

es más oscuro, más sucio, más desagradable. No hay posibilidad de comprensión, no se puede vislumbrar ninguna luz porque todo el ambiente se recrea en la oscuridad y vuelve a ella una y otra vez. Y dentro de la incomodidad se instala la violencia, otro de los grandes hitos de la dramaturgia de Veronese:

Margarita.- Artemio... Un racimo de cabezas se metió en nuestro cuarto.

Artemio.- Ah... ¿Pero se puede ver algún acto de violencia?

(Veronese, 1997: 47)

La violencia, por tanto, presentada en forma de relaciones interpersonales viciadas porque están creadas por personajes mutilados, deformes, repugnantes, abandonados y solos, se instala en un ambiente angustiante y del que es imposible salir, porque es imposible siquiera acceder a él racionalmente. Este es el juego que comienza a proponer Veronese en 1992. Y a él le seguirá una veintena de obras más.

5.3.2. *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos (1992)*

Gustavo Fontan llevó su versión de la obra en las temporadas 2003 y 2004 a la porteña sala El Camarín de las Musas, y Laura Ayusem «la iba a montar pero al final no lo hizo», cuenta Veronese (§ B3). Quien sí llegó a ponerla en pie fue el propio autor, en 2009, con el grupo español Histrión Teatro. Los andaluces viajaron hasta Buenos Aires para que Veronese pusiera en pie la pieza, renombrada como *Los corderos*. «Hicimos diez días de pases con público. Él tiene el espectáculo montado en un mes, y luego lo va reajustando con público. Invita a gente, nos dice que invitemos nosotros... Eso era muy curioso. A mí me encantó», cuenta Gema Matarranz (§ B12), socia fundadora de la compañía granadina junto a Nieves Carrascal. El elenco, junto a Gema, se completó con Elena de Cara, Paco Inestrosa, Manuel Salas y Enrique Torres. Después de la primera toma de contacto en la sala de ensayos de Veronese, la compañía volvió a España e hizo más de cien representaciones nacionales e internacionales, volviendo a Argentina, al teatro Timbre4, en 2011. En septiembre de 2013 una compañía mexicana llamó a Veronese para montar y estrenar la obra en la sala Chopin del DF, con los actores Arturo Barba, Alejandro Calva, Andrea Guerrero, Nailea Norvind y Carlos Valencia.

En 2014 empezaron los ensayos con un elenco argentino formado por Flor Dyszel (sustituída en determinadas funciones por Tamara Garzón Zanca), María Onetto, Gonzalo Urtizberea, Diego Velázquez y Luis Ziembrowski (sustituido por Toni Lestingi), que estrenó en el Festival Chéjov de Moscú, viajó después al Sibiu International Theatre Festival de Rumanía, y pasó por Chile, para asentarse en julio de

2015 en el Teatro Cervantes, en Buenos Aires. Unos meses después el equipo comenzó la gira nacional, pasando por Mar del Plata, Tucumán, Santa Fe o La Plata, entre otras. Un año más tarde, en junio de 2016, volverían al Teatro Cervantes para despedirse del espectáculo allí, en la ciudad en la que comenzaron los ensayos.

La versión española trajo consigo una labor de reescritura del texto, no solo por los giros lingüísticos y las adaptaciones al acento castellano, sino por la propia historia. La versión mexicana integró cambios lingüísticos distintivos del país, como la expresión «me cago en la chingada leche», que la versión argentina ha respetado. Sin embargo, la última modificación introduce nuevas variaciones en la historia que Veronese contó en el 92. Los cambios que se han ido produciendo responden a las necesidades dramaturgicas del autor, al estilo artístico que impera en el momento de escritura y reescrituras, a la respuesta ante una realidad social que va cambiando y, desde luego, a la realidad nacional en la que se inserta la obra. El recorrido de *Los corderos* se estudiará más adelante (§ Cap. 9).

5.3.3. *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna (1992)*

La tercera pieza de Veronese fue premiada en el primer concurso iberoamericano de textos teatrales «Hacia una nueva dramaturgia», organizado por el CELCIT en 1993, obtuvo una mención en el Concurso Patagónico de Escritores ese mismo año, y quedó como segundo premio nacional de Drama, Tragedia y Teatro Histórico dentro de la producción de 1992 a 1995. La obra no se ha puesto en escena de la mano de Veronese, pero sí estuvo en el porteño Teatro San Martín en 1994 y 1995 bajo la dirección de Rubens Correa y Javier Margulis, y en 2005 Juan Graña presentó en el Teatro Circular de Montevideo su versión de la obra, parece que con no muy buenas críticas, como esta de Arias (2005):

En Buenos Aires vimos una fantasmagórica acción donde nunca se sabía bien si los personajes eran soñados o reales, o si entraban y salían de ambos géneros; la iluminación de Margoulis y Correa era como una cuarta dimensión, una ventana abierta al sueño, lo que nos hizo recordar que siempre hay en las obras de Veronese puertas y ventanas, cargadas de presagios. En cambio, en esta versión de Graña los elementos oníricos parecen restringirse a la música de Fernando Ulivi y al vestuario; la iluminación, aquí, es rígida. Debemos reconocer que ni aún con el auxilio de la electrizada y electrizante puesta en escena de Margoulis y Correa pudimos comprender del todo el argumento; y posiblemente no estaba en los planes de Veronese ser explícito. Creemos que el talentoso y fecundo autor argentino es el creador de un punto de vista nuevo o, mejor aún, de unos lentes especiales con que observar la realidad. [...] Para decirlo de una vez, la concepción del mundo de Daniel Veronese es radicalmente

distinta de la que ofrece la sabiduría convencional. Juan Graña ha optado por un rumbo distinto, presentando la obra de Veronese en una forma que calificaríamos de monocromática y bidimensional, casi como podría hacerse con una comedia o un sainete de comienzos del siglo XX. [...] Comprendemos la dificultad de tratar de describir un sueño; ese es el problema de Veronese; pero ponerlo sobre las tablas fue la ordalía de Graña.

La obra se presenta como una segunda parte de *Los corderos*, según explica el propio autor: «Yo quise hacer una trilogía que se llamaba *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*, el segundo que se llamó *Conversación nocturna*, pero porque estaba escribiendo esa obra y dije “voy a hacer una trilogía”. En el sentido de que son tres obras, no porque haya un común denominador que las una: el común denominador soy yo. Y fue una trilogía de dos al final» (§ B3).

En ella aparecen cuatro personajes: Basilio, Delfina, Hombre y Mujer en dos ambientes distintos: una habitación con cama de matrimonio y un salón, conectados entre ellos por una puerta. En la habitación aparecen Basilio, el Hombre y la Mujer, que parece una prostituta que ha llegado a la casa para complacer a Basilio, y con la que coquetea el Hombre. La Mujer se encarga de repetir una y otra vez que es nueva y no sabe lo que tiene que hacer, y ofrece datos contradictorios:

Mujer.- Me dejó el asiento porque estoy embarazada

Basilio.- (*Al Hombre*). ¿Embarazada?

Hombre.- Ah, qué rapidez. Ya se dio cuenta.

Mujer.- En realidad ya tiene dos años.

Basilio.- ¿Su hija?

Mujer.- Micaela... Le iba a poner Romina, pero ya hay muchas Rominas.

(Veronese, 1997: 115-116)

Paralelamente, cuando Basilio entra a la habitación se encuentra con Delfina, que parece su compañera sentimental. Las dos historias se van mezclando hasta que la Mujer menciona a Félix, el padre de Micaela, y posteriormente Delfina confiesa que lleva un tiempo viéndose con él. En ese momento el lector comprende que la ambigüedad generada por Veronese tiene como finalidad contar la fábula al mismo tiempo en dos momentos temporales distintos: el pasado y el presente de Basilio. El elemento siniestro en este caso es esa repetición, ese *déjà-vu* consciente al que se somete Basilio para recordar, cual si fuese un mantra, qué pasó la noche en que Delfina apareció tarde y él pensó que había estado con Félix, y la ventana de la habitación estaba abierta y... el lector, o el espectador, ha de suponer lo que los celos provocaron que Basilio hiciera con Delfina.

Se ven de nuevo en este texto, por tanto, los elementos que Veronese pone en juego en su dramaturgia: lo siniestro, las relaciones imposibles, el ambiente de angustia, tortuoso y sin escapatoria, la violencia, y también, aunque en menor medida, la animalidad, esta vez en el nombre del personaje de Delfina. Cirlot dice que «el delfín es el animal alegórico de la salvación», y que en ocasiones suele aparecer duplicado, lo que remite al equilibrio de fuerzas iguales, y que en caso de que una de las dos figuras duplicadas se halle invertida, ello se refiere a la «doble corriente cósmica de la evolución y la involución» (2013: 169). La Mujer y Delfina son las dos caras de una misma realidad, y la imagen de una de ellas cayendo, una y otra vez, se asocia con esa necesidad de evolución que se convierte en involución, porque, al fin y al cabo, la muerte de Delfina supone una negación de la salvación de Basilio.

En este caso el título juega con el lector porque de él se presupone una continuación de la historia de *Los corderos* que no aparece, y porque la existencia de los animales solo se encuentra en ese nombre de mujer. Pero la segunda parte del título no supone una puerta falsa de entrada: la conversación nocturna entre Basilio y Delfina aparece constantemente y da el significado a la historia de esta tercera obra del dramaturgo.

5.3.4. Señoritas porteñas (1993)

Esta pieza corta presenta a dos mujeres, la Señora y la Señorita. Ambas son porteñas, por lo que el título, en este caso, no presenta esa ambigüedad y no supone una falsa expectativa.

Tratando de imitar el género policial, de suspense, la Señora interroga a la Señorita sobre un hecho que aconteció un viernes de mayo a las once y treinta en el Jardín Botánico. El mes de mayo, el interrogatorio, el hecho de que la Señora lleve un pañuelo y, obviamente, que los dos personajes sean mujeres conducen al espectador a la imagen de esas madres de Mayo que incesantemente buscan a sus hijos. Veronese no aclara si se refiere o no a este momento histórico, pero uniendo estos elementos conduce al lector a un ambiente de angustia y violencia, alejándolo de la tranquilidad de una charla entre dos mujeres en la calle.

La estructura formal del texto ya muestra, desde el principio, un recurso que juega con la teatralidad convencional: la Señora posee dos discursos, uno hacia la Señorita y otro que presupone una especie de *voz en off*, cuya presentación aparece entre paréntesis, y en la que describe lo que ocurre en ese interrogatorio y también sus

sentimientos, sus dudas, sus temores. Esa voz se asemeja a la del cine negro, «pero si el [género] policial centra su textualidad en la investigación racional, aquí lo que se pone en crisis es la razón misma», explica Rodríguez (1999: 165). De este modo el diálogo queda relegado a un hecho del pasado, que la Señora reconstruye y al que le agrega su percepción de los hechos y de sus sentimientos en ese monólogo presentado entre paréntesis: «(Y lo que obtuve como respuesta voy a describirlo, ya que sería inútil tratar de reconstruirlo ahora en este lugar)» (Veronese, 1997: 145).

La imagen de la Señorita se quiebra desde el principio, desde la primera intervención de esa voz *en off* de la Señora: «(Le pedí permiso y toqué con mi pulgar, con mucho cuidado, el lugar por donde debería estar la nariz)» (Veronese, 1997: 143). Empieza, por tanto, aquí, a generarse esa idea de ambigüedad que rodea la imagen de la Señorita, que desde este momento no parece una imagen real sino mutilada. Como si fuera un muñeco. De la nariz inexistente, Veronese lleva al lector hasta el corazón de la chica:

(Y esta vez sin permiso busqué el lugar donde suelen tener el corazón estas niñas y vi cómo su frivolidad comenzaba a desaparecer y noté con pena que se podía empezar a quebrar)
(Dios mío...)
(Sentí que se me podía caer entre los dedos si no hacía algo con rapidez... y todo de emoción pura y genuina, adolescente)
(Y por primera vez me asusté)

(Veronese, 1997: 144)

Y posteriormente se descubre que tampoco la cabeza está en el lugar que debiera: «(Como si un niño jugara a esconderse detrás de sus manos, apoyó la cabeza en la mesa y comenzó a hacerla rodar, arrojándola como distraída. De aquí para allá, iba. Bola grávida, esa cabeza, que yo presentía llena de dolor)» (Veronese, 1997: 145). A esta idea de fragmentación del cuerpo se le añade la pérdida de individualidad de la Señorita:

Señorita.- ¿Es realmente tan importante lo que intenta averiguar de mí? De nosotras, digo... quiero decir, decimos...

(Veronese, 1997: 144)

No es posible, por tanto, detectar quién es esa Señorita, como explica Trastoy: «Si no es posible establecer con precisión si se trata de individualidades o de arquetipos, de figuras que metonimizan a otras muchas y diversas mujeres, tampoco es fácilmente determinable si son realmente dos individuos o uno solo, desdoblado en instancias temporales diferentes» (1998a: 178). La figura de la Señorita está desdibujada, deconstruida, rota, como si de un muñeco desmontable se tratara. Y tanto es así que en

eso consiste precisamente el interrogatorio de la Señora: aquel día de mayo en el Jardín Botánico la Señorita rozó a la Señora y su joven rostro quedó enganchado a su abrigo. La Señora trata de devolverle a la Señorita su rostro. Su identidad perdida.

El mecanismo poético de Veronese para contar esta historia se basa en desvirtuar el lenguaje: perder la cabeza es una expresión coloquial, que él lleva a su límite real, y perder la imagen «no significa perder algo concreto, algo del orden de lo real, sino perder la opinión positiva que los demás tienen sobre uno» (Trastoy, 1998a: 179). También, de este modo, devolver la imagen supone un doble sentido: cuando la Señora llega a casa y ve su abrigo, encuentra reflejado en el espejo el rostro de la Señorita, el espejo le devuelve esa imagen de juventud, quizá de ella misma, pero ella sabe que ya no pertenece a ese grupo de señoritas porteñas, por lo que no puede reconocerse en ese rostro joven y trata de devolvérselo a su dueña: «Sé lo que puede significar para una joven como usted... como ustedes... el no poder disponer de su imagen como quisieran» (Veronese, 1997: 150).

Señoritas porteñas, por tanto, se convierte en la plataforma que usa Veronese para hablar de la pérdida de la identidad y la conciencia del paso del tiempo, y no lo hace de manera obvia, aunque los ecos de las madres de Mayo o de las desapariciones sean inevitables para el lector que conozca esos sucesos históricos, sino que lo pone en escena a través de un juego lingüístico, como si las palabras pudieran darse de sí tanto que logran flexibilizar los propios cuerpos y hacer que, literalmente, perdieran el rostro. De este modo, un texto que pudiera parecer ingenuo se tiñe de ominosidad debido a la presentación de la mutilación y a la imagen del doble en el espejo. Veronese vuelve a encontrar, por tanto, el camino para hablar de lo oculto, de lo que no debería mostrarse, y lo hace convirtiendo el juego lingüístico en un juego macabro y real.

La presente obra se ha puesto en escena junto con las dos siguientes piezas que se analizarán, dentro de un espectáculo que Rubén Szuchmacher agrupó y dirigió bajo el nombre de *Música rota*.

5.3.5. Luisa (1993)

Son innumerables las veces en las que este monólogo de mujer ha tomado forma de espectáculo, pero ninguna de ellas ha sido dirigida por el propio autor. En 1994, Szuchmacher creó *Música rota*, que incluía también *Señoritas porteñas* y *Luz de mañana en un traje marrón*, y estuvo en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Además de

él, la obra se ha representado en el Bajo Bar en 2001, bajo la dirección de Paula Susperregui; Hugo de Bernardi y Julieta Fassoni lo mostraron en siete salas porteñas entre 2004 y 2007, como El Crisol o el Centro Cultural Marco del Pont; Diego Brienza lo mostró en 2005 en la Puerta Roja y la función llegó hasta la sala Delborde en 2007; Javier Medina ofreció su versión en 2008 en la sala Templum; entre 2008 y 2009 Vanina Montes tuvo la obra en la sala El Gran Crespo; en 2010 llegó a la madrileña sala La Usina con Rodrigo Serrano Gonsebatt a la cabeza; Natacha Saez lo llevó a Trinidad, a la sala El Avispero en 2010 y a la porteña El Gran Crespo en 2014 y 2015; Bárbara Biscaro también estuvo con el espectáculo en El Avispero en 2011, y también ese mismo años en el porteño El Club de Las Artes; en 2014 Sergio Matías Domínguez renombró la obra como *Ella (La historia de Luisa)* y la llevó al Centro Cultural Ross de Tucumán; la mexicana Angélica Rogel estrenó su versión en Casa Actum, en el DF, en marzo de 2015; este mismo año, en agosto, el Tardon Teatro y Café contó con la representación de *Desde el alma*, que incluía *Luisa* junto a *El nombre*, de Gambaro, y *El silencio de las tortugas*, de Lucía Laragione.

Luisa narra su historia en forma de monólogo dirigido a su madre ausente, a la que le cuenta que le compensó esperar durante doce años a Agustín, su amado, porque volvió a aparecer esa noche. Doce años antes Agustín le pide a Luisa, a *Lúisa*, con acento en la *u*, como él lo pronuncia, que la espere, con una maleta, a la puerta de su casa. Pero él nunca llega, hasta la noche en que ella decide empezar a destejer el jersey verde que tanto le gustaba. Esa noche llaman a la puerta y Agustín aparece allí, explicándole que tiene que volver a marcharse, que tiene una cuenta pendiente con la justicia y que sí fue aquella noche a buscarla:

Eran como las dos de la madrugada. Cuando llegué, me acerqué, te vi durmiendo con la cabeza apoyada en los bracitos. La cabecita en la parecita. La parecita gris. Como tu mamá apoyaba la cabecita en la espaldita de tu papá.

Eso era cierto, mamá, así me había quedado en la parecita de la puerta. Agustín había venido aquella noche, entonces no me mentía.

Lúisa, Lúisa, mi Lúisa si hasta te espanté un mosquito que te volaba cerca de la oreja.

Me acuerdo que tu saquito verde se te había corrido por la espalda.

Y tu hombro estaba desnudo a la luz de la luna, parecía una colina de sal.

Una colina de sal.

Eso dijo de mi hombro. [...]

Es que estabas tan linda, Lúisa, tan linda... parecías una reina, así apoyada a la luz de la luna, comprendeme un poco vos también, me dio no sé qué despertarte...

¿Escuchó, mamita? Una reina... A mí...

(Veronese, 1997: 161)

Veronese dibuja a una mujer persistente en su esperanza, que necesita respuestas frente a su abandono, que habla con quien ya no existe para explicar lo que, en el fondo, no se sabe si sucedió o fue la recreación de lo imposible pero imprescindible para continuar viviendo. Luisa encarna la búsqueda desesperada de una razón para continuar viviendo, lo que conlleva una ineludible nostalgia, como coinciden en afirmar las críticas que de los espectáculos se han hecho. Es un personaje que «se ha dispuesto a vivir a la espera de ser rescatada por alguien más; como Penélope aguardando a Ulises, como Vladimir y Estragón esperando a Godot», dice el programa de mano de la representación mexicana⁷. Por eso desteje su jersey, el jersey que lo unía a él, hasta que vuelve a construir su imagen, real o irreal, ya no importa, para volver a tejerlo, ahora con hilo marrón y no verde (que se muestra como premonición de la próxima obra del autor: *Luz de mañana en un traje marrón*). Su persistencia, su esperanza supone «una luz en la oscuridad. O un futuro alegre en el ocaso. Porque motiva a creer en la simpleza del amor, aun hoy, cuando la voracidad de lo efímero se lo lleva todo» (Casas Di Nardo, 2009). El autor, por tanto, vuelve a crear una historia basada en la imposibilidad de establecer relaciones personales: Luisa espera el amor, pero el amor le es negado. Agustín se le escapa «como una anguila» no una, sino dos, o quién sabe si más veces, si Luisa eternamente seguirá esperando, tejiendo y destejiendo ese jersey, deconstruyendo cada vez más la imagen de ese amor que supone la salvación, la explicación de su propia existencia.

5.3.6. *Luz de mañana en un traje marrón* (1993)

Además de su adaptación para *Música rota*, de la que se hablará a continuación, Osmar Núñez puso en escena esta obra en 2005 en la sala Corrientes Azul, y el espectáculo estuvo dos años en cartel hasta que concluyó su andadura en el Centro Cultural Adán Buenosayres.

Con *Luz de mañana en un traje marrón* Veronese reinventa la didascalía, y la pone en boca de un personaje, el Hombre que cruza la escena, y que ofrece indicaciones escénicas, a medio camino entre las de un director y las de un narrador:

Todo sucederá de mañana.
¿Cómo mostrarlo? Muy simple.
Deberá notarse en la pared de atrás una hermosa luz matinal.

⁷ Cita recogida de la web: <http://artefactotrespuntocero.com/luisa-de-daniel-veronese-breve-temporada-en-casa-actum/> <última consulta: 17 /07/2015>

(Señala). Por aquí estaría la cama... y por aquí la pared iluminada en la que deberá verse una mañana.

Sucedirá alrededor de las diez de la mañana.

Con esto no quiero decir que sea necesario reproducir exactamente la luz de esa hora. Seguramente, nadie puede recordar con exactitud cómo es la luz alrededor de las diez de la mañana. ¿No? (Veronese, 1997: 167).

El personaje irá describiendo también al Hombre (que podría ser él mismo) y a la Mujer que se encuentran en la cama. Y para describirlos usa metáforas de animales:

El hombre, medianamente joven, con personalidad... mediana...

A veces pienso...

Si tuviera que compararlo con algún animal, elegiría una cabra...

(Ríe). No. Quizá sea demasiado opaca esa comparación.

(Veronese, 1997: 168)

Al poco comienza a hablar de él como de un búfalo. La cabra se ha convertido en búfalo:

Siempre vuelvo a los animales.

Algo encorvado hacia adelante, como un búfalo. Como esperando el momento en que alguien se suba sobre él y se recueste aquí, en la zona de la espalda inmediata al cuello.

Fuerte. Casi en extinción.

(Veronese, 1997: 168)

Grande, robusto, fuerte, seguro, pero en extinción, el búfalo supera en potencia a la cabra, y ambos pertenecen a la familia de los bóvidos, en la que se encuentra también el buey, «símbolo de sacrificio, sufrimiento, paciencia y trabajo», según Cirlot (2013: 113). El Hombre muestra una gran paciencia ante la Mujer, que no consigue explicarse con claridad porque es una gacela, símbolo de «la persecución de las pasiones y del aspecto agresivo, autodestructor, del inconsciente», que se caracteriza por huir, aclara Cirlot (2013: 219). La Mujer trata de contarle al Hombre lo que sucedió el día anterior, cuando una mujer entró en su casa a pedir dinero o ropa, la siguió por toda la casa, se desnudó en su habitación y trató de ponerse el traje de él. El traje marrón, un traje caro e importante, que ella guarda en el «placard» pero cuya manga asoma como para que la mendiga lo vea y lo quiera. El traje marrón que lo convierte en un búfalo. El traje, que es lo único importante de la casa y que la Mujer decide guardar bajo la cama para que esté seguro. El Hombre se viste con él, aunque sean las diez de la mañana, para volver a sentirse búfalo, para que la gacela vuelva a enlazarse sobre su espalda encorvada y los deseos de los dos vuelvan a despertarse. El de él, que rebota entre esas cuatro paredes como una pelotita, el de ella, que se relaciona con el camafeo:

Enseguida, entonces, el deseo de probarse el camafeo frente al espejo.

El camafeo, regalo de su madre... [...]

Ella, cada noche, desnuda... vestida solo con el camafeo, clavado a su pecho.
(Veronese, 1997: 170-171)

Y los deseos de los dos, de esa pareja que podría parecer feliz, pero a la que atraviesa una dolorosa incomprensión: ella no puede explicarse bien, él tiene que preguntar hasta hallar su traje, ahora arrugado, pero importante, fuerte, capaz de hacer volar por la ventana a un cuerpo y seguir corriendo... y luego... luego nada:

Nada.
Bien.
Cosas que pasan.
Cosas terribles que pasan.

(Veronese, 1997: 179)

Terriblemente poético y críptico, Veronese muestra esa negación, una vez más, de las relaciones familiares (la imagen de la madre y del padre de ella, y sus deseos no cumplidos), amorosas y sexuales. La negación derivada de la incomprensión, de la ausencia de diálogos lógicos, quizá debido a la aparición de situaciones macabras como la de esa mendiga desnudándose en la habitación. La realidad quizá asuste tanto que sea incomprendible, por lo tanto inenarrable, y en consecuencia imposible de compartir. Al menos, entre un búfalo y una gacela. Si al menos uno de los dos fuera carnívoro quizá se despertara el deseo sexual. Pero no, no ocurre nada. «Cosas terribles».

Mi exmujer, en un viaje que hicimos a Canadá, me compró una tarjeta de un fotógrafo francés que no recuerdo ahora el nombre. Era una foto con un epígrafe escrito así como a mano, como si tú agarras una foto tuya y escribes «Este es el recuerdo de mis vacaciones en Buenos Aires, miren qué tostada que estaba porque era verano y estaba tomando un helado o un refresco en...». Solo que mostraba una foto en blanco y negro, que era una habitación, una luz que entraba por una ventana, un hombre sentado en la cama mirando al fotógrafo, una mujer atrás de él abrazándolo. [...] No recuerdo bien ahora, porque estaba en inglés, pero era algo como «las cosas estaban bien entre nosotros, ella me abrazaba y me amaba, yo fui feliz». Me acuerdo que para mí fue maravilloso. El hecho de que alguien tenga que decir «yo fui feliz». Era de una melancolía espantosa. Ahí empecé a encontrar algo en el teatro que tenía que ver con el pensamiento... Escribí muchas obras pensando... Hay una que se llama *Luz de mañana en un traje marrón* y que tiene que ver con esa foto. La necesidad de poseer algo y la fragilidad que tiene ese objeto que creemos que nos pertenece porque ya parece con mucha facilidad, o no, o luego, si no desaparece por ahí queremos otro, ¿no?, queremos cambiarlo por otro. Ese sentimiento de insatisfacción que es lo que nos hace vivir y la vida es eso, creo, ¿no?, que uno va deseando cosas, no digo cosas materiales: deseando cosas (§ B2).

Música rota, que Rubén Szchumacher puso en escena en 1994, enlaza los tres últimos textos con lazos sutiles y ambiguos, como explica Trastoy: la Señora y la(s) Señorita(s) de *Señoritas porteñas* establecen casi una relación de madre e hija, como la que tiene Luisa con su madre, que piensa tejer de marrón su abrigo, el mismo color del

traje del Hombre en *Luz de mañana en un traje marrón*, cuya protagonista, la Mujer, lleva un camafeo, regalo de su madre, que podría evocar a esa imagen de la Señorita que queda pegada en la solapa del abrigo de la Señora (1998a: 180). La relación entre madre e hija queda establecida por tanto, en las tres obras, casi como un castigo hereditario que impide la felicidad de las jóvenes.

Otro lazo de unión hay entre las tres piezas: Dubatti afirma que en *Señoritas porteñas* y *Luz de mañana en un traje marrón* Veronese trata de «definir otras formas de narrar los hechos en escena», como en *Luisa* «reescribe el monólogo cómico-dramático de escritura tradicional» (1995a: 57). En las tres hay personajes que tratan de contar, de narrar, sin éxito unos hechos que no pueden reconstruir totalmente porque la realidad se lo impide. Luisa no puede ser feliz y trata de reconstruir el encuentro con Agustín, la Señora ha dejado de ser joven y necesita verse reflejada en el rostro de una Señorita que ya no es, la Mujer no puede reconstruir el acontecimiento con la mendiga y solo trata de mantener su deseo a la espera de él. Del hombre. El hombre por el que ellas quieren sentirse protegidas pero que ya no existe. Y si existe es un búfalo. Casi en extinción.

5.3.7. Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie (1994)

Veronese no ha dirigido esta obra escrita en el 94, que sin embargo ha tenido una gran acogida entre numerosos directores argentinos: Cristina Banegas estrenó su versión en la porteña Sala El Excéntrico de la 18 en 1998; también en Buenos Aires, en el Centro Cultural Recoleta, Daniela Olivera la puso en pie en 2001; Alejo Pedro Sosa la dirigió en 2005 en La Fábrica Espacio Cultural; George de Bernardis la llevó a Rosario en 2007 al Centro Cultural Peripeccias; Julio Karp estuvo en el Teatro el Piccolino en 2009; ese mismo año, Emiliano González Portino ofreció su dirección en la Casona del Arte Foro Gandhi en Buenos Aires; en 2010, Pablo Fredes fue su director en el Espacio La Casona; y, por último, Carolina Donnatuoni hizo girar la obra entre 2013 y 2014 por el Centro Cultural El Núcleo y Espacio 44.

Acorde con los procedimientos más convencionales de dramaturgia, *Formas...* presenta una estructura cronológica en la que dialogan tres personajes: Isabel, Hombre, al que llaman Gutiérrez, y Secretaria. Isabel, de sesenta y cuatro años, acude a la oficina de ellos, que se encuentra a la puerta de la mina en la que trabaja su hijo, del que lleva

doce años sin saber nada. A lo largo de las páginas que componen la pieza, el lector se va adentrando en un mundo ambiguo que se convierte en siniestro, porque, siempre desde la periferia, sin ser obvio, Veronese construye un reflejo de la sociedad argentina de la postdictadura.

En primer lugar, el título ofrece datos reveladores, comenzando por su extensión: *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* es una frase extremadamente larga, casi se podría decir que inapropiada para un título de una obra teatral. Sin embargo, oculta una doble función tras esas palabras: Veronese vuelve a proponer un reto al receptor con ellas. La idea del juego, por tanto, se vislumbra desde lejos. En primer lugar, ese título supone para el receptor, acostumbrado a nombres cortos, explícitos y clave, un ejercicio de paciencia, preludio de lo que Isabel vivirá dentro de esa oficina, por lo que la identificación con la protagonista comienza mucho antes de lo previsto para el receptor. El segundo reto que propone Veronese con este título es de comprensión gramatical y semántica: «*de las madres*», reza el título, de modo que esta historia no le corresponde solo a Isabel, sino que hay más mujeres implicadas. Isabel es solo un ejemplo de un suceso de mayor extensión.

La imagen de la madre, en Argentina, tiene un referente localizado y personificado en esas mujeres que decidieron caminar en círculos en la Plaza de Mayo hasta que el gobierno de Videla aclarase dónde estaban *sus hijos*, sintagma que también forma parte del título. Este referente es inevitable, y Veronese, que no lo menciona explícitamente, juega con él. Juega porque no lo sitúa en una cárcel, en un río o en una fosa, sino en una mina, que «no es un cementerio: ser sepultado por la mina remite a una muerte no natural, trágica, de cuerpos no recuperados ni enterrados con el duelo correspondiente» (Dubatti, 2006: 15). La ambigüedad del texto, por tanto, aparece desde el título, del que se desprende un doble sentido, una referencia histórica velada.

Una vez dentro del texto la referencia histórica aumenta debido a los mecanismos dramaturgicos que Veronese confecciona. Isabel se ve sometida a repetir escenas, como la explicación de que es la primera vez que acude a esa oficina, aunque ya estuvo antes en ese lugar, pero nunca obtuvo datos concretos:

Hombre.- ¿Es la primera vez que viene?

Isabel.- A la empresa no, ya me habían citado varias veces, le dije. A esta oficina sí es la primera vez.

Hombre.- ¿Y qué le parece? Todo nuevo. Idea mía. Desde aquí, con solo asomarme controlo todo. Más cómodo y rápido. Nada ni nadie se me escapa.

(Veronese, 1997: 199)

Gutiérrez juega con la angustia de Isabel. Le repite preguntas, cambia de tema con aparente inocencia, parece banalizar el dolor de ella, pero de soslayo asegura que él puede saber todo lo que ocurre en la mina, y sin embargo no ofrece datos concretos para localizar al hijo:

Secretaria.- Señor Gutiérrez, según el último informe, parece que el hijo de la señora fue trasladado a este puesto de avanzada y es uno de los posibles seleccionados para la salida.

Isabel.- ¿Mi hijo está aquí? ¿Por dónde? (*Acercándose a la entrada de la mina*).

Hombre.- (*A Isabel*). Alto ahí. (*Pausa*). Señora, precisiones a esta altura... Pero por alguno de esos túneles estará, yo qué sé... Los beneficios del carbón todos los conocemos, pero... ¿Conoce las dificultades, Isabel? Todos del mismo color. Si uno toma el camino equivocado... se pierde para siempre.

(Veronese, 1997: 204-205)

Como ya le ha ocurrido otras veces, Isabel no podrá obtener datos concretos. La repetición de la escena, por tanto, otorga al texto un elemento siniestro. Pero hay más reiteraciones en la historia, como la pantomima de Gutiérrez con el tabaco: él va a encender un cigarro, Isabel le pide que no lo haga, él repite esta operación varias veces hasta que, al final, acaba fumando. La más clara repetición acontece en los cambios de roles del Hombre y Secretaria, que juegan a disfrazarse de otros personajes que dialogan con Isabel, sin que esta se percate de que son ellos. Así, la Secretaria se convertirá en Molinari, la doctora de Isabel, y después en la novia de Luis, su futura nuera, y el Hombre se hará pasar por su propio padre, que trata de seducir a la protagonista, por Luis, el marido de Isabel, a la que intentará violar, y por último, por Luis, su hijo. Todos estos cambios de disfraces tienen como objetivo despistar, marear y anular la capacidad de raciocinio de la protagonista. Ella duda de la profesionalidad de su doctora, que le da pastillas que le hacen sentir mal, pero todos en la mina hablan de lo buena que es Molinari. El Hombre, disfrazado de padre de Gutiérrez, aparece con unos guantes idénticos a los que llevaba el marido de Isabel, y además le asegura que tiene poder en la mina para luego decirle que él no puede hacer nada para sacar a su hijo; la supuesta novia de Luis asegura que su novio va a salir pronto, de modo que Isabel cree que es su hijo, aunque la descripción no corresponda, porque ya ni siquiera la madre sabe si su hijo es moreno o rubio.

Secretaria.- ¿Es morocho el suyo?

Isabel.- Sí, sí... (*Pausa*). Un poco morocho... (*Pausa*). ¿Y el suyo? (*Pausa*). ¿No? (*Pausa*). No, no es muy morocho... más o menos... casi rubio.

Secretaria.- Entonces es el mismo.

(Veronese, 1997: 216)

La aparición del marido de Isabel es imposible para ella, que asegura que lo enterró con sus propias manos hace treinta años, pero él insiste en que ella no quiere reconocerle. Y como colofón, después de todas las apariciones que han surgido frente a Isabel, unido a las pastillas que la falsa doctora le ha suministrado, aparece el Hombre como Luis, el esperado hijo. Como juego final, el presunto Luis finge no reconocer a la madre, pero recuerda que tenía dos hermanas (información que Isabel otorgó al señor Gutiérrez, padre, aunque él y la Secretaria ya lo sabían), y asegura haberse cruzado con alguien que se parecía mucho a su padre, de modo que Isabel acaba aceptando que es su hijo; sin embargo, Luis opta por volver a la mina porque su vida está allá dentro, y le propone a la madre seguirle. E Isabel entra en la mina:

Hombre.- ¿Entró? (*Secretaria asiente. Pausa*). Qué barbaridad. Tierra por todos lados. (*Le alcanza los papeles*). Más citaciones.

Secretaria.- ¿Todas esas?

Hombre.- Y hay más para mañana.

(Veronese, 1997: 229)

La metateatralidad dentro de esta obra sirve para degradar la conciencia de identidad de Isabel a través de un juego burocrático siniestro que, como apunta Dubatti, ya se ve en el relato kafkiano «Ante la ley», en el que «el personaje se siente atrapado en un proceso de reglas sustentadas en una lógica ininteligible o absurda» (2006: 12). De este modo, en la pieza «se plantean abyectos mecanismos de control que remiten a los centros clandestinos de detención o bien a los procedimientos de secuestro y detención de las personas» (Trastoy, 1998b: 23) que conducen al lector al sentimiento de angustia, incertidumbre, pánico y terror que embarcaba a la sociedad argentina de la postdictadura, no solo en el espacio público sino desde la propia casa: Isabel recibió la citación debajo de su puerta, en su espacio privado. Veronese ofrece, con esta pantomima burocrática, la imagen de los políticos tal y como la reconoce Bartís:

Los políticos aceptan siempre, perversamente —y a diferencia de los actores—, la actuación de una realidad paralela. Encarnan, casi como si fueran actores stanislavskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos saben que son corruptos. Y el imaginario social acepta —aunque no crea— la imagen ficcional. El teatro lo ha invadido todo (Dubatti, 1998: 17).

Este juego metateatral que Veronese pone en escena da cuenta de la tortura psicológica (y física, si se tiene en cuenta que la presunta doctora obliga a Isabel, una mujer de sesenta y cuatro años, a hacer flexiones) a la que se sometió al ciudadano durante decenios en el país, y de la que varias obras, como *El señor Galíndez*, de Pavlovsky, dan cuenta. Una tortura que el ciudadano decide aceptar como forma de vida. Por eso, Isabel acaba por creerse la ficción como si se tratara de la realidad, de su realidad. Desconfía de sus propias facultades racionales para acabar cediendo ante lo que se le muestra. Racionales y sensoriales, porque Veronese juega con una de las imágenes de lo siniestro que Freud recopiló en su artículo homónimo: la de la ceguera.

Hombre.- ¿No me ve?

Secretaria.- Estará ciega.

Isabel.- No... Digo, si sos este que estoy viendo, si sos mi Luis... mi hijo...

Hombre.- Mamá...

Isabel.- Dejame hablar.

Secretaria.- Está ciega.

Isabel.- (*A Secretaria*). Cállese... (*A Hombre*). No, te veo, pero de repente...

Hombre.- ¿Qué estoy haciendo ahora? Dígame.

Isabel.- Me mirás como si fuera una extraña para vos.

Hombre.- ¿Cómo tengo las manos?

Isabel.- Las tenés en los bolsillos. No las puedo ver.

Hombre.- (*A Secretaria*). Está ciega.

Isabel.- No estoy ciega.

(Veronese, 1997: 224)

La ceguera, por tanto, es una de las manifestaciones de lo ominoso, pero en el texto también aparecen las repeticiones, ligadas al *déjà-vu* o el *desvelamiento de lo oculto*, representado en el enterramiento que supone la propia mina (esta misma idea ya se puso en juego con *El hombre de arena*) y en la resurrección imposible del padre (y seguramente del hijo). En *El Periférico de Objetos*, Veronese experimenta con la idea de dar vida al muñeco, a un ser inerte, y aquí esa idea está estructurada, llega más lejos: se da vida a un hombre que la había perdido, provocando una imagen de horror y siniestralidad para quien se enfrenta a esa imagen.

Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie pone en juego las características que conforman la poética de Veronese: la ambigüedad, lo siniestro, la violencia que rezuma el texto, la búsqueda de la identidad, como se ha visto, pero además también se encuentran en él la idea de la animalización y la de la imposibilidad de las relaciones familiares.

En este caso la animalización pasa casi inadvertida, pero existe en el discurso del Hombre cuando se encuentra disfrazado de Gutiérrez padre, cuando Isabel le pregunta si

sabe lo que ocurre dentro de la mina: «¿Qué? Ni soñando. (*Se golpea en el pecho*). Capacidad pulmonar intacta. Ahora me cuido como un infante. Ni loco me llevan ahí abajo. Lo mío es la fragancia de la mañana, las ovejas pastando, los riachos turbulentos...» (Veronese, 1997: 210). La oveja, que en el imaginario colectivo suele ser símbolo de ingenuidad y obediencia, es dócil y siempre se encuentra en grupo, bajo las órdenes de un superior. Gutiérrez padre, a través de esta metáfora, convertiría al Hombre en ese pastor que vigila a sus trabajadores.

Por último, se pone en juego en esta pieza la imposibilidad de establecer lazos familiares perdurables. El hijo lleva doce años ya sin aparecer y han pasado treinta años de la muerte del padre, por lo que la ruptura de la familia es evidente. Pero Veronese propone que esa ruptura era predecible:

Hombre.- (*A Isabel*). ¿Se había dado cuenta de que su hijo lleva el mismo nombre que su difunto esposo?

Isabel.- No me arrepiento de los nombres de mis hijos.

Secretaria.- Si todos hiciéramos como usted...

Isabel.- ¿Qué?

Hombre.- Esta vez tengo que defender a mi secretaria. Un chico que se llama como su padre está destinado ya desde la cuna a repetir la historia de su familia, le guste o no le guste.

Secretaria.- ¿No cree que eso es un poco ingrato para la criatura?

(Veronese, 1997: 203)

Isabel, en consecuencia, se convierte en la culpable del destino del hijo al llamarle como su padre, pues este mismo nombre implica un mismo comportamiento: «La familia aparece aislada de una realidad, ya que la madre aceptó el destino de minero, primero en su marido y ante la falta de trabajo no se opone a que su hijo le siga los pasos. Esta sumisión es parte de las causas que desembocan en el crimen» (Seoane, 1998). De este modo tan macabro los torturadores logran despojar a Isabel de todo raciocinio, de manera que no sea capaz de diferenciar quién es el enemigo y cómo está jugando con su angustia, hasta que acabe anulada, fagocitada por su propio miedo, perpetuando ella misma el destino de su propia familia. La quiebra de la identidad, por tanto, es provocada por los demás, pero acaba siendo interiorizada por Isabel, es decir, por la madre, por las madres, por cualquier ciudadano.

5.3.8. *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* (1994)

Lorenzo Quinteros se encargó de dirigir esta pieza, que se representó en 1997 en el Teatro El Doble; la obra se programó en el madrileño Teatro Alfil en 2002 bajo la batuta de Yayo Cáceres, y posteriormente viajó a Ciudad Real, Gran Canaria, Guatemala y México; en 2009 estuvo en el Teatro del Puente, en Santiago de Chile, de la mano de Rafael Contreras; Víctor Agüero, por su parte, la llevó al teatro Cajamarca en 2013 y a Enko Sala Gladys Lavalle un año después, ambas en Mendoza.

En el texto, Veronese vuelve a apostar por la temática de la búsqueda de la identidad. En este caso, la Madre, el Padre, el Amigo (se le llama así, pero sería el novio) y la Amiga de Martina han recibido sus cartas y tratan de comprenderlas para entender el comportamiento de la chica. La carta dirigida a los padres rebosa indignación y en ella Martina dice que se va para siempre, porque «hubiese querido que las cosas sucedieran de otra manera. Pero ya es tarde para mí» (Veronese, 1997: 233). Los padres, azotados por el dolor, no logran entender las palabras de su hija, y recuerdan la noche anterior:

Padre.- Parecía soñar con ángeles.

Madre.- No era con ángeles con lo que soñaba. Soñaba seguramente con un oscuro camino que la alejaba de todo lo conocido, de su familia.

(Veronese, 1997: 234)

La Madre comienza a lamentarse porque en realidad su hija siempre había querido a su marido pero a ella la odiaba, el Padre trata de recordarle que los tres formaban una familia ejemplar: «¿O no éramos nosotros tres esos seres embriagados de felicidad que se sentaban alrededor de esta mesa, estirando los brazos...?» (Veronese, 1997: 236). El dibujo que el Padre reproduce con palabras deja ver una imagen familiar tan perfecta que resulta imposible, tan azucarada que parece ocultar algo casi siniestro detrás. Siniestro como esa idea de lo conocido dentro del ámbito familiar y lo oscuro, lo desconocido, fuera de él. Este mismo año de 1994 Veronese y El Periférico de Objetos trabajan con *Cámara Gesell*, que experimenta con la idea de la familia como símbolo de lo siniestro, debido a su eterna y constante repetición. En *Equívoca fuga...* la Madre asegura que la familia es el único lugar seguro, y todo lo que esté fuera de ella es territorio comanche, es enemigo. Esta concepción del mundo presupone una estructura jerárquica familiar, un abuso de poder por parte de la Madre hacia Martina, o lo que es lo mismo, la imagen de «una estructura familiar perversa y castradora», asegura

Rodríguez (1999: 164). Por tanto, el texto, pese a los intentos del Padre, vuelve a reincidir en la percepción de la familia como elemento desestructurado.

La aparición del Amigo en la casa familiar reforzará esa imagen siniestra: él trae consigo una carta de amor de Martina, en la que asegura que «aquí quiero pasar el resto de mi vida. Solo aquí, en esta compañía, seré feliz» (Veronese, 1997: 243), y la Madre decide que el destinatario de esa carta está equivocado: esa carta la escribió su hija para ellos, no para él, porque ella sabe que su hija, en realidad, lo aborrecía. La relación amorosa, así pues, queda en entredicho. El Amigo, que llega a la casa feliz, con intención de decir públicamente que se casará con Martina, comienza a desconfiar de su amor.

La Amiga inseparable, de la infancia, de Martina llega después. Con la entrada de este personaje, Veronese reincide sobre la imagen de lo siniestro, esta vez aludiendo a la idea de los gemelos:

Amiga.- Si para mí no existe otro hogar que no sea este. ¿O no era como una hija más para ustedes? (*Al Padre*). A veces, hasta nos confundían.

Padre.- Eso era cuando pasaban mucho tiempo juntas, siempre pegadas como gemelas sin separar.

Madre.- Eso era cierto, siempre una encima de la otra.

Padre.- (*A la Madre*). ¿Te acordás? Teníamos que correrles un poco el pelito de la cara para saber quién era quién. Ahí nos dábamos cuenta enseguida.

(Veronese, 1997: 250)

Este personaje trae consigo una nueva carta, más ambigua que las anteriores: «¿Pero estaría verdaderamente a gusto aquí, si me quedo?, o ¿no extrañaría el inconfundible aroma de esta casa si me voy? No lo sé» (Veronese, 1997: 249). Las dudas aumentan. Comienza a hacer aguas también la relación amistosa, o quizá amorosa también, según lo que deja entrever la Amiga:

Amiga.- ¿Les contó que soñábamos vivir las dos solas en una misma casa?

Amigo.- A mí no me contó eso.

Madre.- (*Al Amigo*). Usted, cállese. Es una mentira.

Amiga.- ¿Por qué? ¿Dos mujeres solas no pueden encontrar la felicidad, también?

(Veronese, 1997: 251)

Como ya hizo con el Amigo, la Madre trata de arrebatarse a ella también los hermosos recuerdos que tuviera de su hija, diciendo que en realidad la aborrecía y la quería lejos de su lado. De este modo la imagen de Martina, que, paradójicamente, es el único personaje de la obra que tiene un nombre propio, esto es, que aparentemente está más definido, más concretado, que el resto, que poseen nombres comunes en función de su relación con ella, empieza a resquebrajarse. Metafórica y literalmente, porque los

personajes comienzan a pelearse por las cartas para quedarse todos con las palabras esperanzadoras de la segunda misiva, hasta que estas quedan hechas pedazos.

Veronese, en este momento, introduce al Cartero, que aparece en la habitación de la hija con una maleta. Se presenta ante los demás asegurando que ellos deberían conocerlo, porque es el cartero, aunque ahora se encuentre sin su hábito profesional. De nuevo, por tanto, reminiscencias de lo conocido que se vuelve desconocido, de lo siniestro. A modo de falso *deus ex machina*, el personaje llega para solucionar la situación, «a traer un poco de tranquilidad a esta casa» (Veronese, 1997: 253). Pero su narración de lo acontecido no logra calmar a nadie: la madrugada anterior, cuenta, una joven apareció en su casa. La descripción de la chica, «casi una niña, pelo castaño, revuelto... de estatura mediana» (Veronese, 1997: 254) es austera y tan general que podría servir para cualquiera, pero la Madre, tal y como le ocurría a Isabel en *Formas...*, quiere creer que es su hija y asegura que es ella. Esta chica estaba metiendo su mano en la boca de los cinco perros del Cartero:

Madre.- No puede ser... con el terror que siempre le tuvo a los animales...

Cartero.- Sin embargo, señora, le aseguro que iba de uno en uno, y con una rapidez en esas manos, con una gracia que daba miedo. Pobrecitos. (*Mirando fijamente a los ojos de la Madre*). Seguramente alguien le enseñó alguna forma dañina de apretar las lenguas de los perros para que no ladren, si no, no entiendo. Así... Como si tuviera una tenaza en la mano.

Madre.- ¿Qué dice? (*Al Padre*). Hacelo callar, hacelo callar.

Cartero.- Fue muy feo para mí tener que presenciar eso.

Amigo.- No, eso no puede ser verdad. Ella ama a los animales. Pero si los perros en la calle, de la alegría, saltan en el aire cuando ella se les acerca.

(Veronese, 1997: 254)

Cual si Martina fuese una mujer diferente con unas y otras personas o, mejor, como si fuera un constructo de la imaginación de cada uno de ellos, su identidad sigue quebrándose, y el lector no puede comprender si ama o no a los perros. El perro, «emblema de la fidelidad», guardián, guía y protector (Cirlot, 2013: 364), aparece violentamente torturado por Martina de esta manera. El Cartero cuenta que la chica quería revisar tres cartas para cerciorarse de si el destinatario era o no el adecuado: «Déjeme ver mis cartas, por favor, o nunca volveré a ser feliz. Si me equivoqué al ensobrarlas aún estoy a tiempo» (Veronese, 1997: 256), pero teniendo en cuenta cómo había tratado a sus animales, la amenazó con llamar a la policía, de modo que la supuesta Martina salió huyendo. Al huir arrojó su pañuelo de encaje, ese que aparece en el título y en la primera carta que leen los padres, y que «empezó a ser llevado por alguna inexplicable corriente de aire. Era muy extraño ya que no había ventanas

abiertas. Además, la noche estaba en calma, nada se movía afuera. [...] Pasaron... no sé, minutos, horas, no sé, hasta que por fin llegó al piso... y ya fue tarde. Cuando me di cuenta ella ya había desaparecido del lugar» (Veronese, 1997: 256). Este elemento mágico es la excusa que el Cartero da para explicar que ella haya huido, que ya no esté, que haya desaparecido.

Finalizada la explicación, el Cartero aporta otro dato: sabe que Martina desayuna té con leche y dos tostaditas. Explica que «en un tiempo también se sentaba alguien en mi mesa. Era una niña también. (*Pausa*). Sí, eso desayunaba. Pero un buen día se fue» (Veronese, 1997: 258). Tras esto, se despide. Antes de irse la Madre le pregunta qué lleva en la maleta, y él responde que está vacía.

En la casa quedan los cuatro personajes, que juran esperar a Martina. La Madre dice que no recuerda que él sea el cartero, y se dirige al cuarto de la hija, donde descubre que el supuesto Cartero ha robado toda su ropa. Los amigos se marchan de la casa y los padres se quedan ahí. Esperando a que vuelva la hija. Y sin embargo, cierran la puerta con llave.

A modo de crónica policial, Veronese conduce al lector a una historia cuyas huellas se convierten en preguntas... sin respuestas. Nadie sabe quién es ese hombre que se presentó como el Cartero, nadie sabe si la Amiga y Martina se amaban, o si lo hacían ella y el Amigo, nadie sabe si Martina era feliz en la casa familiar, si temía o no a los perros. Nadie sabe si Martina ha sido raptada por el Cartero, o si se ha ido por su propio pie, si esas cartas las ha escrito ella y no tenían el destinatario correcto. El lector no puede llegar a saber quién era realmente Martina, porque Veronese la despoja de cualquiera de los atributos que se le ponen encima, como si de un muñeco al que se le hubieran querido arrancar los brazos, las piernas, los ojos, la lengua, el corazón se tratase. Como si la realidad fuera inaprehensible. Como si no hiciera falta conocer la verdad para seguir viviendo (ahora dentro, en el espacio privado, protegidos, privados de libertad).

Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho, cuyo extenso título se presenta como sinopsis de lo acontecido, muestra un mundo sin respuestas, sin verdades, sin sentido. En el que la única opción es esperar, como se espera eterna y ciegamente a Godot, y no hacer preguntas. Vivir sin saber.

5.3.9. *Unos viajeros se mueren* (1995)

Alejandro Tantanian puso en escena este texto en 1999 en la sala porteña El Callejón de los Deseos (Buenos Aires) y Cristina Carozza en El Círculo (San Miguel de Tucumán) en 2005.

Unos viajeros se mueren es, quizá, el texto más poético de Veronese. En él, como afirma Dubatti, el autor trata de «dejarse llevar por las convenciones, componer dentro de su imperio, contar una historia como si fuese un antiguo “cuento de invierno”» (2006: 18). Las referencias a la realidad extratextual, histórica y social, no son tan evidentes como en sus obras anteriores. En este texto, Veronese pone en escena una historia en la que los personajes tienen una aura fantasmagórica y en la que se utilizan objetos casi mágicos. Ahora bien, el «cuento de invierno» que Veronese construye tiene un cariz macabro y truculento.

La obra comienza con la Madre y el Padre de Clamiro, que lo llaman hasta que despierta de un sueño:

Clamiro.- Soñaba que alguien despertaba sobresaltado en su habitación como si hubieran pronunciado su nombre.

Su nombre era mi nombre: Clamiro.

Clamiro, el de mi sueño, corrió a su placard. Desperdigó ropa por el piso hasta encontrar...

Aquí está, como en mi sueño, un revólver.

Mi sueño se cumple y mi pesar se parece al pesar del hombre de mi sueño.

(Veronese, 1997: 265)

Desde el primer momento, Veronese marca una de las características que acompañan a esta pieza: la ausencia de didascalias. Toda acción que generalmente un autor dramático indica entre paréntesis vendrá, en esta obra, señalada por boca de los actores, que describirán los movimientos y gestos propios y ajenos, como si todos ellos fueran al mismo tiempo personajes y narradores. De este modo, la relación entre teatro y cuento queda concretada.

El lector no puede saber si lo que está leyendo es un sueño o es la realidad, porque, a modo de *matrioska*, uno aparece dentro del otro. El primer acercamiento, por tanto, a *Unos viajeros se mueren* resulta siniestro: Veronese pone en juego, con esta combinación entre sueño y realidad, el constante retorno de lo igual y la fantasía que se hace real. A lo ominoso se le suma la primera imagen de violencia encarnada en ese revólver, que apunta a Clara, la amada de Clamiro, que duerme. «Duerme como una osa» (Veronese, 1997: 267), asegura el Padre, y el oso se considera como un símbolo del «aspecto peligroso del inconsciente, o como atributo del hombre cruel y primitivo»

(Cirlot, 2013: 351). Clamiro, sin embargo, cambia la animalización de su amada: «Es un lince al acecho. Esta cama es su guarida. Yo, su compañero de caza y al mismo tiempo su presa» (Veronese, 1997: 267). El lince, según el Tarot, es símbolo de la lucidez y el remordimiento. Los padres, que han aparecido por la ventana de la habitación, ya que, aseguran, la puerta de la calle siempre está cerrada para ellos, dudan de que Clara ame a Clamiro y quieren que su hijo regrese al hogar materno, de modo que le proponen que vierta sobre la boca de Clara un medicamento, una droga, que hará confesar a la amada su amor o la falta del mismo.

Clamiro lo hace y Clara, que dormía (que soñaba, que pertenecía al mundo de la inconsciencia), y cuyo deseo es volver a cerrar los ojos, habla a su pesar, y le confiesa a Clamiro algo que ya no recordaba. Con lucidez, ahora rememora que de niña sus padres la obligaron a jurar amor eterno a un niño. Y para que ni ella ni él lo olvidaran, ella tiene una cicatriz (que ya está borrada, pues Clamiro no la encuentra) en la espalda y él en la rodilla. Para simbolizar su unión, los niños acercaron las heridas, de modo que «mi sangre no es la misma después de ese juramento» (Veronese, 1997: 273). Clara huyó de aquel pasado para olvidar la obligación que se le había impuesto, y conoció a un hombre. Cuando le contó aquella historia de su infancia, el hombre subió a un coche y escapó.

Cual si de un relato de Poe se tratase, apenas Clara se duerme, la puerta suena y aparece un hombre. Su coche se ha estropeado y ha parado justo en ese lugar. Clara despierta y reconoce a ese hombre: es Claudio, quien la abandonó tiempo atrás huyendo. Claudio, que dice tener nombre de rey, como el tío de *Hamlet* que usurpó el poder y a su madre, trae consigo a Blanco, y asegura que es su hijo y el de Clara. Ella no recuerda haber tenido un niño:

Clara.- No estuvo en mi vientre.

Claudio.- No sé dónde estuvo, pero yo deseaba tanto tener uno con vos.

Míralo.

¿No es parecido a nosotros dos?

Tiene tu claridad, tu blancura, y mi contextura física, por supuesto, producto del esfuerzo automotriz y del desplazamiento mecánico.

(Veronese, 1997: 281-282)

Ella no reconoce a ese niño, descrito como si de un robot, como si de un títere, de un muñeco, se tratase, de modo que Claudio amenaza con ponerle un cuchillo en la garganta. Ante el dolor del niño, Clara lo acepta como suyo. Claudio decide instalarse en esa casa. Los tres vivirán formando una macabra familia.

Clamiro decide acudir a sus padres y, con la promesa de que él volverá a su lado, les pide que maten a Claudio clavándole una punta «sobre su cuello de serpiente» (Veronese, 1997: 289). La serpiente es un símbolo del «principio del mal inherente a todo lo terreno» (Cirlot, 2013: 406), metáfora de lo que este personaje supone para Clamiro. Al estilo de las tragedias de Shakespeare, tras dudar y decidirse («Voy a matar por mi hijo», afirma la Madre [Veronese, 1997: 289]), los padres equivocan la víctima y Blanco acaba herido de muerte con una punta que Clamiro les da. Blanco, por tanto, acaba muerto tal y como Veronese predijo, si bien el asesino es otro. Los padres, equívocamente, le explican a Claudio lo que han hecho, pensando que es su hijo. Claudio les asegura que si matan a Clamiro no serán denunciados. Lo hacen y Claudio envenena a los padres. Clara descubre a Blanco muerto y, ante la falta de explicaciones de Claudio, le dispara con el revólver que Clamiro tomó al principio de la pieza. Se recuesta sobre la espalda de Clamiro liberada, por fin, de su condena.

La imposibilidad del amor, la presentación de una familia destructora (la de Clara, la de Clamiro, la que Claudio querría formar con su amada), la explicitación de la violencia y de la sangre, la búsqueda de la siniestralidad o la abundancia de animalización, la ambigüedad en los personajes de Blanco y de Clara se unen a un lenguaje poético, literario, que relaciona *Unos viajeros se mueren* con la tragedia shakespeareana. Veronese ha reconocido alguna vez su interés por el dramaturgo inglés, y posiblemente aquí su influencia sea obvia: el nombre de Claudio remite al rey bastardo que trató de arrebatar el trono del legítimo rey Hamlet, la venganza de la Madre recuerda a Lady Macbeth, los asesinatos fortuitos están presentes en varias de las tragedias del célebre autor. Sin embargo, Veronese priva a los personajes del psicologismo shakespeareano e introduce elementos cómicos, de modo que «se hace imposible la catarsis trágica original e imprime en la mirada una distancia racionalista, irónica» (Dubatti, 2006: 19). Todo ello viene ya introducido por el título, revelador, conciso y claro, que ofrece una síntesis de los acontecimientos, a modo de esquila periodística.

El lector, por tanto, se encuentra ante una pieza con tintes poéticos, macabros y mágicos al mismo tiempo, pero de la que se extrae una visión del mundo oscura y desesperanzadora. No hay posibilidad de amor porque todo, la obra, la vida, acontece dentro de unos vínculos familiares quebrantados, dominadores y perversos. Tantos, que hasta el filicidio es plausible.

5.3.10. *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995)

Un año después de su escritura, el texto recibió una Mención del Fondo Nacional de las Artes. En 1997 Claudio Nadie estrenó la presente obra en 1997 en Babilonia, Arte y Comunicación. En 2009 los espectadores porteños pudieron ver el espectáculo en El Gran Crespón, y un año después en Andamio '90, ambos de la mano de Florencia Suárez Bignoli. La compañía mexicana EspeKtros, bajo la mirada de Omar Alain Rodrigo, puso en pie la obra en 2011 en el Museo de la Ciudad de Querétaro. En 2014 Estela Ducasa pone en pie el texto en el Ambigú, también en Buenos Aires. Un año más tarde, en agosto de 2015 se estrena la versión de Oscar Vega en el porteño Cultural de Abajo.

Con una estructura compuesta por catorce escenas ordenadas cronológicamente aunque sin continuidad temporal, Veronese presenta a una familia visiblemente disfuncional: Beltrán lleva a su casa a Paulina con la intención de suplantar a su fallecida mujer, desaparecida para su hija Aurora, a quien no es capaz de contar la verdad. El dramaturgo sitúa la casa familiar al lado de un campo de tiro, sumando así al peligro, a la violencia del tiroteo, la falta de libertad que Beltrán ordena: es peligroso salir, de modo que solo cuando él decida Paulina y Aurora podrán ausentarse del lugar. Sin embargo, el ambiente dentro de la casa también resulta opresivo a los ojos del lector, por más que los personajes repitan, constantemente, cuán felices pueden ser. O precisamente por eso. Quien repite en voz alta una idea pareciera como si tratara de pronunciarla para otorgarle existencia.

Beltrán trata de generar un código de gestos que los tres deberán aprender y representar para poder comunicarse inequívocamente:

Beltrán.- Creo que de ahora en más en esta casa deberíamos tener cuidado con los gestos, con nuestras reacciones al enojarnos o alegrarnos, conocer a la perfección cómo paramos, cómo caminar, ¿ven? (*Camina*), cómo hablar, mover los hombros... en fin... ¿se me entiende?

Aurora.- Más o menos.

Beltrán.- En una palabra si nuestra forma de comportarnos en la vida hasta ayer no fue la más correcta, a partir de hoy hay que tratar de corregirla. Mostrar otra cosa.

Paulina.- ¿Y cómo pensás que sería...?

Beltrán.- No sé, mi amor. Algo distinto. Algo nunca visto pero mucho mejor para la comunicación casera.

(Veronese, 1997: 309)

La comunicación basada en gestos predeterminados recuerda al mecanismo técnico de movilidad de los objetos en el escenario que El Periférico trató de delimitar y poner en práctica en sus espectáculos. Beltrán propone comunicarse con gestos, no con

palabras, propone que los movimientos transmitan exactamente lo que se está pensando, propone, a fin de cuentas, restar humanidad a las mujeres que viven bajo su techo. Por eso cada vez que Paulina trata de decirle a Aurora que los dos amantes se van a casar Beltrán la interrumpe porque no está colocando bien las manos. Y cuando Paulina estalla y le dice a Aurora que su madre no va a volver, porque Beltrán la mató para traerla a ella a su casa, para suplantar su lugar, la respuesta de Beltrán se refiere a sus gestos:

Beltrán.- Nos equivocamos en un momento más delicado, Paulina, tus manos eran garras, hablaban de odio, de celos... ¿las viste?, nos equivocamos... (*Se asoma por la ventana*). Aurora... ¿No tendré perdón como padre? Perdoname, yo... (*Varios disparos*). Aurora... (*Grita. Su grito se va convirtiendo en un aullido*).

(Veronese, 1997: 339)

No lograrán convertirse en robots que se comuniquen por gestos, pero sí se alejarán de la irrealidad para convertirse en animales. El aullido de Beltrán así lo indica. Los tres personajes conviven con Tressor, el perro, al que Paulina teme (y que tiene el mismo nombre que la mascota de Nina, el personaje de *La gaviota*, de Chéjov). No solo por sus ladridos, sino también, tal y como se trasluce en el devenir los acontecimientos, porque le recuerda a la madre de Aurora, que amaba al animal:

Aurora.- Mi mamá quería a ese perro casi más que a mi papá. Cuando estaba sana se sentaba y Tressor le metía su hocico entre las piernas. Se quedaban horas así, sin moverse. Eran tal para cual.

(Veronese, 1997: 334)

La imagen del perro entre las piernas de la mujer se repite más adelante, después de ese aullido de Beltrán tras la huida de Aurora de la casa. En el último cuadro de la obra se recoge esta acotación, referida a Beltrán: «(*Se le acerca y pone su cabeza entre las piernas de ella*)» (Veronese, 1997: 339). Beltrán, que parecía controlar la situación dentro de su casa, pierde a su hija y se convierte en el perro de Paulina. Los personajes masculinos de Veronese, parece, siempre quedan supeditados a las decisiones femeninas. Y el ejemplo se encuentra en esta obra: Paulina cose un disfraz de perro para Aurora, de modo que ella se travista en animal. Pero Aurora rechaza ese atuendo. El perro, emblema de la fidelidad, fagocita a Beltrán, pero Aurora conserva su humanidad. Ella no será fiel a Paulina. Para ella, como indica Beltrán, el perro solamente le recuerda a su madre:

Beltrán.- Un veterinario amigo, el que atiende a Tressor, me dijo una vez que cuando los chicos hablan mucho de perros es porque, en realidad, extrañan a la madre muerta y no quieren que otra ocupe su lugar.

(Veronese, 1997: 322)

Otro animal se encuentra presente a lo largo de la pieza desde su apertura, puesto que inaugura las palabras de comienzo de la función:

Paulina.- (*Mirando una fotografía*). Una mujer sostiene en su mano un pichón de paloma muerto a disparos. Está prácticamente despedazado.

(Veronese, 1997: 307)

Las palomas se entienden en *La terrible opresión...* como el contrapunto al perro, porque nunca podrán ser enjauladas o atadas a los árboles. Paulina asegura que es un símbolo:

Paulina.- Como es el símbolo de la libertad, y la libertad tiene que estar en el aire, debe tener las patitas delgadas para poder levantar vuelo aun en condiciones adversas. Es decir, deben ser diáfanos en sus extremidades, pero, escuchá bien esto, con la fortaleza corporal de quien es dueña y señora de sus actos.

(Veronese, 1997: 325-326)

Irónicamente, sin embargo, los tres personajes miran la matanza de pichones en los tiroteos cercanos a la casa, y reproducen la foto de esa paloma muerta: al final de la obra Paulina será quien sostenga ese animal entre los brazos, imitando a la fotografía. Metafóricamente representando la posible muerte de Aurora (la característica ambigüedad de Veronese impide la obviedad de la muerte de la niña, pero el lector recuerda que sonaron disparos cuando ella salió de casa, y en un campo de tiro de lejos los niños se pueden confundir con palomas, había dicho Paulina). Al lado de la paloma, y de la familia de las aves, el pollo también se encuentra en la obra: Paulina cose un disfraz de ese animal para Aurora. Ella solo sabe coser perros y pollos, pero el segundo lo hace con astracán (piel de cordero), peludo, imagen de un mamífero maltrecho, deforme, violentado, y negro, como los gorriones («¿Aurora es una niña buena, Beltrán? Pregunto: ¿está representada por una palomita blanca, como todas las niñas buenas? ¿O por un gorrioncito grisáceo, como las dañinas?», preguntó Paulina anteriormente [Veronese, 1997: 325]), como los pichones. Como el pichón muerto de la foto:

Beltrán.- (*Mira la fotografía*). Es una falla del que tomó la fotografía la presencia del pichón muerto, en primer plano. No sé si es bueno mostrar eso. No debería estar ahí.

Paulina.- Si nos muestran eso de esa manera tan real es porque nos quieren decir que la vida tendría que ser de otro modo, menos salvaje, no que hay que ir matando palomas. Para eso sirven esas imágenes tan crudas. Para simbolizar lo que el mundo necesita. Más humanidad, menos muertes.

(Veronese, 1997: 333)

Se esconde en estas palabras de Paulina quizá la pretensión del autor de acercar al lector estas historias plagadas de violencia, de obscenidad, de lo siniestro. Representar la incomunicación, la imposibilidad, de nuevo, del amor, la familia disfuncional, la

muerte de los niños, la animalización y mecanización del hombre, quizá para apelar a la humanidad, a la risa, a la alegría, a la vida.

5.3.11. *Women's white long sleeve sport shirts* (1996)

Szuchmacher incluyó esta pieza en su espectáculo *Reconstrucción del hecho*, que se mostró en el bonaerense teatro Babilonia en 1997 (y al que acompañaron la obra de Rafael Spregelburd y la música de Federico Zype). En 2002 se representa en la sala Templum de Buenos Aires bajo la dirección (y actuación) de Laura Alonso. En el 2006 Cecilia Colombo renombró *Adela* a esta obra y la llevó a Huella Teatro. Roberto Nicolás Lachivita unió este monólogo al de Gambaro, *El viaje a Bahía Blanca*, y montó en 2011 en el Espacio de Teatro Boedo XXI la obra *Nunca imaginé que llegaría a matarte*. André Carreira redujo el largo título a *Women's* y presentó su versión en el Celcit en 2012 y en el Centro Cultural de Cipoletti y CEC (Centro de Expresiones Contemporáneas) de Rosario un año después. Entre 2012 y 2015 la obra llegó, también con el nombre de *Adela*, a Barcelona, al Jardí de l'Alberg Mare de Déu de Montserrat, al Espai Terrat de La Villarroel y a la Sala Beckett, así como a la madrileña sala Kubik Fabrik, con Jorge Sánchez a los mandos.

Women's white long sleeve sports shirts, que vendría a traducirse como 'blancas camisas deportivas de manga larga de mujeres', recuerda a los cuentos de Raymond Carver y su realismo sucio. Adela, dentro de lo que parece un interrogatorio público, responde a las preguntas sobre los hechos acontecidos en su casa. Cada vez que responde a alguien abre la réplica con un «sí, perdón», incrementando así su imagen de inocencia. Poco a poco cuenta la relación con su hermana, Josefina, su cuñado (sin nombre) y su vecino, el señor Carve. La estructura del texto recuerda a la de una espiral, y cada respuesta de Adela sirve «para atrapar al espectador en cada vuelta, en cada iteración» (Moraleda, 2015).

La imagen del señor Carve, cuyo apellido presenta una gran similitud con el del escritor estadounidense (podría ser este una especie de homenaje al autor, pero el apellido es frecuente en Uruguay y tiene origen alemán, de modo que no se podría asegurar la intención de Veronese al nombrarlo así), se presenta intencionadamente desenfocada. En ocasiones parece ser un hombre gentil, generoso, que deja cajas de ropa sin usar en la puerta para que Adela se las lleve y tenga con qué vestir, puesto que su situación económica no es desahogada. Sin embargo, «ya dije que el señor Carve se

vuelve muy violento cuando se descontrola... ¿lo dije?, se vuelve muy violento cuando... por lo general es un vecino correcto y silencioso pero a veces no... bueno, la verdad es que le da un poco de miedo a una» (Veronese, 1997: 362-363). Josefina, la hermana, le dice a Adela que no use su ropa, y va a visitarla cada miércoles para que Adela le dé algo de comer y los domingos le pide que vaya a casa de ella y su cuñado, lo que parece no agradarle a él: «y no es que mi cuñado no me quería, es que a él le gustaba estar solo con ella los domingos, cosa totalmente comprensible, si trabajaba toda la semana como un burro en la fábrica» (Veronese, 1997: 361). Comienza a vislumbrarse la relación entre Adela y su cuñado a través de las palabras del señor Carve, y su reacción ante lo que ocurre:

¿es lógico que no quiera invitarla los domingos a la casa de él pero aquí sí viene a visitarla, eh?, ¿en su propia casa, señorita Adela?, ¿usted se cree que puedo presenciar eso y quedarme de brazos cruzados?, mire, voy a serle franco, si veo otra vez a ese cretino dando vueltas por aquí le pego un tiro en la nuca y no va a tener que preocuparse más, señorita Adela... en la nuca le meto la bala, ya va a ver...

(Veronese, 1997: 362)

El cuñado de Adela, según cuenta, se le aparecía en casa por las noches, a la salida de la fábrica, porque la casa de ella le quedaba más cerca que la suya, la puerta estaba cerrada pero él la abría con un alambre, y le pedía a la chica que se «cebara unos mates». Con esta ambigüedad aparece esbozado el cuñado, que no se sabe si es violento o si su intención es inocente. El señor Carve decide pasar unos días en casa de Adela, que vive sola, y «una casa siempre resulta grande cuando una persona está sola», le recuerda incesantemente (Veronese, 1997: 361), para protegerla de la visita de su cuñado. Y cuando este aparece, el señor Carve le dispara:

sí, perdón, aquí alguien me pregunta si yo tenía el revólver en casa
¿revólver?, ¿cómo voy a tener un...?, ¿revólver?, ¿cómo voy a tener un...?, vuelvo a marearme y a repetir las cosas

(Veronese, 1997: 365)

El señor Carve dispara, por tanto, y le da a ella el arma. La inocencia de ella, de esta manera, queda en entredicho. Nadie parece creerla. Por eso siguen las preguntas: quieren que se aclare la relación con Josefina, «ya que mi hermana declaró que hace años no me ve el pelo» (Veronese, 1997: 366), quieren que Adela describa a su vecino, «ya que nadie reconoce haberlo visto» (Veronese, 1997: 366), quieren que aclare que la ropa que lleva puesta es la que le regaló él, «una partida beige de manga larga con tres botoncitos... casualmente luzco una en este momento» (Veronese, 1997: 362). Una

camiseta de manga larga beige (no blanca, pero casi) con tres botones, que recuerda ligeramente a las camisas que los dementes usan en los centros.

Veronese pone en pie un monólogo de mujer en el que cuenta la historia de un asesinato para acabar deshaciendo cada trazo del dibujo y ponerlo en duda todo: la existencia del vecino, del cuñado, de la relación con la hermana, del cadáver, de los interrogadores, de su propia cordura. «Esa tensión es parte fundamental de la historia, en tanto que las palabras convenientemente unidas pueden ir la desvelando, cobrando forma en el cuento. Y también son importantes las cosas que dejamos fuera, pues aun desechándolas siguen implícitas en la narración, en ese espacio bruñido (y a veces fragmentario e inestable) que es sustrato de todas las cosas», explica Carver (2011).

Deshacer un relato supone en primer lugar elaborar una estructura sólida en la que sustentarse, tanto los personajes como los lectores. Establecer todo un marco de hechos posibles, bien entramados. Y después, romperlo todo. Romper la imagen de la familia, de las relaciones amorosas, de la amistad, de uno mismo. Romperlo todo para quebrar la conciencia. Para construir sobre ruinas, como dice Jorge Riechmann (2012: 77):

Se construye a partir
de ruinas. Quien no lo sabe
devasta el mundo

5.3.12. *Ring-side* (1996)

La pieza no se ha puesto en escena todavía en Buenos Aires, pero sí en el Paul Groussac de San Miguel de Tucumán entre 2003 y 2004, con la codirección de Jorge Gutiérrez y Beatriz Lábatte. En 2013 el grupo colombiano SIDETIVA la llevó al Teatro Acto Latino con Arley Ospina al mando; con ella pretendían hacer «una crítica social hacia el gobierno, la educación, la religión, la familia», reza su cartel de promoción.

Ring-side no se muestra como un texto teatral: no hay separación entre diálogos y didascalias porque no existen ni los unos ni las otras. A modo de extenso poema, el texto se muestra casi como una narración de los hechos, «todo el texto parece ser una extensa didascalia donde se insertan los diálogos sin solución de continuidad» (Tarantuviez, 2007: 37). La ruptura formal del texto dramático recuerda al *Maquinahamlet* de Müller, y a su *Cámara Gesell*, obras que El Periférico estaba poniendo en escena este año de 1996. Pero no solo lo formal se puede ligar a esta obra: también lo intrincado, lo fragmentado, lo críptico del texto.

Veronese sitúa al lector en lo que podría ser un *ring* de boxeo:

Todos esperando con ansia el combate.
El lugar es rectangular.
Blanco.

(Veronese, 1997: 369)

El cuadrilátero es tan blanco que se puede mirar solo durante tres o cuatro minutos, cinco a lo sumo, dice el texto. Y de tres a cinco minutos dura cada asalto en el deporte púgil, por lo que Veronese delimita más la asimilación de su obra dentro de esta práctica deportiva. En ella, sin embargo, no hay dos hombres con guantes, sino «dos grupos, dos muchedumbres, dos rebaños ciegos o a cegar» (Veronese, 1997: 369). Primer elemento siniestro, la ceguera, se repite en esta obra del argentino, que nos sumerge desde el principio en un ambiente de violencia, de combate, de lucha entre bandos enfrentados. Al lado izquierdo hay un grupo de mujeres desnudas:

Aceitadas como ratas de barco.
Bronceados mecanismos de lucha.

(Veronese, 1997: 369)

Como en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, Veronese vuelve a situar al animal de la rata, símbolo de enfermedad y muerte, en el centro de la historia. Frente a esas mujeres-rata, el otro bando:

El grupo de la derecha.
Se destaca una sola mujer.
Una sola mujer lidera el grupo de la derecha.
Vestido blanco. Poco pelo. Mirada profunda.
Son sus señas.

(Veronese, 1997: 369)

El boxeo, deporte históricamente masculino, aquí está protagonizado por mujeres. Veronese, una vez más, reivindica la feminidad como elemento central de su poética. Mujeres que luchan, que defienden su territorio, que muerden si es preciso, que actúan como animales. Ellas, las ratas, ella, Carlotta, la que pretende ser mujer del tiburón (y cuyo nombre coincide con la muñeca maga de *Circoneegro*). Del hijo del tiburón. Las mujeres disputan el combate para quedarse con el novio. El año pasado el premio era una luciérnaga que era capaz de ponerse de pie sobre sus dos patas delanteras. Este año, el premio es ese novio «que vino del mar pero no es marinero» (Veronese, 1997: 371), porque su madre cayó al mar y se encontró con un escualo gigante. Que fue confundido por un ballenato. La imagen de la ballena trae consigo reminiscencias de lo siniestro porque es «mundo, cuerpo, sepulcro. También considerada como símbolo de lo continente (y ocultante) por esencia» (Cirlot, 2013: 106). Pero no era una ballena, era un tiburón, que le perdonó la vida. Y, de nuevo, la mutilación en la poética del teatrista: «le

devoró de todas formas algún órgano de importancia. Y ella nunca más pudo dejar que se le acercara otro hombre o pez» (Veronese, 1997: 370). El pez, símbolo de lo inconsciente, pero también del sacrificio y de la fecundidad (Cirlot, 2013: 366-367), encarnado en hombre es el premio que desea Carlotta. Un hombre con casaca negra, descanso para los ojos de quien mira ese *ring*.

De esos ojos que miran pero pueden quedar ciegos si observan durante más de tres, de cinco, de seis minutos a lo sumo. De esos ojos que quieren ver lo que ocurre en el cuadrilátero que, como el escenario, se construyó elevado para el público. Y entre esos ojos, los del hijo de Carlotta.

Carlotta tuvo un hijo con un hombre que era calesitero, amante de todos los animales, pero especialmente del tigre, símbolo de la cólera y de la crueldad, de la oscuridad y de la luna llena, figura alegórica de la fuerza y el valor militar puestos al servicio del derecho (Cirlot, 2013: 445). El padre quería que su hijo fuese un tigre:

Quiero que mi hijo sea así, dicen que decía a quien quería escucharlo.
De voz ronca y serena.
Y todo niño comparte sus ideales con su padre.

(Veronese, 1997: 372)

Repetición de la estructura familiar, de una estructura desestructurada, con padre ausente y cruel, con una madre que lucha ante los ojos de su hijo. Carlotta tapó los ojos del niño con cera, pero olvidó taponarle los oídos, por eso el niño llora. Pero es un niño-máquina-perversa, como le domesticaba el padre («Camina en círculo, mi pequeño tigre, mi máquina perversa, camina» [Veronese, 1997: 372]). Un niño máquina, un niño objeto, un niño siniestro, que no ve, pero oye, y llora hasta que ya no se le haga más caso. De modo que los asistentes al combate ignoran el llanto y continúan viendo a Carlotta vencer a las mujeres-rata. Hasta que las vence a todas.

Su premio es ese hombre-tiburón al que los espectadores despojan de su casaca y lo dejan desnudo mientras le cantan una canción. Una canción marinera que cantaba su madre, que nunca supo que su amante-tiburón fue asesinado por arponeros.

La vida en el mar debe ser sangrienta pero noble.
Jamás un grupo de tiburones atacaríamos a un hombre solo.
Escuché decirle a sus asesinos antes de morir.
Boqueaba en la cubierta.
Se elegía al de mayor prestancia, al de mejor porte.
Ese se encargaba de conseguir alimento para los demás.
Y por mi tamaño envidiable yo siempre era el elegido.
La lucha cuerpo a cuerpo. Uno a uno.

(Veronese, 1997: 374)

Uno a uno como debería ser el boxeo, y como acaba pareciendo, con Carlotta y el novio sobre el cuadrilátero. Y de fondo, esa música marinera cantada por los espectadores ciegos, que él recuerda y le provoca un llanto que no comprende. El recuerdo de la madre, la reminiscencia de la muerte del padre, que él no pudo ver, de nuevo la imagen de la familia desestructurada y cuya fórmula se repite incansable y siniestramente.

Ring-side se convierte en una lucha contra el teatro, en primera instancia, puesto que su presentación formal no es dramática, pero además deja espacio para que el lector rellene los huecos del texto con sus propias convicciones: la lucha para buscar a alguien a quien amar, una familia con la que protegerse, la supervivencia en una sociedad que marca la manera de actuar y está animalizada. Es «un retrat violent i directe però alhora poètic i emotiu d'una lluita que no acaba mai, que any rere any es torna a reprendre» (Simeon, 2015), continua eterna, infatigable contienda contra el ser humano, a fin de cuentas, y sus limitaciones.

5.3.13. XYZ (1997)

Los espectadores porteños vieron en 2003 y 2004 la puesta en escena de XYZ en El Espacio Callejón y ElKafka Espacio Teatral, con Silvia Hilario a la cabeza. En 2015 el mexicano Américo del Río mostró su versión en el teatro Marlow de Ciudad de México.

Como ya ocurría con sus producciones anteriores, desde *Unos viajeros se mueren*, en esta pieza Veronese disequilibra el lenguaje teatral. Ahora hay tres personajes que dialogan: Equis, Zeta y La Actriz Que Interpretó a Equis. Sus diálogos, sin embargo, no se muestran en estilo directo, como cabría esperar en este género literario: sus diálogos describen acciones y pensamientos del personaje que habla o de aquel al que mira. Son didascalias dentro de diálogos, sin separación formal, esto es, sin paréntesis y cursiva. Los personajes narran. El receptor, así, puede conocer la historia en función de la mirada y la emoción del personaje. Y sin embargo, la ausencia de palabra impide la objetividad en el relato. Hay tres visiones, tres historias, tres mundos que se unen para coincidir en unos hechos, pero no en unas emociones:

Pienso en una mujer equis que creyó que manipulando el tiempo y el lenguaje podía aplazar el momento de su muerte. Y en un hombre, Zeta, intentando esquivar su castigo eterno. Sus vidas, la de los dos, fueron vidas compartidas, un paseo directo desde la sombra tenue del principio hacia la tremenda oscuridad de la escena muerta del final. La catástrofe se desató por dentro y fue inevitable. Los cuerpos, iluminados por relámpagos claros, cayeron irremediamente en una trampa de la que no pudieron salir jamás.

Crítica, como la obra, es la descripción que el propio Veronese hace de XYZ (recogida en la web de Alternativa Teatral). Las últimas letras del abecedario se presentan como el prelude de una pieza en la que se habla del final. El final del amor, el final de la vida. El final del teatro, también, si se quiere. Sin embargo, todo ello tratado de un modo ambiguo, no evidente, como si de un rompecabezas se tratase, de un problema matemático: al fin y al cabo los personajes tienen nombre de incógnita matemática. La x es el símbolo de lo desconocido, de lo que falta por averiguar, y a ella le siguen la y o la z en caso de que haya más incógnitas en la operación científica.

Equis revolotea, como si de un insecto se tratase, por una habitación, en la que espera a Zeta. Ella es una mujer y él es un hombre. Ella abrirá las piernas, hará sonar sus tacones, mostrará inintencionadamente un seno, le llevará la mano a la entrepierna de Zeta. Sin embargo, Equis teme al insecticida («Un insecto que muere electrocutado. Ella piensa: algo se está quemando. ¿Seremos nosotros?», describe Zeta [Veronese, 2000a: 285]), por lo que parecen hombres-insecto, como moscas o avispas, símbolos negativos y malignos, de muerte, introductorios de un mundo invertebrado que Veronese empieza a explorar y llevará a su apogeo en *Zoedipous* un año más tarde con El Periférico de Objetos.

Entre Equis y Zeta se vislumbra una relación sentimental que ocurrió en el pasado, o que sigue ocurriendo cíclica y eternamente, y que ella recuerda con angustia: «cabe creer que mi rostro angelical logró permanecer indemne a las amargas trampas que me tendió la gente, en especial Zeta, vale decirlo, a quien espero esta vez» (Veronese, 2000a: 279). Más adelante la mujer recuerda su primera experiencia sexual, que podría haber mantenido precisamente con el otro personaje, y la describe como «una antigua dolencia intestinal que me quita el aire durante unos instantes. Eso fue siempre el sexo para mí» (Veronese, 2000a: 280). Zeta aparece en el espacio doméstico (hay un sofá, por lo que podría tratarse de un salón o un estudio), en el que ya estaba, escondido viendo sufrir a Equis. No solo ella concibe negativamente a su antagonista: él mismo se presenta como una figura controladora, pues la hunde en el sillón impidiendo que ella se levante. La superioridad del hombre le supone una manipulación, y así, Veronese vuelve a dibujar una relación amorosa pervertida, basada en el control, en la humillación y en la violencia. De ahí que Zeta, por ejemplo, incline el sillón en el que está tumbada Equis, y ella quede llorando bocabajo hasta que él decida liberarla. De ahí que él, simulando ver al fantasma de la Equis pasada de la que se enamoró, a la que

llama La Mujer Ciega en el Campo Segado, trate de asesinarla, cortando el aire con una navaja. La ceguera siniestra que aparece constantemente en la obra del argentino se repite, pues, en XYZ.

Entre Equis y Zeta, como la segunda incógnita matemática, como un vínculo copulativo enigmático, aparece La Actriz Que Interpretó a Equis. Y con ella aparecen dos grandes ideas: de un lado, la ominosa imagen del gemelo, puesto que este personaje es la imagen de Equis y aparecerá con ella. De otro lado, la aparición de este personaje refuerza una de las ideas que Veronese pone en juego en la obra: la metateatralidad. Ya Equis había presentado el espacio como un teatro:

La luz penetra con dignidad hasta bordear una zona de muebles.

Dentro de unos momentos la intensidad caerá abruptamente para ser corregida de inmediato, dando la impresión de que algo obstaculizó la fuente lumínica: el sol. O que, algo posible solo en una ficción muy particular, la de los teatros, una repentina voluntad de orden técnico decidió un atardecer precoz.

(Veronese, 2000a: 277-278)

Los juegos de luces serán manipulados por Veronese varias veces a lo largo de la pieza: anochecerá y amanecerá aleatoriamente, y los personajes se percatarán de ello. Pero esta muestra de teatralidad se hará más evidente con la presentación que Zeta hace de La Actriz Que Interpretó a Equis:

Momento de improvisación de La Actriz que Interpretó a Equis, sobre lo que conoce de la vida de Equis, y sería razonable, según mi parecer, especialmente sobre todo lo que la diferencia de ella. Su infancia. La de ella, no la de Equis. Sus estudios. Sus compañías. Su ideología. Debe manifestarse expresiva, imitando casi burlescamente modos empleados por Equis.

(Veronese, 2000a: 286)

Pero aunque solo él se haga llamar *actriz*, este tercer personaje no será el único que actúe. La metateatralidad llegará a su culmen más adelante, cuando este tercer personaje describa una situación en la que Equis representará a su propia madre, la Mujer en la Cama del Hospital, y Zeta al Hombre que Visita a la Mujer en la Cama del Hospital. Él se muestra compasivo con ella, que le requiere datos y le dice: «Usted fue entonces finalmente el que...» (Veronese, 2000a: 296). Equis, representando su personaje, se acerca a la verdad, insospechada o, cuando menos, ambigua para el lector, y muere. Entonces aparece un muñeco que representa a Equis, último símbolo de lo siniestro. La Actriz que Interpretó a Equis aparece en escena y ve El Muñeco:

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 diálogo con Equis.

(Veronese, 2000a: 299)

La muerte representada una y otra vez, incansablemente, otorga a XYZ una imagen de horror y violencia que Veronese pone en pie con tres actores que a su vez son personajes y personajes de personajes, que son insectos pero son humanos, que son humanos pero son muñecos. La humanidad, por tanto, es el cuarto pilar que el dramaturgo rompe con su pieza. Desde las primeras páginas de XYZ los personajes, como ocurría en *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, están preocupados por sus gestos, por sus movimientos, por la conexión entre estos y sus emociones. Quieren controlar sus manos para que comuniquen exactamente lo que ellos desean expresar. Como actores *amateurs* al servicio de las indicaciones del joven Hamlet. Pero no lo logran. No logran actuar. No logran vivir, moverse, relacionarse con la naturalidad deseada. Por ello, al final, son suplantados por muñecos.

La metateatralidad recurrente y obvia que Veronese muestra, como un ganador enseña las cartas sobre la mesa al finalizar la partida, «anula toda posibilidad de recurrir, por ejemplo, al concepto de mimesis, al menos en tanto se la entienda como la relación correspondiente entre los seres ficcionales y el mundo de lo real» (Tarantuviez, 2007: 38). Veronese muestra el artificio del teatro, y con ello despierta las alarmas del receptor: la vida también es artificio, está manipulada, pervertida, siniestramente corrompida. Y lo mínimo que se puede hacer es despertar del letargo y ver, consciente, no inconscientemente, la realidad. Desmontar sus escudos para enfrentarla cara a cara.

5.3.14. *El líquido táctil* (1997)

Omar Musa y Nina Rapp se pusieron a los mandos para montar esta pieza entre 2002 y 2003 en La Plata En los teatros Armando Discépolo, El Teatrino y Pasaje Dardo Rocha. Esta última sala vería en 2006 la propuesta de Carolina Donnantuoni (que dirigiría unos años después *Formas de hablar de las madres de los mineros...*) que llevó su versión también a La Enseña de las Tres Ranas. En 2013 Guillermo Flores presentó su montaje en la porteña sala DelBorde Espacio Teatral.

Pero de todas las representaciones que se han hecho de *El líquido táctil* la más interesante para este estudio es la que el propio Veronese puso en pie:

Estrenamos *El líquido táctil* en la temporada 1997 del Teatro Nacional Cervantes. Tanto Alfredo Martín (Peter Expósito), Federico León (Michael Expósito), Beatriz Catani (Nina Hagëken) como Jorge Sánchez (asistente de dirección) fueron indispensables en la escritura de este texto. Lo escribí pensando en estos actores durante casi un año de ensayos, con la posibilidad de probar cada línea en la escena, gracias a esas circunstancias tan especiales de trabajo que da la tarea grupal (Veronese, 2000a: 37).

Es la primera vez que Veronese escribe ya no desde la soledad del estudio de trabajo, desde la mesa del literato, sin pretensiones escénicas, sino que se emplea en esta escritura junto a un equipo de creación artística. No se trata de una dramaturgia de autor, sino de una dramaturgia de director. Sería interesante ver la evolución del texto desde el primer ensayo hasta el último, porque los cambios seguro que son significativos: Veronese tuvo la oportunidad de probar la funcionalidad de la palabra hecha voz y cuerpo antes de que quedasen impresas para la posteridad, y antes de que otro director las convirtiese en espectáculo.

La metateatralidad ha sido un elemento recurrente en las piezas de Veronese, pero aquí es uno de los temas principales. No solo aparecerá una escena en la que los personajes entren en trance y se comporten como si no fueran ellos, como si fueran actores, sino que, además, los tres caracteres que se presentan en *El líquido táctil* dicen ser actores o lectores de teatro, y mantienen largas discusiones comparando el cine y el teatro:

Expósito 1.- Lo que me gusta del cine inglés son los actores, no el cine en sí.

Expósito 2.- (*Al unísono con Nina*). ¿Y por qué le gustan esos actores si son de cine?

Expósito 1.- Porque se nota, sin duda, que la mayoría pasó antes por el teatro. Nada más.

Nina Hagëken.- *A Expósito 2*). Definitivamente el cine como arte no le gusta.

Expósito 1.- Es que en el cine no hay actores vivos. En el teatro sí. En el teatro el actor siempre tiene que estar ahí arriba del escenario aunque no quiera, salvo que el director marque alguna salida. En cambio...

Nina Hagëken.- (*Al público*). Bien... A partir...

Expósito 1.- No, esperá un poco. En el cine en cambio... ¿qué pasa?, a ver, Expósito... ¿Qué más pasa? (*Pausa*). En el cine hay cortes temporales, espaciales, infeliz. No se respeta el hilo dramático. Se pasa de un escenario a otro, de una época a otra con total desenfado y uno tiene que aceptarlo así porque sí, ¿eh? ¿Y eso, dónde se vio? Pero por favor. ¿Dónde estuvieron los personajes mientras no se los veía en la pantalla, eh? ¿Qué es todo esto? Así es fácil hacer actuar a un perro.

Nina Hagëken.- Bueno, son gustos, Expósito.

(Veronese, 2000a: 77-78)

También se comparan el cine y la realidad: Expósito 2 le contará una historia (de la que se hablará más adelante) a Expósito 1, pero este último le responde que eso que le cuenta sucedió en una película. Se pone en juego, así todo un sistema de definición de un estilo teatral frente al cinematográfico:

Expósito 1.- Vos me decís que fue real. Y yo tengo que decirte que no sé si el concepto de realismo es utilizable en el teatro. Por lo pronto en el teatro es muy distinto al realismo del cine o la novela.

(Veronese, 2000a: 65)

Veronese habla de qué es el teatro y cómo se diferencia del cine, y lo hace dentro del teatro. «Yo hablo de teatro. Me gusta cuando el teatro habla de teatro. Porque... si hiciera cine hablaría del cine. Simplemente por eso. Me parece que me... da alegría hablar del teatro. Y me da alegría que la gente sienta que estamos hablando de teatro» (§ B1).

Esta necesidad de hablar de teatro dentro del teatro se pone de manifiesto también con las influencias obvias que la obra presenta. *El líquido táctil* muestra desveladamente el interés de Veronese por Anton Chéjov, el célebre dramaturgo ruso. Unos años después llegarán sus versiones chejovianas, pero este es el primer texto en el que la huella del ruso se hace evidente. También la de Shakespeare y la de Molière, pues los tres son mencionados por uno de los personajes, que siempre ha sido actor de teatro. Sin embargo, el rastro de Chéjov vertebró la pieza: se menciona su cuento *La dama del perrito* y su obra teatral *Sobre el daño que causa el tabaco*, cuyo único personaje se llama Iván Ivánovich (nombre que también aparece en *Platónov* o en *Un trágico a pesar suyo*), construcción onomástica rusa que se le aplica al perro de la casa, Titán Titanovich. Pero, además, la protagonista se hace llamar Nina, aunque no es su verdadero nombre, sino «un apodo de la crítica. Es que durante toda mi carrera solo interpreté personajes rusos» (Veronese, 2000a: 43). Nina es la muchacha de *La gaviota* (unos años después llegará la versión veronesiana de esta obra bajo el título de *Los hijos se han dormido*) que sueña con ser actriz.

Nina Hagëken, que fue una gran actriz, está casada con Peter Expósito (al que se llama Expósito 1 en el texto), obsesionado por el teatro pero que le pidió a Nina que abandonase la escena por él. De nuevo, por tanto, Veronese inserta a los personajes dentro de una relación amorosa tiranizada y oprimida. A ello se añade la imagen de familia desestructurada, no solo por la que conforma el matrimonio, sino también por el apellido del hombre. *Expósito* es el apellido que se otorga a los niños abandonados por sus padres y criados en hospicios. Aunque la historia de Peter no se cuenta, este nombre puede ofrecer claves para comprender su pasado. Por otro lado, Expósito 1 tiene un hermano, del que fue separado hace años, rompiendo, de nuevo la estructura familiar. Michael (Expósito 2) «es un poco más tímido, pero... no se puede negar que son hermanos, ¿no? Son idénticos», dice Nina (Veronese, 2000a: 43). Los hermanos idénticos recuerdan a la idea siniestra de los gemelos, que se pueden sustituir. Y con este juego de doble identidad Veronese presenta una escena macabra en la que Nina se

acuesta con uno y después con otro, pasando por el intento de relación sexual con un perro de peluche. Gemelos y objetos sexualizados conforman una representación ominosa de la realidad de los tres personajes.

El perro de peluche lo trajo Michael como regalo de visita, porque Nina ama los animales, especialmente los perros. De hecho la obra comienza directamente con la mención a este mamífero:

Nina Hagëken.- Michael... El vocablo-raiz *Kuan* (perro), ¿de dónde viene?

Expósito 1.- No sé.

Expósito 2.- Yo tampoco.

Nina Hagëken.- Se presume que fue usado por tribus muy primitivas. *Kuan... Kuan... Kuan...* Seguramente así llamó el primer hombre al primer perro. ¿No?

(Veronese, 2000a: 39)

Cómo llamó al primer perro el primer hombre es una pregunta que Nina se hace desde pequeña. Símbolo de la fidelidad, Nina se ha rodeado de perros siempre. Y en casa han tenido siempre esta mascota: Blanquito, que murió ahogado con una soga; Poncho, que fue atropellado por Peter; Ringo, que caminaba por las cornisas de la ventana y se cayó; Aristóteles, Rinti, Albert, Sultán, Pelito, Sansón, Pochito, Brusco... Peter, sin embargo, odia los perros. Dice que no pueden actuar en teatro, no son capaces de mantener una obra del principio al final. Pero esa animadversión se acentúa cuando Nina cuenta lo que sucedió con el perro con el que hacía las actuaciones. «Spinone Italiano. Robusto, firme, de huesos grandes. Hombros anchos. Mandíbula firme» (Veronese, 2000a: 55). El perro, que parecía encantador con su anterior dueño, bruscamente cambió de comportamiento, hasta el punto de arrojarse lujuriosamente sobre Nina en la escena. Peter, que parece haber sido el causante de las muertes de los perros anteriores, culpa a Nina: «Ahora puedo comprender los salvajes aullidos de Titán. La tortura de tantos perros que decidieron suicidarse antes de tener que compartirte conmigo. Es como si se te hubiese quedado impregnado algo ácido entre las piernas, como si hubieras desarrollado alguna hormona animal que los enloquece...» (Veronese, 2000a: 69-70). Nina no solo es culpable de esas muertes, sino que además se presenta como una zoofílica y más que eso: una mujer-perro. Animalizada, es decir, irracional, impulsiva.

La animalización no solo se encarna en este mamífero, sino que se complementa con la imagen de las aves de corral, concretamente de los pollos, que Peter aborrece, y que son la causa de su aversión al cine:

Mi esposo quedó muy traumatizado con el cine cuando de adolescente le obligaron a ver una película impresionante sobre una matanza de aves de corral, con un muchacho sicótico disfrazado con una máscara de pollo que las perseguía con un hacha.

(Veronese, 2000a: 52)

La imagen de la mascarada se repite más adelante (repetición siniestra, confusión de realidad y ficción, imagen ominosa que enturbia la historia): es la historia que Expósito 2 le cuenta a su hermano, pero en esta ocasión él es el muchacho con una máscara de pollo, que observa cómo su pollo, al que ha alimentado sin parar hasta que se ha hecho tan grande que no cabe en la jaula, y la abuela decide matarlo para comérselo. Michael, que sabía que el pollo escuchó la conversación, se despierta de noche y, con la máscara, va a ver por última vez a su animal. Peter le dice que eso no le ocurrió a él. Que eso no es la realidad. O no puede serlo en teatro.

Peter juega su rol de controlador, de perverso manipulador de la realidad. Con su mujer, con su hermano, con los animales. El regalo que su hermano le dio a él al llegar, al principio de la obra, es un líquido en un frasco de cristal. Un líquido para que él deje de fumar. Un líquido que el fumador debe tragar, como si de veneno se tratase, por la noche, inconscientemente. El líquido le hará escupir algo que parece sangre, de modo que el fumador pensará que es culpa del tabaco y dejará de inhalar humo. Pero no es sangre: es solo un líquido rojo inocuo. Un líquido que aparecerá manchando la camisa de Peter al finalizar la pieza.

Expósito 1.- Hay que sacar a Nina Hagëken de aquí. Titán Titanovich decidió acabar con su vida rebanándose con un pedazo de vidrio. (*Exhibe el pedazo de vidrio de la botella rota. Canturrea*).

(Veronese, 2000a: 85)

La muerte del animal, que difícilmente puede haberse provocado él mismo, termina por dibujar a Peter como un hombre perverso, dictatorial, asesino. Controlador, porque Titán estaba comportándose mejor desde que Nina empezó, recientemente, a hacer cine. Si ella hace lo que él aborrece, quizá matar lo que ella ame consiga mantenerla cerca. Las relaciones, por tanto, están dibujadas con trazos de horror, crueldad, miedo, humillación y sin posibilidad de un borrador que las elimine.

5.3.15. Sueño de gato (1998)

Lito Senkman eligió este monólogo, junto a piezas de Sobiotto o de Zangaro, para su espectáculo *Cuerpos en deseo*, que se llevó al Centro Cultural La Hendija en 2009 de Paraná (provincia de Entre Ríos, en Argentina).

De cortísima longitud, esta pieza tiene como protagonista a un hombre, de apellido Rotario, cuya edad está indeterminada, que recuerda lo que le aconteció a los seis años. El hombre interpela a su oreja, habla con ella, como si quisiera hacerle una confesión a una única parte del cuerpo que puede personificarse, desprenderse del resto (mutilar al cuerpo con su desprendimiento, por tanto) y asistir a una conversación:

Hay personas que no pueden. Pero yo ante una oreja, puedo sacar todo lo bueno y lo malo que hay en mí. Oh, mi querida y vieja oreja, me excitás. Cómo no quererte y odiarte al mismo tiempo. [...] Rastrera. Siempre fuiste mi David, oreja, y yo tu Goliat.

(Veronese, 2000a: 303)

La oreja escucha (qué otra cosa podría hacer) la historia de la humillación de Rotario. Una humillación consciente que consiste en un amor no correspondido. El niño, con seis años, está enamorado de su maestra, la señorita Rivarola. No puede tomar las riendas de lo que hay que hacer, debido a su corta edad, y además, y aquí está la humillación no asumida por el niño, con un padre que se ríe de ese amor y le da un solo consejo: «Arremeté, arremeté. [...] Tenés que defender el honor de la familia, arremeté. Entre barajas y licor, entre risas de amigos, entraba yo vencido a mi casa» (Veronese, 2000a: 305). El padre, borracho, la hermana que lo echó de su cuarto cuando el niño tenía tres años porque él se masturbaba por las noches, la madre que solo responde que es muy pequeño para que duerma en el salón y que no se le puede echar. Una familia infeliz con un padre que bebe y que amenaza al chico con acostarse con la maestra si no lo hace él. Con la maestra, esa «hermosa, budinazo, rellenita, impoluta, etc., etc., etc.» (Veronese, 2000a: 305). La buena educación no es uno de los pilares familiares, y el niño cada vez siente afluir más su deseo sexual:

Creo que viene la tormenta, decía mi vieja desde su pieza, y dentro de mí algún fluido tibio subía para luego caer como un felino cae sobre su presa sobre los techos aún calientes.

(Veronese, 2000a: 306)

El semen del niño se compara con el felino, con el gato al que da nombre el título, que ahora adquiere un matiz erótico. Pero no solo este fluido, sino el propio niño se compara con el animal: «Soñaré siempre con ella como sueña un gato mecer entre sus garras un ratón gordo y grasoso que sueña, a su vez, el sueño eterno, esperando, golosamente, que despierte para comerlo» (Veronese, 2000a: 306). El gato, que está «asociado a la luna en Egipto. Consagrado a las diosas Isis y Bast, protectora esta última del matrimonio» (Cirlot, 2013: 219), se convierte en un símbolo sexual macabro, en el que no prima el amor, sino una relación depredadora, cruel, autoritaria, controladora.

Quizá la única a la que tiene acceso el niño en ese ambiente familiar. Para sacarse el deseo de encima, Rotario está dispuesto a hablar con su maestra y la sigue hasta un apartamento lleno de ropa. Ella le dice que cose para pagar la pensión de su tía, y la respuesta del niño es directa: «¿Acaso es usted una prostituta, señorita Rivarola?». Ella se tumba a leer una revista de moda, como si Rotario no estuviera allí. Y él, muy bajito, casi imperceptiblemente, le dijo que la amaba.

Este escueto fragmento da cuenta de un momento de vital importancia para un niño: el descubrimiento del sexo y su confusión con el amor, que le será negado no solo porque la adulta lo rechace, sino porque en su ámbito familiar es inexistente. La forma elegida para ello es la del monólogo, que se asemeja al cuento, si no fuera porque la voz narra acciones, reproduce diálogos y voces de otros personajes (la de la maestra, la del padre, así como su risa):

El monologante de *Sueño de gato* suspende el relato, acecha, molesta. Abisma porque parodia a la forma tradicional, desfigura la instancia de confesión, la idea de ingenuidad que se le atribuye a un niño, así como la imagen de la maestra. Burla las expectativas del lector/espectador que, boquiabierto, tenso, sorprendido, incómodo pero gozoso participa de esta conversación ¿perturbada, equilibrada?, crítica, identitaria (Fobbio, 2010: 6).

Veronese crea un universo con el niño como protagonista, como ya hizo con *Cámara Gesell*, y lo inserta en un ambiente corrompido, sin salvación posible, para explicar la imposibilidad de comunicación que él (el lector, el espectador, el ciudadano) ha desarrollado, porque «Con bravura se entiende la vida», dice Rotario (Veronese, 2000a: 305), y con bravura se acaba atacando, mordiendo, despedazando al otro como si de un ratón se tratase. De nuevo la exposición de la crueldad con el objetivo, tal vez, de hacerla consciente y evitarla.

5.3.16. *Eclipse de auto en camino* (1998)

La obra que aparece editada en *La deriva* no se ha puesto en pie sobre las tablas, sino que ha sido modificada para convertirse primero en *Eclipse en camino*, y finalmente en la obra que estuvo haciendo temporada en el Teatro Nacional Cervantes en 2005 y 2006, y que se llamó *En auto*. Veronese reescribió la obra cuando se propuso montarla y cuando supo con qué actrices contaba: «El primer paso para la reescritura consistió en buscar una actriz que pudiera ponerle el cuerpo a Virginia. Pensé en Leonor Manso. Fue muy importante para mí saber que ella iba a encararlo. Cuando leyó la obra y me hizo saber su interés, me interné a reconstruir el texto original» (Veronese, 2005b).

A ella se agregó María Figueras como Anna, la hija, y con ellas se formó *Eclipse en camino*. El Cervantes anunció la programación de la obra con las dos actrices y este título, pero no se han registrado representaciones de la misma, con lo que cabe pensar que en el proceso de ensayos la pieza se fue modificando hasta incluir a Claudio Quinteros (sustituido por Sergio Surraco) como Len y a Carlos Bermejo como El Asistente (personaje que no aparece en la versión editada). El resultado obtuvo el nombre de *En auto*, con un título más escueto y conciso que el original, menos ambiguo, coincidiendo esta búsqueda de la síntesis con su incursión en el mundo de la dirección. Cuando Veronese comenzó a centrarse más en dirigir y en adaptar textos que en generar los suyos propios, a cambiar la mesa de estudio por la sala de ensayos, su trabajo se centró en hallar lo que funciona en un escenario, es decir, en recortar la ambigüedad para poner el foco en la acción de los cuerpos que se relacionan. Esta variación conceptual pudo influir en la búsqueda de un título más preciso, más claro, menos equívoco, más directo.

También la historia se modificó: en el texto original aparecen Virginia, Anna y Len, y además el Viejo, cuyas intervenciones, como si de un recurso de distanciamiento brechtiano se tratase, son como la que sigue:

Viejo.- (*Inexpresivo. Como dando un título a la escena. Nadie parece oírlo*). El camino de montaña.

(Veronese, 2000a: 176)

Al final de la pieza el personaje comenzará a dialogar con el resto de caracteres tras anunciar: «Voy a levantarme de mi asiento para hablar» (Veronese, 2000a: 225). El hombre se presenta como un actor que ayudará a Anna a preparar su personaje como Anastasia Romanov, la hija menor del Zar Nicolás II, superviviente del fusilamiento de toda su familia en el 1918, durante la Revolución Bolchevique cuando ella tenía quince años. En *Eclipse de auto en camino* los personajes cuentan que los asesinos la dieron por muerta y ella huyó a Bucarest, y comenzó a ser identificada como Anna Anderson. Después de un tiempo, la mujer quiere reencontrar su pasado y pretende demostrar que es Románov enseñando un punto negro de su nariz, que coincide con el de las fotos de Anastasia de niña, y que también tiene el Zar. La historia es real, y la tal Anna Anderson (que primero se hizo apellidar Tschaikovsky) era una joven que sufría demencia y trató de suicidarse en Berlín en 1920. La internaron en un psiquiátrico y ella respondió al primer interrogatorio en alemán y en un acento que el personal médico calificó como ruso. En 1922 comenzó a afirmar que era Anastasia Románov, y la prensa se hizo eco

de su historia, puesto que había rumores, alimentados por la desinformación comunista, de que la familia zarina había sobrevivido. Algunos miembros de la corte de la familia del Zar llegaron a identificarla como la niña, pero otros afirmaban que era una impostora. En 1979 se encontraron los cuerpos de la familia imperial, pero la noticia no se hizo pública hasta que se exhumó la tumba en 1991, siete años después de la muerte de Anderson. No se identificó entre los restos ni a Anastasia ni a su hermano pequeño Alexis. Las pruebas de ADN que se les aplicaron a todos revelaron que Anderson no pertenecía a la familia Románov y era en realidad Franziska Schanzkowska, una obrera polaca. En 1997, un año antes de la escritura de *Eclipse de auto en camino*, se enterró a la familia rusa en la catedral de San Pedro y San Pablo de San Petersburgo. Finalmente, en 2007 se encontraron los cuerpos de los dos hijos menores.

Veronese parte de esta historia para escribir *Eclipse de auto en camino*, esto es, de un relato de búsqueda de identidad, de inclusión en una familia: «La escribí luego de leer la noticia de que apareció con vida la hija del Zar Nicolás II, ella buscaba que le reconocieran el apellido porque llevaba un lunar en la nariz igual que su padre. Entonces surgió la semblanza padre-hija y el tema de reclamar cierta identidad frente a la sociedad» (J.J.S., 2005). Esta historia de Anderson queda relegada en la pieza al ámbito cinematográfico. Anna ha llegado al *set* de filmación acompañada de su madre para representar el papel de Anastasia. Sin embargo, ficción y realidad comienzan a confundirse con la entrada de Virginia y Len.

Virginia le cuenta a Len una historia de un accidente en coche. La mujer conduce, el hombre, tal y como se presentan los personajes en el universo imaginado de Veronese, coloca su mano sobre la de ella, que sujeta la palanca de cambios. «Típica actitud masculina, sobreprotectora, de quien otorga la posibilidad de que una dama lo lleve, pero diciendo: sé que no soy demasiado importante, pero aquí estoy por si me necesitás, si hay una maniobra brusca» (Veronese, 2000a: 184). El coche cae por un acantilado, el cuerpo del hombre vuela por los aires y solo queda el de la mujer. Es la madre de Virginia. La mujer no muere en ese momento, la llevan al hospital y allí la cuida su hija durante semanas, hasta el final de sus días, imaginando que una hemorragia interna machaca su cuerpo mientras lucha por sobrevivir. Veronese compone así la representación de una familia despedazada: «Nuestra caída resulta interminable. Hablo como familia. Un padre que se esfuma en los momentos en que más se lo necesita. Una madre que sufrió y se encargó de hacer sufrir a todos, y siempre

lo digo, fue entre mis brazos, no en los tuyos, en donde eligió estar», le dice Virginia a Len (Veronese, 2000a: 191). Virginia, de niña, fue al lugar del accidente a reconocer el cuerpo de la madre y el coche. El padre no estaba. Como si de un desaparecido se tratase, no se ha encontrado. De hecho, Virginia tiene la fantasía de que ve morir a su padre de muerte natural: «Veo su cuerpo y, entonces, me acerco lentamente. Es evidentemente su cuerpo intacto y puro, pero hay un pequeño problema: un punto en su nariz. Una marca, una clara señal de corrupción y yo siento vergüenza de que ese sea mi padre» (Veronese, 2000a: 192). En este *set* de filmación en el que transcurre la obra, Virginia parece confundir su historia con la de Anna Anderson, y a su padre con el Zar. El cine ahora se esconde dentro del teatro.

Poco a poco el lector va intuyendo que Len es ese padre que voló por los aires, cuyo cuerpo jamás se encontró, y que sigue vivo. De hecho, trabaja ahora trabaja en un matadero de reses, por eso tiene olor a muerte:

Entran cientos de cabezas. Ternera. Becerro.
El engorde.
La invernada.
No hago nada. Solo doy el golpe de gracia. No toco la carne. Así pasa la jornada.
La mente se distrae.

(Veronese, 2000a: 207)

La vaca lleva consigo el «símbolo de la madre» (Cirlot, 2013: 459), así como el toro simboliza al padre. En este caso Veronese recoge, pues, el símbolo de los futuros padres, la ternera y el becerro, decapitados. Y decapitados por Len, posiblemente el padre de Virginia. La incesante destrucción de la familia, por tanto, queda representada con este animal.

La estructura familiar se muestra tambaleante: no se sabe si Len es el padre de Virginia, si sobrevivió y decidió desaparecer, esfumarse, o si murió y ahora es un fantasma, una invención de Virginia, que asegura después del accidente que «la cabeza me quedó algo desbalanceada y lo sé. La gente lo dice a mis espaldas. No estaba totalmente formada mi cabeza y la noticia de la caída la deformó, la alteró, lo sé» (Veronese, 2000a: 190). La cabeza, asemejada a un trozo de arcilla moldeable, reproduce esa imagen del objeto que se puede manipular, deformar, mutilar, como los objetos de *El Periférico*.

La relación con Anna, la hija, no parece sino adherirse a esa ambigüedad y aumentarla: se confunde con la madre puesto que parece su hermana gemela, alimentando lo ominoso de la escena, y reproduce lo que le ocurre a ella, como si

viviera su vida. O como si su madre quisiera vivir la de la hija. O como si fueran una misma persona. Así, la madre asegura que Anna quiso ir al *set* de filmación, pero la hija le dice a Len:

Mi madre quiere que sea actriz. Alguien debería detenerla.
¿Me viste actuar? ¿Me viste sufrir?

(Veronese, 2000a: 234)

Anna, además, menstrúa terriblemente, como lo hacía y lo sigue haciendo Virginia, porque son la misma sangre. Virginia asegura que la hija la espía para contar luego sus historias, sus conversaciones, su vida. La repetición de la estructura familiar, por tanto, otorga a *Eclipse de auto en camino* tintes desasosegantes. Y desconcertantes, porque el cine se inserta como un elemento más: la película también genera esa iteración. Anna, que comparte con Anderson, la impostora, el nombre, tiene que actuar en una secuencia que le resulta familiar:

Anna.- La carretera solitaria... el accidente. Sin embargo se habla de una madre que manejaba a la perfección.

Mi cabeza se desencaja en ese lugar. Por Dios, que alguien me mire a los ojos...
¿Estamos en lo cierto? ¿Sabemos todos de lo que estamos hablando?
¿Dónde está mi madre ahora?

Viejo.- Su madre la está buscando.

Anna.- ¿No está por aquí? Entonces sí voy a repetir algo terrible que ella no puede soportar: sus padres tuvieron un accidente y ella no pudo ver el cadáver de su padre. Tu cadáver, Len.

(Veronese, 2000: 235-236)

Al verse sometida una y otra vez por la misma historia que la atormenta, y al verse acosada por el asistente (que no aparece en la obra original pero sí en la versión que se puso en pie en el Cervantes), agarra un cristal y le corta en la mejilla. Generando más sangre. Pero nada podrá hacerle escapar de su realidad. La madre dirá que ella ha sido quien ha herido al asistente, y la escena volverá a tomar la figura de *matrioska*, de caja dentro de otra caja, de *déjà-vu*. Porque «somos dos mujeres despedazadas. Y hay pedazos que ya no se juntarán. Por eso una se oculta detrás de la otra. Nos necesitamos la una a la otra» (Veronese, 2000a: 245).

Len, sin embargo, trata de revelar la verdad de la historia, de su identidad, aunque para el lector ya no sea posible discernir qué es real y qué no lo puede ser de ninguna de las maneras: «Yo caí por un precipicio. Tu madre se salvó. Vos la cuidaste en un hospital. Y te sentiste muy sola. Y rompiste ese cristal. [...] Si comprendés eso quizá entonces, realmente, alguien pueda salvarse de nuestra familia» (Veronese, 2000a: 246-247). La hija, pues, se dibuja como la única salvadora de la familia, y por ende de la

sociedad, si descubre quién es verdaderamente, si se desvincula de las garras de los padres a los que acabará, como a las terneras, quitándoles la vida. Si se aleja del *set* de filmación, del cine, porque, como Anna dijo al comienzo de la obra, «es que es increíble cómo el cine se parece al sueño» (Veronese, 2000a: 175). Si el cine es sueño Veronese propone salir de ese sueño, de ese inconsciente. De nuevo sacar a la parte consciente lo que estaba oculto y no quería verse, aunque ello genere imágenes siniestras.

Durante los ensayos de la obra, Veronese cuenta que fue descartando la historia del Zar Nicolás y centrándose en «el tema del cine y la espera de los personajes» (J.J.S., 2005). Por este motivo desapareció la figura del Viejo y el personaje latente del asistente entró a escena. La historia que se desarrolló en el Cervantes se desarrolla también en un set de filmación, esta vez para dobles de riesgo. Los personajes esperan ser llamados, aunque no tienen datos de la película, solo de que se rueda una escena de una caída. Una caída al vacío de un coche, que les recuerda un momento anterior de sus vidas que logró eclipsarles la memoria y, de paso, su futuro. Anna acude al *set* con su madre para hacer la prueba como bailarina y cantante, ella dice que obligada por Virginia. El asistente ha tratado, además, de abusar de ella y ha acabado herido con un cristal en la mejilla. A esa sala de espera ingresa Len, examante de Virginia, que necesita un trabajo.

Dentro de este nuevo ambiente familiar se inserta la idea del cine como sueño: «El cine es como el sueño y la memoria que se dispara enloquecida como una vieja película multicolor y agrisado» (J.J.S., 2005). Y más que sueño, pesadilla siniestra en la que constantemente se repiten escenas que deberían olvidarse, desaparecer. Pero que como no lo hacen, provocan que los personajes, las personas, no puedan relacionarse ni comunicarse de una manera clara:

Obviamente no es una historia explicada de principio a fin, pero tampoco es un relato onírico. Sucede en un espacio único, en tiempo real. Son en definitiva cuatro personajes algo salidos del centro pero posibles de reconocer e identificar en nuestro ámbito no ficcional, quienes plantean una historia para ser entendida a partir de lo que se juega entre ellos, no sólo a partir de lo que nos dicen. No hay que creer demasiado en lo que ellos nos dicen. Hay que intentar mejor ver qué les pasa realmente (Veronese, 2005b).

5.3.17. *La noche devora a sus hijos* (1999)

Entre 2013 y 2014 Nadia Grandón, del grupo La Espina, llevó este monólogo, que también interpretaba ella, a varios festivales en Santa Fe, Río Negro, Chubut, Buenos Aires, Cuba, México y San Juan, entre otros, además de pasar por algunas salas

internacionales, como la Sala Metamorfosis o el Centro Cultural Juan L. Ortiz en Paraná, o la Attp de Santa Rosa. En Cuba se llevó el premio Tomás Terry al mejor texto y el primer premio por la puesta en escena dentro del II Festival Latinoamericano de Cienfuegos, y en el festival nacional de La Pampa ganó el primer premio.

Aquella noche, mi madre, temblando de vergüenza, subida a la mesa de un bar y ante la mirada de decenas de desconocidos, recitó nuestro decálogo de infelicidad.

(Veronese, 2000a: 253)

Así comienza *La noche devora a sus hijos*, con una relación madre-hija, esto es, dentro de un seno familiar, y con la idea de la infelicidad. Esta hija va a relatar acontecimientos de la vida de la gente, sean o no conocidos por ella, hasta llegar a contar su propia historia. Unos sucesos se encadenan con otros sin solución de continuidad, mecanismo que se ha visto en otras obras literarias, como en *La colmena* de Cela. El lector o el espectador acompañan la narración de esta mujer y deben imaginar lo que ella describe. La descripción estará cargada de detalles en esos lugares incómodos, que el lector querría pasar por alto. Pero la protagonista pone el freno de mano, ahí, precisamente en esos momentos del relato que resultan desagradables por patéticos, por violentos, por obscenos. «Sus palabras hacen *zoom*, una y otra vez, en las heridas abiertas» (Fobbio, 2010: 16).

El relato comienza describiendo a ese hombre de chaqueta negra sentado en la barra del bar de Elías, que bebe su ya novena cerveza y que pretende invitar a la chica a una. El hombre se gira hacia la madre, que cuenta la historia de una mujer que mantenía a su madre. Se encuentra aquí el primer elemento siniestro de la pieza: la mujer no tiene espacio en su apartamento, por lo que duerme con su madre cada noche. Una vez lleva a un hombre a casa, y le pide que saque a su madre de la cama y la sienta en la silla de ruedas:

El hombre, entonces, ¿qué hace?, saca a la vieja de la cama. La levanta y la deposita suavemente en el sillón de ruedas como si se tratara de una muñeca de porcelana.

(Veronese, 2000a: 256)

La anciana aparece ante el lector retratada como un objeto. Un objeto incómodo, que molesta a la hija, puesto que esa noche el hombre decide ponerse el sombrero y salir de allí. La mujer odia a su madre por ese hombre, pero es que «en algún momento de la vida los hijos odian a sus padres» (Veronese, 2000a: 257).

Comienza así la historia del hombre. Un señor peculiar, que siempre iba embozado. «Verano e invierno. Iba vestido correctamente pero con un gran trapo negro cubriéndole la cara» (Veronese, 2000a: 257), por culpa de lo cual debía hacer una gestualidad (se

escuchan los ecos de *La terrible opresión de los gestos magnánimos*) disparatada, y que parecía nervioso y tenso siempre. Porque en realidad era un asesino. Había asesinado a un ciego. Lo siniestro vuelve a hacer su entrada en escena de la mano de la ceguera.

El ciego, paradójicamente, era fotógrafo. Veronese concibe a un hombre que no puede ver, pero hace que los demás vean la realidad a través de su objetivo fotográfico y de un *flash* intermitente, es decir, una realidad distorsionada, ampliada, desenfocada, demasiado nítida, no imparcial. Este ciego tuvo un *affaire* con la mujer del señor embozado. Porque le ofreció hacer una serie fotográfica de la obsesión de ella:

Tenía además un hábito muy desagradable para cualquiera. Amaba refregar sus dedos por los paladares de la gente, apretar sus lenguas, recorrer muelas y dientes. Se interesaba por los gritos humanos. Las enfermedades de la boca. La atmósfera bucal en general. Los movimientos de la lengua con la boca cerrada. Ah, eso sí que la obsesionaba hasta el paroxismo. Qué pasaba ahí dentro con la lengua cuando la boca se cerraba. Su esposo odiaba este hábito de su mujer. Algunos dicen que iba embozado a causa de esto. No lo sé.

(Veronese, 2000a: 258)

Este fotógrafo no es sino el trasunto del pintor Francis Bacon, que ejerció una gran influencia en el teatrista (§ 4.3.1.6). Veronese contaría muchos años después: «Hay un libro que me enseñó mucho, *Conversaciones con Francis Bacon*, porque tiene que ver con mi manera de ver y amar el arte» (Ventura, 2014). Y en *La noche devora a sus hijos* esta influencia es palpable. Franck Maubert, el autor del libro citado por Veronese, mantuvo varias charlas con el pintor, que le confesó su obsesión por la boca desde que viera el grito de la niñera de *El acorazado Potemkin*: «Esa niñera que grita, que llora, me ha perseguido, obsesionado, no lo sabe usted bien... Intenté utilizar esos clichés para la boca, claro, pero la cosa no funcionó» (Maubert, 2012: 29-30). Esa obsesión siguió acompañando al pintor que se volcó en el grito del papa Inocencio X, a partir del cuadro de Velázquez: «En aquel momento lo que quería hacer era la boca. Solo la boca del papa gritando» (Maubert, 2012: 47).

Obsceno y desagradable, este hábito interesa al fotógrafo de *La noche devora a sus hijos*, hasta que la mujer, fascinada por él, se deja retratar desnuda. Y él acaba atropellado. No se sabe por quién. Por una rueda. Por una rueda de un coche que podría ser la del embozado.

El fotógrafo ciego, patéticamente, retrataba a niños. Muchos de los cuales eran suyos, pero él no lo sabía. Y los niños tampoco. La reminiscencia de los hijos abandonados aparece en *La noche devora a sus hijos*. Sin embargo, sí hubo un niño que supo que ese fotógrafo era su padre. Un niño que era medio poeta. «O quería serlo.

Poemas extranjeros. Irreales como un lugar extranjero» (Veronese, 2000a: 260). Irreales como su vida, con una madre soñadora que amó al fotógrafo y que pasaba los días admirando el valor de la espera. Y las noches temiendo que alguien golpeará su puerta, como podía ocurrir con los secuestradores en la dictadura de Videla. Cada mañana la madre le decía que oía golpes, y el niño le narraba su sueño: le subían a una bicicleta, le cambiaban ropa y zapatos y le decían que era un usurpador. La madre le explicaba, cada mañana, que el usurpador era su padre, que le negaba la existencia. Y Veronese inserta la animalidad: «Entonces, el hijo se arrodillaba y tomaba las piernas de su madre como un gato para que ella lo acariciara. Y maullaba para pasar inadvertido. Hacerse animal. Ser nadie» (Veronese, 2000a: 262).

Más tarde, esta mujer se enamoró de un pianista. Un intérprete que en realidad era homosexual y que había estado tiempo atrás con un famoso joven actor. La mujer, que era mayor que él, le invitó a vodka y comenzaron su relación. Ella lo llamaba Robert porque le recordaba al actor Robert Duvall en una película que de niña le horrorizaba porque Duvall aparecía vestido con un traje de escamas verdes asesinando «con sus dedos plenos de magnetismo y crueldad viril» (Veronese, 2000a: 264) en un barco. El pianista, pues, asesina también esas teclas del instrumento y eso la enloquece. De nuevo el cine, el sueño, y la realidad se confunden.

El famoso actor que amó al pianista interpretaba cada noche antes de dormir monólogos teatrales. Y su vecina lo escuchaba, hasta que comenzaron a dialogar a través de la pared, sin verse. Ella le contó que estaba casada pero no amaba a su esposo porque se había enamorado de su cuñado, quien había abandonado a su mujer para ir a encontrarse con ella. Los dos se buscaban por la ciudad, pero no se encontraban. Y ambos estaban alojados en el mismo edificio, pero no pudieron verse jamás en las escaleras ni en el portal:

En la ciudad se estaba realizando una guerra —no sabría bien si llamarla así— de proporciones más bien minúsculas y vergonzantes, pero que al menos alcanzaba para satisfacer los orgullos nacionalistas de una buena parte de la población.

El gobierno realizaba toques de queda y aconsejaba también bajar el consumo de electricidad. A raíz de esto el consorcio bajó el voltaje de las bombitas del pasillo común y de cada cuarto.

(Veronese, 2000a: 268-269)

Dentro de un ámbito controlador, aunque absurdo, los personajes se mueven para encontrarse, pero no lo logran. Hasta que esa mujer decide volver con su esposo. La mujer era amiga de la joven que cuenta este relato. Eran amigas porque su madre

conocía a la familia, y pasaban muchas noches en la casa de ellos cenando. Porque su madre quería llevarla allí para que la niña, que entonces tendría unos cinco o seis años, pudiera ver y comprender. Comprender la vida, el sufrimiento, la desgracia ajena, puesto que en la familia el hermano mayor era retardado.

Una noche que estaban allí con ellos cinco o seis hombres entraron a la casa por la fuerza, tirando la puerta abajo. Venían para echar a la familia. Ella, la joven que narra, y su amiga, la mujer que amó a su cuñado, estaban en el piso de arriba probándose vestidos. Desde arriba vieron cómo la casa era arrasada, el televisor, los libros, el niño retardado. Y un hombre subió al cuarto donde estaban ellas. Un hombre con una chaqueta negra, como el del bar de Elías:

Se quitó la campera negra casi sin moverse. Me di cuenta que estaba nervioso. Esto está dentro de mi amiga, pero está dentro mío también, y quisiera que se termine. Aún hoy el corazón me late en el pecho, en la garganta.

(Veronese, 2000a: 217)

Y ese recuerdo está instalado en la mente de la chica, que en ese momento comprendió. Vio a su amiga bajar la cabeza tratando de esconderla y pensó que por la calle también la gente agachaba la cabeza, no se saludaba. Y comprendió esas historias que su madre le contaba y ella memorizaba. Historias horribles que se murmuraban, que se susurraban, que jamás se contaban en voz alta, y que ya no asombraban a nadie. Porque no eran tiempos normales. «En las calles era normal ver incendios, explosiones, cortes de luz. Los rumores políticos estaban a la orden del día. Terrible» (Veronese, 2000a: 272).

Veronese describe, a través de una sola boca, la memoria de una sociedad machacada por la violencia y el miedo. Una comunidad a la que le es negado todo tipo de relación sexual y amorosa, deshumanizada y convertida en objeto, ficcionalizada, incapaz de hablar, ya sea porque se le introducen manos que aprietan sus lenguas, ya sea porque deciden cubrirse la boca para no mostrarla, a la que se le impide ver (recuerda esto al *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago), para la que las manos son un símbolo de violencia, animalizada. Porque la gente en esa ciudad «se atrincheraba como animales antes del matadero» (Veronese, 2000a: 268). Que posee una memoria colectiva que desborda horror, miedo, enfrentamiento y sangre. «La gente pasaba por situaciones inenarrables. Que no se pueden narrar. Pero realmente no se podían narrar» (Veronese, 2000a: 268).

No se podían narrar y por eso hay que recordarlas, recuperarlas incansablemente, a pesar de la sacudida vomitiva que suponen. Como hicieron las madres de Mayo, que salieron a demostrar que sus pisadas eran más fuertes que el miedo. Ellas, las únicas a las que escuchar con sus voces de madre, las que podían dar una vuelta más en la plaza, las que podían repetir incansablemente los pasos, como la protagonista repite las historias (Fobbio, 2010: 18). Unas historias de las que no es responsable: «Cabe explicar que soy heredera involuntaria de una forma de mirar el mundo» (Veronese, 2000a: 253), pero que se encarga de reproducir. Porque es justo hacerlo. Y porque su madre le pide que lo haga, subida sobre esa mesa del bar de Elías, ya sin susurros, sin tapujos, sin tabúes: ella ya no tiene más palabras que le devuelvan la esperanza, pero «yo sí las tengo que tener, que las conserve aunque me duela, aunque me avergüence, que nunca permita que acaben, me dice, que se pierdan en la noche» (Veronese, 2000a: 273).

La noche no puede devorar a más hijos. Es hora de que la luz se abra paso. Pero no una luz de *flash* intermitente, sino una luz cortante y dolorosa, que ciega, como en *Ring-side*, pero que aclara, que señala como señalan los niños al culpable de la travesura, que duele como duele la inexistencia de la magia, que se presenta desnuda, sin filtros, sin objetivos, sin anteojos. Porque hay que ver «lo que no se puede ver y no se debe ver» (Veronese, 2000a: 259). Porque lo siniestro tiene que aparecer en lo consciente para hacerse comprensible y, entonces sí, comenzar a olvidarlo.

5.3.18. Mujeres soñaron caballos (1999)

Es una de las obras más conocidas de Veronese, y no precisamente porque muchos directores se hayan decidido a montarla: solo Diego Anselmi hizo su versión en 2011 en el porteño Teatro La Fábrica. Es conocida porque el propio Veronese quiso llevarla a escena en 2001 en el Espacio Callejón. Para ello contó con los actores Jimena Anganuzzi, Osmar Núñez, Silvina Sabater, Fernando Llosa, Marcelo Subiotto y María Figueras, que componen el Grupo Luna, del que dice el director: «en general quería reunir a gente tranquila con la que pudiera llevar un proyecto a largo plazo, que no haya personalismos estridentes, que sabemos que en el ambiente hay y mucho» (Durán, 2005: 17). A este grupo de actores se le unirían otros, hasta llegar casi a veinticinco, que se incorporarían para las adaptaciones de los clásicos que Veronese empieza a hacer en 2004: «No puedo decir que es una compañía, pero somos un grupo a la hora de

juntarnos y mirar el teatro de una determinada manera» (Gigena y Torluci, 2011: 64). El Grupo Luna movería *Mujeres soñaron caballos* por La Fabricuera (2002), El Camarín de las Musas (2003 y 2004), volvería al Callejón en 2005, y al mismo tiempo llegaría al madrileño Teatro de la Abadía, volvería en 2006 al espacio donde nació, y se repondría en 2011 en el Teatro San Martín (teatro en el que Veronese comenzaba su carrera artística con el Grupo de Titiriteros), con Héctor Bidone sustituyendo a Llosa, en lo que se llamó *Ciclo de obras de Daniel Veronese*, y que contaba también con las adaptaciones de clásicos *Espía a una mujer que se ahoga*, *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*. Además, todas estas obras compartían una misma idea estética en lo que al programa de mano se refiere. Gonzalo Martínez, el diseñador y que ha sido después asistente de dirección de Veronese, cuenta que con *Mujeres soñaron caballos* decidió trabajar con el dibujo del plano de la sala (§ A24):

Se nos ocurrió que estaba bueno que fuera así. A él hay algo del trabajo con lo escenográfico que lo pone muy en virtud de la obra, en funcionamiento a partir de la obra. Por eso había algo de lo esquemático de eso que nos divertía y nos parecía que estaba bueno que fuera la gráfica. Y además en el primero surgió porque el programa era la entrada: era un tarjetón grande que estaba troquelado, estaba la sala, el patio de butacas, todo, y te marcaban la ubicación en el programa; y por detrás estaba la información del espectáculo. Fue divertido y funcionó muy bien, a la gente le gustaba. Era un momento en el que todo era nuevo y se podía hacer de todo (§ B6).

Ya El Periférico de Objetos había alcanzado notoriedad fuera de Argentina, pero con *Mujeres soñaron caballos* el nombre del director argentino comenzó a resonar internacionalmente. Sus adaptaciones comenzaron a viajar por el mundo, *Un hombre que se ahoga* y *Espía a una mujer que se mata* llegaron a España en 2007, y ese mismo año Veronese dirigía para el madrileño CDN (Centro Dramático Nacional) *Mujeres soñaron caballos* con cinco actores españoles, a los que se unía la argentina María Figueras: Blanca Portillo, Susi Sánchez, Andrés Herrera, Ginés García Millán y Celso Bugallo completaban el elenco que hizo temporada en la sala Francisco Nieva (§ A24). Esta obra, por tanto, abrió un puente entre España y Argentina por el que se pasarán varias de las obras de Veronese, pero no ya con el elenco argentino, con la contratación de una compañía extranjera que visita el país, sino con su integración en cuerpos españoles, con actores autóctonos, y con la evidente inserción de giros lingüísticos y adaptaciones culturales. Dos años después Histrión Teatro trabajaría *Los corderos*, y en 2011 la versión de *La gaviota* se armaría también con actores españoles. El puente se ampliará también a México, y así, en 2012 *Mujeres soñaron caballos* llegaría al Foro

Shakespeare del DF, con los actores Rosa María Bianchi, Arturo Ríos, Sophie Alexander-Katz, Arturo Barba, Antonio Vega y Ana Zavala.

El texto de la obra ha ido variando a lo largo de los ensayos: la edición que se conserva en *La deriva* no coincide exactamente con la que el CDN puso en venta tras las representaciones en la sala madrileña ni con la versión que se mostró en el 2011 en el Teatro San Martín. La estructura sufrió ciertos ajustes durante los ensayos de modo que las palabras se fueron amoldando a los actores y no al revés. Porque el texto es un pretexto. Porque «lo previo a la puesta es literatura. Recién en los ensayos siento que la desangro, la destrozo en función de que allí se produzca verdad en el escenario. [...] La reescribí buscando algo que me diese vértigo y eso que encontré lo reforcé durante los ensayos. La reformulé porque me parecía que aún no tenía la organización que intuía debía tener» (Durán, 2002: 19). En la obra editada por Dubatti hay más monólogos que en la obra que se puso en pie, hay una cronología absolutamente desordenada que no se respeta en la versión escénica, aparecen cambiados algunos parlamentos de los personajes o bien desaparecen. Todo en pos de la búsqueda de la acción en escena, de la palabra como creadora de acción y ya no tanto de imagen.

Con un título que roza lo agramatical, al que parece faltar un *que* como segunda palabra, Veronese sumerge al lector y al espectador en un ámbito familiar: tres hermanos cenan, con sus compañeras, en la casa del menor. La escena se desarrolla en el comedor de esa casa, hasta ahora símbolo escénico del realismo, pero que Veronese devasta, excede, desborda, creando un ambiente desagradable, porque las propias parejas se presentan de un modo extraño, ya desde el mismo *dramatis personae*: Rainer es el esposo de Ulrika, que tiene unos treinta años; Iván, el mayor, de unos cincuenta y cinco años, es el esposo de Lucera, de unos veinte; Roger es el menor, tiene unos treinta años y se presenta como atlético, Veronese elige no escribir en su definición que es el esposo de nadie, sino que dejará esa información para el personaje de Bettina, ahora sí, esposa de Roger y con unos cincuenta años. Las relaciones de pareja se delimitan en el ámbito paratextual. Rainer e Iván son dependientes de sus mujeres, como Bettina lo es de Roger. Además, las relaciones parecen azarosas en referencia a la edad. Explica el autor (§ B3):

Es una familia, pero es un paralelismo con una macrofamilia social o una micropolítica familiar. Uno puede ver ciertos caracteres de comportamiento antisociales, más que antifamiliares. Si bien las estructuras en sí están como pervertidas: la mujer más grande con el más joven, el hombre más grande con la más chica, y los del medio que estarían

bien son... yo creo que Ulrika le pega a Rainer. Hay una deformidad que está más emparentada con una deformidad social que familiar. Es una sociedad disfuncional.

Los nombres de los personajes también resultan extraños. Suenan extranjeros, pero salvo *Iván* no parecen nombres rusos heredados del legado de Chéjov, ni estadounidenses que pudieran adscribirse a la tradición del realismo sucio. No. Esos nombres tienen que ver con el animal que aparece en el título: «los nombres de *Mujeres soñaron caballos* fueron sacados de nombres de caballos de carrera: Rainer, Ulrika, Iván, Roger, por ahí también Lucera» (Veronese, § B3). El caballo se alza en la obra recogiendo toda la simbología que lo atraviesa: es símbolo de vida, del deseo exaltado, del instinto, es presagio de guerra y, además, «Jung llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la “madre en nosotros”, la intuición del inconsciente» (Cirlot, 2013: 118). Veronese recoge esas ideas del deseo y de la guerra instaladas en este mamífero, y cuenta: «Mi primer mujer era profesora de artes plásticas, y a los doce o trece años las chicas pintan caballos. El caballo como una imagen de la fecundidad, de la fortaleza sexual, de algo que con el inicio del sexo aparece el caballo. Y es un animal hermoso, enorme. Te puede matar pero también te ayuda» (§ B3). El caballo aparece en *Mujeres soñaron caballos* en el guion cinematográfico que Ulrika comienza a escribir:

Ulrika.- Es una mujer en una habitación. Terminó de cometer un crimen. No se ve el crimen. Se tiene que intuir en su mirada.

Se asoma al exterior. El día es soleado. Afuera un desfile: un grupo de jóvenes policías ecuestres sobre sus caballos marrones. Los jinetes saludan con las gorras hacia la ventana de la mujer.

Sudor en los caballos, el cuero recalentado de las monturas, los dientes de los jinetes y de los caballos apretados al sol.

El hecho es que esos hombres profundamente asesinos y marcados por la violencia que deben ejercer se vuelven, para la mujer que los está mirando, personas confiables y queribles. La mujer siente deseos de ellos, deseos de aparearse con ellos.

(Veronese, 2000a: 89-90)

No resulta ajena esta idea del caballo como símbolo sexual: también Lorca lo muestra en sus poemas o se ve claramente manifestado en *Bodas de sangre* («pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu puerta», le dice Leonardo a la Novia [1997: 463]). Pero además del deseo, el caballo aparece como un niño en su forma de *pony*: Bettina y Roger tenían un caballito en la casa, regalo de Rainer, aunque la casa era demasiado grande para él. Bettina amaba a ese animal. Como amó a Roger desde que lo vio. A Roger, el atlético, el caballito de la familia («Caballito, haz el caballito», le insta

Rainer a su hermano en la versión del CDN [Veronese, 2007: 34], «Cuando reís parecés un caballito recién nacido», asegura Bettina [Veronese, 2000a: 99]). El caballito que debería ser salvaje, pero está en la casa, que se trata de domesticar, de cuidar. Y cuando molesta, se mata sin más preámbulos: «Roger se vistió. Agarró al animal y buscó una obra en construcción. Se metió sin que lo vieran. Encontró un pozo enorme que estaban relleno con cemento. Un empujón y el pony que cae en medio del pozo» (Veronese, 2000a: 151). El policía asesino, pero al que desea, el pony asesinado. Y Lucera, vista como un *pony* también, al que cuidar y domesticar. Como Iván ha hecho con ella. O eso es lo único que sabe ella de su pasado.

La reminiscencia de los niños desaparecidos se manifiesta en este texto de una manera periférica, jamás explícita. Lucera no sabe de dónde viene, no recuerda nada, y no se siente parte de esa familia que observa extrañada y que detesta. Solo sabe que hubo un accidente cuando ella era niña. Sus padres montaban en un *sulky* que se cayó, ellos murieron, pero antes lograron sacar a la niña del carro. O eso le ha contado Iván. Hasta esa noche, en que Roger confiesa que no fue así. Que ellos, los tres hermanos, hicieron que el carro se precipitase por un barranco para robar a la niña, a Lucera.

La violencia se instala como base de la relación entre hermanos. Que se pegan, que se odian, que son capaces de regalar caballos cuando se enteran de que el otro va a morir: «Te voy a decir la verdad. ¿Sabes en realidad por qué te traje el pony? Te lo regalé el día que tu médico me dijo que te iba a explotar la cabeza» (Veronese, 2007: 67). Que roban bebés. Que se comportan como ratas:

Ulrika.- Nosotros somos las ratas entonces. Todos. Ratas. Tú serás siempre una rata, Rainer. Hagas lo que hagas. Esa es tu marca. Y la de todos nosotros.

(Veronese, 2007: 42)

Una violencia animal, porque actúan como animales desbocados. Incluso en la forma de morir. Veronese cuenta en el programa de mano del espectáculo por qué empezó a escribir la obra:

Cuando comencé a escribir *Mujeres soñaron caballos* ya hace unos años, lo hice a partir de una extraña noticia que me llegó, intuyo, poéticamente distorsionada: se estaba produciendo de forma alarmante en el interior del país, una ola de suicidios colectivos de animales, mamíferos, cuadrúpedos, altaneros, recios. El informe decía que se arrojaban voluntariamente por un acantilado. Silenciosamente. Aparentemente sin causa. Nunca supe exactamente qué clase de animales eran esos. Curiosamente no lo precisaban, tampoco intenté averiguar. Pero indudablemente se trataba de un suceso que convivía contemporáneamente cercano a la piel de quienes vivimos la dictadura militar argentina. Sentí que debía escribir sobre la necesidad de esos mamíferos de estar en el aire, de sobrevivir unos instantes en el aire cuando la tierra ya no puede soportar el peso

de nuestro pensamiento. Me intrigaba el perfil sentimental de quienes resisten como pueden pero en algún momento descubren la forma de devolver la violencia que reciben. Estando desequilibrados ya en el aire, ¿a qué nos atrevemos? ¿Qué cambios profundos podemos generar en nosotros mismos? (Veronese, 2007: 8).

La noticia, en realidad, la conoció en Rosario, durante unas funciones con El Periférico: «yo estaba escribiendo la obra, y me cuentan que hay un acantilado que da al río y que se tiraban perros. Se tiraban. Parece que luego se vio que había una máquina abajo que emitía como un silbido con una frecuencia que solo escuchan los perros» (Veronese, § B3). El perro fue sustituido por el caballo por toda la simbología que se arrastra. La imagen del animal suicidándose se repite en la versión que se recoge en el CDN:

Roger.- Y encontré un pozo enorme que estaban rellenando con cemento. Nos asomamos el pony y yo. Los dos. Así...
Nos quedamos un rato. De repente el pony me miró profundamente, pero profundamente, Rainer, algo le pasaba al animal... Después suspiró... levantó el hocico... (*Pausa*) y dio un salto. Al medio del pozo.

(Veronese, 2007: 63)

El animal que se suicida, como quisiera suicidarse Rainer («Pero si digo que soy un fracasado y que, por ejemplo, realmente tengo la necesidad de tirarme de cabeza desde este edificio, pero de verdad tirarme...» [Veronese, 2007: 52]). Porque los personajes de Veronese no son metafóricamente animales, ni siquiera se comportan como si fueran animales, ratas, caballos, perros o pájaros, sino que se convierten en animales. Y como animales, asesinan, como se hizo con los padres de Lucera, que ahora quiere acabar con ellos.

La idea de la violencia está dentro de Lucera, que tiene un revólver y no duda en usarlo, aunque no se reconoce haciéndolo. Y así lo afirma: «Hay un nuevo tipo de violencia en el aire. Obviamente yo nunca mataría. No soy del tipo de persona que lo haría» (Veronese, 2000a: 169). Pero lo hace. A todos:

Ese comentario que ahora tiene una fuerza especial, lo escribí en función de nuestro pasado como país. Empecé a pensar qué habría hecho yo si me hubieran secuestrado y matado a un ser muy cercano. Y me dije que saldría a matar a cualquiera que representara a ese régimen corrupto. Después pensé que mucha gente estuvo en esa situación y no lo hizo. Me pregunté qué es lo que hace que uno se apacigüe y busque otros mecanismos para acceder a la justicia. Me asombró que hubiera muy poca justicia por mano propia. Y el punto es: ¿qué pasa con esa agresión que está escondida ahí, en qué se transforma? Quería llevar esto a una micropolítica familiar en donde los personajes sean realmente detestables y que la gente sintiera descarga cuando Lucera los mata. Quería que la gente se sintiera liberada en esa matanza en el teatro, en nuestros sueños, y que por lo menos en estos planos pudiéramos tener un poco de paz (Durán, 2002: 20).

Con un carácter onírico, porque se repiten determinados elementos de pesadillas, como que Rainer quiere cerrar el negocio familiar de colchones y parece que todos lo saben, pero también parece que esa noche es la primera vez que se dice en voz alta. O, más evidente todavía, como el encuentro que tiene Lucera con dos viejos («¿Sabemos si eran padres de alguien?», pregunta Ulrika [Veronese, 2007: 31]) con los que se cruza en el portal cuando va a visitar el edificio. Se la llevan al sótano y allí se sientan en un colchón y acarician a un niño o una niña inexistente. «A un costado había unos largos y profundos bebederos con agua sucia. El fondo del cuarto estaba oscuro, no se veía nada, pero se podía intuir unos animales corpulentos que pateaban el piso» (Veronese, 2000a: 170). Esos viejos, que Lucera reconoce como familiares, después serán empujados por la escalera por Rainer y Ulrika, que también pasean por el edificio. El eterno regreso de la pesadilla. El *déjà-vu* ambiguo pero siniestro.

La violencia contenida en ese espacio reducido en el que se mueven los actores (que son los primeros en sentir esa concentración agobiante), observados de cerca por un público *voyeur* que se asemeja al científico a punto de explorar a sus ratas de laboratorio, que deben convivir porque son familia pero que precisamente por serlo se odian y se repulsan los unos a los otros. Y se aman, y se necesitan desesperadamente, como Bettina a Roger, como Iván a Lucera, como Rainer a Ulrika. Y se buscan, como Rainer buscó a Ulrika y ahora quiere buscar a Lucera. Y entonces sucede lo que tiene que suceder:

Y pasó lo inevitable, lo que estaba necesitando que pasara desde hacía años: una gran estampida de animales se desató por el cuarto. Ahora podía empezar a distinguir qué era lo que se encontraba en el fondo de la habitación. 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 lejos. Lejos. Pero pasaban a mi lado sin verme. Nerviosos. Altaneros y recios. Solo podía atinar a mirarlos pasar. Embelesada. Dulcificada.

(Veronese, 2000a: 171)

Lucera está embarazada. Tiene un niño dentro de ella. Un niño que va a traer al mundo. «¿Veis todos lo que es este mundo? Por eso no quiero niños. ¿Para qué traer niños a un mundo violento? ¿Para matarlos a golpes después como animales?», gritaba Ulrika (Veronese, 2007: 71). Pero Lucera no va a permitir que el niño se domestique dentro de esas estructuras familiares podridas. El niño no va a ser una de esas recetas de ese libro de cocina que Bettina le robó mientras ella vomitaba en el baño. Es decir, mientras ella sufría un «atentado al habla», porque vomitar al final se convierte en la acción opuesta a hablar (Van Muylem, 2012: 9). «Descubrí que en realidad, un libro de

cocina no es otra cosa que un libro de proyectos realizables», dice Bettina (Veronese, 2000a: 112). Y un niño será un proyecto realizable solo si sale de ese mundo violento, hipócrita y cruel en el que ella misma se encuentra. Solo si lo destruye podrá comenzar a respirar, huirá de la tentación de arrojarse al vacío como un caballo desbocado. Por eso «Veronese apaga el fuego con chorros de gasolina, mientras los personajes destrozan los escapularios todos del convencionalismo político y social que nos ha tocado en desgracia vivir y soportar» (Ansón, 2007).

5.3.19. *Open House* (2001)

La obra no está editada ni publicada en libro (aunque se encuentra en la red traducida al portugués, o al menos un fragmento de obra), y casi parece obligado que así sea. Concebida como el proyecto final de carrera de los alumnos del IUNA (la actual Universidad Nacional de las Artes), *Open House* es una obra experimental de cuya dramaturgia y dirección se ocupó, a petición de los alumnos-actores, Veronese:

El lugar común de un director con actores que recién comienzan es cuidarlos respondiendo al hecho de que para la mayoría es su primera experiencia. Yo, en cambio, quería exponerlos (Durán, 2002: 20).

El punto de partida para los alumnos fue leer a los estadounidenses Carver, Cheever y «otros que a mí me cautivaban. Les pedí que los leyeran durante las vacaciones y que trabajaran sobre el clima de abandono y pesadez rutinaria tan maravilloso de esos textos», dice Veronese (Durán, 2002: 21). A partir de improvisaciones textuales y gestuales, el espectáculo se conformó como un espacio en el que diez actores aparecen para contar sus penurias, «tratando de no crear otra situación que la de venir y contar» (Durán, 2002: 21). Sin nombres, sin personajes psicologistas, los actores están presentados por un rasgo que los caracteriza. Así Juan Ignacio Álvarez Insúa es el «chico de la guitarra», Gustavo Antieco representa al «chico de la colección», Martín de Goycochea se presenta como el «chico del bigote», la «chica de Miramar» es María Eugenia Iturbe, Melina Milone es la «chica del *casting*», la «chica del baile» es Olga Nani, Mariana Paz representa a la «chica del conejo», la «chica del bebé» es Julieta Petruchi, Nayla Pose la «chica del piano» y Natalia Segre es la «chica de la peluca».

El propósito de camuflar la actuación comienza con *Open House* y con *Mujeres soñaron caballos* al mismo tiempo: camuflarla para hacerla evidente, no actuar para actuar, restarle el histrionismo al actor para que florezca la verdad en escena. «No creo que se trate de “no actuación”. [...] Lo que busco es incomodar a los actores para que

no se acostumbren a una determinada forma de trabajo» (Espinosa, 2006: 3). Si en *Mujeres soñaron caballos* la propuesta del director fue colocar los seis cuerpos en un espacio mínimo, aquí los diez actores se encontraban en un escenario amplio, similar a una instalación performativa, sin más elementos escenográficos que una fotocopidora, un piano y un micrófono. Recuerda Gonzalo Martínez, el diseñador gráfico:

Fue una experiencia bárbara. [...] Y además fue medio mítico porque eran todos alumnos, muy jovencitos. Entonces, que una obra con chicos tan jóvenes causara tanto movimiento estuvo muy bueno. La obra era muy rara también en ese momento, muy expositiva, con micrófono a público. Ahora es más común, pero entonces no (§ B6).

La búsqueda de la austeridad en escena y en la actuación otorgaba a *Open House* un aire de confesión: «la obra se construye como si fuera un género de la memoria porque una confesión podría ser pensada como construcción de memoria, con sus necesarias selecciones, clasificaciones, restricciones, etc.» (Berman, 2013: 138-139). Ese es el trabajo de los actores, que «se plantan ahí como si esa fuese su última oportunidad de contar su verdad y su experiencia para que la gente deje de sufrir y que si alguien de la platea se siente abandonado, se pueda identificar. Esa fue la consigna con la que trabajamos», explica el autor (Durán, 2002: 21). Un relato confesional a varias voces, colectivo, social. Y ficcional. Porque la confesión es autobiográfica, pero las confesiones que en *Open House* llevaban a cabo los actores no lo eran, o no lo terminaron siendo, porque se sometieron a variaciones. Y esta es la característica más importante de *Open House*.

La pieza de Veronese no está publicada porque debería mostrarse cada una de las modificaciones que el espectáculo sufrió a lo largo de los siete años que estuvo en cartel. En 2001 *Open House* se presentó en el Camarín de las Musas, e hizo temporada dos años. En 2002 se mudaron al Espacio Callejón y se mantuvieron allí hasta 2007 (con incursiones en, entre otras salas, La Fabriquera en 2003, ese mismo año viajaron a España, al Central de Sevilla, y en el Banfield Teatro Ensamble en 2006). Al llegar al Espacio Callejón, la obra se instaló todos los lunes a las nueve de la noche. Cada semana, los diez actores se lanzaban al espacio a mostrar, a destajo, el abandono y la soledad a partir de una serie de confesiones que se arrebatában los unos a los otros de la boca, como si se arrancaran pedazos de lengua, y que hacían resonar a través del micrófono y de las palabras impresas en la fotocopidora. Y bajo la sombra de *Songs for Drella*, el disco que Lou Reed y John Cale, exmiembros de The Velvet Underground, lanzaron en 1990 para homenajear a Andy Warhol.

«Open House» es el nombre de la segunda canción del disco de los estadounidenses, cuyos acordes suenan a abandono, a huida, a soledad, a rabia, pero sobre todo a frustración. Porque así veían Lee y Cale la vida de Warhol (apodado *Drella* por el actor Warhol Ondine a partir de *Dracula* y *Cinderella*, ‘Cenicienta’), mánager de The Velvet Underground y creador de la portada de su primer disco, el más famoso, *The Velvet Underground and Nico: Andy Warhol*, de 1967. La banda se separó en los 70, pero en los 90 Reed y Cale se unieron para crear este homenaje a Warhol tras su inesperada muerte en 1987. Las canciones de *Songs for Drella* hablan del padre del *pop art* en primera persona, ficticiamente con la voz de Warhol, narran episodios de su vida o reflejan los sentimientos que Lee y Cale tenían hacia él.

El protagonista de la banda sonora de *Open House* era Lou Reed, pero a él le acompañaban otras voces y otros instrumentos. Así, la chica del piano y el chico de la guitarra reproducen «Guts» (‘vísceras’), de Cale, de su álbum *Slow Dazzle*, de 1975; suena la melódica pieza de piano que recuerda a una nana «Spiegel im Spiegel», del compositor estonio Avro Pärt (precursor de la música minimalista, concretamente del minimalismo sacro), de 1978; la chica del baile recita, traducida, la letra de «Starlight», la sexta canción de *Songs for Drella*, que posiblemente era un homenaje a la películas que Warhol hizo; suena «Open House» en *playback* mientras la chica del piano finge tocarla; se escucha el «Solo de guitarra» de Federico Paz; y finalmente el chico de la guitarra canta «Over the Rainbow», pero no la alegre melodía que Harold Arlen compusiera para *El mago de Oz*, sino la desconcertante versión del alemán Blixa Bargeld, miembro de la banda de Nick Cave and The Bad Seeds:

Quería que tuviera algo de música, de banda de *play back*. Como si evaluaran que no pueden ir solo a contar algo a la platea, sino que tienen que acompañarlo con música. O como si una mala conciencia teatral los impulsara a adornar mal el espectáculo y sin brillo, pero con la verdad que les confiere la necesidad (Durán, 2002: 21).

Y la música que forma parte del espectáculo acompañaba a los actores y se superponía a la palabra, creando nuevos significados. Así, el desconcierto o la rabia se mezclaban con una nana minimalista, como minimalista era el espacio o la (no) actuación, o la letra de Reed definía, sin necesidad de más explicación, el sentimiento de soledad de un personaje. El espectáculo, de este modo, iba agregando planos de sentido a esos diez actores, que un día, al comienzo de la función, anunciaron que *Open House* no dejaría de hacerse nunca:

Hola. Les pido que apaguen sus celulares y que no tomen fotografías con *flash*. Les quería contar que *Open House* es una obra que no dejará de hacerse nunca, que

estaremos acá en esta sala todos los lunes a las 21. No depende del público, si ustedes no vienen la hacemos igual. De verdad. Nosotros sabemos y podemos soportar las pérdidas y el abandono (Berman, 2013: 134).

Y, como depredadores cuya comida es su propio recuerdo, su propia historia, los diez cuerpos se lanzaban a escena. Los once cuerpos. A ellos se les sumaba el conejo que daba nombre a un personaje: la chica del conejo. Un animal vivo que correteaba por el espacio mientras los espectadores entraban a la sala y los actores ya estaban esperando. Un roedor, símbolo de la fertilidad y de la astucia, pero también del miedo, que se llamaba Andy. Como el artista, que por lo demás ha sido fotografiado sosteniendo conejos en varias ocasiones, de 1985 es su serigrafía *Bunny multiple* y de 1979 su fotografía *Man with Rabbit Mask*, en la que aparece un hombre con una careta de conejo. Tal y como sucede en *Open House* (§ A25). Andy fue el responsable de uno de los mayores cambios de la obra, precisamente cuando un lunes, su dueña, contó que había muerto:

Durante cuatro años estuvo con nosotros Andy —Andy era el conejo—, y hoy ya no está. También nos abandonó el chico del bigote, por eso está tachado en el programa. La propia obra se hace cargo de la pérdida (Berman, 2013: 135).

Open House se convirtió en la encarnación de su propia fantasía. Una obra que hablaba del abandono y a la que le fueron abandonando los miembros. Andy y los actores que dejaban el espectáculo, y que no eran reemplazados por otros cuerpos. Se les tachaba de la lista de nombres o, como ocurrió con el conejo, se enseñaba una fotografía suya. Como anunciaron cuando avisaron de que la obra no se acabaría:

Si uno de nosotros decide irse de la obra, la obra continúa, pero mutilada. La propia obra se hace cargo de la pérdida, no hay posibilidad de ser reemplazado. Así *Open House* irá desapareciendo de a poco, hasta que solo queden las huellas de las palabras. No queda otra posibilidad que representarla. Miramos para adelante. ¿Qué hay?, no lo sabemos. Solo sabemos que *Open House* tendrá una muerte natural (Berman, 2013: 134).

Como si de un organismo vivo se tratara, de un moribundo que no acepta su muerte venidera, la obra fue poco a poco resistiéndose a desaparecer, y los actores mutaban sus personajes en función de la desaparición de algún cuerpo. Así, Iturbe, la chica de Miramar, explicaba: «En mi caso también cambió el tono de actuación, al comienzo mi personaje era más cómico y con el correr del tiempo fui transformando esa gestualidad en algo más naturalista, menos evidente, y ese proceso se terminó de configurar cuando este año se fue Nayla Pose [chica del piano] que era un personaje mucho más oscuro y que fue absorbido por el mío» (Pagés, 2008). Veronese iba reelaborando cada

modificación en función de las ausencias que se iban produciendo, hasta que quedaron siete, y después solo cinco actores en escena:

Suelo trabajar mucho, y mis producciones se mantienen: por eso es cierto que debo prestarle más atención a las últimas. Pero me sorprende, y mucho, la proyección de *Open House*. Es realmente emocionante pensar lo que puede pasar con ese trabajo. Es quizás también difícil de intuir su final. Me interesa mucho lo que puede llegar a producirse ya que cambia de valor, de humor, de tamaño: la obra es realmente un organismo vivo. Los actores decidirán, es posible, cuando llegue el final. Las circunstancias dirán qué va a pasar con *Open House*. No puedo prever nada ni anticipar nada ya que simplemente lo vamos resolviendo todo sobre la marcha (Sánchez, 2007).

Lentamente, *Open House* fue convirtiéndose en una tradición escénica. Quienes acudían a la obra creían que las ausencias que se evidenciaban formaban parte de la ficción, quienes seguían su evolución observaban la resistencia de ese organismo ante la desaparición. «A estas alturas, diría que hay algo de acostumbramiento y de miedo a vivir fuera de esto. *Open* es un matrimonio en el que, aunque está un poco desgastado por el paso del tiempo, cada tanto sucede algo que lo vuelve interesante otra vez», confesaba Nani, y Paz apoyaba a su compañera: «Además, creo que tampoco me gustaría que hablen de mí, no sé si lo soportaría» (Pagés, 2008). El Beckett Teatro vio morir la obra, de muerte natural, en 2008.

Los actores que quedaron hasta el final repetían cada lunes a las nueve de la noche, sus historias, ya modificadas por el paso del tiempo, cada vez con más arrugas en las palabras y con menos firmeza para sostener las botellas de *whiskey*, el pie del micrófono o las teclas del piano. Repetían una y otra semana la sensación de contar esa condena humana del ser que se somete a la soledad forzada. Para que el público la recordara y se identificase con ellos, con ella, con la pieza. Ese es en definitiva el propósito de Veronese: que el público recupere las sensaciones que los actores, a través de sus palabras, de sus melodías, de sus lágrimas y de las ausencias de sus cuerpos, sea parte del espectáculo y lo vincule con su propia existencia. «No creo recordar casi nada de la obra. Y sin embargo es una de esas obras que nunca olvidaré. La experiencia *Open House* es asesina» (Apolo, 2008). Un pensamiento asesino en la memoria, la de los actores, la de Veronese, la del espectador sentado en la butaca, al que se accede siempre que uno quiera, porque ya no está vedado, sus puertas y ventanas están abiertas. Como en una *open house*.

5.3.20. *La forma que se despliega* (2003)

Este texto nace de una premisa clara: formar parte del ciclo *Biodrama* que Vivi Tellas lanzó en 2002. La pretensión de directora del teatro Sarmiento fue convertir esta sala en el Centro de Investigación Teatral del CTBA (Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires), que a su vez está integrado por los teatros porteños San Martín, de la Ribera (ahora dedicado exclusivamente al tango), Presidente Alvear, Regio y Sarmiento. Vivi Tellas, que sostiene que al público no hay que darle siempre lo que quiere y espera ver, sino que el teatro debe ampliar su horizonte de expectativas (Berman, 2013: 110), se propuso crear un ciclo, perdurable en el tiempo, en el que los directores y autores eligieran una persona argentina viva, conocida o anónima, y transformasen su historia, su recuerdo, en material dramático. La presentación del ciclo se inauguraba con estas palabras de la directora:

En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? *Biodrama* se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de cada persona —hechos individuales, singulares, privados— construyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en un escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se ponen en tensión en esta experiencia (Berman, 2013: 103).

A partir de esta propuesta, en 2002 arrancó *Biodrama*, «*Sobre la vida de las personas*» con la directora Analía Couceyro y *Barrocos retratos de una papa*, ese mismo año Luciano Suardi presentó *Temperley, sobre la vida de T.C.*, y Beatriz Cattani y Mariano Pensotti, *Los 8 de Julio*. En 2003 Vivi Tellas hizo su primera propuesta con *Mi mamá y mi tía* (a la que seguirían varias, como *Las personas*, en 2014, cuyos protagonistas fueron los empleados del teatro San Martín, desde regidores hasta escenógrafos o acomodadores), y Veronese mostró su *La forma que se despliega*. El ciclo continuó con trabajos de Daulte (*Nunca estuviste tan adorable*, 2004), Lola Arias (*Mi vida después*, 2009, quizá el más recordado por el público porteño, porque los protagonistas habían nacido en plena dictadura y contaban las historias de sus padres, aportando fotos, vídeos, cartas, o documentos judiciales, por lo que el impacto fue enorme), o Guadalupe Vega (*Memorias de los hombres sin sombra*, 2015).

La idea de la biografía (o autobiografía en algunos casos) en el teatro cuestiona los límites entre la ficción y la realidad, puesto que quienes representan la vida de otra persona ya no pueden hablar desde el *yo*, y quienes cuentan en primera persona sin ser actores difícilmente podrían ficcionalizar, esto es, crear un espectáculo propiamente dicho. «Si hay escenario, no hay espacio vivido», afirma Berman (2013: 112). Entre

estos límites se mueven los directores de cada biodrama, y su capacidad artística le conducirá a una inevitable apuesta y provocación. Así, algún biodrama se realizará desde una casa particular o tendrá vídeos, que no pertenecen al ámbito efímero del teatro, o bien incluirán llamadas telefónicas a personas que no viven en Buenos Aires, quebrando con la realidad la imagen ficcional sobre las tablas. Todas estas propuestas derivan de la libertad creativa que se presentó con el proyecto del ciclo.

Y con esa libertad creativa aparece Veronese en la propuesta de Tellas. «Si *Biodrama* es, en tanto proyecto, un modo de producir ruptura, de escribir un límite en la manera de hacer teatro, la obra de Daniel Veronese, con dramaturgia de Luis Cano, es un modo de inscribir una frontera entre pertenecer o no al modo de producción de los *biodramas*» (Berman, 2013: 113). La idea de la biografía va ligada a la del recuerdo, la memoria. Y con ello juega Veronese cuando responde a Tellas que sí participará en el ciclo, pero «le dije que quería hacer alguna trampa, algo que contuviese el Biodrama pero que tuviese alguna especie de juego que tirara la pelota afuera» (Durán, 2004: 48). Reunido con Cano, el dramaturgista, y con amigos como Guillermo Arengo, Gonzalo Córdova y Gonzalo Martínez, que formarían parte de los distintos elencos que la obra tuvo, Veronese comenzó a plantearse cuáles eran los límites del biodrama. «Quería llegar a una teatralidad que por ejemplo tuvo *Temperley*. No quería como procedimiento partir de un documento real teatralizado, llevado al teatro por actores» (Durán, 2004: 48). La primera idea fue hacer un *autobiodrama*, incluso actuar él de sí mismo. Pero pronto otra idea eclipsó la primera: hablar de sus miedos, teatralizarlos, materializarlos en cuerpos de dos actores, una Madre y un Padre (Guillermo Arengo), a los que acompañaba un Pianista (Gonzalo Córdova). O más bien, hablar de los miedos que tratan, en vano, de olvidarse, y en consecuencia se repiten constantemente. Sacar a la luz lo que debería ser olvidado. De nuevo desvelar. De nuevo recurrir a una idea siniestra, a la «tendencia perversa de buscar la verdad en lugares donde uno no se puede asomar» (Durán, 2002: 48). Y desde ese lugar, desde la memoria que aterroriza, crear un recuerdo inventado, algo que nunca existió.

El ámbito en que se desarrolla la pieza, como se adivina en los nombres de los personajes, es el familiar. Una Madre y un Padre hablan, se interrumpen, discuten, no se aman pero lo intentan o dejan de intentarlo hasta que recuperan algo que los mantiene unidos, para separarse de nuevo:

Padre.- No, no dije eso. No me cambies las palabras. También es verdad que no era una mujer común. Por eso la elegí. Y así comenzamos. Pero a la semana los dos nos dimos

cuenta de que nos iba a resultar casi imposible congeniar, ¿o no? Era insoportable la convivencia, todo era tema de discusión.

(Veronese, *La forma que se despliega*, versión de trabajo para el ciclo *Biodrama*, en prensa)

De nuevo la estructura social de la familia se usa como base para desarrollar una historia mutilada. Porque el hijo de la pareja ha muerto. Y ellos tratan de aferrarse a su recuerdo y lo reviven una y otra vez. El recuerdo del hijo, que está materializado en esas fotos que, de pronto, un día, dejaron de hacerle y que ahora son el único recuerdo, la única prueba de su existencia, que se materializan como ausencia. No hay fotos, esto es, no hay una imagen nítida que recordar, ergo no hay una imagen nítida del niño, no hay niño. La desaparición del cuerpo provoca un dolor que atraviesa la vida de la pareja, que no se amaba pero ansiaba tener hijos y se les arrebató ese deseo. Y ese dolor no puede ser comprendido ni, por tanto, compartido:

Madre.- Una lee en el diario que matan a un niño o lo secuestran y piden rescate. Es solo un ejemplo. Inmediatamente se nos vuelve irreal. Se vuelve irreal y punto. O en las guerras, mujeres con sus niños muertos en los brazos. Pensemos en esa situación concreta. Estamos cansados de ver esas imágenes. ¿Pero podemos imaginar realmente lo que se siente en esa situación? ¿Alguien se puso verdaderamente debajo de la piel de esa madre? ¿Quién dice que sí? Quien dice que sí miente. Sin embargo, nos horrorizamos. Creemos que conocemos el dolor porque vemos esas imágenes, pero, ¿de qué hablamos? No se puede. Claro, nos angustiamos, y es lógico que sintamos algo de angustia enseguida, claro, pero nosotros, usted, yo, no profundizamos en esa angustia, no.

(Veronese, en prensa)

Esa pareja trata de relatar su dolor, de recordarlo para huir de él, o quizá para camuflarse en él, mientras que la pretensión del Pianista es recogerlo para convertirlo en música, es decir, para inmortalizarlo, «como si un artista mirara a dos personas y dijera: “Voy a ver cómo es el sentimiento verdadero para poder expresarlo”» (Girolami, 2005). Un año después, la obra salió del ciclo para instalarse en el Camarín de las Musas, y la figura del Pianista se desdobló en otra pareja, un pianista y su mujer, Madre 1 y Padre 1. «La primera pareja hace avanzar el texto, mientras que la otra padece el dolor en silencio» (Lix Klett, 2008: 1), como si ellos fueran en realidad quienes han perdido al hijo y el otro matrimonio, metateatralmente, estuviera tratando de explicar su dolor. Veronese, de este modo, plantea la utilidad del arte para recoger hechos personales. Es decir, plantea la imposibilidad del propio *Biodrama*.

Este dolor del que hablan los actores, en el contexto del biodrama, se vuelve ficcional. Es teatro. El público sabe que, aunque la idea horrorice a Veronese, no es su historia. Ni la de los cuerpos que lloran y discuten y ríen y toman agua. Así, las palabras

de la Madre se vuelven un espejo para el público: «El dolor está porque tenemos algo que ver con ese dolor, tenemos opinión sobre el dolor. Antes no tenía una opinión muy formada sobre el dolor. Pensaba que sí, pero no. Antes pensaba: son cosas que siempre les pasan a los demás, nunca a nosotros mismos». Si Veronese no sufre porque es un miedo, no una realidad, la que escribe, si el actor no sufre porque no habla en primera persona, el único que puede sufrir es el público. El público, que se identifica con ese dolor y lo convierte en reflexión. Y ello solo es posible en el teatro, según Veronese:

Cuando ves a esas mujeres con sus niños muertos en los brazos en la televisión, decís: «¡Qué tremendo!» y cambias de canal, y ese dolor era verdadero. Pero cuando el dolor es vivido en el teatro y te dicen: «Miren que nosotros estamos actuando» y vos lo sentiste, queda en vos, y ahí está la posibilidad de encontrarte con ese dolor y repensarlo. Uno como que descarga diciendo: «¡Qué tremendo todo lo que pasa en el mundo!», y listo, está allá. Mi cuota de comunión con la humanidad ya la cubrí. No hago nada. Sufrí y compartí con esta gente a miles de kilómetros de distancia. Apago y pongo otro programa. Es una forma de descarga. Pero en el teatro, no hay posibilidad de irte de ese dolor. Toda la estructura del teatro te está diciendo que es una ficción, que pagaste una entrada, que sabés que eso no pasa. Pero la capacidad de los actores hace que vos te conectes con esa ficción, y cuando termina la obra y te dicen: «Mira que nosotros somos actores», entonces, el dolor queda en el público como una reflexión (Girolami, 2005).

Esa es la utilidad del teatro, más allá del biodrama, que no se sabe si puede existir sin traicionarse a sí mismo: que el público reflexione acerca de lo que vio y de cómo lo sintió. Y a partir de ahí, pueda accionar algo que modifique su realidad. Para ello, Veronese ahonda en las heridas, descubre lo que no debería verse, escarba en la idea de la ausencia y en la imposibilidad de la comunicación. Pero lo hace en el resto de sus producciones también. Una y otra vez, como los padres de esta pieza hacen con la imagen de su hijo, repite esta obsesión en sus obras de teatro. Porque *La forma que se despliega*, en el fondo, no es un biodrama, sino un *contra-biodrama* (Durán, 2004: 48), o lo que es lo mismo, una obra teatral. Por este motivo salió del ciclo y se instaló en el Camarín, y durante la temporada de 2005, en la Sala Cervantes de Arte en la Casa España y en el Centro Cultural de la Cooperación. Y por eso la obra ha salido de las manos de Veronese para llegar a las de Marcela Montero y Alfredo Zenobi en el Cajamarca de Mendoza y en el porteño Teatro Cervantes, en 2008; o a las del grupo mexicano Teatro Línea de Sombra, con Noé Morales a las manos y Jorge A. Vargas a la cabeza, en el Centro Cultural el Bosque y en el Teatro Galeón, en el DF, durante la temporada de 2011. *La forma que se despliega*, como cada pieza de Veronese, por

tanto, trae consigo la imagen del hombre como un ser incapacitado, incompleto, de nuevo cercano al objeto, irracional, animal.

También aquí está presente la animalidad del hombre, en este caso, como en obras anteriores, y la más evidente fue *El líquido táctil*, el perro:

Madre.- (*Viene con el vaso en la mano.*) Vos hablas de respeto y rigidez. A tu tío un perro le chupaba la pija..., ¿no? (*Pianista para de tocar*).

Padre.- Sí, el John.

Madre.- Es un espanto.

Padre.- El John era el perro de mi tío. Cada vez que iba al baño que nosotros veíamos que el perro desde afuera arañaba la puerta y mi tío desde adentro: John, quieto, John. (*Silba*). Claro, el perro como loco, seguramente mi tío lo hacía entrar cuando estaba solo en casa. Y fíjense cómo son las cosas, yo lo descubrí porque una vez me meto en el baño de mi tío, apurado, y no va y se mete el animal también, y yo, que empiezo a orinar tranquilo, veo que el perro me relojea, claro yo era chiquito y no entendía muy bien lo que estaba pasando, pero cuando termino... cuando termino el perro saca una lengua de este tamaño y me la pasa de abajo a arriba, desde abajo hasta el ombligo casi.

Madre.- Qué audacia, porque uno no sabe qué puede llegar a hacer el perro. Es un animal. Los animales no tienen moral.

(Veronese, en prensa)

Los animales son amorales, pero quizá los hombres también. O quizá lo parezcan cuando pretenden comprender lo incomprensible, cuando quieren empatizar con lo imposible, cuando representan el dolor ajeno, hipócritamente. Cuando simplemente no comprenden que el dolor se despliega en formas inenarrables y que la única manera de acercarse a ellas es quitando las capas de polvo sobre las teclas de la memoria, que se acumularon voluntariamente para excusar que el recuerdo no esté afinado y no se pueda acceder a esa melodía. Veronese quiere recuperar esa melodía, por eso abre el piano y lo afina hasta que el dolor pueda ser compartido y el público sienta cada una de sus notas:

Madre.- Parece que el señor quiere producir notas que suenen eternamente. O por lo menos que no mueran antes que él. Entonces él —me hace gracia— con toda esta forma que despliega desea obviamente que todos nos preguntemos, o no, mejor: (*va detrás del sillón y toma la mano del Padre*) que nosotros dos le preguntemos a usted: ¿Sus notas son sus hijos? ¿Eso quiere que esta madre entienda? O el padre. Qué tremendo es usted. Cómo puede alguien tener ese pensamiento aquí. ¿Qué representa ese pensamiento? A ver si lo llego a entender, ¿usted sería el encargado de poner un manto de belleza aquí, entre tanto dolor?

(Veronese, en prensa)

5.3.21. *Teatro para pájaros* (2007)

La última obra de Veronese ha sido puesta en escena por el propio autor en 2007 en el Festival Internacional de Porto Alegre y en el Centro Cultural Lavardén, dentro del Festival Internacional de Rosario, y en el porteño Teatro del Pueblo, y un año después

en la sala de Fuga Cabrera, con un elenco de actores argentinos: Marina Bellati, Lautaro Delgado, Diego Gentile, Paula Ituriza, Laura López Moyano y Leonardo Saggese (§ A26). Fue candidato a los premios de la Asociación de Críticos del Espectáculo en 2007 por mejor espectáculo de teatro *off*, por mejor dirección y mejor diseño de iluminación. En 2012, el grupo español Histrión Teatro volvió a viajar a Buenos Aires, como ya hiciera con *Los corderos*, para que Veronese montara con ellos la obra, que se estrenó en el teatro municipal de Albolote, en Granada, y que giró por el país durante toda la temporada de ese año y el siguiente, hasta llegar en julio de 2015 al Cicus, el ciclo de teatro de la Universidad de Sevilla (§ A26).

Teatro para pájaros supone el cierre de ciclo de la escritura de Veronese, al menos de momento, que desde 2004 se ha volcado en adaptar textos de Chéjov e Ibsen y que se reconoce ahora más como director que como dramaturgo: «Yo soy, me convertí más en director que en escritor» (§ B1). Su última obra recoge los elementos que se han desplegado a lo largo de su carrera dramaturgica. Así, la imposibilidad de relación amorosa se evidencia una vez más en esta pieza:

Ricardo.- (*A Gloria*) Venga. Si soy adorable.

Gloria.- Sos adorable, hasta que te pase algo malo. Ahí me voy a dar cuenta si sos o no un hijo de puta como cualquiera, ¿me entendés?

Ricardo.- ¿Por qué tendría que ser un hijo de puta?

Gloria.- ¿Por qué no? Yo soy una hija de puta. Esperá que algo me dañe. (*Portero. Va Marcos a atender*).

Ricardo.- Leonard Cohen. Que todo el mundo encienda su luz de amor. Yo no creo que vos seas capaz de hacerme ningún mal. (*Timbre*).

(Veronese. Versión de trabajo para el montaje con Histrión Teatro; en prensa)

Es imposible amar quizá porque la maldad eclipsa la ingenuidad necesaria para entregarse al otro, porque la violencia, que es el tema de nuestros días, como se afirmaba en *Mujeres soñaron caballos*, impide el desarrollo del amor. La violencia que está en todas partes, incluso en ese edificio en el que viven los personajes de *Teatro para pájaros*, en el que ha muerto el portero al intentar pintar la barandilla del balcón, pero por fuera, lo que provoca su caída. Y es el segundo portero que muere en una semana. Por culpa de esa violencia el hombre pierde parte de la capacidad de emoción y se llega a asemejar con un objeto que hay que abrir para reparar, como continúa el fragmento de texto que se acaba de presentar:

Marcos.- No se escucha nada. Mejor bajo a ver... Deben haber llamado a la policía, supongo, ¿no? Si hay un muerto... (*Sale por la puerta*)

Ricardo.- Si no te sientes enamorada de mí, Glory, yo voy a descubrir el porqué. Voy a abrir tu cabeza. Voy a ser un abrelatas. Y con suavidad te voy a extirpar todo lo que te

alejá de mí. Te voy a rescatar. Te reís, ergo eres feliz. ¿Me amás mucho?

Gloria.- A veces te odio.

Ricardo.- Pero me necesitás.

Gloria.- No, a veces ni te necesito.

(Veronese, en prensa)

El amor no es posible porque a él le acompaña la idea de la familia, que también aparece como lejana, imposible de rozar ni aun de vislumbrar:

Jazmín.- Cómo no te voy a querer. Soy feliz con vos donde sea. ¿No he dejado todo y me vine con vos a Buenos Aires a probar suerte? Marcos, no sé qué estás pensando vos pero yo soy una mujer que se siente feliz. No nos va mal.

Marcos.- Los hijos, bueno...

Jazmín.- Los hijos ya van a venir, no tengo dudas de eso.

Marcos.- Yo tampoco.

Jazmín.- ¿No? Mirame... A veces siento que querés tanto un hijo, que si no te doy uno ya, te irías con otra.

(Veronese, en prensa)

Marcos y Jazmín, que abren la pieza, muestran su relación frustrada y violenta de cuatro años atrás, tras los cuales comienza la segunda y última escena en que se divide *Teatro para pájaros*. Aparece Teresa, la nueva pareja de Marcos, contando su idea para la nueva obra de teatro, que ella escribe y que protagonizará su hermano, Ricardo, junto a Gloria. Están en la casa de los hermanos, y esperan a Antonio, a Tony, productor de obras comerciales y actual pareja de Jazmín. En la obra de Teresa la animalidad aparece desde el principio:

Teresa.- Descubro al grupo de *hormigas*. Cada una así, miráme Marcos, del tamaño de un *ratón*. Había negras y rojas. Una pequeña *culebra* a unos cinco metros, también intentando acercarse, pero dudaba. ¿Me tenía miedo? Yo en cambio a esas alturas no sentía temor ni miedo. Me conmovió mi preparación para la muerte. Era mi fin ¿cuánto tiempo se puede sobrevivir sin agua ni comida? Era mejor dejarse ir. Una pareja de *cotorras*, gritonas, cruzó el aire, envolviéndose, golosamente, la una en la otra. El cielo estaba tremendamente azul. Parecía armonía. Sonido. No materia, no polvo. Mientras pensaba en esas cosas pacíficas para irme mejor del mundo, siento las *hormigas* subiendo ordenadamente por el pantalón. En fila. Una detrás de la otra. Ahí también había armonía, Ricky. La pequeña *víbora* también se acercaba pero tranquilamente. Claro. ¿De qué sirve correr? Allí había otro tiempo. Me dejó estar, me dije. Y como estaba con los ojos cerrados, resignada, esperando el final, no pude ver nada, no vi la caravana, hasta que la escuché, ahí cerca. Viejos con *perros* y *camellos*, niños de piel curtida corriendo despojados de todo sentimiento de ansiedad, niños felices. Yo quiero tener hijos así, Marcos. Bueno, y cuando estaba a punto de perder el conocimiento, dos brazos fuertes, turbante azul, ojos negros... me dejó caer en sus brazos... total, la tierra ya corría bajo mis pies cuando me di cuenta que ellos fueron mi salvación. La caravana, sí. Pero también esos animales me dieron una lección de vida. Y me juré, Marcos, que nunca más mi vida sería igual. Y que debía ponerme a escribir. Y me salió *Buenos Aires*.

(Veronese, en prensa)

La experiencia vital que arrastró a Teresa al desierto, donde casi muere, ha sido una suerte de epifanía que ahora ella necesita inmortalizar. Y en la que aparecen hormigas, ratones, culebras (víboras), cotorras (pájaros), perros, y camellos... animales que ya han ido mostrándose a lo largo de las obras anteriores de Veronese. Las hormigas, que «se usaban para la adivinación» y aparecen en algún mito de la India «como símbolos de la pequeñez de lo viviente, de su deleznablez y de su impotencia» (Cirlot, 2013: 251), se asocian con las moscas, los insectos de los que habla en un momento Ulrika en *Mujeres soñaron caballos*. Las culebras, las serpientes, han aparecido en *Unos viajeros se mueren*. Los pájaros, que aparecen en el propio título, estaban ya en *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, o en *El líquido táctil*. Los perros se veían en *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, *El líquido táctil*, *Eclipse de auto en camino* y *La forma que se despliega*. El camello no había aparecido hasta ahora, pero «tradicionalmente se le asocia una curiosa relación con el dragón y las serpientes aladas» (Cirlot, 2013: 124), siendo el dragón «“lo animal” por excelencia» (Cirlot, 2013: 178). La animalización, la «objetualización», vuelven a mostrarse como metáforas del hombre mutilado, desprovisto de racionalidad y de emoción en un mundo, una y otra vez, violento. Explícitamente violento:

Teresa.- Se supone que por más que ella te hubiera escupido, e insultado, vos deberías haber tenido cuidado. Una cosa es ofender y la otra lastimar. (*A Tony*) Disculpa, Antonio, que no es contigo.

Marcos.- ¿Qué me dices a mí? Además, ¿no era ella la que golpea primero?

Teresa.- Ah, qué bien... ¿Entonces ahí sí le pegamos?

Jazmín.- Tenés más fuerza que la mujer.

Teresa.- Escuchá lo que te dice la gente. Mirate al espejo. Estamos hablando del sexo débil.

Marcos.- ¿Tú me ves fuerte a mí? Yo también soy débil.

Teresa.- ¿Pero tú le pegaste a esa mujer, Marcos? ¿Eso pasó de verdad?

Marcos.- ¿Pero qué decís?

(Veronese, en prensa)

Y explícitamente ambiguo: Marcos no ha pegado a nadie, pero solo con contar un hecho imaginado ya todos los personajes creen que eso ha ocurrido. Porque la realidad y la ficción se dan la mano en casi todas las obras de Veronese, pero especialmente aquí, en *Teatro para pájaros*, cuya acción gira en torno a la idea del teatro, de la imposibilidad de su desarrollo, de la discusión entre teatro comercial y teatro independiente, de la hipocresía que rodea al mundo de los artistas y de su difícil supervivencia económica. Veronese inserta el teatro dentro del teatro una vez más y

habla del espectáculo. Del que Teresa ha puesto en escena, Tony ha visto y detestado e hipócritamente pretende salvar:

Marcos.- Y que no tiene final.

Antonio.- Bueno, Marcos...

Marcos.- Me dijiste eso.

Antonio.- Sí, la verdad es la verdad. No sé qué le pasó a Fernando. ¿Esa es la última de Fernando, no? Pero los actores...

Teresa/Marcos.- Todo el mundo rescata el trabajo de los actores.

Antonio.- Sí, pobres. Los actores siempre sufriendo.

(Veronese, en prensa)

Pero también del que Teresa está escribiendo y quiere que Tony produzca, que se llama *Buenos Aires*, porque allí está la cuna del teatro independiente, y porque allí estuvieron Marcos y Jazmín, como se mostraba al principio de la obra, y que ahora, cual si de una pesadilla se tratase, se inserta en la obra como una historia ajena a todos ellos, a sus vidas. Este es el juego que se propone en *Teatro para pájaros*: Teresa escribe una obra de algo que el público ha visto y está viendo en el momento en que ella lo explica, de modo que la ficción se abre paso dentro de la realidad de los personajes. Que es de nuevo ficción para el público:

Teresa.- Bueno, en un momento determinado ya de la segunda escena, nos vamos dando cuenta que como la dueña de casa escribe teatro podemos pensar que esa primera escena pudo haber sido o imaginada por ella. ¿Me seguís? O que en realidad esto es algo que le pasó al marido de la escritora con una expareja. [...] Y que la ex de su marido se entera porque la escritora, imprudentemente, cuenta la historia delante de ella, sin darse cuenta, y...

Antonio.- Encaja perfectamente.

Teresa.- ¿Entendés? Imaginate el bochorno de la tía que dice que escribió una obra y en realidad no hace más que relatar las miserias de la pobre exmujer de su pobre marido en presencia de ella... Como si fueran cajas chinas...

(Veronese, en prensa)

Cajas chinas, *matrioskas*, teatro dentro del teatro que se convierte en teatro, como el propio título indica. Y como afirma Gema Matarranz, la actriz que interpreta a Teresa en la versión de *Histrión Teatro*:

Pájaros me parece una obra adelantada a su tiempo. Funcionará dentro de un par de años muchísimo mejor que ahora. Porque habla de teatro, y a la gente de a pie no le interesa tanto eso, sino las relaciones. En *Teatro para pájaros* son actores con un productor. Me hubiera gustado que se hubiera visto que son personas buscándose la vida a través de una fórmula de trabajo, y con todo lo que les rodea. Pero es tan evidente que son actores, que todos pertenecen a este mundo, que se habla mucho de la profesión, que cuando haces la función para gente de teatro desbordas (§ B12).

El espectador recibe una historia de actores en la que se habla del polifacético y enigmático Leonard Cohen, de Moby y la música electrónica estadounidense (que tiene

sus orígenes en el futurismo italiano y su búsqueda del ruido como belleza) o de la poetisa Emily Dickinson, cuyos versos sirven a los personajes-autores para explicar lo que está sucediendo en escena:

Gloria.- (*A Ricardo*). «Presentimiento es el susurro tenue que corre entre la hierba temerosa para decirle que la noche viene». Lo has notado, Ricky, ha llegado la noche. ¿Ves? (*Pausa*). No hay manera. He estado todo el fin de semana intentando decirte algo profundo, íntimo y te hago daño.

(Veronese, en prensa)

Gloria, que se hace llamar Emily en la obra, quiere despedirse de Ricardo, al que está engañando con otro, y lo hace con versos, como si la poesía pudiera camuflar el dolor de un adiós. Ricardo, por su parte, comprende que hay una despedida solo usando las palabras de Dickinson:

Ricardo.- «En mi dedo tenía una sortija. La brisa entre los árboles erraba. El día estaba azul, cálido y bello. Y me dormí sobre la hierba fina. Al despertar miré sobresaltada mi mano pura entre la tarde clara. La sortija entre mi dedo ya no estaba. Cuanto poseo ahora en este mundo es un recuerdo de color dorado». (*Abrazando fuertemente a Gloria. Llorisquea*). Ahora entiendo de qué hablaba tu obra, Teresa.

(Veronese, en prensa)

El público, mientras Ricardo dice estos versos, ve cómo Asun Ayllón, la actriz española que interpreta a Gloria, se sienta desnuda sobre el regazo de Enrique Torres, Ricardo. Tal y como se cuenta en la obra de Teresa. Tal y como Jazmín (Elena de Cara) le relata a Marcos (Manuel Salas) que ocurría en Buenos Aires, hace cuatro años. La metateatralidad, sin embargo, no concluye ahí.

Veronese despide su carrera dramaturgica con este texto, y habla de lo que le apasiona: el teatro. Pero no solo desde una obra que hable de teatro, cuyos personajes sean artistas. También lo hace desde su propia obra. *Teatro para pájaros* se presenta como una suerte de recopilación de ideas que se han puesto en juego a lo largo de sus obras anteriores. Ya se vio que los animales que aparecen en la imagen desértica de Teresa parecen homenajear a los que han aparecido en otras piezas. Pero es mucho más reveladora esa primera escena: Jazmín le cuenta a Marcos que una señora entró a su casa y se paseó desnuda por ahí, mientras ella iba a buscar algo para darle de comer. Gloria se desnudará al final de la obra, sí, pero esta imagen es el argumento de *Luz de mañana en un traje marrón*. Allí una mendiga quería el traje del Hombre, y aquí, sin embargo, querrá el cuerpo de Jazmín, de modo que la sexualidad violenta se evidencie.

No solo esta obra aparece referenciada: Tony (Paco Inestrosa en la versión española) relata la dificultad de acertar dentro del circuito teatral comercial, y de elegir

al actor correcto. Una vez, cuenta, lo eligió, pero:

Antonio.- Entonces mi asistente se acerca y me dice por lo bajo: «Tony, no te enfades... pero el actor de la foto que elegiste murió hace dos años».

(Veronese, en prensa)

En *La noche devora a sus hijos* el amante del pianista, que era actor, no había tenido oportunidad de mostrarse porque un director de éxito señaló la fotografía de un actor muerto en lugar de la suya.

Por otro lado, *Teatro para pájaros* se relaciona con *Mujeres soñaron caballos* y con *Los corderos* (en su versión española) porque el espectáculo presenta la misma escenografía. Como si los personajes de las tres obras vivieran en el mismo edificio. Y así aparece en *Pájaros*, cuando un vecino llama a la puerta porque hay reunión de los propietarios de esas casas, ya que se han muerto dos porteros en una semana.

Teresa.- ¿Qué hora es?

Marcos.- Más de las tres. Que si no Fermín, el vecino del C, pide contar con nuestro voto, si es que hay votación de algo. Repito: Fermín dice que es un tema delicado. Que va a ser un problema grave para la comunidad, vosotros sois propietarios. Dice también que él sabe muy bien lo que hay que votar si es que hay votación.

(Veronese, en prensa)

Fermín, el vecino de la familia de *Los corderos*, también es vecino de los *pájaros*. Por último, Veronese integra en este universo a otro de sus personajes, a aquella mujer que esperaba el retorno de su marido desde aquella noche en que, con su jersey verde, lo esperó en la puerta de su casa. *Luisa*, que fue creada en el 93, aparece ahora también sin marido. Agustín, el marido de la primera, tenía problemas con la justicia. Fernando, el marido de esta Luisa que conocen los personajes de *Pájaros*, tuvo problemas con su sexualidad:

Antonio.- Fernando ya no quiere ver más a sus hijos.

Jazmín.- En realidad son los hijos de Luisa. No son sus hijos. [...] Fernando nunca pudo tener hijos porque es estéril, yermo cien por cien.

Teresa.- No produce semen.

(Veronese, en prensa)

La familia de nuevo aparece mutilada, imposibilitada. Y la solución de este hombre es buscar a otro hombre al que amar: a Guadalupe, un travesti. Luisa, por tanto, vuelve a quedar sola.

Veronese juega con el teatro desde todos los ángulos: no solo crea la ambigüedad en el espectador derribando los muros que separan ficción y realidad, sino que inserta el mundo ficcional, encarnado en las referencias musicales y literarias que le sirven para ambientar la obra, su propia ficción. Tal y como comienza a hacer con Chéjov e Ibsen,

parece versionarse a sí mismo también. Retomar ideas y volver a presentarlas como posibles realidades. Jugar con el teatro, porque, al fin y al cabo, eso es lo único que se puede hacer con él:

Gloria.- Me voy. Y no dejes de hacer teatro, Ricky. A veces hay que meter la cabeza en algo que te haga olvidar el mundo. Eso hace bien. Olvidarse del mundo.

(Veronese, en prensa)

5.4. Conclusiones

Veronese, que trata de desmarcarse de las definiciones y de huir de ellas como se huye de los trenes que están en marcha, repite en sus obras una serie de elementos que hacen posible hablar de su estilo, de su poética. Sin embargo, los elementos que repite son, paradójicamente, elementos huidizos, resbaladizos, imposibles de aprehender ni de repetir. Pareciera que Veronese pusiese su pensamiento en las palabras del escritor gallego Juan Tallón: «Sería perfecto huir de la identidad para buscar acomodo en lo extraño, hasta que ese asiento se volviese común. Entonces, volver a huir» (2013: 246).

El conjunto de obras de Veronese presenta ciertos rasgos reconocibles por una búsqueda consciente de la ambigüedad, de modo que la historia, la fábula, no quede completamente cerrada. La ambigüedad aparece a nivel formal en dos sentidos: en primer lugar, por un título que no suele dar pistas sobre el contenido de la obra que lo sigue, y en segundo lugar, por una construcción formal dramática que no tiene por qué presentarse ordenada cronológicamente. La fábula, a su vez, se halla inserta en un ambiente de recreación de lo siniestro, detectado en rasgos como la mutilación o la deformidad, la pérdida de la identidad, o la repetición, como ya analizó Freud. A veces lo siniestro se confunde con el horror, de modo que a estos elementos se les une una búsqueda consciente de la violencia. Dentro de este ambiente siniestro y angustioso se mueven unos personajes deshumanizados, que en ocasiones parecen títeres, muñecos, objetos sin vida manejados por no-se-sabe-qué, y en ocasiones se asemejan a los animales, cuya irracionalidad parece desplazar la lógica del pensamiento y las acciones humanas. Las relaciones que crean entre sí estos personajes siempre estarán truncadas, cojas, mutiladas, de modo que la comunicación, y aun el amor (en la pareja, en la familia, incluso en la amistad), quedarán siempre negados, imposibilitados.

El *no sé* del que parte cada trabajo de Veronese, primero en la escritura y más tarde en la puesta en escena con su consecuente reescritura se vincula con esa necesidad de huir de lo conocido. Como explica Tallón (2013: 237):

Quizás alguien quisiera o necesite pensar que somos libres, pero lo único cierto es que estamos encadenados a una dialéctica repetitiva que nos conduce, cada mañana, por el camino de siempre hacia el destino de todos los días. Por qué no innovar con algo tan viejo como Pascal, o con un descubrimiento del pasado como la corriente alterna. «No debería haber más que una norma de estilo: no hacer nunca nada que ya sepamos que queremos hacer y que tenemos clara».

Esa huida hacia adelante se convierte en una fuga hacia el interior de uno mismo, hacia el inconsciente, hacia lo que permanece oculto y atemoriza desde la oscuridad de las habitaciones cerradas y las persianas caídas. Solo hablando de ello, abriendo las puertas y dejando entrar la luz, una luz que asusta, que es obscena, que desagrada y hace daño, que muestra seres mutilados, imposibilitados y, sobre todo, descaradamente patéticos, solo iluminando esa tiniebla, el miedo puede combatirse. Porque ese parece el propósito de Veronese: hacer al lector, al espectador, salir de su letargo, zarandearlo, incomodarlo, para que pueda tomar conciencia de la realidad. Incluso cuando la realidad parezca lejana en la distancia y en el tiempo. Allí también hay que iluminar, también deben ser rescatados los objetos rotos que deben tomar vida y volver a hablar. Por eso Veronese, a partir del año 2000, comienza a hacer hablar a los personajes de otras obras, de obras antiguas, clásicas, lejanas. Chéjov e Ibsen también son recuperados, y sobre ellos se implanta la firma de Veronese.

CAPÍTULO 6

VERONESE ADAPTADOR

Después de un largo recorrido con El Periférico de Objetos, de una acumulación de textos escritos, pero, sobre todo, de la puesta en escena de textos ajenos y propios, Veronese comienza a interesarse por la revisión de los clásicos. De dos, concretamente: Antón Chéjov y Henrik Ibsen. El interés no es solo por los autores ruso y noruego: Shakespeare ha sido un faro constante en su creación, un objetivo no realizado. Veronese coquetea con las obras del autor inglés, y un ejemplo claro es la influencia que *Unos viajeros se mueren* tiene de *Hamlet* (§ 5.3.9). Influencia que seguirá desarrollándose, como se verá en *Los hijos se han dormido*, y continuará siendo una obsesión hasta el año 2015, al menos: Veronese sigue confesando que uno de los proyectos que más le tientan es «hacer Shakespeare en un espacio de dos por dos, poner a prueba ese límite» (Hopkins, 2015).

Chéjov e Ibsen son dos grandes referencias dentro del teatro internacional, por los aportes que ofrecieron sobre la escena, de modo que no puede extrañar su elección para visitar los lugares que ellos construyeron años antes. Pero hay otros muchos autores que responden a esta misma descripción. Las razones de Veronese para esta elección son menos teóricas, menos académicas, más irracionales, más animales:

Es un enamoramiento. Como cuando conoces a alguien y dices «de esta persona yo me puedo enamorar, y de esta no». Y la empiezas a conocer. No puedes planificar demasiado cómo va a ser ese conocimiento. Entonces... «le voy a decir que me gusta, entonces le voy a tomar la mano en ese momento, y... No, voy a dejar que me responda y luego le tomo la mano». Digo, tiene que ver con eso, con el amor, el teatro. No entra la cabeza. Para mí, el teatro apunta, debería apuntar al sistema nervioso, como un encuentro amoroso. No se puede explicar ni lo que pasa ni cómo uno lo va a hacer (§ B2).

El enamoramiento va de la mano del desconocimiento, juega al salto al vacío constante, tiene como tutora de cada acto la duda y como maestra, la prueba. Es un no-

saber. Era lógico que Veronese partiese de esta entrega hacia la incertidumbre y echase un pulso con ella, usando una base sólida, una dramaturgia que ha traspasado tiempo y distancia. Y se lanzase al juego desde la inocencia y la picardía de quien sabe que no quiere hacer lo de siempre, pero quiere hacer algo grande. Un juego. Otro más:

Los maestros argentinos seguidores a ultranza de Konstantin Stanislavsky enseñaron una manera de hacer a Antón Chéjov, algo así como una fórmula diseñada por el Teatro de Arte de Moscú, y exportada al mundo a través de aquellos que estudiaban en los países del este: lentitud en el habla y en la gestualidad, las pasiones contenidas hasta irrumpir en el desborde, la amargura, la frustración y el clima cansino y denso [...]. Cualquiera que se apartaba de esos lineamientos, para el público amante de Chéjov y para los realizadores, no hacía Chéjov sino un disparate.

Como si de un reto se tratase, estas palabras de Rosenzvaig (2014: 91) debieron sonar también en las tripas de teatrista argentino, que se lanzó a la aventura de romper el sólido hogar que los maestros naturalistas idearon en el siglo XIX para construir sobre esas ruinas. Y para que el nuevo edificio no sea una réplica de lo que hubo, sino una evolución, una modificación:

Hay que poner en duda lo indubitable en el arte. Si alguien me dice «Chéjov es así», bueno... Lo que yo siempre recuerdo es que un maestro me decía «No puedes escribir dos obras al mismo tiempo porque se te mezclan». Yo escribía cuatro. Alguien me decía «No puedes» y yo... Digo, es un sentimiento un poco adolescente que me acompañó siempre y lo mantengo porque me sirve. ¿Cómo que no se puede? Si tú haces todo lo que no se puede empiezas a encontrar que te destacas y que no puede ser dos más dos cuatro, no es en el terreno del arte, no puede serlo (§ B2).

Reinventar a Chéjov o a Ibsen supone reinventar a quienes también construyeron sobre ruinas, rompiendo fórmulas establecidas que se estaban llenando de telarañas entre las bambalinas de los teatros. Porque gracias a sus obras el espectador de aquel momento pudo comprenderse mejor, pero también el de ahora, y pudo entender que la mujer no es un objeto, que la vida es también sufrimiento y que no se debe huir de él, que las apariencias engañan y que el amor está en lugares insospechados. Pero también que «la violencia es el tema de nuestros días», que las relaciones se vuelven imposibles cuando no se miran de frente, que las familias se resquebrajan y la vida sigue y que el humor nunca puede esconderse tras las cortinas. Es decir, que Veronese reinventa los clásicos, los reescribe, los moldea como si de arcilla se trataran, los cincela, los esculpe, los vuelve a romper, pega los fragmentos que cada vez son más pequeños, y lo hace porque sabe. No solo porque tiene herramientas que le posibilitan escribir piezas dramáticas sino porque usa materiales que, de un modo u otro, dialogan con sus manos, no se le escurren.

6.1. Henrik Ibsen

Henrik Johan Ibsen nació el 20 de marzo de 1828 en Skein, Noruega, pero la familia se traslada a una granja al arruinarse su padre. Desde niño le acompañó un carácter introvertido, que no le abandonó en su juventud cuando, tras pasar por colegios religiosos, hubo de trabajar en una farmacia y comenzó los estudios de medicina. La literatura comienza a interesarle y en 1850 se propone vivir de sus obras y dos años después consigue trabajo como dramaturgo en el Det Nørke Theater de Bergen. En 1857 se traslada a Cristianía para hacerse cargo de la dirección artística del teatro local hasta su quiebra en el 62. En 1858 se casa con Susannah Thoresen. Tras la quiebra del teatro de Cristianía, Ibsen comienza un exilio que se prolongará durante veintisiete años, durante los cuales vivirá en Roma, en Dresde y en Múnich. El reconocimiento internacional de su faceta dramática lo conduce a diversos lugares, y a los 63 años de edad, Ibsen retorna a Noruega, donde vivirá hasta el final de sus días, que se acelera a causa de varias apoplejías. El dramaturgo fallece el 23 de mayo de 1906.

Su obra se divide en tres grandes periodos: uno romántico (con *Brand*, de 1866, o *Peer Gynt*, dos años posterior), otro realista, social (en el que se inserta *Casa de muñecas*, de 1879), y el último con influencia simbolista (en él se encuadra *Hedda Gabler*, de 1890). Los, en aquel momento, jóvenes Strindberg y Chéjov se verán influenciados por el maestro noruego de «barba bien cuidada, amante de la buena vida y de mente lúcida», tal como lo definía Mencken (Brustein, 1970: 52). No todos los pensadores tienen esa idea de Ibsen. De hecho, su aparición en el ámbito artístico le regaló admiradores y detractores a partes iguales, a causa de sus provocadoras piezas. Harold Bloom rescata su lado más oscuro y cuenta que «cuando uno visita la sombría casa de Ibsen en Oslo sale con la sensación de que un par de días en esa casa bastarían para causarnos la más brutal depresión. Yo me quedé un rato de pie al lado del escritorio de Ibsen, temeroso y reverente, y me estremecí al recordar que conservaba un escorpión en un recipiente de vidrio y que se deleitaba alimentándolo» (2012: 302). Esa personalidad seria, introvertida y casi perversa se debía mecer a su lado cuando el dramaturgo escribía, porque sin ella no podrían haber nacido los personajes ibsesianos, villanos y víctimas, acusadores, traidores, apasionados. Tan reales como cualquier hombre. «En Ibsen nos encontramos a nosotros mismos, más bellos, más extraños» (Bloom, 2012: 305).

La llegada del Realismo y su hijo, el Naturalismo, produjo una fuerte convulsión en las profundidades del universo literario, y el teatro se vio afectado por ese temblor, pero hasta que Ibsen afiló su pluma y se lanzó a llenar hojas, no se iluminaron los focos del teatro realista. Para ello debían descartarse muchos de los preceptos que el teatro romántico había superpuesto a actores, directores, escenógrafos e iluminadores. Debía prescindirse de los divos que buscaban el aplauso del público más que la narración de la historia o, peor, su vivencia, había que levantar la cuarta pared, la escena debía revestirse de realidad, tenía que construirse un verdadero *tranche de vie*:

No más poesía, no más tragedia para producir lágrimas ni comedia para producir risa, no más afán de producir muestras de formas artísticas para que los críticos literarios le llenaran la barriga al público con el viento del este. Los críticos, es cierto, pronto declararon que había dejado de ser un artista; pero él, con otra cosa que hacer con su talento distinta de satisfacer las definiciones de los críticos, no les prestó atención pensando que el ideal de estos no era lo suficientemente importante como para escribirle una obra teatral (Shaw, 2013: 76).

Buscar la verdad en escena. No era un asunto sencillo de gestionar, y su solución no llegó en ese momento y aún no ha llegado: el teatro es ficción, el espectador sabe que está viendo algo que no es real, y no puede desprenderse de ese sentimiento. Todo lo recuerda: los focos, la distancia de separación entre él y el actor, el resto de espectadores, el terciopelo de las butacas (o la incomodidad de las sillas plegables). Todo indica que eso que está en escena, en esa caja negra, es una historia prefabricada, imaginada, que, en algún momento puede parecer real pero que vuelve a transformarse de golpe en ese maravilloso material poético, irreal, imposible, soñado. Pero para rozar la realidad, Ibsen tenía que crear a unos personajes que se alejaran del arquetipo, que tuvieran conflictos, que se retorciesen de dolor y que sorprendieran al interlocutor con una carcajada en el momento menos esperado. Unos personajes vivos con historias que podrían sucederle a cualquiera:

El siglo XIX no produjo una dramaturgia importante hasta Ibsen. [...] Ibsen convirtió la crisis del teatro en un asunto propio. Representó lo irrepresentable: la sociedad no se podía reproducir mediante la comunicación privada; solo podía intentarse a partir de la mostración de la incomunicación de la intimidad de los que convivían. El drama moderno había sido fundado. [...] Lo privado, en toda su monstruosidad, era puesto de manifiesto paulatinamente. La acción propiamente había tenido lugar antes de que se levantara el telón (Pellettieri, 2006a: 11).

Seres de papel que se convirtieran en cuerpos vivos y que expandieran toda su capacidad, pero sobre todo toda su incapacidad. Era, y sigue siendo, el único modo de comprender cómo es la sociedad: señalando aquello que está despedazado, subrayando

aquello que no funciona, poniendo de relieve todo lo cuestionable. La reacción del público del momento, especialmente cuando apareció *Casa de muñecas*, fue totalmente previsible: el abucheo, los gritos, las risotadas nada condescendientes, los insultos llenaron los teatros. Se estaba produciendo una revolución. Se estaban enseñando sobre un escenario las vísceras de las pasiones y los comportamientos humanos. Sin héroes ni fantasmas ni dragones, sino con mujeres y hombres comunes, de clase media. Como cualquier espectador, que sufre, llora y se desespera, y un día, de pronto, decide cambiar. Porque el cambio es lo que más interesaba al dramaturgo: «He sido acusado en varias ocasiones de ser pesimista. Y eso es lo que soy, en tanto no creo en lo absoluto de los ideales humanos. Pero soy al mismo tiempo un optimista, en tanto creo plena y firemente en la capacidad de los ideales para propagarse y desarrollarse», dijo en un discurso pronunciado en Estocolmo en 1887 (Brustein, 1970:78).

Ese cambio de mentalidad que él estaba llevando a escena, obscenamente presentado como si de un expositor sin ventanas se tratase, con los olores y los colores al descubierto, sin filtros ni retoques, supuso un cambio también en la concepción teatral. De pronto todo lo anterior quedó obsoleto. Las viejas glorias tuvieron que adaptarse a una actuación naturalista, los escenógrafos comenzaron a reproducir lo que veían en sus propias casas, el público comenzó a querer saber más de los personajes a los que ahora espiaba como si de sus vecinos se tratase. Los nuevos dramaturgos siguieron los pasos realistas y se lanzaron al vacío de la existencia humana para tratar de desenmascarar sus equívocos y sus conflictos. Tuvieron que pasar años para que volviera a necesitarse de la poesía frente a la realidad, pero el teatro no ha vuelto a desprenderse de la necesidad de hablar de la sociedad del momento. De ponerla en tela de juicio para construir sobre sus errores y mejorar sus virtudes. Decía el noruego que «“escribir una poesía significa celebrar el juicio final contra uno mismo”». Esto parece demostrar que Ibsen admite que el proceso de creación es para él una forma de autoexamen que procede de una lucha interior de la conciencia» (Brustein, 1970: 57).

Veronese, que con *El Periférico de Objetos* trata de hacer visible lo que de ninguna manera debe serlo, y que no deja de hacerlo, aunque sustituya los pedazos de madera y plástico que componen sus objetos por cuerpos vivos, es heredero de Ibsen. Cualquier dramaturgo posterior a él lo es. Cuando Ibsen aparece en la escena universal sus ideas sobre el teatro arrasan con todo. Como las de Chéjov o las de Strindberg. Como las de Stanislavsky. Y eso es así porque Ibsen quiere hacer visible lo que la sociedad quiere

ocultar. Veronese, tremendamente atraído por aquello que se vela, llega a los textos de Ibsen con el ansia de quien sabe que tras la puerta entornada se encuentra el legendario secreto familiar. Al abrir la puerta, el secreto tiene forma de espejo: Veronese encuentra en los textos noruegos algo que él mismo trabaja, un material similar, una necesidad parecida de concebir y retratar el mundo. Claro que, con un marco decimonónico y con un lenguaje y unas situaciones que resultan anticuadas. Pero tras sacudirle el polvo, el espejo refleja el interior del ser humano de hoy. La historia que Ibsen cuenta en sus obras sigue vigente. Solo hay que pasarle un paño al cristal, arreglarle las esquinas del marco, tal vez pintarlo de un color más vivo, y la historia puede volver a contarse. Y Veronese no duda en lanzarse a ello cuando tiene oportunidad.

6.2. Antón Chéjov

Antón Pávlovich Chéjov nació en Taganrog (Rusia) en 1860. De su madre heredó el entusiasmo por contar cuentos, de modo que empezó su carrera literaria con la escritura de relatos cortos. Mientras estudiaba medicina, para ayudar a su familia, que atravesaba un momento económico difícil, bajo el pseudónimo de Antosha Chejonté, publicó breves relatos humorísticos y caricaturas de la vida en Rusia. Su fama como cronista se extendió y varias gacetas y periódicos rusos comenzaron a pedirle colaboraciones, de modo que el nombre del escritor comenzó a hacerse conocido. En 1886 publicó su primer libro de relatos, *Cuentos de Melpómene*, y un año después ganaría el Premio Pushkin por *Al anochecer*, su segunda colección de relatos breves.

Pero su gran afición, según cuentan sus biógrafos, era el teatro. «La mayor diversión de los hermanos Chéjov era hacer teatro, es decir, representar para ellos mismos las cómicas escenas cuyo autor, *régisseur* y primer actor era Antosha. [...] Cierta vez Antosha, disfrazado de mendigo —para entonces ya dominaba a la perfección el arte del maquillaje—, se dirigió a su tío paterno con una petición tan lastimera, que este, conmovido por el presunto pordiosero, le dio una limosna. Esa fue la primera remuneración de Chéjov como actor y dramaturgo» (Dubatti, 2013: 5). La aparición de Chéjov en la escena rusa supuso un antes y un después en la manera de concebir el teatro, pero, como suele ocurrir con los maestros que presentan novedades artísticas, sus comienzos fueron rechazados. Chéjov no quería repetir las fórmulas dramaturgicas que se utilizaban en la época: «Yo he querido ser original: no he sacado a escena a un solo ángel ni a un solo granuja (aunque no he podido abstenerme de sacar a

bufones); no he condenado a nadie ni absuelto a nadie» (López-Morillas, 2008: 8). Frente a los coletazos del Romanticismo, el Realismo trata de abrirse paso entre historias fantásticas, espectros, dragones, héroes y princesas. Chéjov quiere hablar de la vida real, la que maneja la vida del hombre, la que le hace contradecirse, conflictuarse, mientras come, bebe, duerme y pasea. Mientras por fuera el ser humano aparenta normalidad, por dentro se gestan sus dramas, que de pronto, un día, salen a la luz. Chéjov quiere retratar esa normalidad, esmerarse en ese dibujo, entender la psicología que calma todo lo que está en ebullición dentro del cuerpo, para llegar después a la inevitable irrupción del drama. La materialización de este retrato, en su escritura dramaturgica, supone unos diálogos plagados de banalidades, que evitan mencionar lo que ocurre, que tratan de ocultarlo, tal y como se hace en la vida real. Si hay amor, se camufla en miradas y en sonrisas, si hay odio, en pequeñas estocadas cotidianas. El ser humano se va llenando de sentimientos como se llenan las uñas de barro al escarbar la tierra, y solo cuando hay mucha tierra bajo las manos la suciedad es visible y otros pueden detectarla. Uno no puede decir a bote pronto «te quiero» pero sí «volvamos a vernos». El subtexto tiene que acumularse hasta flotar a la superficie y hacerse texto. Y, además, hacerlo de forma bella, lírica, poética. Este es el propósito de Chéjov.

Para lograr transmitir lo que el dramaturgo esconde tras esas frases banales y cotidianas y tras los puntos suspensivos que acompañan casi cada intervención del personaje es necesario comprender que el teatro no tiene por qué ser siempre espectacular, que el actor no es un divo y que los silencios hablan. Es decir: tener un director y unos actores que puedan sostener el peso de lo que no se dice. No fue fácil para Chéjov encontrar una puesta en escena que se pareciera a lo que él imaginaba. El estreno de *Ivanov* en el Teatro Alejandro de Petersburgo en 1887 fue desastroso, y el autor hizo modificaciones hasta que se presentó la versión definitiva dos años más tarde. Durante este tiempo la constante reescritura acompañada de la incomprensión de los productores teatrales condujo a su autor al hastío, quien comenzó a llamar a *Ivanov*, su protagonista, *Estúpido* y «calificaba su obra de bodrio, y añadía que si después de corregirla no la consideraban buena, tiraría la obra a la chimenea y escribiría una novela que se titularía *Basta*» (Dubatti, 2013: 12). El estreno de *La gaviota* en el mismo teatro en 1896 fue acompañado de críticas como «Lirismo convertido por casualidad en forma dramática», o comentarios nefastos: «Usted trata con demasiado desprecio la forma

dramática; no la respeta lo suficiente como para tener derecho a escribir un drama» (Dubatti, 2013: 12).

Las opiniones negativas minaron la confianza de Chéjov, que solo se recuperó tras la aparición de Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, el director artístico y literario del Teatro de Arte de Moscú, quien rechazó el premio Griboiédov porque «el premio indiscutiblemente debía ser otorgado, no a su obra, sino a *La gaviota* de Chéjov» (Dubatti, 2013: 13). El Teatro de Arte estrenó la obra del autor ruso el 17 de diciembre de 1898, con Stanislavsky en la dirección y en el papel de Trigorin. El éxito fue arrollador. «De todas partes llovieron sobre Chéjov cartas y telegramas de felicitación. Las alabanzas de los críticos fueron unánimes» (López-Morillas, 2008: 11). Danchenko pidió al dramaturgo una nueva obra, y Chéjov envió *Tío Vania* (1899-1900), nacida de la refundición de una comedia suya anterior, titulada *El Silvano*, de 1898. A ella le siguió *Las tres hermanas* en 1901.

Gracias a la insistencia de Danchenko, el autor comenzó a confiar de nuevo en sus dramas y empezó a visitar las bambalinas de los teatros. Stanislavsky cuenta que «a Chéjov le gustaba mirar cómo nos maquillábamos. Entraba a los camarines antes del espectáculo, se sentaba callado y se concentraba mirándonos. Y cuando alguna línea modificaba la cara del actor acercándolo al personaje, se alegraba de golpe y comenzaba a reír a carcajadas con su voz de barítono» (Dubatti, 2013: 14). El acercamiento a los teatros atrajo la atención de los actores, que se dirigían a él para que les diese más datos sobre sus personajes. No obtuvieron nunca una respuesta clara y útil, porque el autor no sabía explicar sus obras, y a lo sumo ofrecía indicaciones que para el actor no eran de gran ayuda, como que el personaje se definía simplemente por llevar una chaqueta a cuadros, que no gritaba porque era rico o que los cigarros que fumaba debían estar envueltos con papel de estaño. «Hum... Pero es que yo no sé... Y ¿cómo van a actuar? ¡Como se debe!», respondía Chéjov ante los inseguros intérpretes (Dubatti, 2013: 14). La falta de explicación necesitaba de la revelación que tuvo Stanislavsky: «¡Esto es imposible de representar! Hay que ser así» (Dubatti, 2013: 15).

Chéjov construyó comedias (porque así las llamaba él, e incluso farsas, aunque en ellas se vislumbra también el drama) cotidianas, de hombres normales con preocupaciones corrientes, que son capaces de camuflar sus sentimientos y revelarlos de la manera más equívoca posible, tal y como ocurre en la vida. Y ello solo podía llevarse a la puesta en escena con actores que se olvidaran de actuar y que comenzaran a vivir

esas vidas escritas en negro sobre blanco. Afortunadamente, el autor pudo ver su teatro puesto en escena satisfactoriamente. Murió en 1904 a causa de una tuberculosis que lo atormentaba desde hacía años, arropado por la admiración de sus contemporáneos.

La aportación de Chéjov al teatro revolucionó la manera de concebir la actuación, pero también el espacio escénico, el vestuario y la iluminación. Gracias al dramaturgo el realismo tuvo su eco en la caja negra, y no solo en la novela. Pero un realismo poético, bello, con tintes simbolistas, porque el teatro es arte, no es una copia de la realidad, y como tal tiene que mostrarse ante el público, que sigue atentamente la mínima evolución del personaje, sus miradas y sus silencios, sus palabras cuando llegan, sus contradicciones y sus implicaciones, su crítica social. El espectador es capaz de identificarse con ese ser ficticio, de reírse y llorar con él, porque es él. No solo en el siglo XIX, también ahora.

Ese es el mayor regalo de Chéjov: construir historias y personajes clásicos. Clásicos porque no pasan de moda, porque siguen existiendo hoy, porque su psicología no ha variado demasiado. Por ello los autores siguen echando la vista atrás y acudiendo a los diálogos de Chéjov para traerlos al espectador del presente. Por eso sus obras se siguen viendo en la cartelera, como sucedía con *Ivan-off*, la revisión del primer drama chejoviano, que estuvo en la madrileña sala La casa de la portera. O por eso Veronese reescribe *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *La gaviota*. También desde el «no sé» y desde luego con la necesidad de hallar y mostrar la verdad escénica, que no es cotidiana porque es poética pero que da impresión de realidad, por eso los cuerpos se mueven de espaldas al espectador y los llantos tratan contenerse, por eso los actores se interrumpen cuando hablan y los silencios significan cuando callan. Chéjov concebía el espectáculo como se concibe la música: «Además de las emociones claras y precisas, recurre a toda una escala de semitonos, matices apenas perceptibles» (Dubatti, 2013: 10). Mientras el actor calla suenan los pájaros del jardín, los personajes secundarios susurran cuando alguien solloza, el conglomerado de sonidos se organiza como se va ordenando una orquesta musical. Esta misma idea la tiene Veronese en su teatro. Si los cuerpos se manipulan como se hace con un títere, las voces se juegan al modo de una orquesta musical. Pero la innovación de Veronese reside en un punto que lo aleja de Chéjov. El argentino imprime a sus reescrituras algo de lo que el ruso huía: acción. «La densidad y la lentitud rusa viajan por un sendero intrincado y montañoso, la autopista es el camino teatral de estos tiempos» (Rosenzvaig, 2014: 93). El espectador que ha leído a Chéjov

espera escuchar en sus obras una melodía calmada, serena, que puede llegar al *allegro, ma non troppo*. Veronese, con esa necesidad de juego que le caracteriza, imprime velocidad, vértigo, precipitación a las escenas. Inserta el *rock and roll* en las melodías clásicas. Y lo hace porque es su manera de concebir el hecho escénico, pero además, logra romper un juico *a priori* que el espectador tiene sobre el autor ruso. Las expectativas acerca de cómo es el tempo y cómo deben ser los personajes chejovianos acaban rotas. Se ponen en duda. Se manipulan. Se reinventan:

Tomo una obra terminada y la reformulo porque con mi forma de dirigir necesito un nervio que por ahí no está. Un Chéjov, que fue escrito hace tantos años que en definitiva... Creo que Chéjov si se levantara de la tumba me perdonaría y me diría «Está bien, yo también haría algunos cambios». Y es mi forma de meterme con Chéjov (§ B2).

6.3. Las adaptaciones de Veronese

Veronese «corta, remonta, retitula, inserta fragmentos de otras piezas. Se impone retos y los impone a sus actores: cambiar el sexo de los personajes, por ejemplo. O reutilizar escenografías que nada tienen que ver con el original, “para abaratar costes, siempre, y también para crear tensión”. Y a veces, ni decorados siquiera» (Ordóñez, 2009).

Este *collage* que presentan las adaptaciones de los clásicos componen algo parecido a un palimpsesto: la escritura original se pretende tapar por una nueva, pero sus restos siguen siendo visibles, de modo que lo que queda es una reescritura. La reescritura del dramaturgo argentino se materializa, en la práctica, en ciertos mecanismos, cuyo objetivo común es mantener la trama, pero sintetizada. En primer lugar, Veronese reduce el número de personajes secundarios de las obras. Los monólogos y soliloquios de los clásicos se eliminan. No se respeta el orden cronológico de las escenas ideadas por Chéjov e Ibsen en sus piezas: dos o más escenas que en los originales corresponden a momentos diferentes se agrupan en un mismo momento y, en consecuencia, se acortan. Veronese incluye a determinados personajes en escena sin hablar, presenciando determinados hechos o conversaciones que en el texto original no veían ni escuchaban: de este modo puede seguir profundizando en la creación de personajes patéticos. Y, por último, se eliminan casi todos los elementos localistas o históricos.

Veronese cuenta con cinco adaptaciones en total: *Un nombre que se ahoga* (2004), *Espía a una mujer que se mata* (2006), *Todos los grandes gobiernos han rechazado el teatro íntimo* (2009), *El desarrollo de la civilización venidera* (2009) y *Los hijos se han*

dormido (2011). Solo la primera, *Un hombre que se ahoga*, se encuentra publicada: la española revista ADE (Asociación de Directores de Escena) acogió el texto, con prólogo de Óscar Cornago, en su número 104, en 2005.

6.3.1. *Un hombre que se ahoga* (2004)

La primera de las adaptaciones que Veronese hace de Chéjov aparece como una declaración de intenciones en toda regla, ya desde el título. No es solo que se recupere un clásico, que se actualice, que se inserte en otro tiempo, con otro idioma, al otro lado del mundo: es que lleva un título diferente porque es otra obra. Con la misma historia, pero descompuesta y reconstruida. Como si de una receta de *nouvelle cuisine* se tratase, Veronese recoge unos excelentes ingredientes tradicionales, que el público conoce y ha degustado, y los presenta en un plato diferente. Más ligero, reducido, sin salsas que oculten el sabor de cada ingrediente, adaptado a las exigencias de los nuevos comensales y a las necesidades creativas del *chef*, que no reproduce recetas, sino que las reinventa.

La manera de reinventar la receta, de reescribir la obra, pasa por la labor de selección, que implica desechar elementos prescindibles, a la que sigue la tarea de descolocar el orden en que los ingredientes se cocinan, esto es, una distinta estructura de la obra, y, por último, una cocción diferente. En el caso de Veronese, la cocción siempre será más rápida. Si Chéjov se caracteriza por la quietud, por la calma, por unos personajes que se cuecen a fuego lento y a los que les bulle la sangre de todo lo que no dicen, Veronese destapa la cazuela y deja que el agua se desborde, pone el fuego al máximo, imprime vértigo, pone el foco en la acción.

Un hombre que se ahoga no tiene mucho que ver con *Las tres hermanas*. El título de Chéjov pone de relieve a las tres mujeres que protagonizan la obra rusa. Veronese, desde esa mirada periférica, quita el protagonismo a ese trío para dárselo, en el título, a un supuesto hombre que se está ahogando. Esa es la carta del menú. Sin embargo, no hay ningún hombre que, literalmente, vaya a ahogarse en la pieza. Aunque sí metafóricamente. No uno. Son muchos. Todos los hombres. «Debería llamarse *El hombre que se ahoga*, en sentido del hombre como “la humanidad”, ¿no? Ahí se ahogan todos» (§ B2). Se ahogan todos porque Chéjov no da tregua a sus personajes: todos sufren, se angustian, se ahogan con las palabras que se convierten en silencio. Son hombres en cierto sentido mutilados, como los personajes que crea Veronese en su

dramaturgia. Incapaces de expresarse, de comunicar lo que desean ya no transmitir, sino gritar, berrear, dibujar en las paredes de las casas con espray. Para ellos, por tanto, las relaciones están vetadas. Aman a quien no deben y aborrecen a quien fingen amar. Se ahogan.

El título es la mitad de una frase que Veronese leyó en un libro de Prévert: «un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata». No era una frase del poeta francés, sino de alguno de los grabados de Urs Graf, el dibujante más reconocido del Renacimiento suizo medieval:

Esa frase me la anoté y me acompañó creo que toda mi vida creativa [...]. «Un hombre que se ahoga». Siempre dije «la quiero poner en una obra de teatro, como título». ¿Por qué? Porque tiene que ver con mi vida creativa, ¿entiendes? Es como si tú conoces a una persona que te cambió la vida o que quisiste mucho y tienes un hijo y le pones ese nombre. Es la única razón. Es como que quieres nombrar algo que es muy importante para ti. Lo que pasa es que la gente lee los títulos y dice «esto tiene que significar algo», como que el teatro te lleva a que signifique. Y yo te digo, yo dirijo como... más cercano a la música, sin ser músico, que al teatro. Entonces... La música no tiene explicación, nadie le pregunta a alguien «¿qué quisiste decir con esa melodía?», ¡nada! Todo lo más quise impresionar, emocionar... Yo quiero hacer lo mismo con el teatro. Y cuando llegué a los Chéjov dije «es hora de usar esta frase», y como era muy larga la partí al medio. [...] Con el tiempo me di cuenta que es esta sensación que yo tenía... ¿Entiendes? Un hombre se ahoga deseando algo que a su vez también se está muriendo. Y me di cuenta de que eso es Chéjov (§ B2).

Como quien recorre un museo en dirección contraria para saber ya lo que vendrá y entender lo que vino, Veronese decidió no comenzar su andadura en los mundos de las adaptaciones con *La gaviota*, la primera gran obra de Chéjov, sino con *Las tres hermanas* (o *Tres hermanas*), la penúltima de sus piezas, de 1901, a la que solo seguiría *El jardín de los cerezos* en 1904. La búsqueda de un texto que se adaptase al elenco con el que Veronese quería contar llevó al dramaturgo argentino a esta obra, que es, de todas las del autor ruso, «la más difícil de caracterizar, en parte porque no tiene género. Podemos llamarla tragedia, tragicomedia, comedia o lo que se nos ocurra» (Bloom, 2012: 311). Hay una anécdota que, con hilos invisibles quién sabe si también para el teatrista, liga ambas propuestas, rusa y argentina. Todos los espectadores y los críticos coinciden en decir que *Un hombre que se ahoga* rebosa teatralidad, por razones que se explicarán enseguida, y *Las tres hermanas* fue la primera obra que Chéjov escribió pensando en el escenario del Teatro del Arte de Moscú, donde se estrenaría el 31 de 1901, esto es, es la primera obra pensada para un teatro concreto, seguramente con un elenco más o menos predeterminado (al menos estaba en él Olga Knipper, pareja de Chéjov y que encarnó a Masha) y a sabiendas de que el moldeador último sería

Stanislavski. Las obras anteriores habían sido concebidas en la soledad del despacho de un autor, con una potencialidad escénica abstracta, pero durante *Las tres hermanas*, el escritor ruso sabía perfectamente el destino de cada diálogo.

Esta teatralidad desde el propio texto se vincula con la elección y con la puesta en escena de la versión argentina, que contó con un elenco integrado por Claudio Tolcachir (Irina), Luciano Suardi (Masha), Osmar Núñez, sustituido después por Claudio da Passano (Olga), Julieta Vallina, sustituida por Ana Garibaldi (Andrei), Pablo Messiez (Natasha), Osvaldo Bonet, sustituido por Fernando Llosa (Anfisa), Marta Lubos (Chebutikin), Stella Galazzi, sustituida por Malena Figó (Vershinin), Silvina Sabater (Kuliguin), Elvira Onetto (Tusembaj), Silvina Bosco, sustituida por María Figueras (Solioni), Adriana Ferrer (Ferapont) (§ A27). En Buenos Aires, *Un hombre que se ahoga* estuvo desde 2004 hasta 2007 en la célebre sala de teatro alternativo El Camarín de las Musas, pero también hizo viajes a Santa Fé, a la sala Cervantes de ATE Casa España, y fuera de Argentina, llegó a España en 2007 (al CDN de Madrid y al Lliure de Barcelona, entre otros), en el festival de teatro hispano del Lincoln Center en Nueva York, entre otras plazas.

Las tres hermanas muestra una familia compuesta por tres mujeres, Olga, Masha e Irina, y un hombre, Andréi Serguéievich Prózorov, todos hermanos y huérfanos. La acción comienza el día del cumpleaños de Irina, que coincide con el primer aniversario de la muerte del padre. Olga es profesora en el Liceo, como Feódor Illich Kuliguin, el marido de Masha, que ama a su mujer loca y ciegamente pero que no es correspondido. Irina es amada por el barón Nikolái Lvóvich Tusenbach y por el capitán segundo Vasili Vasílievich Soloni, pero ella no es capaz de amar a nadie y su único anhelo es volver a Moscú. Deposita en la esperanza de viajar a la capital el encuentro de una vida apasionante, del verdadero amor y de un trabajo que colme su felicidad. Acompañan a la familia la vieja nodriza Anfisa, el médico militar Iván Románovich Chebutikin, el portero Ferapont y dos personajes que Veronese elimina en su versión: los tenientes Alexéi Petróvich Fedótik y Vladímir Kárlovich Rode. A la celebración se unen por sorpresa Alexander Ignátievich Vershinin, un teniente, y Natasha, Natalia Ivanovna, la novia de Andréi. La acción se prolonga durante cuatro años, y en ellos el espectador será testigo de la evolución de esta peculiar familia. Natasha, que se instalará en la casa, comenzará a hacerla suya, a desplazar a las hermanas para colocar cómodamente a sus hijos en sus habitaciones, que ha tenido con su ya marido Andréi, al que realmente no

quiere y engaña con Protopópov, el consejero provincial. Olga se convierte en directora del Liceo, Irina comienza a trabajar en empleos que detesta, Masha se enamora de Vershinin, que la ama, pero está casado y tiene dos hijas. Las tres hermanas se alejan cada vez más de esa idea de ir a Moscú, esto es, de encontrar una vida que logre apasionar sus almas y colmar sus expectativas. Irina se compromete con Tusenbach, pero Solioni, celoso, le reta a duelo y acaba con su vida. Los soldados abandonan la ciudad, por lo que Vershinin se despide de Masha, que se quedará eternamente con su insoportable marido. Las tres quedan solas junto a Natasha, esa esposa infiel, esa depredadora cuñada, y junto a su hermano, que no logró jamás convertirse en profesor universitario y que no se despega, quizá para aliviar su alma del aburrimiento y el tedio, del violín que hace sonar incansablemente.

Siempre desde el presupuesto de la actuación sencilla, con unos diálogos coloquiales y una ambientación realista, Chéjov nos muestra la historia de tres mujeres. Una historia que podría ser real. Y donde no cabe la esperanza. «Las tres hermanas de Chéjov, Olga, Masha e Irina, nos resultan tan familiares como nuestros más cercanos amigos. [...] Cuando se las representa adecuadamente, Irina y Masha, e incluso Olga, obligan a los espectadores a enamorarse de ellas, pero con un amor desesperanzado, porque las hermanas nunca intentarán tener la vida que deberían tener» (Bloom, 2012: 311-312). Esta idea desasosegante está anclada en la poética de Veronese, por lo que no resulta difícil comprender la elección de esta obra por parte del argentino. Sin embargo, la actualización del texto ruso lleva consigo una nueva mirada, porque las manos de otro artesano moldean el material de trabajo.

«Cuando leemos los escritos del director ruso sobre la puesta en escena, hay una atención exhaustiva a la escenografía, la utilería, la iluminación y los efectos de sonido» (Persino, 2007: 29). Chéjov concedía mucha importancia a la ambientación de la escena. Todo estaba estudiado: el mobiliario, las palabras, los silencios, los sonidos de los pájaros, las elecciones musicales. Veronese rompe con todo eso. En *El Camarín de las Musas* la disposición espacial no tiene nada que ver con las peticiones didascálicas del autor ruso (§ A27):

El escenario queda delimitado por dos hileras de sillas, la una a lo largo de la pared del fondo, y la otra en frente, detrás de la cual se sitúan las gradas para los espectadores. En el medio hay un sofá de dos plazas mirando al público y dos sillones enfrente; un mueble de madera y un mapamundi completan una escenografía que ofrece un aspecto de improvisación, como si fueran muebles viejos a la espera de ser sustituidos por el *verdadero* mobiliario que servirá para la representación final. [...] Cuando el público

ingresa en la sala, los actores se encuentran ya en escena [...]. Están vestidos con sus ropas habituales y todo hace pensar que podría ser un ensayo o ejercicio teatral antes de la representación definitiva. Desde el principio todo tiene un aire extraño, que no oculta, sino al contrario, el profundo carácter teatral de lo que allí va a ocurrir: «¡Aquí se va a hacer teatro!», parece advertirnos el propio espacio (Cornago, 2005: 112).

Como un cocinero que haga salivar al comensal, dejando que huelga y vea su plato, Veronese dispone ante el espectador la obra antes de que pueda sumergirse en la escena: sabe qué va a ver, dónde se va a producir y con quién. El espectador solo podría, en algunas ocasiones, estar sometido a un pequeño sobresalto: la llegada de dos actores que entraban desde la puerta principal. Los dos actores «venían de un teatro municipal de hacer una función. Yo tenía que esperar que ellos llegasen, estaba la gente en la sala, tenía ocho actores ahí a la vista, y yo decía “estamos esperando que lleguen Claudio Tolcachir y Marta Lugo que están haciendo... Y en cuanto lleguen empezamos”. Y a veces tardaban un poquillo, y cuando entraban, [...] empezábamos, y a la gente le encantaban esas cosas» (§ B1). Salvo este sobresalto, no hay sorpresas: eso que tiene delante el espectador es el plato que va a probar. Junto a la salivación, solo le puede acompañar la expectativa. Y Veronese rompe también la expectativa del público.

El extrañamiento más evidente que Veronese aplica sobre *Las tres hermanas* es el cambio de sexo de todos los personajes, y ello responde a la búsqueda de un grupo de trabajo previo a la del texto. Veronese quería contar con un determinado número de actores y hacer una adaptación de Chéjov, pero ninguna obra se adaptaba a esos parámetros, por lo que decidió cambiar el sexo a los caracteres chejovianos y así comenzar a poner en pie *Un hombre que se ahoga*. Con este cambio, Veronese está jugando con el texto, está viendo cuánto puede tensar la cuerda trenzada por el maestro ruso, y la cuerda resiste esa tensión. Los cambios de sexo suponen «una estrategia clave para arrojar una mirada periférica sobre el clásico ruso, un motor de desestabilización que respete el texto original, dándole la vuelta al mismo tiempo, para ver qué pasa» (Cornago, 2005: 115).

Sin cambiar los nombres de los personajes, lo que extraña en el caso de los femeninos, que se llaman por sus nombres y son inequívocamente de mujer, y resulta más asumible en el caso de los personajes masculinos, que se nombran por los apellidos, la idea del teatrasta es que el público simplemente supere la convención teatral y se zambulla en la historia. Pero no resulta tan fácil sumergirse en un agua que, de pronto, cambia de color, por mucho que el bañista reconozca el lugar. *Las tres*

hermanas es una de las obras cumbre de Chéjov y todo lector ha puesto cara y voz a esas tres sufridoras mujeres, lo que dificulta la asunción de verlas embutidas en cuerpos masculinos que no se travisten de mujeres, que no afeminan sus voces ni sus movimientos, que simplemente se llaman Olga, Masha, Irina, Natasha y Anfisa, pero son hombres.

La obra rusa se adapta a las convenciones sociales que siguen existiendo hoy: la mujer es la que espera peticiones de matrimonio, la que espera en casa mientras el hombre trabaja fuera, la que espera que crezcan sus hijos, la que espera. Y darle la vuelta a esta convención es el punto de partida del director argentino:

Tengo ganas de trabajar la espera en el hombre... La espera es algo muy femenino. Me interesa ver qué pasa con estos hombres que tienen que esperar decisiones de las mujeres que salen a guerrear y matarse. Hay algo de la representatividad de lo masculino y lo femenino que entra en cortocircuito aquí y me gustaría ver qué sucede con eso, con el cambio de roles, de mandatos. No sé cómo lo vamos a contar, no sé cuánto va a estar adaptada la obra. No quiero que la gente se pregunte, ¿por qué Osmar Núñez es Olga? Debería aceptarlo desde el primer minuto (Pacheco, 2003).

Así, en *Un hombre que se ahoga*, los tres hermanos Olga, Masha e Irina, serán vapuleados por las mujeres que los pretenden, y deberán asumir roles que hasta ahora estaban reservados a las mujeres. Y las actrices, sin jugar la masculinidad, deberán ser quienes salgan a guerrear, quienes se lancen a besar a quien aman o quienes se batan en duelo. Veronese trata de despojarse de prejuicios sexuales con esta propuesta, y, más importante, de despojar al espectador de ella. No es fácil deshacerse de las ideas preestablecidas socialmente, y por ello se leen críticas como esta: «Los hombres son ahora los que se presentan en una situación de indefensión, de mayor desolación vital y confusión existencial, mientras que las mujeres asumen un papel activo» (Cornago, 2005: 115). A un contemporáneo de Chéjov pudiera resultarle impropio de una mujer que ella declare su amor a nadie, pero en época de Veronese, afortunadamente, se han derribado muchas de estas vallas morales, por lo que las mujeres ya no están indefensas (o no tanto), y los hombres pierden parte de su poder social. Lo único que queda de ambos sexos son sus rasgos físicos. Sus características fisonómicas, animales. Y ahí sí hay diferencias, y ahí sí extrañan las reacciones de una y otra propuestas.

Cuando Kuliguin le dice a su mujer que la noche del cumpleaños de Irina hay una reunión en el liceo, la Masha rusa simplemente se enfada, pero la argentina añade una acción:

Masha.- Después hablamos. (*Enojado. Pelean cuerpo a cuerpo*). Está bien, voy. Pero ahora quiero que me dejes tranquilo. No me toqués, por favor.

(Veronese, 2005a: 121)

La fuerza masculina juega a favor de la situación escénica que Veronese quiere plantear, dentro de la coherencia de sus espectáculos. Y todos ellos incluyen un elemento ineludible: la violencia explícita. Si Veronese cuenta con esta situación y con que un hombre puede responder, es esperable que use la fuerza masculina para apoyar su idea estética. Y lo hará en más ocasiones, como cuando Olga separe a Masha y Vershinin en su despedida, como indica la acotación: «(*Masha se acerca a Vershinin y se besan. Olga los separa con violencia. Abraza a Masha. Masha solloza fuertemente en el pecho de su hermano. Kuliguin presencia la escena*)» (Veronese, 2005a: 131). O reformulará la reacción de Olga después de escuchar cómo Natasha trata mal a su querida Anfisa. En la versión rusa los diálogos se suceden del siguiente modo:

Olga.- Entiéndelo, querida... Nosotras estamos educadas quizá de un modo extraño, pero yo no soporto estas cosas. Un trato semejante me deprime, me enferma... Sencillamente, pierdo el control.

Natasha.- Perdóname, perdóname... (*La besa*).

(Chéjov, 2013: 246)

Veronese, sin embargo, permite que la irracionalidad entre en escena:

Olga.- Un mal trato siempre me deprime, me desmoraliza. Sencillamente, me enferma. Cualquier grosería, por pequeña que sea, cualquier palabra poco delicada me altera.

Irina.- (*Lo empuja violentamente*). ¿Entendés?

Olga.- ¿O no entendés?

Natasha.- (*Pausa*). Sí. Estoy pidiendo perdón.

(Veronese, 2005a: 127)

El cambio de sexo, por tanto, juega a favor de la tensión que Veronese pretende generar en escena. De la tensión y de la ambigüedad, que se hace explícita no solo por la incoherencia de nombres y cuerpos, sino en los propios diálogos. Si bien es cierto que determinados personajes de *Las tres hermanas* plantean una ambigüedad sexual en ocasiones, como Solioni, que aparece alardeando de su fuerza muscular pero se perfuma constantemente, con un grandísimo sentido del humor, Veronese juega a despistar al público y hace evidente su modificación textual.

Chebutikin.- A los treinta y dos —qué raro es que al cabo de tantos años alguien pueda recordar este disparate—, a los treinta y dos yo usaba el cabello humedecido, peinado hacia atrás, bella como un jovencito afeminado —me confundían con un jovencito, doctorcito me decían las chicas—.

(Veronese, 2005a: 125)

Más adelante, la doctora increpará a Andréi diciéndole que su marido la engaña y añadiendo, como si pudiera hendir más adentro en la herida de su orgullo: «Yo ya no sé qué sos vos. Quizás vos tampoco seas una mujer, Andréi, quizás seas un hombre» (Veronese, 2005a: 129). Los cambios sexuales que Veronese sabe que el público detecta desde el primer momento, quedan expuestos, de modo que al hacerlos del todo evidentes nadie tenga que preocuparse más por ellos. Porque el propósito del cambio de sexo es desbancar una idea predeterminada acerca de la sociedad para contar la misma historia desde cualquier óptica. Con el cambio de sexo «se subraya o se ilumina de un modo más intenso el sufrimiento propio de la condición humana por la cual se vive anhelando algo que nunca se encuentra» (Hopkins, 2004). Hombre y mujer se convierten en una misma cosa, y por ello los dos discursos son perfectamente válidos:

Andrei.- La mujer es la mujer. Es honrada, decente, digamos buena; pero a pesar de eso tiene algo que la rebaja hasta hacerla un animal pequeño, ciego, áspero al tacto. En todo caso no es un ser humano.

(Chéjov, 2013: 263)

Andrei.- El hombre es el hombre. Natasha es un buen padre, pero al mismo tiempo hay algo en él que lo reduce a la condición de animal. Un animal mezquino, ciego.

(Veronese, 2005a: 130)

Porque al final, hombre y mujer son animales, y como tal se comportan, quieran o no. Porque lo importante es, para Veronese, la reacción visceral ante las emociones a las que se enfrentan. Por eso la animalidad se evidencia en la versión argentina, por ejemplo, en la reacción de Solioni cuando se entera de que Tusembaj es bien recibido pero él/ella no:

Solioni.- Muy bien, pero tomo nota. Este asunto se podría aclarar mejor, pero temo enojar a los gansos.

(Chéjov, 2013: 251)

Solioni.- Está bien. Pero quiero decir que todo está perdiendo los contornos y que soy incapaz de distinguir a la fiera del hombre, al hombre de la fiera.

(Veronese, 2005a: 128)

La acentuación de la animalidad tiene que ver con la manera de moldear la obra en las manos de Veronese: «Imagino una obra violenta, más cercana a *Mujeres...* donde hay algo de lo no dicho, de lo subterráneo, que imposibilita un espíritu calmo. *A priori* siento que ese teatro necesita sangre» (Pacheco, 2003). La violencia y la sangre bullen como el agua en una olla, hasta que rebosan y se hacen evidentes. Así, Solioni es capaz de contarle a la doctora lo que va a hacerle a la baronesa: «Me voy a conformar con poco: la voy a matar del primer tiro, como a una perdiz. Aquí. Justo entre los ojos. Ni

tiempo para que asome el espanto» (Veronese, 2005a: 130). O esa violencia que roza lo siniestro, por ejemplo, con la idea de la ceguera en el diálogo anterior o en la perversa declaración de amor de Solioni a Irina: «No puedo vivir sin usted. ¡Tesoro! Qué ojos espléndidos, sorprendentes, maravillosos. Se los arrancaría. (*Intenta besarlo bruscamente*)» (Veronese, 2005a: 126).

Otro elemento que incide en ese ambiente de tensión es la falta de intimidad a la que somete el director a los personajes. En primer lugar, por el espacio en el que se encuentran: los actores no salen de escena en ningún momento, por lo que los personajes tampoco lo harán. Serán testigos de todo lo que sucede, sin posibilidad de escaparse. Y, como si fueran marionetas, Veronese los inserta en la acción para que estén presentes en lo que ocurre y participen en ella. «La propuesta de Veronese es que algunos personajes funcionen como espías y, al entrar en situaciones no previstas en la obra original, condicionen a los otros y a la escena en su conjunto» (Rosenzvaig, 2014: 95). Ello supone una mayor implicación del personaje en la historia, porque tiene información que Chéjov les negaba. Así, por ejemplo, la despedida de Masha y Vershinin será presenciada por Kuliguin. O Andréi estará entre Irina y Tusembaj mientras ella le dice que no le ama:

Tusembaj.- Vamos a trabajar los dos y vamos a ser felices. Claro que vamos a ser felices... (*Pausa*). Pero hay una cosa.

Irina.- ¿Qué?

Tusembaj.- (*A Andrei*). No está enamorado de mí.

Irina.- (*A Andrei*). ¿Qué puedo hacer? No depende de mi voluntad. No amé nunca en la vida.

(Veronese, 2005a: 130)

Las pasiones no se esconden, no tienen dónde hacerlo, siempre se comparten para ahondar en ese clima de histeria que remite a la desesperación de Munch y su grito. «En *Un hombre...* Veronese reescribió la respiración misma de los personajes chejovianos, y con ella, la asfixia contenida en Buenos Aires de principio de siglo XXI» (Gusmeroti, 2011: 207). Junto a los empujones, los gritos, los desplantes y las lágrimas, Veronese incluye otro elemento más: el cambio de referencias literarias. En *Las tres hermanas* Chéjov incluye referencias de poetas rusos del momento, pero Veronese decide actualizarlas y oscurecer, si cabe, el clima creado. De este modo, antes del duelo, en lugar del poema «La vela», de Mijail Yuryevich Lérmontov, cuyo tema es la búsqueda del bienestar a través de la lucha, Veronese incluye un fragmento de «Réquiem», en el que Anna Ajmátova, en 1935, habla del horror vivido en el régimen soviético.

Solioni.- ¿Se acuerdan de este verso?: «Pero él, rebelde, busca la tormenta, como si en la tormenta hallara reposo».

Chebutikin.- Sí. «Ni tuvo tiempo de decir ¡Oh!, y el oso ya se le abalanzó».

(Chéjov, 2013: 263)

Chebutikin.- Ah, usted es increíble, Solioni. ¿Recuerda cuando me enseñó estos versos? «Aprendí cómo se puede deshojar un rostro. Como en la seca sonrisa tiembla el miedo...».

(Veronese, 2005a: 130)

En este clima donde conviven los animales es un clima siniestro y violento, los conflictos internos se acentúan. Y las contradicciones. Todos los caracteres chejovianos guardan en su interior un volcán a punto de erupción, pero Veronese, al remover y agitar el texto, acentúa esos conflictos internos. Así, inserta en Andréi un parlamento que en la obra rusa jamás le dirá a Natasha, y menos en este momento, porque se anticipa a lo que sucederá:

Andrei.- ¿Qué tenés? Sos increíble. ¿Cómo me pude enamorar así? Respondeme. ¿Cómo me enamoré así de vos, cómo? ¿Cuándo? ¿Por qué, Dios? ¡No entiendo nada! Escuchame bien lo que te voy a decir. Por vos me convertí en una mujer infeliz, sí, no me mirés así, por vos, por tu culpa, soy infeliz, estoy tan llena de angustia, de soledad, me siento sola, sola y angustiada. (*Pequeña pausa*). ¿No te querrías casar conmigo?

(Veronese, 2005a: 122)

Veronese, y el público que conoce *Las tres hermanas*, sabe cuál es el final de Andréi y cuán infeliz será, y decide colocarlo delante de sus ojos, en su propia garganta, de modo que su historia pueda cambiar... pero no cambia. Andréi sabe que será infeliz pero, como su hermanas/hermanos, no desvía el sendero de su destino. Porque la obra no puede cambiarse, y eso el dramaturgo y el espectador lo saben. Y puesto que lo saben, puesto que Veronese entiende que el público está de su lado, se permite hacerle guiños contantemente. Con el cambio de sexos, con las referencias literarias variadas, pero sobre todo con los actores hablando a los espectadores directamente:

Irina.- (*A público*). Masha no está de buen humor hoy. Claro, cuando se casó tenía dieciocho años, le parecía que su mujer era la más inteligente de todas las mujeres. Ahora la cosa es distinta.

(Veronese, 2005a: 121)

Haciendo que el teatro siga siendo evidente durante la hora y media que dura el espectáculo. Si el espectador ya lo podía intuir al entrar en una sala con una escenografía nada convencional, no deja de ser consciente de su papel de observador, de cómplice, hasta de *voyeur* en ningún momento. «La obra crece sobre ese tono de abierta falsedad, porque todo en este montaje es, en primer lugar y antes que nada, teatro,

fingimiento, engaño e interpretación; sin embargo, a pesar de ello, contiene un enorme grado de verdad humana, de desolación y desamparo. Este es el reto de toda construcción artística —es decir, artificiosa— llegar a producir un sentimiento de verdad a partir de una mentira» (Cornago, 2005: 112). Porque de eso se trata: de hacer consciente al espectador de que lo está viendo es mentira, pero podría ser verdad, de que Olga, Masha, Irina o Kuliguin podrían ser los vecinos del tercero izquierda, y que su sufrimiento puede ser compartido y, tal vez, eliminado. Aunque para ello haya que convertirse en piedra, en objeto, aunque haya que dejar de sentir instantáneamente para que las tripas vuelvan a moverse y los dientes estén de nuevo afilados para despedazar aquello que no es justo, que no sirve, que no debe servir:

Olga.- Mire, son muchas las cosas que todavía debo hacer: terminar de matar mi memoria, procurar que mi alma se vuelva de piedra. Y aprender de nuevo a vivir.

(Veronese, 2005a: 131)

6.3.2. *Espía a una mujer que se mata* (2006)

Como una bicicleta sin rueda de atrás, *Un hombre que se ahoga* necesitaba la otra mitad de la frase de Graf, de modo que la siguiente adaptación de Veronese ya tenía el título predestinado. *Espía a una mujer que se mata* recuerda a la sintaxis de *Mujeres soñaron caballos*, y más allá, a los títulos de Duchamp: «es una frase que parece mal armada. Pero tiene que ver con mis títulos», afirma el dramaturgo (§ B2). También en este caso Veronese desplaza la figura protagonista de la obra, que en el caso de la obra rusa es el Tío Vania para dárselo esta vez a una mujer. Una mujer que es espía y que se está matando. Sin embargo, en su segunda adaptación, el título es un poco más evidente: la obra de Chéjov presenta en la primera escena a Marina, la vieja nodriza, y a Ástrov, el médico. Veronese descoloca el orden de las escenas y hace que mientras el público esté entrando a la sala haya dos personas sentadas a una mesa: Sonia y su padre, Serebriakov. Ella juega con un revólver (§ A28). Incluso se lo lleva a su sien, después de amenazar a su padre, con una frase que recuerda a la que formuló Solioni en *Un hombre que se ahoga*:

Sonia.- (Apunta nuevamente a su padre. Pausa. Baja el revólver. Se señala la frente).
Acá justo entre los ojos te voy a meter la bala.

(Veronese, en prensa)

Mientras esta escena sucede, un personaje mira, espía a la mujer que amenaza con matar y matarse. Quien espía es el Tío Vania, que más adelante escuchará de Ástrov esta acción verbalizada:

Ástrov.- No. Está bien así... (*A Vania*). «Vos no me espíes» (*Bebe el vodka*).

Vania.- «Telón».

Sonia.- ¿Se va a matar?

Ástrov.- No, es teatro.

(Veronese, en prensa)

El entrecomillado en las intervenciones de los personajes liga perfectamente con la afirmación de Ástrov: «es teatro». De nuevo Veronese habla de teatro dentro del teatro. Por eso, en este momento, como en otros anteriores, Vania y Ástrov juegan a hacer teatro. Esas palabras no son suyas, sino de otros personajes. De unos personajes que son mujeres y que, a su vez, están haciendo teatro. Se trata de Clara y Solange, las hermanas que dan nombre a la obra que Genet escribiera en 1947, *Las criadas*.

Jean Genet, «comediante y mártir», como lo llamaba Sartre, nace el 19 de diciembre de 1910 en París, de madre soltera que lo abandona cuando tiene un año, y poco tiempo después pasa a vivir en una casa de acogida, su madre adoptiva muere pronto, con catorce años deja su casa en Alligny para estudiar cerca de Montevrain, pero siete días después de partir es detenido. Comienza así toda una serie de detenciones y encarcelamientos que se van a repetir hasta bien entrado en la edad adulta, la mayoría por robos y fraudes. Su juventud la pasa como militar viajando por países árabes, en los que comienza a mantener relaciones homosexuales, cuando llega a París y no acude al toque de queda de 1936 es considerado desertor y buscado por la justicia, por lo que deberá presentar innumerables pasaportes falsos. Comienza a escribir desde la cárcel. Se rodea de literatos y pensadores como Sartre, Simone de Beauvoir, Cocteau o Breton. Se integra, a pesar de ser blanco, en Las Panteras Negras, continúa escribiendo novelas, relatos, piezas teatrales que se estrenan internacionalmente. Es considerado un revolucionario, antiimperialista y simpatizante de Castro, se manifiesta contra la guerra de Vietnam, es un claro defensor de la causa palestina, y en sus obras trata de hacer hincapié en las injusticias cometidas contra las minorías sociales, por parte de un poder corrupto. Muere el 15 de abril de 1986 y es enterrado en el cementerio español de Larache.

Tradicionalmente ha sido incluido dentro de ese cajón de sastre enorme denominado *teatro del absurdo*. Como Beckett o Ionesco, Genet huye del naturalismo e incide en la representación de una sociedad incapaz de comunicarse, pero sus obras tienen un carácter social mucho más acentuado que las de los otros dos autores, y su estilo es mucho menos *naïf* que el de Ionesco y mucho más oscuro, si cabe, que el de Beckett. Broch considera que su poética se acerca a la del expresionismo, debido a la

presentación de una realidad deformada (en Genet, 2003: 11). Sea expresionista o «absurdista», la realidad que presenta en sus piezas está deformada, es oscura, contiene personajes y situaciones perversos, es visiblemente siniestra. Es decir, se da la mano con la poética de Veronese.

No es de extrañar que el argentino acuda a las obras del francés para complementar su universo teatral, porque sus visiones estéticas encajan como un engranaje recién engrasado. Sus poéticas y sus visiones del arte, porque con Genet ocurre algo parecido a lo que sucede que con Veronese: «Hay en su obra una permanente voluntad de entrenar al espectador para que distinga el mecanismo de las apariencias detrás del que se ocultan las diferentes formas de dominación. O lo que es lo mismo, de proponer que el teatro sea un espacio casi subversivo, donde la sociedad pueda confrontarse a sí misma y practicar sus más radicales utopías» (Pérez Coterillo, 1989: 5). El arte sirve para colocarse, a modo de espejo, ante la sociedad, y reflejar sus vicios, sus faltas, con el objetivo de que el espectador destape su parte inconsciente, abra los ojos, sus vísceras vuelvan a retorcerse, y pueda comprender qué está ocurriendo en esos rincones cubiertos por las mantas con que la propia sociedad tapa aquello que resulta incómodo de ver. Genet destapa esos cuerpos inertes, sin miedo a la putrefacción que pueda hallar. Y Veronese lo hace del mismo modo, varios años más tarde y en otro continente. Lo hace con *El Periférico de Objetos*, que presenta la misma «suciedad» que muestra Genet, pero lo sigue haciendo durante toda su carrera teatral.

Otro elemento, curioso y anecdótico, une a los dos dramaturgos. Ambos confiesan que una postal fue el disparador artístico que necesitaban, y, como si de un sacacorchos se tratase, los dos comenzaron a dejar que la escritura se derramase con ese mismo objeto. Veronese, con la postal de la mujer abrazando al hombre y que despertó la escritura de *Luz de mañana en un traje marrón*, y Genet cuenta que empezó a escribir al mandarle una postal a un amigo que vivía en América: «El lado de la postal donde se suponía que debía escribir era blanco y rugoso, un poco como la nieve [...] En lugar de escribir las banalidades de siempre, me puse a escribir sobre la calidad del papel. Fue el punto de partida» (Pérez Coterillo, 1989: 21).

Las criadas, que se estrena en 1947 bajo la dirección de Louis Jouvet en el Théâtre de l'Athénée de París, y que empezará a girar internacionalmente en seguida, supone una buena muestra de esta intención. En ella aparecen tres personajes (debieron aparecer más, porque Genet se reunió con el director antes de comenzar los ensayos, y

le pidió que redujese a tres los personajes y a un solo acto la pieza): Clara, Solange y la Señora. Pero desde el principio se juega al engaño con el espectador, y un personaje aparecerá travestido de otro, hasta recobrar su identidad. Una y otra vez ocurrirá esto, y mientras tanto se cuenta la historia de esas dos criadas que detestan a su señora:

Porque la señora es buena, la señora es guapa, la señora es dulce [...]. Con su bondad, la señora nos envenena. Porque ¡la señora es buena, la señora es guapa, la señora es dulce! Nos permite tomar un baño todos los domingos en su propia bañera. A veces nos tiende una peladilla. Nos inunda de flores marchitas. La señora nos prepara las tisanas. La señora nos habla del señor hasta darnos celos. ¡Porque la señora es buena, la señora es guapa, la señora es dulce! (Genet, 2003: 215-216).

Los críticos coinciden en señalar que Genet presentaba enfrentados el Bien y el Mal, y el segundo era el único fiable. Sartre, debido a su gran amistad con el dramaturgo, conocía bien esta pieza, y «para él, Genet constituye en *Las criadas* una “trampa extraordinaria”, un “loco enredo de apariencias”, en el momento en que entra en la escena la falsa Señora y la falsa Clara se desvanece para dejar paso al simulacro anunciado: “Todo era falso; la escena familiar era una imitación diabólica de la vida cotidiana. La escena completa estaba preparada para darnos esta decepción”» (Corvin, Michel, en Pérez Coterillo, 1989: 67-68). Escenas familiares pervertidas, falsas apariencias, identidades quebradas y juegos de espejos desencadenados por una angustia y que conllevan a la puesta en escena de una violencia explícita: eso también es Veronese. Como también lo es la necesidad de crear piezas teatrales que se consuman con las tripas y no tanto con la cabeza: «Escribo obras de teatro para cristalizar una emoción teatral, dramática. [...] Refiriéndose a *Las criadas*, un crítico dijo una vez que las criadas no “hablaban así”. Pues hablan así, aunque solo sea para mí, para mí solo y a media noche» (Pérez Coterillo, 1989: 23-24).

Al insertar fragmentos de *Las criadas* dentro de *Espía a una mujer que se mata*, Veronese multiplica exponencialmente la idea de la metateatralidad: Vania y Ástrov juegan a ser Solange y Clara en el momento en que, en la obra de Genet, ellas juegan a ser Clara y la Señora. En la obra de Veronese no se respeta del todo el juego original: en *Las criadas* es Clara la que llama a su hermana, Solange, que está haciendo de Clara, mientras que Clara hace el papel de la Señora. La primera intervención de Ástrov, para atenerse al original, debería ser «¡Clara!» y no «Solange. Solange», pero seguramente el cambio sea otro juego, o sirva para facilitar al lector o espectador la ubicación: es más reconocible el nombre de Solange que el de Clara, y se ubica rápidamente en la obra de Genet. Tampoco se respeta completamente el diálogo creado por Genet, como si los

personajes-actores jugaran a recordar el texto y lo reprodujesen más o menos literalmente, ofreciendo la esencia de la obra del francés:

Ástrov.- «Solange. Solange».

Vania.- Esto es teatro (*A María*). Córrase, mamá. (*A Astrov*). «Sí. Estaba preparando la infusión de la señora».

Ástrov.- «El vestido blanco de lentejuelas. El abanico y las joyas».

Vania.- «Sí, señora. ¿Todas las joyas de la señora?».

Ástrov.- «Sí, las quiero elegir yo misma. Sos feísima, tesorito mío. Inclínate y mirate en mis zapatos. (*Alarga el pie y Vania lo examina*). Me da un asco ver mi pie envuelto entre los velos de su saliva, un asco...».

Vania.- «Solo deseo que la señora esté guapa».

Ástrov.- «Ah, sí, Solange. Vos me odias, ¿verdad, Solange?».

Vania.- «¡Oh! No, señora».

Ástrov.- «Cállete, idiota. Mi vestido blanco».

Vania.- «El vestido rojo. La señora se pondrá el vestido rojo».

Ástrov.- «Dije mi vestido blanco con lentejuelas».

Vania.- «Lo siento. Esta noche la señora llevará el vestido de terciopelo escarlata».

Ástrov.- «¿Ah, sí, Solange? ¿Y por qué?».

Vania.- «Porque no puedo olvidar el pecho de la señora bajo los pliegues de terciopelo. Cuando la señora suspira y habla al señor de mi fidelidad. Mi fidelidad».

Ástrov.- (*A Elena*) Además de todo esto, me daría una gran alegría si un día viene a visitarme con Sonia. Tengo una hacienda. Si le interesa ver un jardín e invernadero modelo...

(Veronese, en prensa)

La elección de esta obra, además, apoya al título: Clara y Solange quieren asesinar a su Señora, y como no lo consiguen, el juego de espejos continuará hasta que Solange-Clara acabe con Clara-Señora: «Quedarás tú sola para asumir nuestras dos existencias. Necesitarás mucha fuerza» (Genet, 2003: 225). Hay una mujer que se mata en *Las criadas*, y el público espía esa muerte cual *voyeur*. Veronese confiesa: «yo no puedo pensar en *Tío Vania* si no es mi versión, ¿entiendes? Sin Genet adentro» (§ B2), y no resulta extraño, por todo lo señalado, que Veronese encuentre en Genet el compañero perfecto para contar esta historia de personajes a los que les cubre el odio, la miseria, la angustia y lo siniestro. Y que, además, Genet sirva para crear conflicto entre los propios personajes:

Serebriakov.- Los escuché representar esa escena de travestidos con tu tío. Muy lindo. Muy linda esa mezcla de lo real con lo irreal, el *yo* propio con el *yo* del otro. Esa búsqueda de nuevo sentido de la realidad. Muy moderno todo. La crueldad en vinculación con lo trascendente, ¿no? «Extraordinaire. Fantastique». El gran Jean Genet. El futuro del teatro en manos de un ladrón enamorado de un equilibrista. Dios mío.

(Veronese, en prensa)

Pero *Las criadas* no es el único intertexto que aparece en *Espía a una mujer que se mata*, aunque sí el más evidente. También aparecen elementos de otra de las obras de Chéjov, que más adelante adaptaría: *La gaviota*. Serebriakov, en la versión rusa, es un profesor, un académico, un escritor, pero en la versión argentina es un especialista en teatro, que desprecia las nuevas tendencias escénicas. El conflicto entre el nuevo y el viejo teatro es clave para Tréplev, uno de los protagonistas de *La gaviota*, al asegurar que «hacen falta formas nuevas. Hacen falta formas nuevas, y si no las hay, más vale que no haya nada» (Chéjov, 2013: 94). Serebriakov, como si con Tréplev estuviera hablando, aunque en realidad discute con su hija Sonia, hasta llegar al razonamiento que se muestra en cursiva, y que en realidad pertenece a Tréplev de *La gaviota*:

Serebriakov.- ¿Pero vos realmente querés partirme la cabeza de un balazo porque no pienso como vos? Si sabés que no admito ese teatro. En mi opinión, en el teatro contemporáneo todo es rutina y prejuicio chato travestido de novedad. ¿En qué mundo maravilloso e incomprensible viven los jóvenes? Yo, cuando los veo a todos ustedes esforzándose por mostrar esa moral floja, sin sentido, fácil de comprender y útil únicamente para sus propios usos domésticos...

Sonia.- Pero el teatro tiene que existir, papá.

Serebriakov.- Claro que tiene que existir, querida.

Sonia.- Y hace falta introducir otras formas...

Serebriakov.- Pero, precisamente, esas formas nuevas que vos defendés ya son viejas... Cuando me presentan en mil formas siempre lo mismo, siempre lo mismo, y siempre lo mismo...*No hay que representar la vida como es...ni como va a ser...sino como la vemos en nuestros sueños.* La verdad está en los sueños. Y se acabó esta charla. Dame ese revólver. (*Pausa*). Me pasé la mi vida estudiando ese mundo y todavía no sé nada. Vos sos muy joven y estás fascinada.

(Veronese, en prensa)

El cambio de profesión recalca de nuevo el interés de Veronese por la metateatralidad, de modo que los diálogos de los personajes incluyan cuestiones teatrales y hablen de personajes como si ellos no fueran también de tinta y papel, jamás de carne y hueso, como si no supieran que ellos tampoco existen:

Vania.- Cómo te gusta hablar de él, ¿no? ¿Qué se puede esperar de un viejo, enfermo de gota, de reumatismo, con el hígado inflamado por la envidia? Celoso además, se siente Otelo.

(Veronese, en prensa)

Su personalidad de papel se diluye también cuando hablan de autores teatrales rusos:

Ástrov.- En una de sus obras, Ostrovsky presenta un personaje de cabello largo y poco inteligente, que al término de su vida intenta comprender lo esencial... Ese soy yo, Sonia. Ya no sé qué es lo importante, pero camino... (*Teleguin le alcanza una copa. Bebe*).

Vania.- ¿Qué dice Ostrovsky?

Ástrov.- A ver, Vania, ¿qué dice?

Vania.- Dice que... «Solo por el camino de la verdad»... Bueno, no me acuerdo.

Ástrov.- «Lo más valioso que un hombre posee es el arte filodramático. Debe aprovecharlo de manera que los años vividos no le pesen, que la vergüenza de un pasado miserable y mezquino no le queme y que muriendo, aun habiendo fallado, pueda decir...». ¿Qué, Vania? (*Invita a Vania a terminar la frase*).

Vania.- «Consagré toda mi vida y todas mis fuerzas...».

Ástrov.- ¡Muy bien!

Vania.- Seguí vos.

Ástrov.- «A la lucha por la liberación de la belleza».

Elena Andreevna.- A mí me fascina el teatro.

Vania.- Esto no es teatro, es literatura.

(Veronese, en prensa)

Y, cómo no, la alusión al mayor director ruso que se ha conocido, ese gracias al cual Chéjov salió a la luz y logró el éxito, ese cuyas teorías han viajado a lo largo del tiempo y a lo ancho del mapa: Stanislavsky. Chéjov no lo menciona en sus obras, pero Veronese lo trae a la memoria colectiva:

Teleguin.- Yo, excelencia, tengo hacia el teatro no solo veneración, sino hasta un sentimiento como... de cercanía. El hermano de la mujer de mi hermano, Dios mediante, conoció a Stanislavsky... un honor.

Vania.- Espera, Teleguin, por favor... Estamos tratando un asunto familiar importante. No metas a Dios ni a Stanislavsky en esto.

(Veronese, en prensa)

Teleguin, además, como los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, se sabe personaje aunque lo niega: en la obra original, Teleguin es un pequeño terrateniente empobrecido, pero Veronese, recogiendo el eco que hizo sonar con *Un hombre que se ahoga*, lo convierte en mujer (travestismo que ya se exploró en *Un hombre que se ahoga*) y lo fusiona con Marina, la nodriza de Sonia:

Teleguin.- ¿Está frío eso? Se lo caliente.

Elena Andreevna.- No, no es té, es vodka, gracias, Iván Ivanich.

Teleguin.- Perdón, pero no soy Iván Ivanich. Soy Teleguin, seguro me confunde con algún personaje masculino; será por el habano o por los pantalones. Pero soy una mujer y soy madrina de Sonia. Su esposo me conoce bien. Ahora vivo aquí y ayudo en lo que puedo. No sé si se dio cuenta... todos los días como con ustedes... El otro día en la calle un hombre me dijo...

(Veronese, en prensa)

Estas intencionadas confusiones, estos juegos metateatrales, desatan la risa en el espectador y la carcajada en quien conoce *Tío Vania* de Chéjov. Pero hay un juego todavía más humorístico, y una referencia más evidente: la autorreferencia de Veronese hacia su propio trabajo. La cursiva vuelve a ser una cita de Tréplev, de *La gaviota*, que aquí se mezcla con la propia puesta en escena del argentino:

Serebriavok.- No Sonia, no... Empieza la función, y en un cuarto de paredes sucias, desangeladas, *ves a esos grandes talentos, esos nuevos sacerdotes del arte, representando a la gente comiendo, hablando...* Son siempre los mismos, se repiten actores, no usan vestuario, los mismos decorados siempre... Y encima se creen que están haciendo un aporte a la humanidad.

(Veronese, en prensa)

Son siempre los mismos, porque Veronese, desde *Mujeres soñaron caballos*, cuenta con un mismo elenco, el Grupo Luna, no usan vestuario, de hecho la premisa en *Un hombre que se ahoga* era llegar con la ropa de calle a escena, usan los mismos decorados, porque Veronese inserta a los personajes de *Espía a una mujer que se mata* en un espacio que ha usado antes, y que volverá a usar más adelante con *Los corderos*. Así lo indica en la sinopsis de la obra, en los programas de mano:

No habrá trajes teatrales, ni ritmos bucólicos en salones familiares. Ni trastos que denoten un tiempo campestre. La acción se desarrollará en la ya vieja y golpeada escenografía de *Mujeres soñaron caballos*. Quitando elementos hasta llegar a una expresión mínima, *Espía a una mujer que se mata*, versión de *Tío Vania*, acaba sedimentando algunas cuestiones de orden universal: el alcohol, el amor por la naturaleza, los animales toscos y la búsqueda de la verdad a través del arte. Dios, Stanislavski y Genet.

Espía a una mujer que se mata cuenta, como *Tío Vania*, la historia de una familia despedazada: la madre de Sonia (la llaman así, pero su nombre es Sofía Alexandróvna), la primera mujer de Alexandr Vladímirovich Serebriakov, murió, y él ha rehecho su vida con Elena Andréievna, una mujer veinte años más joven. Vania (Iván Petrovich Voinitski en el original), el hermano de la difunta madre de Sonia, está enamorado de Elena, y se lo dice constantemente, pero ella no le corresponde, porque, secretamente le gusta el doctor, Míjail Lvóvich Ástrov, de quien está perdidamente enamorada Sonia. Vania y Sonia viven en la antigua casa de Serebriakov, en el campo, heredada por Sonia de su madre, junto a María Vasílevna Voinítskaia, la madre de Vania, y con Marina, la nodriza, y Teleguin, ambos fusionados en el personaje femenino que crea Veronese. Puntualmente, cada mes Sonia y Vania, que trabajan en la hacienda, en los campos que rodean la casa, mandan dinero al profesor para que él viva, junto a Elena, en la ciudad. Durante una visita a la casa de campo, en la que se desatan las pasiones ocultas que cada uno siente, y donde la única relación correspondida es la de Elena y Ástrov, y es imposible, el profesor propone vender la hacienda para que toda la familia se traslade a Finlandia. Esto desata la furia de Vania, que trata de matar al profesor con un revólver, sin lograrlo (en el original, Voinitski dispara dos veces pero no

acierta a darle, en la versión de Veronese, Vania no es capaz de apretar el gatillo mientras apunta al profesor). El matrimonio sale de la casa, el doctor se va y la vida continúa.

Los personajes quedan ahí instalados. Y con ellos queda la angustia, el desasosiego, el aburrimiento. Pero ahora, después de lo acontecido, de las pasiones reveladas y los intentos de asesinatos, a todo ello se suman la culpa y la vergüenza. El único refugio posible para todos es trabajar. Trabajar para no pensar en su desdicha. Para convertirse en máquinas, en objetos, para perder su humanidad y apartar de un manotazo cada emoción, cada sentimiento que pueda siquiera aparecer tras las cortinas.

Chéjov efectivamente, dialoga con la poética de Veronese, y muestra unos temas y, sobre todo, unos personajes y sus relaciones, que ligan con la idea artística del argentino. Pero sobre esa base, Veronese introduce o, en ocasiones, amplifica, los elementos característicos que definen su escritura. Así, en *Espía a una mujer que se mata* aparecen innumerables animales. Pájaros: «hoy los pájaros cantan y reina la paz entre nosotros», «se los pueden robar los cuervos», «aquí cuando pasa un buitre se brinda. A la salud del buitre». Reptiles, que sirven para definir lo que Sonia siente por el doctor: «es un clavo que me chupa la sangre como una serpiente»; y con la que, curiosamente, el doctor definirá a Elena: «¿Sabe lo que es usted? Usted es una serpiente encantadora». Mamíferos, como el del baile que Sonia le dedica a Ástrov: «un oso bailando sobre una chapa caliente» (que recuerda a *La gata bailando sobre el tejado de zinc*), o animales que se oponen a los personajes, como este parlamento de Vania, criticando a Serebriakov: «Intente decir en su presencia que un perro es bueno, y en el acto se ofende, porque no fue él a quien alabaron»; gatos, como el que tenía Sonia de pequeña: «Una vez se nos enferma el gato. Ella era chiquita. Llamamos a uno que me habían recomendado. (A Sonia). “Quien no sabe cuidar a los animales”, me dijo el médico ese, “es mejor que no los tenga”. Y ni sabía lo que había pasado». Todos esos animales que existían en la región, como cuenta el doctor, y que están desapareciendo:

Nuestra región hace cincuenta años. Casi todo esto era bosque. Había arces, cabras y, en fin, todo eso, fauna y flora. Cisnes, gansos, patos, etc. Una serie de pequeñas granjas, molinos hidráulicos. Mucho ganado... Bueno, en la actualidad los arces, cisnes y gallos desaparecieron. De granjas y molinos, nada. Paulatina pero real degradación. Faltan seguramente unos diez o quince años para que sea completa. (Pausa). Sé que está pensando: que esto es influencia de la cultura, que la vida vieja

deja sitio a la nueva. Lo comprendería si en el lugar de esos bosques exterminados, hubiera caminos, trenes, fábricas, escuelas, si la gente estuviera más sana, fuera más rica y más inteligente... Pero aquí no pasa nada de eso. Nada. ¿Entiende? Acá la gente se enferma, está hambrienta y con frío. Y para salvar los restos de su vida, para salvar a sus hijos, para calmar el hambre, instintivamente destruye todo sin pensar en el mañana... Se trata de un caso de degradación por inercia, por ignorancia, por inconsciencia.

(Veronese, en prensa)

La destrucción de lo que rodea al hombre, que acaba por destruirlo a él también. Porque el hombre forma parte de ese paisaje que lo acompaña. Y porque el hombre es también un animal: «Sos un animal silvestre... Y eso explica el porqué de estas escenas febriles y dramáticas que le encanta desarrollar. En el fondo explica lo que sos. Mirate, sos lo que hacés. Fuera de eso no sos nada», le increpa el profesor a Vania, que acaba reconociendo ante Elena: «Bueno, y sí, soy un animal».

También lo siniestro se deja ver en la pieza, no solo a través de *Las criadas* y su juego de espejos (Vania le dice a Sonia: «Cuando uno no tiene una verdadera vida tiene que vivir de espejismos...») y de suplantación de identidades. La imagen del espejo se relaciona con la de la fotografía, que ha aparecido a lo largo de la dramaturgia del teatrista argentino y aquí María le pide una fotografía a su nuero: «Hágase sacar una fotografía y envíemela». Y los gemelos, cuya imagen es siniestra, según Freud, aparecen en una historia que quiere contar Teleguin:

Teleguin.- Hablando de calmantes, me acuerdo de esos dos soldados turcos.

Vania.- No me interesa.

Teleguin.- Sin embargo es interesante. Eran como las dos o tres de la mañana, tenía uno delante y otro atrás, además eran gemelos...

(Veronese, en prensa)

Otra de las peculiaridades dramaturgicas de Veronese es la de presentar personajes femeninos fuertes, y mucho más interesantes que los masculinos. En este caso, Chéjov ya deja el terreno preparado y muestra a un profesor viejo quejándose de su edad, a un tío arrastrado por un amor imposible, a un pequeño terrateniente abandonado por su mujer y a un médico indeciso. Pero también a una madre estúpida y caprichosa, a una mujer infiel y a una joven fea y desdichada. Solo Marina, la nodriza, parece sostener el peso del mundo sobre sus hombros. Veronese otorga más protagonismo a la mujer, y ello se percibe, por ejemplo, en la conversión de Teleguin en personaje femenino, pero además hace que sus mujeres pisen con más fuerza, decidan por ellas mismas, se planten, declaren su amor ellas y no dejen que otros lo hagan, dan bofetones y saben parar los pies a quien se ponga por delante:

Elena Andreevna.- ¿Ah, no? ¿Por qué, entonces, no puede ver con indiferencia a una mujer que no es suya? Porque yo no soy suya, Ivan Petrovich. Tiene razón el doctor, cada uno de ustedes lleva dentro la semilla de la destrucción.

Vania.- No me gusta para nada su forma de pensar.

Elena Andreevna.- Ah, al señor no le gusta. ¿Sabe por qué usted y yo somos amigos? Porque los dos somos aburridos y tristes, y porque, en el fondo, nos creemos superiores a los demás.

(Veronese, en prensa)

Por último, y aunque *Tío Vania* está cubierto por una pátina de violencia, Veronese la lleva a su máxima potencia, la descubre. Si en Chéjov los personajes masculinos besaban las manos de las mujeres para declararles su amor, en Veronese tratan de besar sus bocas, y las mujeres responderán con golpes y no simplemente apartándose. Pero la violencia aparece desde el principio, con la presentación de Serebriakov y Sonia jugando con el revólver con que después Vania apuntará al profesor:

(Entra Vania. Lo toma de las solapas a Serebriakov y le pone el revólver en la frente).

Serebriakov.- Pensá en Sonia... Que alguien lo pare... Se volvió loco... loco.

Vania.- Salga de aquí. *(Apuntándole).* Justo entre los ojos *(Gatilla y el tiro no sale).*

(Veronese, en prensa)

Y, del mismo modo, las alusiones a la muerte y a los asesinatos se hacen más evidentes en la versión argentina. Como si hablar de ello fuera la antesala de hacer el acto, como si la amenaza de la palabra fuera tan fuerte como la acción:

Ástrov.- No pongas esa cara. Hay que cantar y estar alegre. Hay que cantar y bailar. Si no, la tragedia nos sacará volando por la ventana. Cerrá la ventana. El asesinato es una cosa... Inenarrable, Solange... La vamos a llevar a un bosque y debajo de un abeto, al claro de luna, la vamos a descuartizar. Y la vamos a enterrar bajo las flores del jardín y la vamos a regar todas las noches con una regaderita.

Teleguin.- ¿A quién hay que matar?

Vania.- A Elena. Es ella que vuelve. Hay que matarla. ¿Cuánto hay que poner?

Ástrov.- Poné diez en su té. *(A Sonia).* Su tío me sacó el frasco de morfina, Sonia.

Vania.- Diez. Diez gotas de morfina. Pero no me voy a atrever, sé que no me voy a...

Ástrov.- Nueve no alcanzan...

Sonia.- ¿Te volviste loco, tío Vania? ¿Qué estás haciendo?

(Veronese, en prensa)

Cantar y bailar para espantar el odio, que insiste en aparecer, que tortura, que mutila. Pero hay que cantar y bailar, y tocar la armónica, como Teleguin (que en la versión original toca la guitarra), porque hay que encontrar la esperanza en este mundo derruido, devastado, deshumanizado, imposibilitado. Y porque si no se busca la alegría en medio de la ruina, uno se olvida de lo que desea, de lo que quiere, de aquello que lo impulsa a seguir avanzando: su sueño.

Sonia.- Pobre tío... ¿Qué vamos a hacer? Hay que tener fe y creer. Hay que dejar de tenerle miedo a la vida de una vez por todas. Tenés que creer en vos. Yo sí creo en vos. Creo en algunas personas que están esparcidas por el mundo, que sufren y se lamentan como nosotros. Creo en la verdad de las cosas. ¿Por qué? Porque yo creo en los sueños, como vos. En los sueños no se puede mentir. Ahí está la verdad. Ahí está encerrado el verdadero misterio de la vida. Dejá que la gente se ría de vos tío, no te tiene que importar. Nosotros creíamos en el trabajo ¿no? Bueno, entonces vamos a trabajar. Para los demás. Sin descanso. Pero sin abandonar los sueños.

(Veronese, en prensa)

Espía a una mujer que se mata se estrenó en el Camarín de las Musas en 2006 y se mantuvo durante tres temporadas seguidas, para volver el 2011 al Teatro San Martín dentro del *Ciclo Veronese*, que incluía todas las adaptaciones (salvo *Un hombre que se ahoga* y *Los hijos se han dormido*) y *Mujeres soñaron caballos*. El elenco se compuso con Osmar Nuñez (Vania), María Figueras (Sonia), Marcelo Subiotto (Astrov), Fernando Llosa, sustituido por Juan Carlos Gené (Serebriakov), Silvina Sabater (Teleguín), Marta Lubos (María) y Mara Bestelli (Elena), con la asistencia de dirección de Felicitas Luna, el diseño gráfico de Gonzalo Martínez y la producción, así como el diseño de iluminación de Sebastián Blutrach. El montaje recibió el Premio Clarín al mejor espectáculo no comercial y al mejor director, y Osmar Nuñez fue nominado a mejor actor para este premio y para el Premio Teatro del Mundo, al que se sumó la nominación de María Figueras. *Espía a una mujer que se mata* giró internacionalmente, llegando a países como Corea, Francia, México, España (se estrenó en el Festival de Otoño, en Madrid, en 2006, llegó al Lliure, en Barcelona, en 2008, Madrid, y pasó por Talavera de la Reina, Sevilla o Valladolid, entre otras) e incluso Moscú, donde Chéjov fue recibido para el público local con el vértigo argentino.

6.3.3. El desarrollo de la civilización venidera (2009)

Después de dos adaptaciones chejovianas, Veronese se lanza a degustar la célebre, y jugosa, *Casa de muñecas*, de Ibsen, el drama que escandalizó a los espectadores noruegos en el preciso momento de su aparición, aquel que tiñó al autor de las críticas de quienes pensaban que Ibsen defendía el adulterio y querría arremeter contra el orden social instaurado. Pero también aquel que abrió para siempre la puerta por la que empezaron a colarse todos esos personajes femeninos valientes, decididos, seguros de ellos mismos y con ganas de decir que *no*. De pronto, gracias a *Casa de muñecas*, la mujer pisó más fuerte sobre las letras impresas en papeles, sobre el escenario para las

actrices que interpretaban y quién sabe si sobre la calle. Y Laurencia y Julieta y Ofelia y Melibea despertaron de golpe del sueño literario, y dieron la mano a cada una de las mujeres que subirían ese terreno de vencedoras a las que admirar, aunque sean de papel. Y la distancia entre ellas y Emma Bovary y Anna Karenina y Ana Ozores y tantas otras se acortó. Nora, bajo la atenta mirada de Ibsen, dejó esa puerta entreabierta (no la cerró con ningún portazo, no suena ningún portazo en *Casa de muñecas*) y los dramaturgos posteriores no pudieron ignorarla, aunque no la conocieran, aunque no hubieran llegado a la obra ibseniana, su voz y su alegría quedaron en ese universo literario sin límites en el que cada escritor ocupa un territorio. Unos años después de la versión de Veronese, en 2013, por ejemplo, llegaría *Querido Ibsen: soy Nora*, escrita por Griselda Gambaro.

Las mujeres de Veronese son siempre importantes, más que los hombres, más complejas, más difíciles, más interesantes, como él mismo reconoce: «Mis personajes femeninos por lo general son más lindos que los masculinos» (§ B3). Por eso no es de extrañar que la historia de Nora atrajera al dramaturgo argentino. Para ponerla en pie contó con Mara Betelli, María Figueras, Ana Garibaldi, Carlos Portaluppi y Luciano Suardi en el elenco, Gonzalo Martínez en el diseño gráfico (§ A29), Franco Battista con Ariel Vaccaro diseñando la escenografía y Felicitas Luna como ayudante de dirección. El espectáculo se estrenó en 2009 en El Camarín de las Musas, en Buenos Aires, y pasó por el Centro Cultural Parque España, en 2011 se incluyó en el *Ciclo Veronese* del Teatro San Martín, y al año siguiente se despidió del público bonaerense en el Teatro El Picadero. Fuera del país, *El desarrollo de la civilización venidera* ha pasado por España (estuvo en la madrileña sala alternativa Cuarta Pared y en el barcelonés Teatre Lliure, ambas en la temporada 2009/2010, o en Sevilla en 2011, entre otras plazas).

Esa gran frase sin predicado que es *El desarrollo de la civilización venidera* dista mucho de la imagen infantil que provoca *Casa de muñecas*. Y tiene su explicación. La versión de la obra de Ibsen va ligada a la segunda versión del noruego: *Hedda Gabler*. Incluso ante el público: en las representaciones de la sala Cuarta Pared se exhibían las dos piezas seguidas. De hecho, *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* se representaba dentro de la escenografía de *El desarrollo de la civilización venidera*, como se verá en el estudio de esta versión. La ligazón de una y otra piezas permite que una empape a la otra. Así, el propio título de *El desarrollo de la civilización venidera* es una de las piezas clave para la historia de *Hedda Gabler*: el libro que Lovborg acaba de escribir versa sobre el futuro de la sociedad. También el

nombre del marido de Nora cambia: en la versión original se llama Torvald, pero en la argentina, el esposo toma el nombre del marido de Hedda Gabler, Jorge. La vida de Torvald Helmer (de *Casa de muñecas*) y la de Jorge Tesman (de *Hedda Gabler*) no se parecen, pero en ambos hay un poso de infelicidad. A los dos se les ocultan informaciones relevantes que, en caso de haber contado con ellas, esos hombres podrían haber cambiado determinadas elecciones. Pero viven vidas truncadas, falsas. Veronese arrebató la denominación de uno para prestársela a otro, como si bajo un nombre se pudiera congregar la historia de los hombres que viven vidas ilusorias, y ello, lejos de provocar una fusión entre las dos personalidades, genera una violencia que se descarga sobre el marido de Nora, sobre Jorge (cuyo apellido, aunque no se mencione en la obra, debería ser Helmer). Por último, la criada de los Tesman, Berta, presta su nombre para otro personaje de *El desarrollo de la civilización venidera*. En su caso, la fusión es más complicada, porque su nombre servirá para caracterizar a un personaje que en *Casa de muñecas* era masculino: el doctor Rank. El experimento químico que lleva a cabo Veronese con su equipo provoca una *Casa de muñecas* a la que se le une la frialdad de *Hedda Gabler*, y el resultado es una historia menos infantil y más adulta, con todo lo que ello implica: si los niños se disfrazan, los adultos se travisten, si los niños juegan, los adultos matan.

Pero las dos Noras, la de Ibsen y la de Veronese, tienen ese carácter añorado, juguetón y despreocupado, cuando se presentan ante el público. Ambas son esa mujer felizmente casada y con hijos, que actúa según los patrones impuestos por la sociedad del momento y que pretende hacer feliz con su comportamiento al marido. Y las dos guardan un secreto: cuando el marido enfermó, ellas le dijeron que pidieron prestado a su padre, pero en realidad pidieron un préstamo al banco. Eso es algo que el marido detesta y no perdonaría, por lo que deciden mentirle y actuar según les indica su propio instinto. En 1879 era muy extraño que una mujer pudiese pedir un crédito sin el consentimiento del marido, pero en 2009 ya no lo es tanto, por lo que la versión de Veronese resulta extraña en este punto. Sin embargo, la niñería de Nora y la acusada autoridad de los personajes veronesianos, hacen que este dato pueda pasarse por alto. En cualquier caso, las dos Noras están felices porque su marido acaba de ser ascendido y ahora les resultará más fácil y rápido disponer de dinero para saldar la deuda, y no para comprarse caprichos, como cree el marido, Torvald Helmer en la versión noruega y Jorge en la argentina, que su esposa hace con lo que él le da. Su prestamista es el señor

Krogstad, que tiene un oscuro pasado en el que falsificó firmas, y que por ello es repudiado por el marido, va a ser despedido del banco que ahora dirigirá el marido de Nora, y en su puesto entrará Cristina, una amiga de Nora que acaba de llegar a la ciudad y que fue amante de Krogstad. Nora le confiesa que su padre jamás firmó el préstamo, que ella falsificó la firma, y Krogstad amenaza con decir la verdad si ella no logra que él no solo recupere, sino que ascienda en su puesto. Esta petición es irrealizable, de modo que Cristina tratará de convencer a Nora de que cuente la verdad a su marido, pero Krogstad se adelantará y escribirá una carta a Torvald/Jorge explicándole todo lo sucedido. Nora tratará de que su marido no la lea, y Cristina pedirá a Krogstad que perdone su desplante pasado, y se ofrecerá a ser la madre de los hijos de él, de modo que el prestamista decide echarse atrás y retirar todas las amenazas hacia Nora. Pero ya es tarde. Torvald/Jorge lee la carta e increpa a Nora. Justo después de la discusión, Jorge y Torvald reciben la noticia de que Krogstad no van a arremeter contra Nora, por lo que el honor del marido está a salvo, pero ahora también es tarde. Nora acaba de descubrir que su marido no es como ella quiso pensar, que no sería capaz de salvarle si así lo necesitara, y que ha estado viviendo en una casa de muñecas, fingiendo ser feliz, sin saber quién ni cómo era realmente ella misma. Así que decide marcharse de la casa. Por ella. Por coherencia con su ausencia de amor hacia el marido, porque «el amor pierde su encanto cuando no es libre; y ya proceda la obligación de la costumbre y la ley o del enamoramiento, el efecto es el mismo: pierde su valor y hasta se hace detestable, como las caricias de un maníaco» (Shaw, 2013: 47). Por sus hijos. La única opción es salir de esa casa, a pesar del dolor que esa decisión pueda causar, ya que «en el fondo de la cuestión, a menos que la mujer repudie su feminidad, su deber para con el marido, los hijos, la sociedad, la ley, y para con todos excepto con ella misma, no podrá emanciparse» (Shaw, 2013: 53). Hay que salir de allí. Por el desarrollo de la civilización venidera.

Pero Veronese, que ha jugado con el esqueleto de la obra y ha descolocado huesos, y ha eliminado todos aquellos que no le parecían necesarios, modifica el final, y construye otro cuerpo extrañamente bello. Un cuerpo que anticipa desde la cabeza lo que habrá a los pies. Así, el personaje de Rank, que en la versión ibseniana es un doctor enamorado de Nora y en la versión argentina es una doctora lesbiana, inaugura la función contando lo que va a suceder:

Rank.- Hay personas que pueden faltarnos de un día para el otro. Desaparecen, nos abandonan, dan un portazo. ¿Y después qué...? ¿Cómo vivir después de eso? Porque hay que vivir después con eso en la cabeza...

(Veronese, en prensa)

Este personaje será una sorpresa para el espectador que conoce *Casa de muñecas*, porque para Veronese es una guía feminista que apoya a Nora cada vez que ella decide no seguir las instrucciones que le indique Jorge:

Jorge.- Esa que grita seguro es una alondra, ¿no, Rank?

Nora.- ¿No era un estornino? ¿En qué quedamos?

Rank.- Pobrecita.

Jorge.- No le digas más pobrecita que un día se lo va a tomar en serio y se va a ir dando un portazo.

(Veronese, en prensa)

Como en cada adaptación veronesiana, los personajes son conscientes de serlo, de que no pueden salirse de su historia, que ya está marcada, escrita. Y así lo afirma Nora cuando Jorge, después de la discusión, pretende cambiar el final. Cambiar el final de *Casa de muñecas*. Como si no fuesen personajes de papel, sino hombres de carne y hueso con libre albedrío. Pero no lo son, por eso parece que Nora está hablando con Veronese más que con Jorge, y que sea a él a quien increpa:

(Él se levanta, agarra la llave y cierra la puerta).

Jorge.- Empezamos a parecer humanos, ¿no?

Nora.- Sabés que eso que hiciste es una estupidez porque al final Nora se va a ir por esa puerta. Nunca te comportaste así, no lo hagas ahora. Dame la llave.

(Veronese, en prensa)

Veronese pretende cambiar el final como quien pretende decidir excusarse de la medicación y, a pesar de eso, curarse. Lo intenta. Alarga la discusión entre Nora y Jorge, hace de ella una mujer mucho más segura de lo que fue la de Ibsen. Porque él sabe que lo importante no es la huida de Nora:

Suele decirse que el momento fundamental en la historia del teatro moderno, su partida de nacimiento, es cuando Nora abandona, al final de *Casa de muñecas*, a su marido y sus hijos; y el escándalo suscitado en el público de entonces (1879) por semejante conducta se considera síntoma revelador de que algo decisivo acababa de ocurrir. No es así. No del todo, por lo menos. El momento culminante, decisivo, ocurre en realidad poco antes del desenlace. Y es cuando Nora le dice a su marido: «Siéntate, Thorvald. Vamos a hablar». Es la primera vez que en una sociedad machista y patriarcal, una esposa, una mujer se atreve a proponerle al hombre —su amo y señor, según la norma bíblica— la confrontación de igual a igual (Shóó, 2006: 17).

Por este motivo, Veronese focaliza la tensión corporal, de los actores en escena y del público en las butacas, en ese momento. Él, que ha sido descaradamente obsceno y

desagradable, mucho más que Torvald, ahora causa pavor, es violento y agresivo. Y defiende su hombría, consciente de su superioridad física, a toda costa:

Jorge.- Te puedo matar. Sería un final lógico, ¿no? Se podría esperar de mí.

Nora.- No tengo miedo. Me da igual lo que hagas.

Jorge.- Callate. ¿Qué te crees? Lo de la felicidad es una tontería. Estúpida... (*Él le pega un cachetazo*).

Nora.- Estás loco. Dame la llave.

Jorge.- No, no te voy a dar la llave.

Nora.- Dame la llave. Tengo que salir.

Jorge.- Salí.

Nora.- Hijo de puta. Dame la llave. (*Ella le pega*).

Jorge.- (*La persigue*). Te podría matar... Te podría matar... (*Ella sangra. Pausa*). Todo es culpa mía. Todo es culpa mía, ¿no? (*Pausa*) ¿Estás bien? ¿Te ayudo?

Nora.- No. Puedo sola.

(*Jorge pone las llaves de Nora en la mesa. Ella avanza lentamente hacia las llaves*).

(Veronese, en prensa)

También Nora es agresiva, también ella pega. Al enfrentamiento racional, Veronese suma el animal, el visceral, el instintivo. De esta manera coloca a los dos personajes en un plano más o menos equivalente. Los dos son animales. Ella lo es todo el tiempo, desde la versión de Ibsen, en la que Nora se convierte en alondra, en ardilla y en todo tipo de animales pequeños, rápidos y manejables, enjaulables. Pero Veronese, además, la convierte en cerda, «símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoral en lo perverso» (Cirlot, 2013: 132):

Nora.- Pensá que la cerdita bailarí bañada por la luz de la luna durante el cortejo amoroso.

Jorge.- Nora bajate de la mesa, por favor...

Nora.- Que la alondrita gorjearía, saltaría arriba tuyo como te gusta. Haría toda esa clase de monadas que te hacen feliz. ¿Te gustaría?

(Veronese, en prensa)

La obscenidad se hace evidente, como la violencia, porque se trata de sacudir a Ibsen de ese lugar cortés y amable en el que los personajes se mueven. Se trata de crear un clima que desde el principio huele raro, de colocar las cartas sobre un tablero que parece tramposo. Y en el que se juega a ganar con todas las estrategias desplegadas, y con el instinto animal de quien muerde antes de ladrar. Y eso hacen los dos: Nora y Jorge. «En su momento, esta obra despertó sentimientos antifeministas. [...] Hoy es una obra de pareja donde se ve cómo se produce una separación. Hay lazos que son difíciles de romper cuando dos personas tienen hijos y hace años que están juntos. Por eso quise trabajar sobre las dificultades de romper una pareja» (Percovich, 2009).

El feminismo aparece en la obra, pero no de una manera velada como hacía Ibsen, sino mencionándolo directamente, y la encargada de abanderarlo es Berta Rank, cuyo nombre pertenece en realidad a la doncella de *Hedda Gabler*, pero, además, dentro del universo dramaturgico de Veronese comparte nombre con la protagonista de *Los corderos* y tiene comportamientos masculinos, como tenía Teleguin en *Espía a una mujer que se mata*: también como ella, fuma habanos. La autorreferencialidad de Veronese también traspasa las fronteras de Ibsen. Rank, que es desagradable con quien le cae antipático («¿Se va? La acompañaría con gusto... pero ahí está la escalera, la puerta al costadito, y luego el pasillo derecho... ¿no?», le dice a Cristina) y que alardea de sus conquistas sexuales obscena y explícitamente (al comienzo de la obra cuenta cómo una mujer la condujo a la última fila de un cine, se sacó un gajo de limón del bolsillo y le levantó la falda para hacerle un *cunnilingus*, y más adelante reirá: «Ah, las ostras. Con un chorrito de limón, tragos de oporto y champagne, ¿le gusta Cristina? ¿No es lamentable que todas las cosas deliciosas ataquen la salud?»), será quien esté dispuesta a apoyar a Nora si esta le pidiera dinero. Quizá, como reminiscencia del doctor que creara Ibsen, porque ella ama secretamente a la protagonista. O quizá solo la aprecia como amiga, no importa. Rank será la encargada de defender a Nora y de animarla cada vez que quiere tomar voz propia, de escaparse de la idea que quiere proyectar sobre ella su marido, y de paso la sociedad, y pasar a ser lo que ella misma quiere. «La esposa ideal es aquella que hace todo lo que le gusta al marido ideal y nada más. Ahora bien, tratar a una persona como un medio y no como un fin es negarle a esa persona el derecho a vivir» (Shaw, 2013: 50):

Rank.- Dejá que diga lo que quiera cuando quiera.

Jorge.- Claro, vos decís que se libere. Pero para ella es más cómodo que yo la guíe.

Rank.- (A Cristina) Piensa que el feminismo es algo absurdo y patético.

Jorge.- Bueno, en mi oficina veo a las mujeres tratarse bien pero por detrás se sabotean la una a la otra. No a los hombres. Entre ellas. ¿Eso no es patético?

Rank.- ¿Cómo podés ser tan reduccionista?

(Veronese, en prensa)

El feminismo está también visible en el tablero de juego, porque en el fondo *El desarrollo de la civilización venidera* es otro de los juegos teatrales que pone en pie Veronese. Por eso se permite integrar elementos que provoquen equívocos y paralelismos en la historia original. Por eso Rank se convierte en mujer, por eso se dice descaradamente lo que se piensa y la cortesía se tira a la basura, por eso Nora comienza adivinando lo que dirá su marido, y después él lo repetirá. Por eso Veronese introduce,

como si de la mermelada sobre la mantequilla se tratase, *Secretos de un matrimonio* sobre la obra de Chéjov.

Los personajes de Jorge y Nora cuentan que han estado en el cine (así Rank aprovechará para alardear de su experiencia sexual y escandalizar a los presentes) viendo una película de Bergman. No desvelan el título, pero sí ofrecen datos acerca del argumento, así como los nombres de los protagonistas, por lo que se debe de tratar de la miniserie que Ingmar Bergman rodó en Suecia en 1973, traducida como *Secretos de un matrimonio*, o *Escenas de la vida conyugal*, que después se acortaría y convertiría en película. Durante los seis capítulos de la miniserie se muestran los últimos coletazos de la historia sentimental de un matrimonio, que comienza a hablar de divorcio desde el primer momento, y que terminará con la búsqueda de amantes por parte de los dos, hasta su separación definitiva. Veronese inserta determinadas secuencias de la obra de Bergman con la intención de provocar un extrañamiento en el espectador, que ve cómo se habla de cine en teatro, y cómo se habla de una historia que está sucediendo, es decir, cuyos patrones se repiten, en el mismo momento en que se está viviendo. Los personajes, así, hablan de otros personajes, de modo que el espectador se ve encerrado en un juego de espejos en el que es difícil discernir qué figura es real, porque los propios personajes no lo saben:

Jorge.- Es que hoy vivimos una experiencia realmente demoledora. Qué maravilloso sentirse testigo de un acontecimiento como ese.

Rank.- ¿Qué fueron a ver?

Jorge.- Bergman. Presenciamos la muestra del deterioro de un matrimonio, desde la aparente tranquilidad o felicidad inicial hasta la separación. Los celos, el engaño, el odio, la reconciliación...

Nora.- Pero también, el amor. Un poco lenta para mí.

Jorge.- Ya te dije que eso era para fomentar, Nora, reflexión en los espectadores. Que surjan preguntas. Porque no es una película para cualquiera, Cristina.

Nora.- No, no es para nosotras, Cristina...

Jorge.- Ahora la pregunta que a mí me queda flotando es: ¿bajo qué bases pueden la mujer y el hombre, antagonistas naturales, sostener el amor de una pareja? (*Sale*).

(Veronese, en prensa)

El espectador no puede hacer otra cosa sino sonreírse en su butaca y sentirse Nora o Jorge, y pensar que Veronese juega con él también, lo manipula como a sus actores, lo lleva por donde él quiere, lo saca de la historia a su antojo. Juega con el espectador en ese preciso momento, pero también juega con el lector de Ibsen, haciéndole recordar algo que pensó al leer *Casa de muñecas* y que ya había olvidado: los hijos de la familia Helmer, a los que nunca escuchó hablar.

Nora.- No, Jorge, era un programa de televisión dedicado a familias ejemplares...

Jorge.- Eso. Televisión. Tienen que responder a un cuestionario frente a la cámara de televisión. Porque comienza con la televisión dentro de la televisión. No se si lo sabían pero esa película, en su inicio había sido filmada íntegramente para televisión.

Nora.- Te aporoto este dato y no me meto más: La entrevista es el único momento en toda la película en el que vemos a sus hijas...

Jorge.- Tenés razón, porque en una toma muy corta se ve a la familia en pleno posando para una foto familiar, pero a partir de ese momento a las hijas se las nombra pero no se las ve más...como si no estuvieran en la casa...

Nora.- ...Igual, durante el resto de la película, podemos sentir que estamos frente a una familia establecida, como la nuestra...

(Veronese, en prensa)

Con el espectador, con Ibsen, con Bergman, pero especialmente, con él mismo, con Veronese. El teatrino argentino usa personajes a los que cambia de sexo, le divierte el juego y lo enfatiza, vuelve a usar el recurso, descubre historias paralelas y sin más dilación las introduce en escena, le divierte el juego y repite el mecanismo. Y se ríe de haber hecho que las piezas encajen, así que se incluye a sí mismo también, cuando el momento lo permite, y solo para el espectador que conozca algo sobre su historia:

Jorge.- Una transición notable de ese señor. Erland Josephson es Johan, el marido. Y Marianne, bueno, la maravillosa Liv Ullman, que trabaja siempre en todas las películas del marido, ¿qué podemos decir de ella que no se haya dicho? Pero él, sobre todo, va desde una arrogancia muy individualista hasta una total vulnerabilidad, una sensibilidad que lo vuelve más masculino, y en ese estado: una nueva comprensión de lo que lo rodea. Creo que todos nosotros estábamos reflejados ahí, ¿no, Nora?

(Veronese, en prensa)

Jorge habla de Bergman y en el fondo habla de él, pero también de Veronese, que incluye siempre a su mujer, María Figueras, su Nora, en los espectáculos que pone en escena. Quien sabe el dato, ríe junto al dramaturgo. Quien lo desconoce, ríe junto a Jorge. Veronese va tejiendo las capas que conforman sus distintas lecturas de Bergman, de Ibsen, de su propio teatro y de su vida del mismo modo que se superponen los ingredientes en una tarta. La galleta y el chocolate están diferenciados, pero solamente juntos adquieren ese sabor extrañamente familiar, que remite a la infancia, a ese lugar feliz en el que lo importante era jugar. Jugar y divertirse. Ahora el público, los actores, el director son adultos, así que dentro del juego se esconde la verdad más dolorosa. Entre risas, entre estrategias que estimulan al espectador, el último contrincante del tablero, se descubre y se saca a la luz esa verdad. Y después uno puede tratar de rebelarse contra el descubrimiento, pero acabará asumiendo que hay que tomar esas llaves y salir de allí para cambiar esa parte que ahora no se va a poder tapar ni con

chocolate ni con galleta. El juego se acabó. Ahora hay que abrir la puerta. Y dejar que se cierre sola.

6.3.4. Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo (2009)

Escrita en 1890 en Munich y estrenada ese mismo año en el teatro de la ciudad, el Reindentheater en enero y en febrero, en Berlín, *Hedda Gabler* posiblemente nació de una historia real. Una atracción, quizá más que una relación, que experimentó el autor a sus sesenta y un años de edad, por la joven vienesa de dieciocho años, Emilie Bardach. Se conocieron en el verano de 1889 en Gossensass, en el Tirol, donde él solía veranear. «La relación, corta y probablemente sin trascender los límites emocionales, fue violenta por parte del dramaturgo, alteró sus emociones, su concepción del amor y de la mujer», indica Adell (en su prólogo de Ibsen, 2012: 14).

El drama cuenta la historia del matrimonio formado por Jorge Tesman y la hija del general Gabler, Hedda. Tras su luna de miel, que se ha prolongado durante seis meses en los que Jorge ha aprovechado para recopilar material para sus estudios antropológicos, y Hedda se ha aburrido, la pareja llega a la casa donde vivirá. Una casa enorme, que no podrían pagar de no ser porque Jorge va a optar al puesto de profesor de Historia de la civilización, su especialidad académica. Una casa que Jorge cree que a Hedda le encanta, pero ella en realidad detesta; así se lo confiesa al juez Brack, poco antes de que él le ofrezca «entrar en el triángulo amoroso» que pretende crear con ella y Jorge:

Hedda.- Sí, una noche pasamos ante esta casa. Y el pobre Tesman estaba hecho un lío sin saber de qué hablar. Así es que sentí piedad por el gran sabio...

Brack.- (*Sonriendo con duda*). ¿Usted piedad? Ejem...

Hedda.- Sí, de verdad que la sentí. Y entonces... para ayudarle a salir del apuro... se me ocurrió decir, sin pensar más, cuánto me gustaría vivir en esta casa.

(Ibsen, 2012: 251-252)

El aburrimiento acaba para Hedda cuando aparecen la señora Elvsted, antigua novia de Jorge cuando aún era Thea Rysing, y cuenta que Eilert Lovborg, compañero de estudios de Tesman, está en la ciudad. Hedda somete a interrogatorio a la señora Elvsted hasta que ella acaba confesando que está enamorada de Eilert, y que juntos han escrito su nuevo libro, que ella ha sido una especie de musa para él. Y que, aunque ella está casada y se ha escapado de su casa para irse con él, teme por su relación, porque sospecha que su amante ha vuelto para reencontrarse con una mujer, un antiguo amorío, que parece ser, trató de dispararlo cuando se despidieron. Hedda, hasta entonces celosa

de la señora Elvsted y su cabellera rubia y perfecta, deja entrever una sonrisa, y pregunta quién es esa mujer, puesto que una de las mayores aficiones de la protagonista es disparar con las armas de su padre. Pero no es de ella de quien habla, sino de la señorita Diana, una prostituta pelirroja. Cuando Eilert llega a casa, Hedda y él coquetean veladamente hasta que él se va con los hombres a una reunión en casa de Brack. Una reunión que acabará en orgía, casi en «bacanal», como la describe Jorge, y en la que Eilert desaparecerá y llegará a casa de Diana, de donde saldrá gritando porque le han robado algo. La cartera, piensa Brack que ha sido. Pero no ha sido eso: ha sido el único manuscrito de su próximo libro. Lo llevó para leérselo a Jorge, y la embriaguez hizo que se olvidara de que se le había caído en la fiesta. Jorge, maravillado con la obra maestra que acababa de leerle su colega, lo tomó y lo llevó a casa. A Hedda le dice que pretende devolvérselo a su dueño, pero resulta extraño su comportamiento: admira una obra que después prácticamente roba, pareciera que quisiera apropiarse de ella. Jorge sale de casa porque su tía Juli le avisa de que su hermana, Rina, está a punto de fallecer. Cuando Jorge abandona la casa aparece Eilert, le confiesa desesperado a Hedda que ha perdido la obra, que es casi el hijo que ha tenido con la señora Elvsted, de modo que su vida no tiene sentido:

Hedda.- ¿Y qué camino va usted a elegir?

Lovborg.- Ninguno. Solo poner fin a todo. Cuanto antes, mejor.

Hedda.- (*Acercándose un paso*). Eilert Lovborg, escuche... ¿no podría hacerlo con... con belleza?

(Ibsen, 2012: 324)

Porque eso es lo que Hedda ansía. Actos bellos que poder contrastar con su vida aburrida, alejada de lujos, con un marido que la adora y a quien no amará nunca, un hombre obsesionado con su trabajo y que carece de picardía alguna (no como Eilert, con quien hablaba de orgías cuando ella era adolescente), con quien no quiere tener un hijo aunque parece que ya es tarde para eso. «Todo es tan... grotesco», resume ella (Ibsen, 2012: 335). Porque «en Hedda Gabler coexisten la adhesión a un código de superioridad aristocrática con los más bajos instintos, aunque sean inconscientes; la orgullosa individualidad, con los celos; el ansia de vida, con el temor a las consecuencias de la vida» (Adell, 2012: 15). Eilert Lovborg se despide de Hedda llevándose una de sus pistolas. Ella decide quemar el manuscrito que su marido encontró la noche anterior y se lo cuenta apenas este regresa al hogar, diciéndole: «No puedo tolerar el que alguien te haga sombra» (Ibsen, 2012: 334). La señora Elvsted y el juez Brack llegan a casa y él

cuenta que Eilert se ha suicidado. Lejos de asustarse, Hedda exclama: «¡Por fin alguien ha actuado! [...] Digo que hay belleza en su acción» (Ibsen, 2012: 343). Ella, imbuida en esa vida a la que se ve abocada, que se creía sin poder de seducción ni dominación sobre alguien realmente interesante (y no solo sobre Tesman), despierta de su letargo y confía en la liberación que supone esa muerte:

Hedda.- Quiero decir, para mí. Una liberación el saber que es posible aún en el mundo realizar un acto de valor por pura voluntad. Algo con el destello de la belleza espontánea.

(Ibsen, 2012: 346)

Pero, desgraciadamente para ella, no hay tanta belleza en el acto de Eilert. Brack, que ha tratado de ocultarle la verdad a Thea, se sincera con Hedda y le cuenta que en realidad el señor Lovborg no se ha suicidado disparándose en el pecho: quien disparó fue la señorita Diana, pues él volvió a su casa, hubo otra discusión y ella apuntó... a su entrepierna. La belleza no existe, la liberación ha sido un espejismo, Hedda seguirá en su vida aburrida, seguramente con un hijo en su vientre que desde luego no nace del amor porque ella no puede sentirlo. Jorge y Thea se lanzan a recuperar la obra de Eilert, como homenaje tras su muerte. Y ella queda ahí, con la proposición más que amistosa de Brack, en esa casa que detesta, con un futuro desolador. La única opción es desaparecer, y así decide hacerlo, ayudándose con otra de las pistolas del general Gabler.

El teatro se asienta sobre una base de cimiento sin solidificar, porque cada vez que se reseca el pilar, alguien llega a aplicar una nueva capa que humedece el resto, agitando toda la estructura que se creía definitiva. Eso ocurrió con, entre otras grandes obras del teatro universal, *Casa de muñecas*, y *Hedda Gabler*, con esa mujer frívola, astuta como un lince, sigilosa como la serpiente que se arrastra hasta estrangular a su presa, aunque al final la presa se le escape y termine por ahogarse ella misma, desató un furor incontenible entre la sociedad que presencié su aparición:

Tanto en libro como en escena, el drama fue recibido con hostilidad y repulsión; un coro de risas y silbidos lo saludó al estrenarse en Copenhague [...]. Para el público y la crítica, la complejidad psicológica y social del drama no eran otra cosa que una historia sórdida, colmada de desamor y de acciones innobles y acabada en suicidio (Adell, 2012: 13).

Años después, Veronese decide reavivar las reacciones contra y a favor de Hedda. Ahora hay más información, unas teorías feministas y una evolución de la mujer en la sociedad, que permiten ver a la protagonista del drama como una persona y no ya como

un monstruo. «Hedda tiene un poco de Yago y un poco de Cleopatra y su autoinmolación nihilista nunca deja de ser fascinante» (Bloom, 2012: 300), es un personaje perverso, que seduce como atraen los acantilados, bellos pero peligrosos. Pero es una persona. Es alguien que podría existir, porque existen muchas Heddas.

De este modo, Veronese necesita retorcer el texto de Ibsen para aportar una nueva visión. Para ello cuenta con los actores Aldo Barbero (sustituido por Fernando Llosa), Claudio Da Passano, Elvira Onetto, Silvina Sabater y Marcelo Subiotto, y con Felicitas Luna en la ayudantía de dirección (§ A30). *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* se estrenó en 2009 en El Camarín de las Musas, viajó a España y estuvo en la sala Cuarta Pared dentro del Festival de Otoño, en el XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en el Festival de Otoño en Cataluña; a su regreso de la gira, en 2010, se reubicó en El Camarín y también se hicieron funciones en el Centro Cultural Parque España; el espectáculo se despidió del público en 2011 en el Teatro San Martín, dentro del *Ciclo Veronese*. A pesar de los viajes fuera de Argentina, el resultado general de la segunda adaptación de Ibsen no fue el esperado, confiesa el director:

Puede que la obra no salga bien, por supuesto, pero el resultado promedio es similar de una a otra función. Solo en un caso me ocurrió algo distinto. Fue con la versión de *Hedda Gabler* que hicimos hace unos años: yo tenía que ir una vez por mes a hacer una especie de retoque, como con esos instrumentos que hay que ir afinándolos cada media hora porque los cambios de humedad o de temperatura los afecta. Era un espectáculo que a veces resultaba mágico y otras, no pasaba lo que tenía que pasar. No tenía que ver con el público, no sé qué sucedía, fue un espectáculo inasible (Saavedra, 2011: 23).

Su versión de *Hedda Gabler*, como todas sus versiones, acorta la pieza original. En este caso, entre otras opciones, Veronese elimina a dos personajes que Ibsen creó: Berta, la criada, y la señorita Tesman, la tía Juli. Berta cede su nombre a la doctora Rank de *El desarrollo de la civilización venidera*, y la tía es absorbida por Rina, su hermana, a la que se menciona. La trama, de este modo, se reduce. Veronese modifica mínimamente ciertos momentos para acercarlos al imaginario colectivo del público que asiste a sus espectáculos. Así, en la obra de Ibsen, Hedda se equivoca intencionadamente al llamar Thora a Thea, y sin embargo Veronese trae a la imaginación a esa mujer valiente y decidida a la que daría vida el guionista Callie Khourie y que encarnaría Geena Davis bajo la batuta de Ridley Scott, la compañera de Susan Sarandon, su Louise:

Hedda.- Vamos, vamos. Vas a tratarme de vos y a llamarme Hedda. Y yo te voy a tutear y te voy a volver a llamar mi querida Thelma, como antes.

Señora Elvsted.- Me llamo Thea.

(Veronese, en prensa)

Otro de los cambios que inserta Veronese sobre el original es la definición de la señorita Diana, que Tesman describe así: «Un transexual, muy conocido por esos *shows* disciplinarios, sadomasoquistas...leader, sexo duro...» (Veronese, en prensa). Esta descripción se basa en el propósito del dramaturgo argentino de radicalizar la obra. Si en el original Ibsen presentaba una sociedad aristocrática que acudía a escondidas a orgías, Veronese ensucia esa imagen, ahora las orgías son públicas, todo el mundo sabe qué ocurre, Jorge va a la bacanal porque así lo decide él, y no se asombra de lo que ve, aunque a su mujer le oculte la verdad. Todos los personajes presentan unos rasgos más perversos, menos inocentes, más oscuros, más adultos.

Y en ese ambiente más sórdido cabe el imaginario siniestro de Veronese, que no abandona desde su época de *El Periférico de Objetos*. De este modo, determinadas imágenes remiten al artículo de Freud *Lo siniestro*, como la de los gemelos. Si en la versión original Thea abandonó a su marido y a los hijos de él, sintiéndose culpable, en la versión argentina ella no se arrepiente y actúa con maldad ante esos niños que no son simplemente hermanos:

Señora Elvsted.- Me da lo mismo hablar ahora que después. Igual, va a saberse tarde o temprano. Mi marido no sabe que estoy aquí, Hedda. Él salió de viaje, y yo no podía resistir más en casa. Entonces encerré a los gemelos en el cuarto, me subí al tren y me vine.

(Veronese, en prensa)

Dentro del mundo siniestro y visceral que Veronese construye sobre *Hedda Gabler* no falta la irracionalidad que aportan los animales: «Ah... lo vi irse atado al caballo de sus instintos, Hedda», cuenta Thea (Veronese, en prensa). Pero la imagen más siniestra y más violenta es la descripción de la muerte de Hedda. Con resolución y brevedad, Jorge fabrica una imagen de mutilación clarísimamente aterradora que se agarra al vientre del espectador:

Tesman.- Se pegó un tiro. Un tiro en la sien. Solo le quedó un pedacito así... de la cabeza.

(Veronese, en prensa)

El propósito siniestro de desvelar lo que estaba oculto se lleva al límite en esta pieza. Se evidencia la base misma de la obra, que es precisamente que esto es una obra de teatro. Por eso los personajes tienen plena conciencia de que son personajes, es decir, de que hay algo no humano en ellos, algo casi objetual. Hedda sabe que es un personaje

clásico y se permite decirle a su marido: «De dónde saliste, Tesman. ¿Siempre apareces cuando no tenés que aparecer? Sos un lastre fantasmal. Vas a terminar volviéndome loca. Y van a tener razón todos esos ilustrados que escriben sobre mí» (Veronese, en prensa). El dramaturgo decide jugar con Ibsen, con su legado, y lo hace para poner a prueba la obra original y también, de paso, su versión, para cuestionársela. Porque los clásicos se reviven para ponerlos en duda:

Tesman.- Yo no soy violento, soy muy...

Hedda.- Sos confuso... ¿Lo encontraste realmente debajo de una mesa? ¿Encontraste el manuscrito de tu amigo tirado como basura?

Tesman.- Sí. Estaba sentado, alargué el pie y...

Hedda.- Porque esta historia...

Tesman.- ¿Qué? ¿Qué historia?

Hedda.- Esa de él, tan borracho que pierde eso tan valioso, y justo vos, tan ambicioso encontrándolo. Es sinceramente increíble la casualidad.

(Veronese, en prensa)

Con este humor ácido y áspero a un tiempo, Veronese juega a hacer teatro dentro del teatro. Y lo hace efectivamente así. La obra de Lovborg que nunca saldrá a la luz se titula *El desarrollo de la civilización venidera*, de modo que, cual si de un distanciamiento brechtiano se tratase, el espectador que asistió a la versión de *Casa de muñecas* se sale de la trama que los personajes están desarrollando para volver a su realidad, recordarla y volver a la ficción de Hedda Gabler. La frontera entre lo real y lo irreal vuelve a difuminarse. Y se difumina físicamente también. Si Hedda Gabler, en la versión original, odiaba la casa donde vivían, en esta versión la odiará porque ni siquiera es una casa. Es una escenografía:

Señora Elvsted.- Qué linda la casa, el sillón...

Brack.- Sí, es de la escenografía de *Casa de muñecas*, también la mesa, las sillas. El piano es mío...

(Veronese, en prensa)

El juego metateatral se hace evidente desde el comienzo de la función. Los personajes saben que están en una escenografía, de modo que su ficcionalidad y su realidad se confunden y se mezclan. «Mire a su alrededor. Mire esta casa. Parece verdad. Mire a esa mujer. Parece mentira», apunta Brack (Veronese, en prensa). Del mismo modo en que se mezclan en la mente de un niño que juega con juguetes en la casa de muñecas, Veronese integra una historia dentro de otra historia y juega con ella y con el espectador. Usa las bases del juego que Ibsen propone, y Hedda odiará también esa casa, precisamente porque no es una casa, pero agrega elementos siniestros, añade ese mundo objetual, su humor y desde luego, el teatro en el teatro.

Teatro dentro del teatro, porque ese es el objetivo del argentino siempre. Hablar de qué sucede con el teatro. Proponer respuestas desde el lenguaje dramático. Que el debate teatral no se trate desde un lugar ajeno a las tablas, sino dentro de ellas. Que ahí se hable del teatro alternativo frente al comercial, de las nuevas tendencias frente a las instauradas y arcaicas. Que se dude de las grandes escenografías espectaculares y se abogue por un teatro más pobre pero más directo, como defiende Brack: «Qué cosa los teatros vacíos, ¿no? ¿No le dan escalofríos? Yo prefiero los teatros más íntimos y no estos mamotretos. En donde la gente está más cerca, se la siente. Me gusta verles la cara a los actores» (Veronese, en prensa). Pero los gobernantes apuestan por los grandes teatros, como si la megalomanía fuese la solución, como si la apariencia de la espectacularidad fuese la única capaz de deslumbrar ya no al pueblo sino al resto de gobernantes. Porque ese es el objetivo: deslumbrar con mascaradas para no adentrarse en las vísceras de la sociedad, a través del teatro:

Brack.- Qué época... Quince años viajando. Conocí el mundo, Tesman. Y en cada ciudad importante, como usted sabe, hay de estos grandes teatros obligados moralmente a producir a gran altura, porque esa producción proyecta la imagen cultural de ese gobierno a niveles sociales y sobre todo políticos, ¿no?

Tesman.- La política, claro, de los estados...

(Veronese, en prensa)

Pero Veronese no quiere nada espectacular, por eso repite escenografías o prescinde de ellas, por eso inserta unas obras en espacios que no les corresponden. Porque lo importante no es la apariencia sino todo eso que está oculto. Y para desvelar algo oculto, el teatro se yergue como la opción más precisa, más directa, es la única posibilidad de expresión certera. «Porque la literatura es una mierda, necesita signos para expresar la realidad, el teatro no, el teatro vive a través de la realidad misma. En el teatro está todo. Está la cultura. No está en la literatura. ¿Vos qué te creés? Yo quiero pertenecer a la cultura» (Veronese, en prensa). Porque es real. En el teatro se mueven cuerpos vivos, en escena y en las butacas, que lloran y ríen en directo. Que conviven. Que comparten un mismo momento con una misma historia. Que sienten a la vez. Por eso es tan bello. Tan peligrosamente bello, porque se puede convertir en una trampa. Hedda (es decir, Veronese, es decir, cualquier teatrística) eso lo sabe, y lo teme:

Hedda.- ¿Y quedarme aquí? ¿Atrapada en esta escenografía?

Tesman.- El asesor Brack, puede hacerte compañía.

Brack.- Todas las noches. Vamos a pasarla muy bien, señora Tesman.

Hedda.- ¿Realmente tiene esa esperanza, Brack? No habrá que dejarse hundir cuando ya no hay más remedio.

Brack.- Este emotivo comentario que nos deja la señora Gabler, enmarcada en su propia escenografía me recuerda un gracioso comentario de un eximio director teatral. En una conferencia le preguntaron: ¿Y en donde se posiciona usted? Porque usted critica a unos y a otros y no se entiende a qué grupo pertenece. El teatro, dijo este ilustre señor, da calor e ilumina, pero también nos quema. Todos queremos entrar, pertenecer, pero también todos queremos salir huyendo. Porque... ¿qué es el teatro, en definitiva? Es un campo de batalla. Hay odio, hay amor, acción, violencia, conflicto, muerte... en resumen: emoción.

(Veronese, en prensa)

6.3.5. *Los hijos se han dormido* (2011)

Protagonizada por un elenco de actores que ya había trabajado con Veronese, como Claudio da Passano, María Figueras, Berta Gagliano, Ana Garibaldi, Fernán Mirás, Osmar Núñez, María Onetto, Carlos Portaluppi, Roly Serrano y Marcelo Subiotto, con la asistencia de dirección de Felicitas Luna y una escenografía e iluminación de Alberto Negrín, *Los hijos se han dormido* es la última de las adaptaciones que Veronese ha hecho de Chéjov, y que se estrenó en el Teatro San Martín en 2011 y se mantuvo la temporada siguiente (§ A31). En 2012, el Teatro Español se trajo al argentino para que montara aquí la misma versión con los actores españoles Malena Alterio, Diego Martín, Miguel Rellán, Pablo Rivero, Marina Salas, Malena Gutiérrez, Aníbal Soto, Susi Sánchez y Ginés García Millán. La obra, que contaba con Adriana Roffi como ayudante de dirección, estuvo de gira por España durante la temporada de 2012-2013 (§ A31).

El título, *Los hijos se han dormido*, se convierte en un rompecabezas para el espectador que conoce la obra que Antón Chéjov escribiera en 1895 titulada *La gaviota*. Veronese, nuevamente, no da explicaciones acerca de la elección del título. La actriz María Onetto, que encarna a Irina en la versión argentina, se aventura a comentar: «Una frase que podría ser feliz, “Los hijos se han dormido”, tiene acá otro significado. ¿Qué han hecho los adultos que los han apagado? Se han muerto sus hijos» (Ventura, 2011). Y, aunque el título preceda a la historia, lo cierto es que sirve de presagio de lo que ocurrirá en la fábula. Irina Nikolaiévna Atkádina, una actriz famosa, y Boris Alexiéievich Trigorin, un célebre escritor, que viven en Moscú, están en la casa de campo en la que viven Piotr Nikolaiévich Sorin, el hermano de Irina, y Konstantín Gavrílovich Tréplev, el hijo de la actriz. Junto a ellos están el administrador de la finca, Iliá Afanásievich Shamráiev, su mujer Polina Andréievna y su hija Masha (que en la versión argentina no será hija de él). Aparecen en la casa la vecina, la joven y bella Nina Mijálovna Zaréchnaia, el doctor Evgeni Serguéievich Dorn, del que está enamorada

Polina, y el maestro Semión Semiónovich Medvedenko, que ama a Masha. El peón Iákov, el cocinero y la sirvienta que Chéjov incluía están eliminados en la versión de Veronese. Chéjov, de nuevo, muestra a unos personajes que aman a quien no deben, que declaran su amor en vano, que jamás son correspondidos y que, por tanto, sufren. Kostia ama a Nina, y escribe para ella, que quiere ser actriz, una obra de teatro. Una obra que contenga nuevas formas. Una obra que, en la versión argentina es presentada irónicamente de este modo por su autor:

Tréplev.- ¿De qué trata? La obra empieza con el actor que va a la platea y estrangula a un crítico, y lee en voz alta de un pequeño cuaderno negro, todas las humillaciones sufridas que anotó a lo largo de su carrera. Luego vomita sobre el público. Después se va y se pega un tiro en la frente. Permiso (*Sale*).

(Veronese, en prensa)

Irina, que no cree en su hijo, detesta la obra en cuanto empieza, y la interrumpe. Kostia, que necesita la aprobación materna, comienza a crearse el camino de la desesperación que lo conducirá a su trágico final. Pero el peaje más evidente del camino llegará un poco más adelante, cuando Nina se enamora de Trigorin, al que admira, y al que Kostia odia. A la prepotencia del escritor, unida al sentimiento de abandono materno, pues Irina alaba a Trigorin pero desprecia a su hijo, se adhiere ahora el odio del amor robado, de modo que Kostia reta a duelo a Trigorin:

Tréplev.- Te espero en el lago. El cuervo ya ha graznado en son de venganza (*Amaga a irse*). Acá te voy a meter la bala. ¿Ves? justo entre los ojos. (*Amaga otra vez. Sale precipitadamente. Música*).

Trigorin.- ¿Escuché bien? ¿Me retó a duelo...?

(Veronese, en prensa)

La frase recuerda a aquella que dijera Solioni, refiriéndose a Tusembaj («Aquí. Justo entre los ojos») o Sonia a su padre al comienzo de *Espía a una mujer que se mata*: «Acá justo entre los ojos te voy a meter la bala», con lo que queda de manifiesto la autorreferencialidad de Veronese. Pero, además, en esta intervención de Kostia se percibe el juego que se está llevando a cabo durante toda la pieza: el paralelismo con *Hamlet*, de Shakespeare. En la obra de Chéjov, el ruso ponía en la boca de los personajes algunos versos del dramaturgo inglés, porque el dramaturgo «estaba obsesionado con la obra» (Bloom, 2012: 309):

Sra. Arkádina.- (*Recita un pasaje del papel de la reina en Hamlet*).

Hijo mío; mis ojos a mi alma
diriges, ¡y allí veo tan horrendas
y negras manchas que borrar no puedo!

Tréplev.- (*Dándole la respuesta de Hamlet*).

No tal, viviendo en el calor inmundo

de un hediondo lecho, enardecido
por la vil corrupción.

(Chéjov, 2013: 98)

En la versión del argentino, esos versos quedan sustituidos por otros prosificados, más acusadores, más agresivos:

Arkadina.- «Tus acciones, Hamlet, me hacen dirigir la vista a mi conciencia, y veo allí negras y groseras manchas que acaso nunca podrán borrarse». Lo lamento hijo.

Tréplev.- (*Idem*) Yo también lo lamento, madre. Pero reconocí que la culpa no es de mis acciones sino de las tuyas. «¿Por qué cediste al vicio y buscaste el amor en el abismo del crimen?».

(Veronese, en prensa)

A lo largo de *Los hijos se han dormido*, Veronese amplifica esta referencia dramaturgica, y sitúa a *Hamlet* en el centro del relato, como si se tratase de esa primera onda que la piedra crea al caer sobre el agua. Kostia escribe un texto, en esta versión, que pretende ser una nueva forma, pero lo hace a partir de la herencia de Shakespeare: adapta a Shakespeare. Algo que el propio Veronese quiere hacer, según ha reconocido en numerosas entrevistas. El dramaturgo, por tanto, presta sus propios deseos a los personajes de papel, como se prestan los libros a sabiendas de que no serán devueltos jamás. *Hamlet*, que Veronese conoce bien por aquel *Maquinahamlet* que hizo con El Periférico de Objetos, y por *Unos viajeros se mueren*, ambas de 1995, le sirve al dramaturgo para profundizar en su afán metateatral. Los personajes hablan de otros personajes, como hacían los protagonistas de *Espía a una mujer de teatro*, para desvincularse así de su personalidad ficticia, no real. De este modo, discuten sobre la obra del dramaturgo isabelino:

Tréplev.- Sí, yo trabajé mucho sobre Hamlet. En general soy un estudioso de Shakespeare y...

Trigorin.- Sí, sí, me lo imaginé, sobre todo después de ver su obra, la que representaron ayer. Kostia, quería pedirle disculpas por la actitud de Irina. Y también quería felicitarlo a usted. Ya felicité ayer a su actriz...

Tréplev.- Gracias...

Trigorin.- Un trabajo muy arriesgado, muy complejo y atractivo. Lo felicito de verdad. Se agradece que alguien joven se atreva con esa pieza teatral, probablemente la más famosa de la cultura occidental, ¿no? Es que, a ver... dada su estructura dramática y la profundidad de sus caracterizaciones, puede ser analizada, interpretada y discutida desde una amplia pluralidad de perspectivas. Por ejemplo: en varias épocas se debatió sobre el inusual hecho que supone la duda de Hamlet a la hora de matar a su tío...

Tréplev.- Es una tonta argucia del argumento para postergar la acción. Cualquier dramaturgo lo sabe.

Trogirin.- Sí. Sin embargo yo creo que también se podría tratar de una gama muy compleja de problemas éticos y filosóficos sobre la venganza desmedida, la frustración

personal, el deseo incestuoso. Por eso el personaje despliega esa irritación tan infantil, ¿no? Ah, Dios mío, qué viejo estoy, ya no recuerdo cómo era ese mecanismo adolescente. (A Nina) Me gustaría estar dentro de un cuerpo joven como el suyo para saber cómo piensa, qué siente...

Nina.- Bueno, y yo quisiera estar dentro del suyo.

(Veronese, en prensa)

Esta discusión, aparentemente inocente, esconde una ironía casi perversa que manipula al espectador como si de un títere de muchas cabezas se tratase. Los personajes están hablando de un pasaje reconocido de la obra shakespeariana, y al mismo tiempo están haciendo lo que discuten, generando un juego de espejos que recuerda al juego de *matrioskas*, ya manido en la trayectoria de Veronese. El espectador, atento a la trama, se pregunta si la discusión no será sino una «argucia del argumento para postergar la acción». O quizá sirva para revelar cómo son, realmente, los dos personajes que le rodean. Quizá ambos sean infantiles, quizá los dos estén frustrados, posiblemente Kostia esté buscando una venganza.

Si Veronese elige *Hamlet* como motor de la acción, ello se debe a la trama de la obra inglesa. En ella, Hamlet quiere vengar a su padre a petición del mismo, que se le aparece fantasmagóricamente y le confiesa que su tío, Claudio, actual pretendiente de su madre y usurpador del trono, lo asesinó para ocupar su lugar. Quizá Kostia asocie al abandono de su madre la aparición del escritor:

Arkadina.- Qué tremendo, Kostia, lo que acabo de ver, qué tremendo, hijo... Qué pobreza, qué imaginación torpe la tuya... ¿Por qué meterte de esa forma con Shakespeare, querido? Pensás que cualquiera tiene altura como para hacer eso.

Tréplev.- ¿Pero por qué te ponés así?

Arkadina.- ¿Por qué? Traigo nada menos que a Boris Alekseevitch Trigorin, a quien vos y unos cuantos de acá no le llegan ni a la suela de su zapato, quien se dignó a venir para conocerte... a vos... mi pobre retoño ingenuo...

Tréplev.- Mamá, ¿cómo vas a parar la obra?

Arkadina.- ¿Qué pensabas? ¿Que iba a quedarme tranquila viendo a tu... tu sobrevalorada actriz de provincia...?

Tréplev.- Bajá la voz...

Arkadina.- ¿... representando la escena del envenenamiento del padre de Hamlet? ¿Qué mierda tengo que entender? A ver... (Toma del brazo a Trigorin). ¿Que este hombre mató a tu padre?

Tréplev.- Me estás avergonzando delante de todos... entendé que...

Arkadina.- Ah, ahora tiene vergüenza... No, querido, este hombre lo que hizo fue tomar como un verdadero macho a esta mujer que está viva, que está entera, que hace el amor como una adolescente, porque en el fondo lo soy. Y eso te debe molestar porque se trata de tu madre, ¿no? Claro, pero a vos lo que te avergüenza es el amor...

(Veronese, en prensa)

El sexo explícito y violento, unido a la humillación de Kostia, sirven a Veronese para sacar del interior del hombre su drama y ponerle un foco de neón para que todos puedan verlo. Veronese extrae el subtexto chejoviano y lo convierte en sobretexo. Y desde ahí, desde esa horrorosa sinceridad, se relacionan los personajes. Afirma Susi Sánchez, la actriz que dio vida a Irina en la versión española:

No hay secretos en esta familia, los secretos son a voces, todo el mundo se entera de todo. Ésta es una de las grandes diferencias de esta versión respecto a la obra de Chéjov, donde las escenas son de a dos personajes. Aquí siempre intervienen más. Todo el subtexto de la función está encima de la mesa, no hay miradas oscuras o intimidaciones ocultas. Todo lo que le sucede a los personajes lo muestran. No hay pudor (Garrido, 2012).

Pero, además, *Hamlet* le sirve a Veronese para jugar a hacer teatro dentro del teatro. Kostia se dice un estudioso de Shakespeare, y por eso recrea sus palabras, incluso sus gestos. Así, la escena en la que Hamlet da órdenes a los actores sobre cómo interpretar el asesinato de su padre, resuena aquí en la forma en que Kostia le da instrucciones de dirección a Nina antes de mostrar su pieza:

Tréplev.- Parate acá, Nina. Vamos. «Los hombres, los leones, las águilas...». Dejá el bolso.

Nina.- «Los hombres...».

Tréplev.- No, no. Soltá la lengua. Parece que la estuvieras...

Nina.- «Los hombres...».

Tréplev.- Tampoco te pongas tan dura. Vamos.

Nina.- «Los hombres...».

Tréplev.- (*A Mascha*). Se tapa los ojos. (*A Nina*). ¿Por qué te tapás los ojos? No te tapes los ojos.

Nina.- Para concentrarme...

Tréplev.- Mirá al público a los ojos. No tengas miedo. Ellos tienen que tener miedo de que vos los mires, no al revés. Vamos. «Los hombres...».

Nina.- «Los hombres...».

Tréplev.- No señales al público.

Nina.- «Los hombres...».

Tréplev.- No, no. No hagas un gesto con cada palabra Nina. La palabra sin el gesto. Así. «Los hombres, los leones, las águilas...».

Nina.- «Los hombres, los leones, las águilas...». (*Pausa*). ¿Lo hice bien? (*Él intenta besarla. Ella se escapa*)

(Veronese, en prensa)

Kostia hace que Nina juegue con él, hasta que el juego sea sustituido por un mundo de adultos. Porque es lo que Nina hace: cambiar al niño por el hombre, al joven Kostia por el adulto Trigorin, al anónimo por el célebre. Así, Nina coquetea con Trigorin, que cae rendido ante su entrega y su juventud, y se va a Moscú cuando él parte, junto con Irina, a la ciudad de nuevo. «Una ley de compensación: no se pude escribir Hamlet y

tener una familia, esposo, hijos y esas cosas. Hay momentos en los que hay que renunciar a todo, enfrentar los peligros y descubrir el mundo que se desconoce. Mañana voy a iniciar un viaje. Una verdadera iniciación. Una nueva vida. Me voy a Moscú, como usted», le dice al escritor (Veronese, en prensa). Mientras tanto, otras pasiones afloran a la superficie en la casa de Sorin. Polina declara su amor al doctor, ignorando a su fiel marido:

Dorn.- Polina, hace veinte años yo era el único médico en toda la región. Imagine lo que producía mi paso. Pero sin embargo siempre fui medido.

Polina.- (A *Schamraev*). ¿Qué pasa?

Schamraev.- Nada. Te estaba esperando para ir al teatro. Sos mi mujer.

Polina.- Andá a ver la obra, que ya voy. Andá te dije... (*Schamraev sale. Ella toma la mano del médico*). Ya no somos jóvenes, doctor. Nuestro tiempo se termina. (*En tono suplicante*). Lléveme con usted.

Dorn.- ¿A dónde?

(Veronese, en prensa)

Mascha, por su parte, ama a Kostia, y se lo dice. En la versión argentina se lo dirá a Trigorin, y Kostia lo escuchará porque está delante. En la versión original el confidente de Masha es el doctor. En las dos versiones la mujer rechaza al médico, que le declara su amor. Pero Veronese incluye, en esta declaración, una ironía como respuesta, que vuelve a romper la delgada línea entre la realidad y la ficción:

Medvedenko.- Ayer también pensaba en tu alma y la mía, Mascha...

Mascha.- No, no empieces otra vez con eso, por favor.

Medvedenko.- No, sí, empiezo porque tampoco encuentro puntos de contacto entre nosotros. Y claro, no querrás enamorarte de alguien que no tiene para comer, ¿es eso, no?

Mascha.- ¿Por qué aquí, en este espacio, todos nos sentiremos lanzados a ser románticos? (*Toma rapé*).

(Veronese, en prensa)

El juego metateatral no concluye en ningún momento, y así Polina gritará en escena: «Cómo aborrezco a las actrices. Les dicen que se ríen, y ellas se ríen, que lloren y ellas lloran. Les piden que caminen en cuatro patas y lo hacen. Es grotesco. No me gustan. No son gente libre» (Veronese, en prensa). Ella se queja de que todos admiren a Irina. Pero Veronese busca la complicidad del espectador, le guiña el ojo, le hinca el codo y le hace recordar, de nuevo, que está en el teatro, que eso que ocurre no es real, aunque lo parezca.

La trama continúa dos años después de la partida de Irina, Trigorin y Nina a Moscú. Los personajes cuentan que durante ese tiempo Masha y el médico se han casado (será la única manera en que Mascha se olvide de Tréplev) y han tenido un hijo, Nina y

Trigorin también tuvieron un hijo, que se les murió, y después de ese acontecimiento Trigorin volvió a los brazos de Irina. Nina quedó abandonada y se convirtió en una pésima actriz. Pero Tréplev sigue amándola. Todos coinciden en la casa de campo porque Sorin está enfermo, y allí Nina aparecerá cuando Kostia esté solo, en la versión chejoviana, y en la argentina, cuando Mascha y Kostia queden a solas y ella esté a punto de confesarle su amor de nuevo. De nuevo, Veronese hace espiar a los personajes, les sitúa donde no estaban en la obra original, para que su desarrollo sea mayor y estén más implicados en la historia. Nina, que vuelve a esa casa, donde era feliz, «está volando durante mucho tiempo y de repente se posa en un árbol y descansa y come algo y sigue. Nina sabe que se posa ahí para seguir su camino. Kostia no lo sabe» (§ B2), le dirá a Kostia que sigue amando a Trigorin y se irá, según Chéjov. Veronese vuelve a rizar el rizo, y hace que Trigorin y la ya-no-tan-joven actriz se encuentren y se vean, hasta que él aparte la mirada y se vaya. Y Nina detrás, en otra dirección, lejos, avergonzada y sola. Kostia solo tiene una salida:

Dorn.- Como le decía, Boris Aleksevich... Nadie es totalmente culpable de lo que hace. Pero tampoco es absolutamente inocente si lo pudo haber evitado... (*A todos*) Hay que sacar ya mismo a Irina Nikolaevna de esta casa. Konstantin Gavrilich se acaba de pegar un tiro.

(Veronese, en prensa)

«Trigorin se acomoda al mundo, Tréplev se suicida» (Rosenzvaig, 2014: 96). *Los hijos se han dormido* se convierte, así, en una suerte de augurio, como ya se anunciaba: si el sueño se asocia con la muerte, Chéjov presentaba en su obra la muerte del hijo de Nina y la muerte del hijo de Irina. El título, de este modo, se carga de nuevo significado. Por otro lado, Veronese juega con el sueño de Sorin, e inserta un elemento inexistente en la obra rusa. Sorin, cuando duerme, grita un nombre de mujer:

Medvedenko.- (*Mira a Sorin*). Ya se durmió. [...] Cuando uno ve a un viejo dormir es como ver a un niño.

Sroin.- Esther... Esther...

Arkadina.- ¿Quién es Esther?

Medvedenko.- Tranquilo... (*Explicando*). Esther es una novia que tenía y lo abandonó.

(Veronese, en prensa)

También Sorin ha amado sin ser correspondido, también él sufre, y su sufrimiento se manifiesta solo en la oscuridad de los párpados cerrados. Pero la verdadera historia de esta inclusión es otra, y la revela Veronese:

Esa Esther, ¿sabes de dónde sale? El año pasado murió mi padre y estuvo internado y estaba en una habitación con dos camas y estaba con su mujer. Y gritaba si su mujer se iba. «¡Esther!». Y se me quedó ese sonido ahí. Mi padre se estaba muriendo y lo tenía

que escuchar... Yo estaba haciendo esta obra y dije «tengo que meterlo en algún lado» (§ B2).

La mezcla entre realidad y ficción, para Veronese, funciona a modo de frontera: existen en los mapas, pero no en la realidad, no en el paisaje, en el que un viajero pasa de un país a otro sin notar el cambio físicamente. Del mismo modo los personajes, en sus obras, pasan a hablar de teatro, a integrarse y huir de la ficción, una y otra vez. El texto que el doctor continuaba diciéndole a Trigorin antes de anunciar el final trágico de Kostia ha sido también manipulado con respecto al original: Chéjov hace que el doctor le recuerde a Trigorin, como excusa para apartarlo de allí, un artículo suyo. Veronese introduce una idea reveladora que el doctor está desarrollando justo cuando se oye el tiro:

Dorn.- Escúcheme, ¿mirar hacia otro lado mientras sabemos que muere gente o matar con nuestras propias manos? ¿Cuál es la diferencia? Apatía o indiferencia en un caso, exceso en el otro. No solo somos responsables de lo que hacemos sino también de lo que permitimos hacer.

(Veronese, en prensa)

La responsabilidad del dramaturgo, del artista, se hace palpable en la obra de Veronese. Porque el teatro tiene que servir para algo, para cambiar algo. Aunque solo sea nuestra manera de estar, durante un rato, en el mundo. Veronese le entrega esta idea a Sorin:

Arkadina.- Shhh... está hablando en sueños... ¿Qué, mi querido? (*Sorin habla muy bajo. Ella se le acerca*). Dice que es cierto que el actor lleva el peso de la representación, pero que la posibilidad de ser otro... (*Escucha*)...nos consuela ante la esclavitud que ejerce sobre nosotros nuestra miserable vida sin sentido. (*Escucha*) Así también el conocimiento de la propia existencia... (*Escucha*) nos consuela del hecho de que la representación no sea más que una sombra. (*Mirando a la ventana*). Qué viento que entra. ¿Hay algo abierto?

Polina.- Sigue. Sigue...

Arkadina.- (*Escucha*) Maravilloso. El arte: la única alegría del mundo, la única liberación, la única verdad, la armonía... Y tiene razón. Y pensar que hay tantos teatros vacíos en París. Qué vergüenza.

(Veronese, en prensa)

Esta mezcla de lo real y lo irreal permite a Veronese insertar sus propias ideas sobre el mundo y sobre el teatro, jugar con *Hamlet*, hacerle hueco a Mozart:

Polina.- Otra vez está escuchando esa música. El pobre se entristece tan fácilmente.

Arkadina.- ¿Qué música?

Polina.- Es que en los periódicos se le criticó mucho.

Mascha.- ¿Qué tienen que ver las críticas, mamá? Escucha Mozart porque es suave y ligero. Setenta y siete. Le hace bien al espíritu.

Schamraev.- Para mi gusto hay demasiadas obras de Mozart en el mundo.

(Veronese, en prensa)

Incluir su propia poética, aumentando la violencia, llevando al personaje al límite de su maldad, como la petición de Mascha al maestro que solo sirve para humillarle, una vez más:

Mascha.- Ponete ahí. ¿A qué querés jugar?

Medvedenko.- No sé. A nada. Yo solo quiero estar con vos.

Mascha.- ¿Y para qué? Ahí te dije...

Medvedenko.- Para sentirme más fuerte.

Mascha.- ¿Más fuerte?

Medvedenko.- Sí. Y poder salvar al mundo. Educando a la gente...

Mascha.- ¿Y para qué, mi tesoro? Nadie se salva... salvando al mundo, eso es un error. Bajate los pantalones.

Medvedenko.- ¿Cómo?

Mascha.- Ah, sos sordo también. Que te bajes los pantalones. (*Él lo hace. Ella lo mira. Luego se acerca y lo abraza*). Qué horror es mi vida, qué horror.

(Veronese, en prensa)

Veronese manipula el texto de Chéjov como si jugase a estirar más y más la plastilina, para ver cuándo se quiebra. Si Chéjov presenta animales, Veronese no solo multiplica su aparición, sino que la liga a situaciones desagradablemente cómicas, como el momento en que Sorin (en la versión original, Irina) no puede dormir a causa de los ladridos del perro de Ilia:

Mascha.- Usted sabe muy bien que no es mío.

Sorin.- Dígale entonces a su padre que a la noche lo suelte.

Mascha.- Ese individuo no es mi padre y no quiero tener nada que ver con sus cosas. Por otro lado ese perro no llora porque está atado. Lloro porque se está muriendo.

Sorin.- ¿Muriendo? Pero si el otro día lo vi sirviendo a tres hembras a la vez.

(Veronese, en prensa)

O, por último, mezcla plastilinas para crear un nuevo color. Así, incluye fragmentos de *El jardín de los cerezos*, la última de las grandes obras que Chéjov escribiera en 1904, dentro de la trama. «Algunas cosas de *El jardín* las metí aquí. Algunos textos. Porque los personajes de Chéjov se parecen todos» (Veronese, § B2). No son demasiados fragmentos y no suponen una gran relevancia en la trama, pero dan la idea al lector o espectador de que no tiene delante *La gaviota*. Así, la siguiente intervención de Dorn es una réplica exacta de la de Charlotta Ivanova, la institutriz de *El jardín de los cerezos*:

Arkadina.- ¿Ven, ven? Esto es lo que yo llamo un caballero. Buenos días, Ilia.

Dorn.- Yo tendría cuidado. Si le permitís besar la mano, querrá besarte el codo, y luego el hombro...

(Veronese, en prensa)

También de la última obra de Chéjov es la imagen de la mujer que parece un árbol blanco, que Liubov Anréievna Ranévskaja ve en el jardín, y Polina ve en el campo que

rodea la casa, cuando Kostia, la noche en que aparece Nina, se sobresalta porque le parece haber visto algo fuera, mientras todos juegan al bingo en una mesa. Por último, uno de los momentos más hilarantes de la obra es la intervención de Ilia tras volver a la sala, inmediatamente después de haberse ido amenazando con dejar su puesto de administrador. El público ve entrar a ese hombre con actitud amenazante, capaz de insultar a quien se le ponga por delante, y sin embargo, de su boca sale el siguiente discurso:

Schaemrev.- (*Vuelve*) A veces, cuando no puedo dormir, me pongo a pensar: «Dios, tú nos has deparado los grandes bosques, los inmensos campos, los horizontes profundos; y, en nuestra calidad de habitantes de esta tierra enorme y prodigiosa, nosotros también debiéramos ser nobles y gigantes. Y sin embargo...» (*Señala a los presentes. Sale*).

(Veronese, en prensa)

Se trata este de un fragmento de Yermolái Alexéievich Lopajin, el hermano de Liubov, que comprará el terreno que la familia no quiere vender. Para el espectador que no conoce *El jardín de los cerezos* se trata de una respuesta ilógica, dentro de un personaje que continuamente está definido como «un demente». Para quien ha leído la obra de Chéjov, Ilia puede presentarse como una amenaza para la familia tras decir ese discurso.

Veronese usa, todo el tiempo, intercaladas en la trama, referencias artísticas que maridan con la trama principal. Y lo hace porque juega con el teatro. Porque lo respeta lo suficiente como para saber que no pasa nada por manipularlo:

Los textos están tocados. Todo está reformado, reformulado, sintetizado, dicho de otra manera, repartido, cortado... Es lo mismo pero es como si... repitamos la conversación de los últimos cinco minutos: no podemos. Tratamos y lo hacemos y se entiende lo mismo pero de distinta forma. Lo que habla es de lo poco importante a veces que es la exactitud por las traducciones: que tal traducción, que si esto... Pero si alguien se pone a decir «no, pero la mejor traducción es lo que dice aquí»... Si sucede, ¿no es teatro? ¿No está vivo? Y si hay una de esas traducciones que el actor no puede hacerse cargo de ese texto, se convierte en un teatro muerto, porque no sucede. Sé que muchos traductores me van a matar por esto (§ B2).

Veronese no necesita aferrarse a una traducción concreta, como tampoco comprender intelectualmente a Chéjov, o a Shakespeare. Necesita comprenderlos con las tripas, que es donde se esclarecen las cosas importantes, y a partir de ahí, digerirlos, rumiarlos y reinventarlos. Y los años de rumiar a Chéjov y a Shakespeare se remontan, al menos materialmente, hasta 1995. Ese año, como ya se anunció, *El Periférico de Objetos* presentó su *Máquinahamlet* y Veronese escribió *Unos viajeros se mueren*, y en ambas se observa la influencia de *Hamlet*. Posiblemente *La gaviota* sobrevolaba la

mente del autor también en ese año, cuando llamó Tressor al perro de Aurora, la protagonista de *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, pero la evidencia es aún mayor dos años más tarde, con la escritura de *El líquido táctil*, con ese personaje llamado Nina, los apellidos rusos y la historia, que recuerda, como un eco lejano, a la de la trama chejoviana, con ese frasco de cristal que se rompe al final, y que en *La gaviota* el doctor confunde con el tiro de Kostia (o, seguramente, lo dice para despistar a Irina, en cualquier caso el paralelismo es obvio). 1995 y 1997 son los años en los que un trabajo previo se concluye y ve la luz, pero no se puede saber cuánto tiempo estuvieron estas historias en la mente del argentino como para que en un momento aparecieran, como aparecen los pájaros en la orilla del agua, frente a él y salieran transformadas en obras teatrales.

Los universos que Shakespeare y Chéjov entregaron a los lectores tomaron su propio camino, en la imaginación de Veronese y empezaron a echar raíces en el universo lector y creador del argentino. Porque la literatura le pertenece al lector, y es lícito que él juegue con ella a su antojo. Y para jugar completamente hace falta que la mente deje paso a las tripas. Que se olviden todas las enseñanzas adquiridas, porque pertenecen a otros, y el autor se haga cargo de su propio universo. Así, todo lo aprendido sobrevuela, como una gaviota, la mente del ahora escritor, para que este cace elementos, aleatorios pero siempre certeros, que le sirvan para construir su propia ciudad de letras (y cuerpos y vestuarios y voces e iluminaciones).

Veronese construye ese universo propio desde el teatro. Usa el teatro, el que ha aprendido, el que le ha enamorado, para construir el suyo propio. «Se sirve de los caracteres creados por el maestro ruso para reflexionar sobre las diferentes generaciones artísticas, sobre las actitudes de la sociedad en torno a ellos (actores, escritores, dramaturgos, poco importa la diferencia en la disciplina), porque desde allí puede exponer su discurso sobre el teatro» (Irazábal, 2011: 10). Del maestro ruso, del inglés y de cualquiera que le permita alzar el vuelo. Y lo lleva un poco más lejos. Reflexiona sobre el teatro en el teatro y sin salirse del propio teatro, esto es, otorgándole a los actores su propia imaginación, la que posee en el momento de los ensayos, y haciendo que ellos, convertidos en personaje, lo compartan con el público, que es el receptor último y más importante, porque, del mismo modo que al lector le pertenece el mundo de la literatura, el espectador es quien debe canalizar todo lo que sintió sentado en la butaca para accionar en la realidad. Porque es el único, dentro del proceso teatral,

totalmente real y que vive en una realidad completa. Pero al que se puede hablar desde la ficción:

Yo les escribí un texto a los actores [de la versión española] en mitad de los ensayos, porque estaban muy ordenados todos. Y me decían que me entendían pero no me entendían. No me mentían. Faltaba suciedad, les dije «hay que ensuciar esto». Rocanrol no puedes tocar sentado en una banqueta, limpito, bien peinado, ¿entiendes? Tienes que ser un poquito sucio. Y yo les estaba pidiendo algo de eso. Entonces, les escribí un texto, que parte de ese texto lo dice Trigorin, cuando dice «justo estaba escribiendo unas notas sobre el teatro». Porque ahí lo que hacía en la versión argentina era contar un chiste [...]. Pero al final no, al final quedó ese otro texto. Es un texto de dos o tres páginas. Se llama *Las máquinas poéticas*. Ese texto se lo envié y desde ese día fueron como tocados por algo distinto y empezó a funcionar algo distinto. Yo no sé si uno puede salvarse salvando a los demás, como dice el maestro en *Los hijos se han dormido*. Yo creo que el teatro es una salvación. Para mí lo es (§ B2).

6.4. Conclusiones

El crítico teatral Javier Vallejo afirma que «Veronese es incapaz de hacer un clásico contemporáneo tal cual. El cuerpo le pide guerra: quien quiera conocer los clásicos con puntos y comas, que los lea, debe de pensar mientras coge el bisturí y los abre en canal» (2009). Pero esta operación quirúrgica no pretende alzarse como la solución definitiva ni, desde luego, como la más bella posible. No se trata de suplantar el texto clásico por el que se propone desde Argentina. Se trata de ofrecer otra alternativa. Distinta. Acorde con los tiempos que corren y su velocidad y la necesidad de contar las historias de un modo concreto y particular:

El poeta T. S. Eliot argumentaba que cada generación está obligada a traducir a sus clásicos. De igual forma, cada generación está obligada a redefinir o reinventar los procedimientos clásicos que sostienen los modos de construcción en su arte. Las generaciones que lo olvidan, repiten las aberraciones del pasado mientras crean los lugares comunes del futuro. Y esto parece recordárnoslo Daniel Veronese (Mora, 2011).

Pero no se trata de estudiar académicamente el texto para ofrecer una lección moral. Ese no es el propósito de Veronese, que se declara un hedonista. Su intención es ofrecer una alternativa a lo que el público ya conoce, y ofrecerla jugando con él de la mano. Veronese trata al espectador como a un compañero de juego, de un juego inteligente, que se permite navegar entre referencias literarias y desajustarlas todas, hasta llegar a las propias referencias del jugador. De Veronese y sus textos anteriores y del público y su universo literario.

Si el espectador-jugador acepta el juego, podrá dejarse llevar por esa montaña rusa que comienza a agitarse, y ya no le sorprenderán las escenas cambiadas de lugar, los travestismos de los personajes, las figuras que asisten a momentos que no les

correspondía ver, como si fueran espías, los gritos y las entradas y salidas vertiginosas y los portazos y la ausencia de músicas. Y si decide seguir jugando, entrará en las capas últimas de las propuestas de Veronese. En esas donde el horror sale a la luz, y lo siniestro se ilumina, y las desgracias humanas toman cuerpo de persona y se dicen a destajo. Donde el territorio de la mentira queda como un juego visible, inocente y obvio, y la verdad se instaure como base en la que se sostiene todo. La verdad que afecta a los actores, que no recitan ni declaman, que dan la espalda al público, que se interrumpen, cuyas lágrimas o risas no son fingidas; pero que se queda instalada en los espectadores, que sufren y ríen con ellos. Y que toman el relevo y se lleva el testigo con ellos cuando salen del teatro. No dejan de saber que eso es teatro. Pero hay algo tan profundo, escondido entre las aguas de la memoria, de una memoria social, casi primitiva, siempre común, que las fronteras entre lo real y lo irreal se tambalean.

Es un juego. Pero, como los mejores juegos, se juega de verdad. El participante es consciente de que, si no apuesta del todo, no gana. Y participa cada uno de los asistentes que coincide en el evento. Es un juego, pero se juega a vivir. Violentemente. Con todas sus consecuencias. Y para eso es necesario jugar en serio. Porque lo contrario, como diría Lorca, es temblar de miedo detrás de las bambalinas. Y para jugar en serio hay que quitarse las máscaras, y cada vez que aparezcan señalarlas, como si el dedo índice se pudiera convertir en una arma arrojada, capaz de ahuyentar cada una de esas sábanas que pretenden colocarse sobre los muebles rotos. Esos que son de verdad porque lo son sus roturas, sus cicatrices, sus heridas, sus dolores, sus miedos, sus vicios. Esos que deben curarse al sol, a la vista de todos, para perderles el miedo y no repetir errores, para que la gente se sepa tal y como es y no tal y como quiere hacerse ver.

Veronese propone arrancarle las tripas a Chéjov y a Ibsen, a sus mundos ficcionales, y mostrárselos al espectador contemporáneo. Porque sabe que entre las vísceras, y sin intuirlo, va a encontrar un cachito de su propia carne. Y aunque le asuste debe saber cómo es, cómo ha sido, y cómo puede no ser. Si quiere. Si quiere jugar de la mano del argentino.

CAPÍTULO 7

VERONESE DIRECTOR

Cuando dirijo me siento en un estado de percepción distinta que no se manifiesta en el resto de mi vida, no tiene nada que ver con la cotidianidad. Es una conexión que no es pensada, que es productiva. Como la del músico con su instrumento, algo así me pasa. Entro en un estado de seguridad y de apertura, me dejo empujar por cosas que no puedo explicar racionalmente (Soto, 2015).

Después de pasar por las labores del titiritero, del actor, del dramaturgo, Veronese se ha volcado en la dirección de actores, desde principio de siglo. En El Periférico empezó a quedarse pronto en un lugar desde el que observar y organizar los movimientos de la escena, y empezó a descubrir un lugar desde el que trabajar. Un lugar en el que «Le escapo a la exposición. Por eso elijo ser director. Me quiero quedar fuera, que no se me vea y que la obra tenga entidad propia» (Ventura, 2014). Veronese se permite mover los hilos, jugar con los cuerpos como jugó con los objetos, y hacerlo desde la oscuridad de la sala, desde un lugar protegido, no expuesto. Él sabe desde dónde comienza a trabajar y lo dirá por boca del personaje Trigorin, de *Los hijos se han dormido*:

El actor es el que pone la cara. Carga con el peso del drama, mientras que el director está protegido en las sombras. ¿Nadie se da cuenta de eso?

(Veronese, en prensa)

En su búsqueda constante de nuevos retos a los que enfrentarse, Veronese comenzará a compatibilizar la dirección de sus propias obras con la de obras ajenas. Piezas que no han sido escritas por él ni en soledad ni pensando en un equipo, ni reescritas durante los ensayos, ni obras clásicas que decida reajustar y hacer suyas. Obras teatrales que en unas ocasiones presentan una poética parecida a la del dramaturgo argentino, pero en que en otras ocasiones se distancian absolutamente de ella. Encargos. La mayoría, encargos que productores de teatro comercial le han pedido, especialmente cuando el éxito de Veronese ha traspasado fronteras.

No es frecuente que un director que nace en el ámbito independiente se preste a trabajar en el teatro comercial. Porque ambos espacios están bien delimitados y diferenciados, como si los separara un enorme muro indestructible. En realidad, cualquier teatrista, de cualquier lugar, puede argumentar que son dos mundos diferentes, con dos idiomas y culturas que no se asemejan en prácticamente nada. Y por eso están separados. A grandes rasgos, el teatro independiente nace desde la necesidad de contar una historia, y se olvida de las condiciones económicas. El teatro comercial atiende a las exigencias mercantiles, que priman sobre todo lo demás. En el ámbito comercial quedan resquicios del aquel teatro romántico en el que nacieron los divos, por eso hay grandes figuras conocidas, que ahora son televisivas, especialmente actores que copan las series de gran audiencia. El teatro independiente, alternativo u *off* tiene su base en la experimentación, y por ello no busca grandes nombres sino maneras originales, arriesgadas, diferentes de concebir el hecho dramático. El teatro comercial cuenta historias en las que el público «quiere verse reflejado, quiere verse tratado bien y sentir que no entra en conflicto con lo que ve», dice Veronese (Vicente, 2015). El ámbito alternativo no trata de agradar al espectador: trata de proponerle una nueva manera de ver, si no el mundo, al menos sí el teatro, incluso si para ello debe situar al público en un lugar incómodo. El teatro comercial está asentado en unos parámetros prácticamente inamovibles, cuyas modificaciones son mínimas y responden a las mínimas innovaciones exigidas por la época. El teatro experimental es el que hace avanzar la historia del texto, de la representación, de la actuación.

El teatro alternativo es, aunque minoritario, el futuro del teatro de una sociedad. En él está el germen del cambio, él es el que produce la evolución de las formas escénicas. Por ello no es de extrañar que, en ocasiones, el teatro *off* se convierta, de pronto, en *mainstream*. Cuando un fenómeno minoritario resulta interesante y atractivo, y la prensa se hace eco de modo que el espectador medio comience a ver carteles, a escuchar locuciones radiofónicas, a encontrarse con cuñas televisivas que hablen de ese fenómeno, este puede convertirse en mayoritario. Esas fluctuaciones son escasas, y suelen acompañarse de críticas feroces. Los teatristas asentados en el mundo independiente se aferran a él con uñas y dientes, y lo defienden de cualquier aire de popularidad. Temen que su pequeña joya teatral pueda aburguesarse, y no les faltan razones. Sin embargo, la destrucción de fronteras es la única posibilidad para que el público pueda acceder a lugares que, hasta el momento, le parecían vetados. Por

convicción, por pereza, por ideología, pero sobre todo, por desconocimiento. Y abrir la puerta al conocimiento es una ventaja social, en cualquier caso.

Daniel Veronese supone una de esas excepciones en el mundo teatral. Libre de etiquetas y ataduras morales, el teatrista argentino que ha tratado de derribar mitos con *El Periférico de Objetos*, que ha roto las carnes de los actores que se han puesto en sus manos para contar las historias desgarradoras que escribe, que ha descompuesto los grandes clásicos, se lanza a picar contra el muro que separa el ámbito comercial del independiente. Lo agujerea y se cuela entre los dos mundos. Sin prejuicios, con la inocencia de quien pretende divertirse, sin juzgar quién es su compañero de juego. Sabiendo que no siempre va a ser su aliado, y conociendo de antemano que sus antiguos colegas pueden poner en entredicho sus acciones, Veronese se lanza al vacío confiando en que haya una red. Económica, al menos, que no es poco. Con las dudas normales que revolotean sobre cualquier artista que teme traicionarse a sí mismo y traicionar al arte cuando se pisan terrenos desconocidos. Y con un único requisito para aceptar el trabajo en una obra que no es suya: «Que me proponga a mí un juego, un juego que pueda jugar. Si sé que es interesante para los actores, para actuarla, va a ser interesante para mí» (Vicente, 2015).

Con esta premisa, que se repite en cada producción, el teatrista argentino se ha lanzado, desde el año 2000, que pareció entregarle unas alas que se le abrieron después de que *Mujeres soñaron caballos* se representara dentro y fuera de Argentina, a devorar textos de otros para ponerlos en escena. A visitar esos lugares ajenos, desconocidos, para ampliar su conocimiento, al fin y al cabo, sobre su propio mecanismo teatral. Algunos textos se vinculan, como se adelantaba, a la poética de Veronese, y otros se alejan de ella. Unos textos se ponen en pie con un objetivo claramente alimenticio, porque tienen una exclusiva salida comercial. «En esas versiones de los textos de teatro comercial lo que hago es amoldar esa obra para mi trabajo. Por eso elijo obras que de entrada las haría. Solo son retoques. Pero por lo general no te dejan modificar», explica (§ B2). Otras obras se plantean para teatros oficiales (esto es, estatales, es decir, que se permiten salirse de las leyes del mercado, pero no arriesgar tanto como las piezas independientes), y por ello pueden ser más o menos modificables por las manos de carpintero del director argentino.

7.1. Obras dirigidas por Veronese (2000-2015)

Más de una veintena de montajes se acumula en la carpeta de proyectos que Veronese ha dirigido, y en todos ellos se puede vislumbrar, aunque sea mínimamente, su manera de trabajar y presentar las piezas teatrales. La lista que aquí se presenta corresponde a la producción desarrollada entre los años 2000 y 2015. Aunque el futuro sea impredecible, todo parece señalar que este mercenario del teatro continuará indagando en los universos de otros escritores y ofreciendo su visión acerca de sus textos. Rompiendo las fronteras que existen en el territorio teatral. Trabajando en teatro, sin etiquetas ni autocensuras. Sin saber por qué, como establecía el director estadounidense Bob Wilson (2002: 167):

Un director que entiende todo lo que hace, puede ser un buen director, pero no un gran director. Y esto vale para los artistas, para los actores, para los escritores. Debe quedar algo en la sombra. Uno debe hacer cosas que no sabe por qué.

7.1.1. *La muerte de Marguerite Duras*, de Eduardo Pavlovsky (2000)

El primer trabajo de Veronese fuera de sus márgenes propios no está muy alejado de sus propuestas, al contrario: es la base de ellas. Pavlovsky, una de sus grandes influencias, le sirve como terreno sobre el que comienza la edificación de las direcciones ajenas, porque hay que tomar impulso para lanzarse a un mundo desconocido, y ello implica retroceder. Solo corriendo hacia atrás, hacia el origen, uno puede volar hacia adelante. Veronese, después de una decena de años trabajando sobre sus propios textos, vuelve a ese lugar que le hizo admirar el teatro y la dramaturgia. Ese lugar que tiene un nombre propio, conocido para él: Tato Pavlovsky. Y lo hace con una obra en la que el mismo autor se pondrá a disposición de Veronese para actuar:

Escrita y protagonizada por Pavlovsky, esta pieza surgió del montaje de fragmentos textuales de diversa procedencia (algunos de ellos de otras obras de su autoría: *El cardenal*, *Poroto* y *Textos balbuceantes*). Aparecen aquí los tópicos habituales del teatro de Pavlovsky: la lucha contra el vacío, el deporte como dignificación del hombre, el angustiante paso del tiempo, la imposibilidad de una total comprensión de los fenómenos históricos, la violencia y la represión, la experiencia del dolor, la conciencia de la pérdida, la vejez y la muerte (Díaz, 2012: 264).

El texto definitivo de *La muerte de Marguerite Duras* se construyó durante los ensayos y a partir de las improvisaciones que el propio Pavlovsky proponía, porque, según confiesa, «mi estilo de actuación es muy difícil de dirigir no porque yo sea un actor rebelde sino porque improviso, modifico permanentemente en base a lo que yo llamo el devenir del personaje» (Hopkins, 2000a). Las improvisaciones del autor-actor

supusieron que la obra se hiciera a cuatro manos, entre Veronese y Pavlovsky, como cuenta el director:

Simplemente comenzamos a trabajar sobre lo que generó nuestro encuentro; considerábamos, antes que nada, que era importante vivir la experiencia de elaborar un proyecto juntos. A partir de entonces sin una idea preconcebida la obra fue cobrando forma, mutando y enriqueciéndose en los ensayos, con apertura para incorporar todo lo que transmitiera el espíritu de un trabajo conjunto (Díaz, 2012: 265).

El Teatro Babilonia albergó el estreno de esta pieza, que al año siguiente llegó a la porteña sala Caliban, en 2002 pasó por El Camarín de las Musas y un año después por el Centro Cultural de la Cooperación y por el Centro Cultural General San Martín. Además, formó parte del I Festival de Teatro y Memoria: escenas del pasado (2002), del Ciclo Teatro de pequeño formato (2003) y del I Festival Pavlovsky en Buenos Aires (2003). Fuera de Argentina, el espectáculo llegó a Europa y pasó, entre otras ciudades, por París, por Madrid y por Barcelona. El crítico teatral Marcos Ordóñez escribe sobre el estreno en el Lliure, en la ciudad condal (2002):

La función: ahí está ese hombre enorme, solo en el escenario, con casi setenta años a cuestas y mucho más joven que cualquiera de nosotros. Sigue ahí, en pie, como un viejo boxeador que se resiste a abandonar el cuadrilátero, para seguir fajándose con su sombra y golpear con ganchos invisibles. «Se hace teatro como se vive», ha escrito. «No puedo ordenar mi vida, comprenderla. Lo que me maravilla es el misterio de la creación, lo intempestivo, el acontecimiento. Lo que se desvía de la historia y produce nuevos encuentros. Lo irrepetible, la vida como misterio. Y aquí me detengo, porque tendría que hablar de la muerte y me da miedo».

El discurso fragmentado tiene que ver con los primeros textos de Veronese y, desde luego, con las propuestas de *El Periférico de Objetos*, que se integran dentro de la estética posmoderna. Y el texto dialoga con la necesidad de contar el mundo desde un lugar en que la desolación y la duda se dan la mano. En el que la familia se rompe y el amor no es posible, y el teatro aparece como un gran ojo que vigila todo. Y ello, de la mano del gran padre del teatro argentino en general, y del de Veronese en particular, como es el autor y actor. *La muerte de Marguerite Duras*, por tanto, no podía ser mejor lanzadera para arrojarse al mundo de la dirección de textos ajenos.

7.1.2. *La forma perfecta*, de Luis Cano (2002)

La versión de esta pieza escrita por el joven dramaturgo argentino y dirigida por Veronese llega a El Espacio Callejón, en Buenos Aires, cuatro años más tarde. El elenco estaba compuesto por Adrián Canale, Juan Cocho, Gaby Ferrero, Amelie Jaillet, Javier Lorenzo, Olivia Louvel y Susana Pampín, y la ayudantía de dirección corría por cuenta

de Javier Swedzky. Pero *La forma perfecta* ya se había estrenado en 1998 en el Galpón del Abasto, con Alfredo Rosenbaum a los mandos.

La gestación de la obra se vincula con el universo veronesiano, así como con sus afinidades: Cano cuenta que el proceso de creación partió de una llamada que le hizo un grupo de actores que querían trabajar con la obra chejoviana *Platonov*, y le pidieron una adaptación.

A Luis Cano le atrajo «la idea de que fuera la primera obra de Chéjov, que estuviera inconclusa, que a Chéjov no le hubiera gustado y no la hubiera, por tanto, estrenado en vida, y que no tuviera título. Es una obra que fue llamada así por el nombre del protagonista, pero en realidad no tenía título. Me atraía Chéjov, que estuviera escrita en el fin del siglo XIX. Pero después, lo que le propuse a ese grupo de actores, fue que yo iba a escribir una obra que citaría o haría alusiones a Chéjov en general» (Herren, 1998).

De esta manera, Cano trabajó sobre los cuentos de Chéjov, pero también sobre Dostoievsky y Gorki, y especialmente sobre el estudio que Foucault hizo sobre el surrealista Magritte y su serie de cuadros *La traición de las imágenes*, de 1928-1929, con su célebre frase *ceci n'est pas une pipe*. Magritte puso en duda la capacidad de percepción, de expresión y, sobre todo, de representación del ser humano con esas obras. La negación de la evidencia se relaciona con la intención de sacar a la luz lo oculto, es decir, con una idea siniestra. Y la imposibilidad de representación lleva consigo una dificultad de comunicación, y en consecuencia de relación. Ello se asocia al universo veronesiano, por lo tanto, *La forma perfecta* tiende un puente estable entre la poética de Cano y la de Veronese, de modo que el trabajo a cuatro manos resulta, cuando menos, comprensible:

Alfredo Rosenbaum [...] explica que la historia que se cuenta, en realidad, es lo menos importante. «El cuentito es muy simple —dice—; es una especie de fiesta muy aburrida, que fracasa todo el tiempo. Los personajes intentan relacionarse, pero desde esta creencia en la posibilidad de representar, de ser algo o alguien. Entonces se enfrentan permanentemente con la imposibilidad de hacerlo. A partir de la influencia de Magritte, el tema de si es o no posible representar y por lo tanto comunicarse, circula durante toda la no historia que se cuenta. Digo no historia porque en realidad no sucede nada» (Herren, 1998).

La estructura chejoviana, la reminiscencia surrealista que también se daba en *El Periférico de Objetos* y lo siniestro ocultan, en el fondo, una violencia insostenible, que cerca al hombre y lo deja casi sin poder gritar, sin la capacidad de comunicarse. «Estamos en una especie de *está todo bien*, mientras alrededor todo se destruye», concluye el autor (Herren, 1998), y esa frase bien podría haberla formulado Veronese. Por tanto, esta dirección, que se mueve dentro del ámbito alternativo o independiente,

sigue ligada, como si de un cordón umbilical se tratase, al mundo artístico generado por Veronese.

7.1.3. Dramas breves 2, de Philippe Minyana (2002)

La sala bonaerense El Excéntrico de la 18° acogió esta recopilación de ocho desternillantes obras cortas del dramaturgo francés Philippe Minyana, que Veronese reunió para los actores Guillermo Arengo, Blas Arrese Igor, Paula Ituriza y Gonzalo Martínez, y con la asistencia de dirección de Felicitas Luna y Nayla Pose. Martínez, que conoció a Veronese un año antes, en el montaje de *Open House*, y que luego trabajaría con él como actor y como diseñador gráfico, cuenta sobre el montaje:

Era un material que nos era muy afín, nos divertía mucho, tenía mucha rima con la escritura de la época... Minyana vino a ver el estreno del primer laburo y estaba fascinado, le encantó, vino a saludarnos a los camerinos y estaba como si siempre hubiera pensado que sus obras eran así (§ B6).

Veronese puso el foco del trabajo sobre los actores, a los que no acompañaba nada más que su propio cuerpo y su palabra, puesto que no había escenografía ni iluminación. «Minyana es tan radical que sentía que para ponerlo en escena debía ser más radical que el autor», explica el director (Frieria, 2003). Una mujer y cuatro hombres se presentan ante el público, pues, para contar, y después representar, las ocho historias de Minyana. Entre ellas no hay relación alguna, salvo la de una misma manera de expresarse concebida por el autor. Pero todas ellas, reunidas en un mismo espectáculo, dan cuenta de la imposibilidad de comunicación o de comprensión, hablan de las relaciones familiares, mencionan la guerra. Generan violencia. La violencia de la cotidianidad, por la que Veronese parece sentirse atraído:

Minyana parece argentino por el humor que maneja. Se atreve a meterse en lugares que son honrados por nacimiento y decreto. Tiene una mirada lacerante y filosa sobre esos valores, como honrar al padre, a la madre y a la patria. El texto es muy inquietante y corrosivo. Toma situaciones ordinarias de incomunicación y produce una gran síntesis al develar lo maravilloso e incoherente que es el ser humano (Frieria, 2003).

El humor, que es un pilar básico en la creación de Veronese, permite hablar del horror y abordarlo de la manera más cruel posible, porque luego llegarán las carcajadas para rebajar el aturdimiento que provoca asistir al desvelamiento de la verdad. Minyana aporta a la concepción teatral de Veronese esa sinceridad despiadada, y decide no añadirle nada. Hay cuatro actores que cuentan ocho historias sin relación temática, y se deshacen de ellas. Como quien vomita la tabla de multiplicar una vez que se la ha aprendido, y es al maestro a quien le toca juzgar si el resultado es o no es bueno, así

propone Veronese hacer con *Dramas breves 2*. Él y los actores ya han hecho su trabajo, y ahora le toca al público tratar de buscar la conexión de lo que acaban de ver con sus propias realidades. Y lo que encuentren no es incumbencia de nadie más que de ellos.

7.1.4. *Minyana sobre Francia, de Philippe Minyana (2004)*

Blas Arrese Igor, Paula Ituriza, Guillermo Arengo, Gonzalo Martínez y Nayla Pose integraron el elenco de esta pieza que se programó en el Espacio Callejón. Por segunda vez, Veronese recurre al humor ácido de Minyana para volver a jugar con sus palabras y hacer reír al público. Tanto, hasta que la carcajada se paralice y se convierta en mueca, mientras por los ojos del espectador se suceden historias que hablan del desamor, de los valores, de la patria.

7.1.5. *El método Grönholm, de Jordi Galcerán (2005)*

La primera obra de teatro comercial en la que se adentra Veronese cuenta con la escritura del catalán Jordi Galcerán. *El método Grönholm* se estrenó en el barcelonés Teatre Nacional de Catalunya en mayo de 2003 y en el Teatro Marquina en Madrid en agosto de 2004, consiguendo un éxito internacional inmediato. En 2005 Marcelo Piñeyro dirigió una adaptación cinematográfica de la obra.

La versión argentina llegaría a la sala Pablo Picasso de La Plaza, en la comercial calle Corrientes, en mayo de 2005, con la adaptación textual de Betty Couceiro, que eliminó al personaje del entrevistador que aparecía en la versión original. Los actores eran Gabriel Goity, Jorge Suárez, Alejandra Flechner y Martín Seefeld. La obra se mantuvo en cartel durante dos años en la misma sala, y las funciones se combinaron con gira nacional. Así, en 2006 la obra viajaría a Mar del Plata, al Teatro Güemes, y en 2007 al Teatro Municipal 3 de febrero, en Paraná, Entre Ríos, al Teatro Auditorium Centro Provincial de las Artes, en Mar del Plata, y al Teatro Roma, en Avellaneda.

La obra tiene su germen en una historia real que aconteció en Barcelona, donde se encontraron, en una papelería, documentos de un empleado del departamento de personal de una cadena de supermercados, en los que había apuntado las impresiones que le habían causado las candidatas a un puesto de cajera. El machismo y el desprecio de quien se cree con la potestad de juzgar a un desconocido conformaban la base de esos comentarios. Galcerán, basándose en esta anécdota, presenta en *El método Grönholm* a cuatro candidatos que han sido citados para hacer una entrevista laboral.

Nadie aparece para explicarles nada, y ellos descubren que están encerrados, y deducen que alguien está vigilándolos, como si de una cámara Gesell se tratase, y observando su comportamiento, y de ello dependerá la consecución del puesto. Desde fuera de la sala se les hacen preguntas y se les plantean situaciones, cada vez más complicadas, para que los candidatos muestren sus habilidades. Las cuestiones y las pruebas son cada vez más exigentes emocionalmente, y a través de lo que deciden contar de ellos mismos y a través de cómo actúan, los espectadores van comprendiendo la crueldad que hay en ellos. En todos, porque ellos han aparecido en la sala como cualquier persona, sin síntomas de una conducta sociópata:

El título pensado para esta obra fue en principio *Selección natural*, pero luego su autor, el barcelonés Jordi Galcerán, contó haber optado por un nombre «raro». De modo que, deseándolo o no, introdujo una pregunta. ¿Qué o quién es Grönholm? Se sabe que así se apellida un famoso piloto finlandés de rally, pero, según parece, no existe relación con nada ni con nadie, salvo que quiera asociárselo a un deportista, a la tenacidad y el deseo de triunfar (Cabrera, 2005).

No solo el equívoco título entronca con la poética de Veronese, sino sobre todo su esencia. La crueldad de la situación que Galcerán presenta tiene que ver con la estética de Veronese y su necesidad de situar en el límite a sus personajes, a sus personas, para ver cómo responder. Y en esa cuerda floja, las personas no llevan máscaras. Solo desde ahí, desde el límite del precipicio, la crueldad sale a la luz, la falsa cortesía desaparece y las vísceras hablan más que las palabras. «Es un ensayo sobre la crueldad y de él participan tanto el hombre como la mujer. El humor, aunque provoque carcajadas, está aquí muy teñido de cinismo. Esa violencia encubierta, esa falsedad es también la que encontramos en el trabajo, en la calle...», opina Flechner, la única actriz del elenco (Cabrera, 2005).

7.1.6. *El túnel*, de Ernesto Sabato (2006)

La novela homónima que el escritor argentino dedicara al pintor Juan Pablo Castel, publicada en 1948, pasó a formato teatral gracias a las manos de Diego Curatella, el secretario personal de Sabato, quien supervisó y aceptó la versión dramática. Curatella ejerció como ayudante de dirección de Veronese en la propuesta que protagonizaba Héctor Alterio junto a Paco Casanes, Pilar Bayona y Rosa Manteiga. La versión teatral se diferenció de la novela al adaptarse a la edad de Alterio: así, en lugar de contar en primera persona y tiempo presente lo ocurrido, el asesinato a María Iribarne, la versión

dramática presentaba los recuerdos del protagonista. La función se estrenó en Segovia y pasó por diversas ciudades españolas, como Madrid, Barcelona, Irún o Sevilla.

La obra presenta a un «ser enfermizo, neurótico, esquizoide, paranoico, que lleva todo hasta el final», según las palabras del veterano actor (Esteban, 2006), capaz de asesinar a la única persona que ha logrado traspasar y comprender su universo artístico. La violencia que genera la obra se desprende de esa imposibilidad de aceptar el amor, un elemento recurrente en la producción de Veronese:

«Toda persona que haya amado alguna vez, seguramente se ha asomado —o al menos ha tenido la posibilidad de asomarse— al mundo que recrea este personaje», señala el director Daniel Veronese. Alterio lo confirma: «En la vida de cada uno hay un momento en el que se amó enloquecidamente, cuando no se ha podido dejar de pensar en la pareja ni un solo minuto. Eso entra también en la neurosis, es algo que no se puede controlar», comenta (Olaizola, 2007).

Alterio, que da vida a un personaje novelesco, esto es, a un personaje que vive en la imaginación de cada lector y se representa de una manera distinta en cada mente, precisa que no conocía al director cuando se puso en sus manos. Solo sabía de él que trabajaba en el terreno *underground* con *El Periférico de Objetos*, pero en un viaje a Buenos Aires pudo asistir a varias de las obras que Veronese tenía en cartel y entonces «lo que vio le descubrió a un “director prolífico, inquietante, creativo, nada convencional y rico”, que en los últimos años siente una especial curiosidad por investigar sobre la violencia desde el teatro» (Esteban, 2006). Y desde esa violencia se cuentan los recuerdos, fragmentados, maleables, deformados, de los hechos que condujeron a Castel a prisión.

En la cárcel se le aparece María, representada por Rosa Manteiga, a la que se conoce en la novela solo a través de los ojos distorsionados del protagonista, y por tanto se desconocen muchos de los datos de su vida, que quedan presentados de una manera ambigua. Uno de esos recodos ambiguos, que no se resuelven en la novela y tampoco en la versión teatral es la relación de María con Allende, encarnado por Paco Casares, su marido ciego, al que no se sabe si traicionó alguna vez. La ambigüedad que genera *Sábado* es respetada por Curatella y desde luego por Veronese, que no trata de escapar de las incógnitas para regalarle al público una historia fácilmente digerible.

No resulta cómodo contar la historia de un asesino que mata a la única persona con la que podría comunicarse realmente. Pero pareciera que esta historia casa con las que Veronese propone en su dramaturgia. Hay relaciones truncadas, hay recuerdos

deformados, hay falsas realidades, hay violencia. No es de extrañar, por tanto, que esta pieza se incluya dentro del currículo del director argentino.

7.1.7. *Gorda*, de Neil Labute (2008)

La bonaerense sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza acogió la puesta en escena de la versión que Federico González del Pino y Fernando Masllorens hicieron de *Gorda*, la comedia del director, guionista y dramaturgo estadounidense Neil Labute, durante las temporadas de 2008 y 2009, con un reparto en el que estaban el televisivo Gabriel Goity, la catalana Mireia Gubianas, María Socas, Jorge Suárez y Goly Turili. Gubianas venía de presentar el mismo montaje en Barcelona en 2006 y 2007, dirigido por Magda Puyo, y en 2010 protagonizaría la versión mexicana de mano de Veronese.

«El noventa y cinco por ciento de la población en el mundo discrimina a alguno de sus semejantes, solo por ser diferente. Se asumen actitudes de burla hacia los gordos, los feos, los flacos, etcétera», dice Veronese (Cruz Bárcenas, 2010), que se lanza a defender, con esta pieza, la normalidad frente a las modas estéticas, la verdad que se oculta bajo las capas de grasa, de hipocresía, de maldad. El director apunta hacia esta obra con la misma precisión con la que el fotógrafo enfoca al león desgarrando a su presa, en un momento en que la obesidad está en el centro de todas las miradas mediáticas:

Desde las noticias por la ampliación de los talles de ropa y la media sanción del Congreso a la Ley de Obesidad, hasta el éxito de un programa televisivo como *Cuestión de peso*, los castings que piden chicas «gorditas» o la sobreexposición mediática a nivel local e internacional de una cantante como la inglesa Beth Ditto, vocalista obesa del grupo The Gossip que no solo posó desnuda sino que en noviembre último fue declarada la persona viva más *cool* del rock por la prestigiosa revista *New Musical Express* (Gorodischer, 2008).

Ese lugar incómodo al que se dirigen siempre las piezas veronesianas se encuentra de golpe en la calle que Labute acaba de asfaltar con su *Fat pig*, escrita en 2004 a raíz de su propia experiencia personal: el estadounidense, sintiéndose «una porquería humana» (Gorodischer, 2008) a causa de su peso, adelgazó más de treinta kilos en unos meses. El material, que se presenta en forma de comedia y bajo el papel de regalo guarda un drama social expandido, llega a Buenos Aires con el título *Gorda* y el subtítulo *¿Cuánto pesa el amor?*, y cuenta la historia de Tommy, un hombre de éxito que se enamora de Helena, una encantadora joven a la que le sobran varios kilos.

Guiado por su ex-amante y por sus amigos, Tommy acaba dejándose vencer por la presión social y abandonando a Helena.

«Neil Labute es uno de los mejores escritores contemporáneos del teatro moderno. Es un creador muy cruel, a quien le gusta tocar ese lugar que al espectador le molesta», afirma Suárez Gomís, el protagonista del montaje mexicano (Cruz Bárcenas, 2020). Molesta porque habla de lo que la población quiere ocultar: de sus odios y de sus intolerancias más escondidas, de sus miserias, y, en definitiva, de sus miedos. «La gente no se siente cómoda con la diferencia ¿sabés? Los maricones, los retardados, los lisiados, la gente gorda. Hasta los viejos. Nos dan miedo», dice el personaje que Jorge Suárez encarna (Gorodischer, 2008). No se trata solo de un enfrentamiento contra la belleza estética: Labute pone un ejemplo con *Gorda* que es aplicable a cualquier faceta humana. «La obra, aun llamándose *Gorda*, habla de la valentía o la cobardía frente a las elecciones. Por eso, podría haberse llamado *negra, solterona, gay*, lo que fuera... [...] No es una obra sobre la discriminación sino sobre el propio deseo; sobre las elecciones que hace cada individuo. En general, al que elige diferente, no se lo perdona», explica Veronese (Commisso, 2008)

Un teatrista que trata de diferenciarse de él mismo para trazarse su camino propio, ajeno a las modas y a las etiquetas, llega a esta pieza de Laboute como el hambriento que llega al plato humeante. Y halla en los diálogos del estadounidense la mejor carne: la crueldad que él necesita como impulsora de su universo teatral. La crueldad que no se esconde, que señala y apunta a los ojos, que ridiculiza al indefenso y al exitoso, que no cierra la historia para que el espectador respire tranquilo y salga del teatro directo a charlar de cualquier otra cosa. Veronese pretende que sus espectáculos no rocen al público, sino que lo azoten. «Esta pieza tiene lo que para mí es la fuente del teatro: genera en el público una experiencia que traspasa el hecho del simple espectador. La gente sale modificada», resume Gubianas (Cruz Bárcenas, 2010).

7.1.8. *La noche canta sus canciones, de Jon Fosse (2008)*

Para representar la primera obra de Fosse que se llevó a Argentina, Veronese contó con actores que ya conocía, como Elvira Onetto, Pablo Messiez, Claudio Tolcachir (sustituídos por Claudio Da Passano y Luis Gasloli), a los que acompañaban Diego Gentile y Eugenia Guerty (que fue nominada a mejor actriz en los premios Trinidad Guevara y Teatro del Mundo). Diego Curatella, con quien también había trabajado

antes, ejerció como ayudante de dirección para esta pieza que Clelia Chamatrópulos tradujo. La obra se estrenó en Fuga Cabrera, la sala de Veronese, en 2008, participó esa misma temporada en el Festival Porto Alegre Em Cena, el Festival Internacional Santiago a Mil, Festival Internacional de Londina y el Festival Internacional de Teatro de Brasília y Goiana em Cena. Un año después pasó a la sala Beckett y a El Camarín de las Musas, y en 2010 estuvo en la sala Timbre4, todas ellas en Buenos Aires.

Ahondando en la búsqueda de relaciones interpersonales truncadas, Veronese se lanza a despiezar la obra del noruego «más representado en la actualidad, después de Ibsen» (Hopkins, 2008). *La noche canta sus canciones* presenta la historia de un matrimonio hastiado de sí mismo. Él, un escritor sin éxito que espera publicar alguna vez. Ella, una joven y primeriza madre que comienza a detestar a su marido. El matrimonio recibe dos visitas: la de los padres de él y la del amante de ella. Y mientras, el tedio y la desolación campan a sus anchas por la historia.

Una historia que Veronese pone al descubierto del espectador, al que no le ofrece una escenografía convencional, sino un par de butacones y una mesa encerrados en un rectángulo que se dibuja en el suelo y, a su lado y fuera de esa figura geométrica mágica, están los actores sentados en sillas, a la vista de todos. «Cuando un personaje dice “me voy”, lo vemos salir del perímetro marcado y podemos seguir viendo su proceso fuera de escena, pero sin que deje de estar en ella, y ver así cómo se prepara para volver a entrar. Veronese intenta sacarle un poco el maquillaje al teatro» (Santillana, 2009). Tampoco hay nada que apoye a la actuación, ni iluminación ni música: lo que suena es el silencio devastador que se lleva consigo las pasiones de los protagonistas, sus ansias de vida y sus deseos, que quedan sepultados en una nada terrible. Una nada que se transforma en extrañeza, que, según el director tiene su explicación:

Me parece que es el clima cálido y perverso en el que se desarrollan las situaciones, mínimas, reiteradas, pero cada vez más cargadas. Me recuerda a algunas situaciones en donde alguien quiere pelearse y no necesita que el otro le conteste para que la pelea crezca en intensidad. Todo es violentado, pero a la vez suave. El adormecimiento de lo conocido, la violencia de lo que ya vivimos de una manera y sabemos que no va a cambiar. Es una muerte tierna. Las reacciones de los personajes no dejan de tener cierta ternura, aunque sean desgarradoras (Hopkins, 2008).

En su propia sala, con actores conocidos y con un texto que le devuelve, cual si de un espejo se tratara ese conjunto de páginas, su propia imagen como dramaturgo, como creador de universos habitables. Violentamente habitables.

7.1.9. *La forma de las cosas*, de Neil Labute (2009)

Veronese vuelve a tomar un texto de Labute para convertirlo en material tangible y definible según sus patrones escénicos. Para ello cuenta con Fernán Mirás, Griselda Siciliani, Sergio Surraco y Magela Zanotta como intérpretes de la versión que hacen Federico González del Pino y Fernando Masllorens del texto original. El Multiteatro, en Buenos Aires, se instaura como la base de operaciones de esta historia, que se estrena en 2009.

La trama de la obra muestra a dos personas que se conocen en una galería de arte, y comienzan a entablar una relación amorosa. Él, de la mano de ella, cambia de apariencia, de manera de vestir y de peinarse, de establecer vínculos sociales, y se convierte en un triunfador, ante el asombro de la otra pareja de la pieza, los amigos de él. Ella, la protagonista, es quien ha cambiado la forma de este hombre. Y no ha sido por amor. Ha sido como experimento final para su licenciatura. En una exposición, ella muestra intimidades de los dos, que él vivió como reales y que solo eran parte de un trabajo. Si las cosas se pueden modificar, las personas también. Y el amor es la fuerza motora que lo permite.

La forma de las cosas se basa en la mentira que tiene apariencia de realidad, es decir, en la verdad velada, que al final sale a la luz. Esa verdad es siniestra y terrible, porque se basa en unos presupuestos en los que el amor no existe y las personas son material transformable, como si de piezas de madera que se pueden tallar se tratase. Veronese acude a esta obra de Labute para incrementar su humor, incisivo y corrosivo, pero también su violencia contenida. Y acude a ella porque era inevitable que su poética no acogiera esta pieza para argentinizarla.

7.1.10. *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet (2009)

La obra que le valió el premio Pulitzer en 1984 al polémico dramaturgo (y novelista, guionista, director y ensayista) estadounidense, y que llevada al cine en 1992 por el director James Foley, con Al Pacino, Jack Lemmon y Alec Baldwin en el elenco, cae ahora en las manos de Veronese a petición del Teatro Español de Madrid. Para ello cuenta con los actores Carlos Hipólito, Ginés García Millán, Alberto Jiménez, Andrés Herrera, Gonzalo de Castro, Jorge Bosch y Alberto Iglesias con la escenografía ideada por Andrea D'Odorico, una iluminación diseñada por Paco Ariza y un vestuario realizado por Cornejo y esbozado por Ana Rodrigo. La ayudantía de dirección la

ocupaba Adriana Roffi. El espectáculo estuvo en el mencionado teatro madrileño en la temporada de 2009, y viajó por distintas ciudades españolas como Sevilla, Alicante o Logroño durante ese mismo año.

Motivada por la escasez de ventas, una inmobiliaria propone un concurso a sus empleados: quien más ventas realice se llevará un coche, el segundo ganará un juego de cuchillos y el resto será despedido. En medio de este planteamiento los trabajadores deberán demostrar su valía. Y acabarán despedazándose los unos a los otros, verbal y casi físicamente. La violencia que se genera en esa lucha por el poder, en esa competición, supone un espejo ante la propia realidad ya no de los personajes, sino de los espectadores que están viéndose reflejados en las conductas que muestran esos empleados.

Nunca es tarde ni desacertado asomarse a la presentación del teatro de las conductas irracionales. Sobre todo si entendemos que la cruzada por la dignidad humana aún no está acabada. Muy por el contrario: la demoledora leyenda sobre la alienación y destrucción del hombre contemporáneo sigue vigente, y aún más ante la sacudida —y posterior caída— de los centros del manejo del poder económico. El fondo se presiente pero aún no se ve.

Veronese, con estas palabras para el dossier de la obra en el Teatro Español⁸, resume la esencia de *Glengarry Glen Ross*, y ofrece las claves de su puesta en escena: en una escenografía cuidada y comfortable se mueven estos empleados-marionetas, que discuten sobre su superioridad, que se quitan la palabra de la boca, que se lanzan cuchillos metafóricos, que lloran y se hunden, que desisten de jugar, que despedazan al compañero por obtener su premio. Como animales que tratan de contentar a su dueño, buscan estrategias racionales para adquirir, en el fondo, comportamientos irracionales. Hasta llegar a la crueldad. Y ese es el punto de inflexión al que se dirige el público, de la mano de Mamet y de Veronese. Un punto de no regreso. El espectador observa una realidad posible en la que desaparecen una a una las capas de la cortesía y de la camaradería, para ver al descubierto los intestinos humanos, con su desagradable apariencia y su mal olor. Atónito, comprenderá que esas tripas también son las suyas, que él también es así. Que él es eso que está viendo fuera de sí mismo. Y enfrentarse a su propia realidad supone poder tomar conciencia de ella.

⁸ Cita hallada en la web: <http://teatroespanol.es/publicacion/26/glengarry-glen-ross/> <última consulta: 03/02/2017>.

7.1.11. *El descenso del monte Morgan, de Arthur Miller (2010)*

En 2010 y 2011 el teatro Metropolitan City acogió esta obra que el célebre norteamericano Arthur Miller, padre de obras que atacan al sueño americano y que hacen una feroz crítica a la sociedad estadounidense, escribiera en 1991. La versión de Masllorens y González del Pino, llevada a escena con Ernesto Claudio, Gaby Ferrero, Malena Figo, Oscar Martínez, Carola Reyna y Eleonora Wexler, contó con una escenografía ideada por Alberto Negrín y con Eli Sirlin en el diseño de iluminación. Franco Battista ayudaba a Veronese en la dirección de esta pieza que se convirtió en éxito inmediatamente después de su aparición.

Miller propone la historia de un hombre rico, ambicioso y egoísta en una habitación de hospital, tras tener un accidente en el monte Morgan, que es visitado por dos mujeres. Sus dos mujeres, cada una de ellas con un hijo, y sin conocer la existencia de la otra vida paralela de su marido. Él no pretende asumir responsabilidades y alega que las dos familias hubieran vivido peor de lo que lo han hecho de no haber sido por él.

La puesta en duda de las instituciones sociales, como la familia, la ruptura de las certezas, el quebrantamiento de la idea del amor, el temor a la muerte, el enfrentamiento con la pérdida, la posibilidad de la negada soledad se ponen en juego en este texto de Miller con la maestría de quien sabe describir las emociones humanas y convertirlas en diálogos. A esas conversaciones Veronese les imprime su visión extrema de la realidad que debe ser desvelada, su humor ácido y las ganas de hacer de esas palabras, cuerpos vivos que se interrumpen y se descolocan:

La obra tiene pasajes muy entretenidos. Pero, a decir verdad, contribuye también mucho a esta circunstancia una dirección muy ajustada de Daniel Veronese, que no baja jamás el ritmo de la puesta. Y muy en especial, el extraordinario trabajo actoral de Oscar Martínez y Carola Reyna, que se llevan todas las palmas de la noche. Eleonora Wexler está también excelente en un papel difícil, pero no tan exigido. Acompañan con mucha idoneidad a este trío Ernesto Claudio, Malena Figo y Gaby Ferrero (Catena, 2010).

Basándose en un trabajo actoral, Veronese retoma temas que le revolotean en su universo dramaturgico, como la verdad y la mentira, la hipocresía, y, sobre todo, la ruptura de expectativas de estos personajes que cobran vida.

7.1.12. *Los reyes de la risa, de Neil Simon (2010)*

El escritor, productor y guionista estadounidense Neil Simon propone la base para esta producción en la que dos célebres actores argentinos se elevan como el reclamo absoluto para el público: Alfredo Alcón y Guillermo Francella protagonizan esta

comedia, acompañados por Peto Menahem. *Los reyes de la risa* fue versionada por Del Pino y Masllorens, la escenografía corrió a cuenta de Negrín, el vestuario fue diseñado por Lorena Díaz, la iluminación la ideó Eli Sirlin y Diego Pando estuvo en la ayudantía de dirección de esta producción asumida por Pablo Kompel y Adrián Suar que se presentó en el teatro Metropolitan City en 2010 y llegó al teatro Mar del Plata un año después.

La obra cuenta la historia de dos viejos cómicos afamados por su número de vodevil, que dejaron de actuar juntos de pronto, ninguno de los dos sabe ni recuerda muy bien por qué. Ahora deben reencontrarse y lidiar con los rencores, con las mentiras, con su pasado, mientras dudan de si en el futuro podrán seguir siendo los reyes de la risa.

Veronese juega a favor de esta obra comercial gracias a dos elementos básicos que se inscriben dentro de los parámetros de su universo teatral: el humor y el metateatro. Porque «en esta comedia dramática de Neil Simon, se abordan las típicas situaciones de teatro dentro del teatro» (Cruz, 2010), incluso los personajes juegan a hacer teatro, de modo que el pilar que sostiene toda la trama, desde la construcción de los personajes hasta el debate sobre el propio teatro, gira alrededor del hecho escénico. Y esto es algo en lo que Veronese profundiza en cada pieza que crea. Sin embargo, él ofrece otra perspectiva:

En *Los reyes...* se reflexiona más que nada sobre la amistad, esos vínculos que podemos llamar perennes, porque, aun cuando los protagonistas de esos vínculos se distancien, al acercarse nuevamente toman conciencia de que los lazos no se han roto. Esos son los verdaderos, los que unen «hasta el fin de los tiempos», como dice uno de los personajes. Incluso hay una escena de «teatro dentro del teatro» armada sobre el afecto de esos dos seres, compañeros de actuación en otro tiempo, que frente a situaciones muy severas sabrán valorar aquella relación que creían perdida (Cabrera, 2010a).

Porque, en el fondo, lo que cuentan son las relaciones humanas que se establecen entre los personajes, los actores, los actores y el director, los espectadores. Todo lo que se construye en un drama sirve solo para hacer visible el tipo de relación que mueve al individuo, que lo desestabiliza y serena, que le posibilita o no establecer vínculos con su semejante.

Y la manera que tiene Simon de mostrar esas relaciones humanas, y a la que Veronese se adhiere, es el humor. Un humor cruel, descarnado, sin maquillaje y sin retoques. El humor despiadado que se acerca a lo siniestro: «Siento que en mis trabajos para el teatro comercial acerqué otro humor a *El método Gronhölml, Gorda y El*

descenso del monte... Lo introduje allí donde creía que no lo había. El humor activa mi imaginación escénica. El sello de lo siniestro de *El Periférico...* es en otras obras mías el humor», afirma el director (Cabrera, 2010a). Un humor que tiene el texto y que se acentúa con la interpretación de, especialmente, Alcón, al que Veronese dedicó estas palabras tras su muerte en 2014:

Alfredo Alcón era una persona muy inteligente, era muy gracioso. Él solo podía mantener una mesa de diez personas atentas, encantadas de su capacidad verborrágica. [...] Alfredo es sinónimo de teatro. Era una persona frágil, como todo ser humano, frente al trabajo, frente al futuro. Siempre necesitaba tener un proyecto antes de terminar lo que estaba haciendo. Hace justo cuatro años también lo conocí desde otra faceta, cuando dirigí *Los reyes de la risa*. Era una persona adicta al escenario, respiraba de una manera que ya no existe, no hay otro como él. [...] La sensación es que van a quedar muchos actores, pero no va a quedar ninguno como Alfredo (Veronese, 2014).

El humor, macabro y siniestro, hiriente, como única forma de escape de los sentimientos que las relaciones generan es descorchado por Veronese en esta botella en la que Simon enfrasca su comedia. Y en ella se insertan tres grandes actores, maestros teatrales, sabios que dominan las tablas como quien conoce los recodos de su propia casa. Para contar una historia con tintes de ternura y tintes de drama, liviana y agradable, que se aleja de las puestas en escena de *El Periférico* y de sus propias creaciones, pero que también roza su universo teatral, precisamente porque eso es: teatro. Y Veronese pretende experimentar con cada pieza que se le presenta y exprimir de ella el máximo jugo posible, con todo el respeto que eso supone.

7.1.13. *Idéntico*, varios autores (2010)

Insertada en el ciclo *Teatroxlaidentidad*, que comenzó en el año 2001 (§ 2.6.2.2), la propuesta de *Idéntico* fue la de crear monólogos breves, de tres mil caracteres, que durasen unos tres minutos cada uno, y que se alzasen sobre dos conceptos, explica Kartun:

La identidad y el teatro como actividad, arte u oficio. Partíamos de un espacio escénico despojado y del escaso tiempo que tenían los actores para los ensayos. Estratégicamente era bueno unificar identidad y teatro, de manera que todos los monólogos presentados giran en torno de estos dos conceptos (Cabrera, 2010b).

A esos monólogos se le añadió el testimonio de los propios actores, que aportaban datos de su identidad, esto es, trabajaban sobre su propia vida para después abordar el micromonólogo que les correspondía. Se recibieron cientos de propuestas, que pasaron la criba de tres selecciones: «Me ocupé de la primera y compartí la segunda con Luis [Rivera López]. Daniel [Veronese] se sumó en la tercera instancia y, era natural, la

selección final era suya, porque debía dirigir, coordinar los textos desde el punto de vista escénico», cuenta Kartun (Cabrera, 2010b). Patricio Abadi y Mariano Saba fueron los dramaturgos encargados de dar unidad al espectáculo que contaba con cuatro ayudantes de dirección: Patricio Abadi, Franco Battista, Romina Lugano y Mariano Saba. Durante el proceso de ensayos se incorporó una banda de música compuesta por niños:

Incorporamos también una orquesta infantil. Daniel recibió esa propuesta de Franco Battista [...]. La orquesta es el Quinteto de Vientos de la Escuela de Florencio Varela, que dirige el profesor Osvaldo Aguilera. Es emocionante ver a estos chicos que no pasan de la preadolescencia totalmente integrados. Ahí se completan las expectativas energéticas de TxI (Cabrera, 2010b).

Estas palabras de Kartun resumen la esencia de *Teatroxlaidentidad*: se trata de una apuesta teatral y política al mismo tiempo, en la que la energía de los participantes debe ser arrolladora, porque implica una conciencia social. En el ciclo no se habla de banalidades, sino de una parte dolorosa de la historia del país, que aún no ha podido cerrar su herida, y que escuece a cualquier individuo. A nadie le resulta lejana la idea siniestra de que él podría no ser quien ha creído toda la vida que es: eso es lo terrible.

De las tres selecciones quedaron al final once monólogos, que interpretaron once actores: *Anagnórisis*, de Rolando Pérez, protagonizado por Alejandro Tantanián; *Caracteres*, de Fabián Díaz, con María Fiorentino; *Un muñeco sin cara*, de Sandra Bordoni, por Magela Zanotta; *El parecido*, de Mariano Saba, interpretado por Boy Olmi; *Ancurá*, de Nelson Malach, por Esteban Bigliardi; *Marea mental*, de Patricio Abadi, con Roly Serrano; *Sobre pasar la noche*, de Florencia Berthold, con Laura López Moyano; *El espectador*, de Mariano Saba, por Luis Campos; *Escena costumbrista*, de Verónica Mato, con Ana Garibaldi; *La negación*, de Patricio Abadi, interpretada por Mauricio Dayub; *Polo*, de Rolando Pérez, con Patricio Contreras; y el texto en *off* de Mariano Saba, leído por Norma Alejandro, titulado *Niños*. Veronese se encargaba de dar forma a todo este material, como cuenta Kartun: «Decidimos con Luis que Veronese era el director perfecto para esta propuesta que sonaba rara. Incorporaba además su prestigio y talento» (Cabrera, 2010b).

Con la carga dramática que implican estas historias, unida a la búsqueda del humor sin el que Veronese es incapaz de concebir el hecho escénico, esta edición incorporó una nueva modalidad dramática para contar esta parte de la historia. «Tengo la sensación de que se inaugura un formato», afirmaba Kartun (Cabrera, 2010b). Los micromonólogos se asientan en este ciclo en que lo importante es la historia y nunca la

figura escénica que hay detrás, los grandes nombres no importan, se eclipsan tras el hecho teatral y social. Esta manera de concebir el teatro casa bien con la idea de Veronese que afirma, cada vez que tiene ocasión, que lo importante es la historia y no quién está contándola.

Teatroxlaidentidad se alza como una propuesta escénica política, ineludible para cualquier teatrista con un mínimo de sensibilidad y conciencia social. Parece casi obligado lanzarse a abordarlo si se tiene en cuenta qué hay tras esas historias. Por ello Veronese se lanza a colaborar, desde los años 90, en este ciclo. Porque parece casi obligatorio apoyar esta propuesta si uno quiere denunciar aquello que debe ser señalado, puesto a la luz, para que la sociedad tome conciencia de que eso pasa, por mucho que alguien intente cerrar los ojos ante la obvedad, allí están esos teatristas, acompañados de las Abuelas, para abrir los ojos, para gritar hasta quedarse afónicos y denunciar hechos que, ojalá, nunca vuelvan a repetirse. El objetivo final del *Teatroxlaidentidad* sería que la toma de conciencia social condujera a la erradicación del propio ciclo. A la recuperación de la identidad de esos individuos. Al esclarecimiento social de lo que sucede, con su consecuente inutilidad de ningún teatro por la identidad. Pero hasta que ese momento llegue, Veronese, como tantos teatristas, siente una necesidad de participar en el programa. Incluso a sabiendas de que el estilo es demasiado maniqueo, casi *naif*, alejado de los parámetros estéticos que Veronese elabora:

Eran temas interesantes para mí, pero hoy ya no lo son. No es que esté resuelto, porque sigue habiendo chicos en cautiverio o que no sabemos su identidad, pero es un tema apagado a nivel dramático, para mí. Estoy en *Teatroxlaidentidad* y se reciben obras y se hacen monólogos y las obras van más hacia la identidad, no tanto al tema concreto de la apropiación. Hoy quiero despegar de eso. [...] El primer año que estuve de jurado en *Teatroxlaidentidad*, que fue en los 90, las obras eran imposibles de hacer, porque el secuestrador secuestraba... era un lugar tan básico de comportamiento que me parece que está bueno para hacer un estudio periodístico, pero a nivel de teatro no había conflicto. Los buenos eran muy buenos y los malos muy malos. En ese momento yo estaba leyendo cosas de Pavlovsky, como *Potestad*. Esa obra te presenta a un hombre encantador, y al final de la obra sentís que esa persona que te encantó tanto había sido un médico que entregó un bebé en cautiverio, firmó un certificado de defunción, dijo «tome este bebé» y lo entregó. [...] El arte tiene que mostrar algo que permita equivocarse. A mí eso me permite decir «bueno, a ver, cuidado porque me puedo equivocar». Pero en ese momento, los comienzos de *Teatroxlaidentidad*, una obra como *Potestad* hubiese sido dejada de lado, porque se necesitaba esclarecer y decir claramente «esto está pasando». Entonces yo me acuerdo que me fui, que dije «no creo que me necesiten acá». Bueno, volví hace tres años, vuelvo ahora, pero las obras de alguna forma se fueron bifurcando y hablando de la identidad sobre varios aspectos (Veronese, § B3).

La estela de *Idénticos* ha generado varias ediciones más, y no parece previsto que concluya pronto: aún queda mucho por esclarecer y es necesario seguir contándolo desde el teatro.

7.1.14. *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams (2011)

Los aires de grandeza de Blanche DuBois han atravesado, desde que Tennessee Williams creara a este personaje en 1947, el mundo teatral y cinematográfico (de la mano de Elia Kazan y con los afamados Marlon Brando y Jessica Tandy). Williams, con su estilo coloquial y social, sutil en las palabras y desgarrador en los silencios, que dibuja los caracteres de sus obras de modo que se le desparrraman las pinceladas y se acaban convirtiendo en personajes con una entidad real perfectamente definida. Contradictorios, miedosos, mentirosos, vulnerables, decididamente humanos. Desde su estreno en Broadway, *Un tranvía llamado deseo* ha viajado a todos los continentes, se ha traducido a infinidad de lenguas y ha creado expectación en cualquier parada que haya hecho en el teatro.

Veronese dirige esta pieza, que se estrena en 2011 en el teatro Apolo (Ex Lorange, en la porteña avenida Corrientes), y que cuenta con un elenco ingente (Guillermo Aragonés, Guillermo Arengo, Paola Barrientos, Guido Botto Fiora, Beatriz Dellacasa, Paula Ituriza, Gonzalo Martínez, Diego Peretti, Martín Policastro y Erica Rivas), con Romina Lugano y Sebastián Mallo en la ayudantía de dirección, un vestuario y una escenografía firmados por Gabriela Pietranera y Jorge Ferrari respectivamente, Eli Sirlin al mando de la iluminación y Andrea Czarny, Verónica Elizalde y Daniel Grinbank en la producción técnica y ejecutiva.

La adaptación del texto la realizó el propio director, y tiene que ver con esa necesidad de síntesis que Veronese aplica a cada uno de sus productos: «Con *Un tranvía...* [...] mi trabajo estuvo más destinado a quitar momentos que creía que podían no estar para darle más ritmo y concentrarlo donde quería, pero no hice grandes modificaciones» (Soto, 2011). Y esto es así porque el drama tiene que actualizarse para el momento en que se represente. Tennessee Williams es un clásico y sus personajes están vivos, pero no así todo el diálogo de los años 40. Lo explica Veronese (Fava, 2011):

Mi intención es que el trabajo de los actores esté siempre por delante del suceso o de la letra. Trato de sintetizar la obra, de hacerla ágil, amena. Quien la vea, si leyó el original,

no va a notar grandes cambios. Hay que cotejar con atención las dos versiones para darse cuenta de las diferencias.

El director, que estaba trabajando en estos momentos sobre su adaptación de *La gaviota* y que comienza a ponerse en contacto con la productora española Focus para comenzar la adaptación y dirección de *Quién teme a Virginia Woolf*, de Albee, se sumerge en la trama que Tennessee Williams elabora. Una trama en la que las pasiones se esconden tras las apariencias, en que la familia se resquebraja tras las acusaciones y los juicios morales, en que el amor se filtra por las rendijas de las manos que aman violentamente, de un modo explícitamente violento. En que la locura parece invadirlo todo. Un cóctel tentador para un teatrista como Veronese, que decide poner la lupa sobre estos síntomas sociales que indican que tras las sonrisas algo está fallando, algo se rompe. Y que más vale acercarse a la herida antes de que sangre, por mucho que escueza la cura.

7.1.15. *La última sesión de Freud*, de Mark St. Germain (2012)

Con Luis Machín y Jorge Suárez protagonizando esta historia de Mark St. Germain, Diego Siliano en el diseño de escenografía, Marcelo Cuervo en el de luces y Laura Singh en el de vestuario, con Romina Lugano en la asistencia de dirección, *La última sesión de Freud* se puso en pie gracias a los productores Sebastián Blutrach y Daniel Grimback. El porteño Multiteatro acogió el estreno en 2012, pero la obra siguió su andadura por otras plazas, como el Teatro Real de Córdoba (Argentina) o el Nini Marshal, el Teatro del Tigre, en la ciudad de Tigre, vecina de Buenos Aires, para volver de nuevo a su lugar de origen un año más tarde.

Unos años después de aventurarse con *Lo siniestro*, Veronese vuelve a poner sobre la mesa el nombre de Freud. Esta vez con una obra de St. Germain, que crea (o quizá recrea, porque no se sabe si los hechos fueron reales) un encuentro entre el psicólogo austriaco y el escritor y profesor C. S. Lewis (autor de *Las crónicas de Narnia*, entre otras novelas). La razón del encuentro es la curiosidad que al psicólogo, abiertamente ateo, le genera el hecho de que Lewis, que era ateo, hubiera decidido convertirse al catolicismo devotamente. Freud, que se halla en la etapa final de su vida y luchando contra un cáncer que está arrasándole por dentro, invita a Lewis a su casa de Londres, y la conversación se produce el mismo día en que Inglaterra declara la guerra a Alemania y, así, comienza la Segunda Guerra Mundial. En este clima premonitoriamente

mortuorio dentro y fuera de la casa, la discusión entre los dos hombres los llevará a debatir sobre Dios, el sexo, el amor, las relaciones familiares, los deseos y la vida.

En un marco realista, con una escenografía casi cinematográfica, el peso de los dos actores se apoya en sus propias actuaciones y en la batuta que va dirigiéndolos. Veronese lleva a los dos personajes al límite de su paciencia, de su amabilidad y de sus miedos. Condimenta sus diálogos con pequeños parlamentos que los actores lanzan al público. Mezcla la seriedad con el humor. E introduce un elemento revulsivo: Freud, que tiene una prótesis en el paladar a causa de su enfermedad, le molesta tanto que le hace sangrar cuando habla.

El sexo, el arte y las convenciones sociales (la existencia de Dios entre ellas) serán debatidas por un cristiano y el padre del psicoanálisis. A muerte. Con actuaciones vitales, voraces, feroces, que nos recuerdan, a los gritos, que muchas de esas preguntas permanecen y permanecerán sin respuesta (Halfon, 2012).

7.1.16. *Cock*, de Mike Bartlett (2012)

En 2009, el dramaturgo inglés presenta esta pieza en la que trata de desbarajustar las relaciones sentimentales preestablecidas: Juan, que lleva con H, su pareja gay, siete años, acaba de conocer a M, una mujer, y siente que se ha enamorado de ella. H invita a cenar a su padre, P, y a la mujer, para que Juan logre saber qué siente. O, mejor, por quién lo siente. Porque Bartlett no quiere tratar el tema de la homosexualidad, sino del puro amor, del sexo, de la violencia que genera la indecisión. Estos ingredientes hacen que el estreno de la obra en Buenos Aires, en 2012, se viviera casi como un acontecimiento, como dice Sabatés: «Las piezas teatrales que hacen historia son aquellas que revolucionan las ideas del público de su época, las que arrancan a los espectadores violentamente de su lugar común, los llevan de viaje por una nueva concepción del mundo y luego los devuelven a sus butacas, para que cuando salgan reflexionen (o no) acerca de ese nuevo paradigma propuesto» (2012).

Leonardo Sbaraglia, que había visto la obra dos años antes en México, y que sería sustituido después por Juan Gil Navarro, protagoniza esta función, en la que le acompaña Diego Velázquez como H, Jorge D'Elia como P y Eleonora Wexler como M. Alberto Negrín firma la escenografía, Marcelo Cuervo la iluminación y Laura Singh el vestuario. Diego Curatella ejerce como ayudante de dirección para esta producción de Sebastián Blutrach que se programó en el Paseo la Plaza durante las temporadas de 2012 y 2013.

El vulgarismo *cock*, que se podría traducir al español como *verga* o *polla*, deja el conflicto al descubierto desde el comienzo, y después trata de desenredar las ideas que en él se entremezclan. Veronese, cuando cayó en sus manos el texto, tuvo claro cuáles eran las razones para poner el espectáculo en pie: «Que plantea algo diferente a lo que es de sentido común en la vida. Que está muy bien dialogada, es muy potente, muy viva. Y sobre todo que habla de deseos, de lo que la gente quiere y necesita. Y como la vida se explica a partir de las elecciones humanas, eso la hace muy interesante» (Sabatés, 2012).

El juego de elecciones en las relaciones sentimentales que se están rompiendo para renacer desde la duda no resulta ajeno al universo ficcional del director. Como tampoco la violencia que se genera en cada decisión, y en la que se apoya para construir un espectáculo cuyo peso recae sobre los actores. Sobre los diálogos de los actores. Y sobre sus cuerpos, como afirma Sbaraglia:

En verdad todos los personajes están peleando por un cuerpo, como si todos estuvieran tratando de encontrar en un pedazo del cuerpo del otro el propio cuerpo. En la obra se impone el territorio físico con todo lo que eso implica: el alma, el deseo, la piel. Es un texto en donde no ves al autor. No da ideas de cómo resolver situaciones, no baja línea. Te permite ver sentimientos, eso es lo que está en juego (Pacheco, 2012).

La ausencia de la idea empaquetada-y-lista-para-consumir y, por tanto, del juicio, de la tesis elaborada, de un final concluyente y aliviador, entronca sin duda con la manera de concebir el teatro para Veronese, que usa este texto para seguir poniendo en duda al hombre y su modo de establecer vínculos, al amor y sus modos de manifestarse, al sexo y su violencia, a los cuerpos que dialogan. A los seres humanos reales, sin clichés y sin tópicos. Con todas las costuras hacia afuera.

7.1.17. *Quién teme a Virginia Wolf*, de Edward Albee (2012)

El título de la obra que mayor éxito ha regalado a su autor seguramente surgió de una pintada que Edward Albee vio en un baño, y seguramente se relacione con el verso de la canción infantil «quién teme al lobo feroz». La obra se estrenó el 13 de octubre de 1962 en el teatro Billy Rose de Broadway, y ganó varios premios, como el Tony por la mejor dramaturgia o el premio de la crítica en Nueva York. En 1994 obtuvo el premio Pulitzer, tras unos años de rechazo por el alto contenido obsceno y violento del drama.

La historia se desarrolla durante una cena que se celebra en casa del matrimonio formado por George y Martha. Él, algo más joven que ella, es profesor de historia y ella es hija del rector de la universidad. Llevan más de veinte años juntos, y en su

relación se introduce un elemento desestabilizador: el alcohol, con el que conviven ambos. Una noche invitan a cenar a una pareja más joven, formada por Nick, compañero de la universidad, y Honey, su esposa. Lo que promete ser una velada agradable se convierte en una espiral de odio, alimentado por el alcohol, durante la cual los comensales darán rienda suelta a sus reproches, a sus miedos, a sus celos, a sus manías y a su rencor. Y, mientras tanto, el amor y el sexo quieren salir a la luz, también deformados y desgastados, grotescos (por ejemplo, el objeto sexual no es la mujer, para Albee, sino el hombre: George).

La versión de Veronese, basada en la traducción de Josep María Pou, no cambia el original, solo lo reduce: «Yo lo que hice ahí fue recortar. Le saqué como treinta páginas de ciento veinte. Saqué muchas páginas porque se hacía eterna la obra. Pero yo sé que Albee no te deja cambiar nada. [...] En esas versiones de los textos de teatro comercial lo que hago es amoldar esa obra para mi trabajo. Por eso elijo obras que de entrada las haría» (§ B2). Después de estrenarla en catalán en el Teatre Romea de Barcelona con los actores Pere Arquillué, Emma Vilarasau, Mireia Aixalá e Iván Benet, el espectáculo se trasladaría, durante el mes de septiembre de 2012, al madrileño teatro La Latina, y Carmen Machi pasaría a tomar el papel de Vilarasau. Durante la gira posterior Ernest Villegas sustituiría a Benet en algunas funciones. La gira condujo la obra por diferentes ciudades españolas como El Puerto de Santa María o Bilbao. El resto del equipo lo componían nombres como Raimon Molins (ayudante de dirección), Txema Orriols (diseño de iluminación), Sebastiá Brosa (diseño de escenografía), Mercé Paloma (diseño de vestuario) y Damien Bazin (espacio sonoro).

La obra estadounidense refleja esa sociedad que, tras las máscaras sociales, descubre rostros demacrados por el rencor y por la frustración. De nuevo en la trayectoria de Veronese se trata el tema de la pareja. De la imposibilidad de amar sin odiar. Del retrato de las cicatrices que la vida en común genera y no cura. De las dolorosas conversaciones que aniquila el paso del tiempo, que enquistado dolores que salen a la luz, y que, solo así, permiten que el amor siga su curso. Que el idilio monstruoso se regenere, como explica la propia Machi (Torres, 2012b):

Como los buenos clásicos, destila gran teatro, y además Veronese, como siempre hace, ha dejado un esqueleto con luz, en el que no está ausente la ambición, donde todo parte de dos personas que se agreden verbalmente, pero que estuvieron muy enamoradas, que aún se quieren.

Cuando la desidia de la rutina encuentra su salida en el alcohol, y los hielos se convierten en rencores que flotan, por más que el alcohol trate de cubrirlos, el amor acaba derramándose y los vasos se quiebran, manchándolo todo a su paso. Albee se vale del naturalismo para crear una escena que tal vez no esté alejada de la realidad. Y Veronese retuerce las relaciones, las lleva al extremo, las violenta. Y violenta, con ello, al espectador, como afirman los protagonistas de la función (Torres, 2012b):

Acabamos exhaustos, y el público también, porque es tremenda; todo empieza como un vodevil y acaba como una tragedia griega; una tragedia contemporánea y muy de ahora.

7.1.18. *Los elegidos*, de Theresa Rebeck (2013)

La escritora americana Theresa Rebeck estrenó en 2011, en Broadway, *Seminar*, que en español se tradujo como *Los elegidos*, y que cae en las manos de Veronese dos años más tarde, a quien ayuda, en la dirección, Franco Battista. Sebastián Blutrach, el productor, lleva esta versión de Federico González del Pino y Fernando Masllorens al porteño y comercial Paseo La Plaza, sito en la avenida Corrientes, donde se mantiene durante dos temporadas. Los actores (Jorge Marrale, Lautaro Delgado, Benjamín Vicuña [sustituido por Esteban Meloni], Manuela Pal y Vicky Almeida) se mueven en la escenografía hiperrealista creada por Alberto Negrín, se visten bajo la firma de Laura Singh, y los ilumina Eli Sirlin.

La pieza americana pone en escena a cuatro jóvenes que pretenden ser novelistas y se apuntan a un curso de técnicas de escritura, impartido por un profesor que tiene unos métodos poco convencionales. En teoría la obra trata el tema de la escritura, pero eso solo es la punta del iceberg, bajo la que se esconde una profunda investigación sobre sexo, el deseo o la atracción erótica, y más abajo todavía se ponen en juego cuestiones fundamentales de la personalidad como el ego, la vulnerabilidad, la necesidad de aprobación, el egoísmo o la competitividad. Y cómo todas esas capas profundas de esos personajes, es decir, de cualquier persona, se esconden tras sus palabras, tras su escritura.

La manera de contar de Rebeck hace que *Los elegidos* sea, según Gorlero, «un remanso en la anodina cartelera actual del teatro comercial. Un texto inteligente y sensible, de esos que mantienen al espectador atento en un cien por ciento» (2013). Pero el texto se hace interesante porque quien orquesta la acción permite que los cinco actores estén entregados a su personaje, a los vínculos que se establecen entre ellos y a la historia que se está contando. Una labor nada obvia dentro del teatro comercial en el

que los actores priman sobre el texto. Veronese, sin embargo, sabe conducir esos cuerpos para que el espectador, que acude a la sala con pocas más intenciones que las de entretenerse, pueda salir, si así lo elige, pensando un poco más profundamente sobre alguna de las cualidades que él puede tener, como los personajes. Sobre su ser íntimo. Sobre su propia violencia contenida y que se escapa a través del ego, del sexo, del deseo y de todo ello junto.

7.1.19. *Sonata de otoño*, de Ingmar Bergman (2013)

El Teatro Picadero, uno de los espacios emblemáticos de Buenos Aires, cuya programación ahora balancea entre el formato alternativo y el teatro comercial, acogió en las temporadas 2013 y 2014 esta versión de la obra de Bergman, que giró por el mundo llegando a ciudades dispares como Barcelona (al Lliure), Sevilla (al Teatro Central) o Santiago de Chile (al Teatro Municipal de las Condes).

Después de un tiempo dedicado al teatro comercial, Veronese vuelve a encauzarse hacia el teatro que busca preguntas y que no halla fácilmente respuestas. En un teatro más incómodo, más oscuro, más críptico. No tan evidente y con un fin más allá que el mero entretenimiento. Y Bergman tiene todas esas claves. Para ello, Veronese cuenta con los actores Cristina Banegas, Natacha Córdova, María Onetto y Luis Ziemkowski. Todos ellos son reconocidos en el panorama porteño por su excelente calidad y por su incesante trabajo en los ámbitos oficial y alternativo. Martín Morgenfield se encargó de la traducción del texto sueco. Diego Siliano trabajó en la escenografía y el vestuario, que supervisó Laura Singh. Marcelo Cuervo iluminó la escena. Violeta H. de Gainza se ocupó de la asesoría musical usando como base las partituras de Chopin. Y Gonzalo Martínez ayudó a Veronese a dirigir esta pieza, producida por Sebastián Blutrach.

Bergman cuenta en *Sonata de otoño* una historia familiar: la de una madre, Charlotte, que antepuso su carrera como pianista a todo, incluidas sus dos hijas y su marido, que se encargó de ellas. Cuando el padre fallece, la hija mayor, Eva, decide invitar a una cena a su madre, a la que no ve desde hace siete años. En la casa se encuentran madre e hija, además del marido de Eva y, para sorpresa de la madre, la hermana menor, con una grave discapacidad.

La obra, que alcanzó su fama al convertirse en film cinematográfico en 1978, protagonizado por los inolvidables Ingrid Bergman, Liv Ullmann y Halvar Björk, pone sobre la cuerda floja las relaciones familiares. Unas relaciones ancladas en el abandono

y la incomprensión y devastadas por el tiempo, por los juicios, por el rencor. No es novedoso para Veronese bucear en los vínculos familiares despedazados. En la transmisión de las miserias familiares como si de genes se trataran. En la repetición de las desdichas. «Hay un momento en el que Eva se pregunta si las hijas heredan las heridas y los fracasos de las madres, si la desgracia de una hija la puede sentir como un triunfo su madre», cuenta la actriz María Onetto (Rago, 2013).

Además, tal y como acostumbra Veronese a plantear, la historia se cuenta desde el punto de vista de la mujer. La figura esencial, desde la que parte la acción y hacia donde esta se dirige, es la mujer. Dos, en este caso. Una madre y una hija. Una madre incomprendida y demasiado moderna para su época, y una hija que siente cómo el peso del abandono se le carga en los hombros y le impide, siquiera, tocar el piano como su madre, que no pierde ocasión para, despiadadamente, poner en duda el talento de Eva. Como pone en duda su propio talento:

Si los espectros del teatro escandinavo fueron los que le enseñaron a Bergman todo lo que sabía sobre la tumultuosa geografía de los vínculos, los que despertaron su fascinación por los dramas psicológicos, también aprendió de Henrik Ibsen y de August Strindberg algo sobre el delicado mundo femenino, sobre esa vanguardia feminista del siglo XIX y toda la conmoción que la conquista de derechos puede desatar en una mujer cuando rompe las determinaciones y los destinos. En *Sonata de otoño* su conocimiento se convierte en la puesta en crisis de esos estereotipos, en la problematización de la maternidad y en lo monstruosa que se convierte una mujer ante la mirada de los otros cuando rompe las normas (Varela, 2013).

La vuelta a este tipo de teatro que habla directamente desde y hacia las entrañas, que pone el foco exactamente en ese lugar que debería estar sano, que debería ser seguro y agradable, en el que las personas deberían sentirse arropadas por el mejor edredón de todos, ese lugar socialmente concebido como un sitio seguro está completamente destrozado. La familia está despedazada y cada uno de sus miembros ni puede reconocerse a sí mismo ni puede reconocer al resto porque ya ni siquiera se siente como la parte de un todo. Veronese retoma este tipo de historias que no conceden paz al espectador, sino que hurga en sus heridas más profundas, esas que se tratan de esconder tras las sonrisas y las mesas rebosantes de comida y los manteles recién planchados. De nuevo, el teatro de Veronese busca las grietas de la mesa, los arreglos que no impiden que, de pronto, la estructura entera se deshaga y las astillas se claven en cada comensal que trataba de disimular que todo estaba mal.

La violencia generada, sin embargo, no sale a la luz de manera evidente. Tampoco eso puede hacerse. No se rompen platos ni vasos. No serviría. Los gritos se acallan en

seguida. No hay manos amenazantes. El dolor impide también que la violencia se descontrola. Y eso causa más dolor, más tensión, más rencor y más fracturas en cada personaje. Las actrices, de este modo, terminan la función «completamente arrasadas... La obra propone un gran duelo actoral, así que aquí estamos, asustadas, como corresponde», como afirma Cristina Banegas (Rago, 2013).

7.1.20. *Bona gent*, de David Lindsay-Abaire (2013)

Indagando de nuevo en los dramas familiares y poniendo el foco en las historias protagonizadas por gente de clase social baja, Veronese pone en pie la obra escrita por el norteamericano David Lindsay-Abaire, ganador de un premio Pulitzer. *Good people* se estrenó en el Manhattan Theatre de Broadway en 2011 y fue nominada a dos premios Tony en las categorías de mejor actriz protagonista (premio que acabó ganando) y de mejor obra.

Este «drama en clave de comedia» (Rodríguez, 2013) cuenta la historia de Margie Walsh, una mujer que ha vivido siempre en un barrio periférico de Boston, instalada en una clase social baja y sin opciones de medrar. A causa de llegar invariablemente tarde a su trabajo como cajera, el jefe se ve en la obligación de despedirla, a pesar de que conoce la razón de la tardanza: Margie debe cuidar de su hija discapacitada, y está ella sola para hacerlo, pues el padre las abandonó. Dos amigas le proponen que se ponga en contacto con un antiguo amigo (y más que eso) suyo: Mike Dillon. Él consiguió salir del barrio, llegar a la universidad y hacerse doctor. Margie se presenta en la casa de él y Kate, y le pide trabajo. Él no puede ofrecérselo, pero ella le pide que la invite a una fiesta que él va a dar en su casa, en la que habrá más médicos y gente acomodada, porque quizá alguien pueda ayudarla. La fiesta se cancela, pero Margie se presenta en la casa de los Dillon. Y, cual si de una mezcla química se tratase, todo lo que parecía controlado y dosificado con bastantes dosis de humor, acaba estallando y salpicando a todos los personajes. Margie no puede cambiar su *statu quo*, como sí ha logrado Mike, por mucho que compartieran un mismo lugar de partida.

El barcelonés Teatro Goya Codorniu acogió esta propuesta producida por Focus y protagonizada por Mercè Aránega, Àlex Casanovas, Antonia «Nies» Jaume, Carol Muakuku, Rubén Ametllé y Àngela Jové. Paco Azorín ideó la escenografía, Mercè Plaoma el vestuario, Txema Orriols la iluminación y Damien Bazin el espacio sonoro. La traducción de la obra se dejó en manos de Joan Sellent.

Veronese conduce a los actores a una velocidad vertiginosa y con unos diálogos que se superponen y se arrebatan de las bocas unos personajes a otros, construyendo un perfecto ritmo de comedia que se convierte, casi imperceptiblemente, en el prelude de un drama que se va gestando ocultamente, mientras las risas tratan de aliviar la tensión de cada nuevo paso. El argentino vuelve a explorar en las relaciones familiares y personales que germinan en un ambiente visiblemente deshecho en el que todos tratan de fingir una felicidad y una vitalidad imposibles. Y, sobre todo, un continuo deseo de mejorar, de cambiar una realidad que los aplasta y que, continuamente, acaba engulléndolos, frustrando cada intento, cada mínima posibilidad que aparece tras las rendijas de la persiana. Cada vez que los personajes abren la ventana no hay, como parecía, un sol radiante, sino unos engañosos fluorescentes de una habitación igual a la suya. De la que no pueden salir.

7.1.21. *El comité de Dios, de Mark St. Germain (2014)*

Por segunda vez, y después de dirigir *La última sesión de Freud*, Veronese acude a un texto del dramaturgo y guionista americano St. Germain. Esta vez la obra se puso en escena en el porteño Teatro El Picadero en 2014, con Roberto Castro, Héctor Díaz, Alejandra Flechner, Ana Garibaldi, Gustavo Garzón, Gonzalo Urtizberea y Julieta Vallina componiendo el reparto, vestidos por Valeria Cook, iluminados por Marcelo Cuervo y en una escenografía diseñada por Alberto Negrín. Gonzalo Martínez fue la mano derecha de Veronese, encargándose de la ayudantía de dirección de esta producción de Sebastián Blutrach.

Cuatro médicos, un trabajador social, una enfermera y un sacerdote componen un comité de urgencia para decidir el destinatario de un corazón que va a ser trasplantado y que va camino del hospital. Los tres candidatos para ese órgano vital son «un poeta sin éxito con VIH positivo y sobrepeso, una mujer mayor que fue trasplantada anteriormente y que hace poco intentó suicidarse, y el más reciente de los pacientes, un joven adicto a las drogas, e hijo de un multimillonario que ofrece una importante contribución al hospital» (Dichiera, 2014). Con esa premisa, los siete personajes expondrán sus razones para destacar a un candidato. Y entre esas razones se filtrarán sus propios miedos, sus egos y sus envidias. En una estancia completamente blanca, como las batas que visten y los vasos en los que beben, estos siete personajes se asemejan a

esos siete dioses del Olimpo que, desde arriba, juzgan quién es el merecedor de la vida. Juegan a ser dioses. Juegan a señalar, entre esos tres cuerpos, al merecedor de una alma.

En ese ambiente blanco, símbolo de la espiritualidad y de la inteligencia, que se traduce en la posibilidad de otorgar o no vida y en la continua utilización de datos médicos y de informes técnicos, queda poco espacio para la visceralidad, para la emoción, para la humanidad. Y esa es la mayor crítica del espectáculo, que no logró, como parece en su propuesta, desgarrar las vísceras de los espectadores. No consiguió que a pesar de esa intelectualidad traspasara la violencia de ese juego atroz que supone que unas manos ajenas manejen los hilos de la vida y la muerte, y que los intereses tengan motivaciones poco éticas. Lo cuenta Laube en su crítica para *La Razón* (2014):

A partir de una premisa interesante y con el potencial de convertirse en una suerte de thriller psicológico sobre el mundo de los cirujanos, el texto de Mark St. Germain va disminuyendo en interés con el correr de las escenas por subrayar demasiado cada uno de sus elementos. Ni siquiera un conjunto de actores sólidos (destaca el ala femenina: Alejandra Flechner, Vallina y Ana Garibaldi, como la enfermera que observa de afuera y lo entiende todo) dirigidos por un director como Daniel Veronese logra terminar de insuflar vida a un texto al que se le advierten demasiado los hilos.

7.1.22. *El crédito*, de Jordi Galcerán (2014)

«Hace rato que estaba buscando un texto así. No es nuevo, trato de buscar situaciones de comedia en cada trabajo que hago. Pero acá cada réplica está cargada de humor y tengo dos actores ideales para eso», afirma Veronese sobre la segunda obra que aborda del dramaturgo catalán, *El crédito*, y sobre Jorge Marrale y Jorge Suárez, sus protagonistas (Lingenti, 2014). El equipo se completa con Gonzalo Martínez en la ayudantía de dirección, Alberto Negrín al diseño de escenografía, Marcelo Cuervo en la iluminación y Laura Singh como diseñadora de vestuario, entre otros, en esa producción de Sebastián Blutrach. *El crédito* estuvo programado en 2014 y 2015 en el célebre Teatro Picadero, en Buenos Aires, y salió de gira a plazas como el Cine Teatro Helios en 2015.

El crédito fue escrita por Jordi Galcerán y con ella ganó el primer Torneo de Dramaturgia Catalana, según cuenta el propio autor (Perales, 2013):

Hace dos años [en 2011] el Festival Temporada Alta de Gerona organizó un Torneo de Dramaturgos. Encargó a ocho autores una obra de dos personajes, de unos 40 minutos de duración. Cada noche se leían dos textos y el público votaba. La que ganaba pasaba a la siguiente eliminatoria. Al final ganó *El crédito*, y ya entonces la productora Bito me propuso escenificarla. Pero claro, lo que yo había escrito era sólo el primer acto... [...] Lo que no quería era engordarlo simplemente. Pensé que como acaba con una cierta

expectativa —la de un personaje que le dice al otro: «ya sabrás lo que es bueno porque me voy a follar a tu mujer»— se podía continuar la historia, intentando encontrar la lógica. Tardé casi un año en acabarla.

En 2013 se estrenó paralelamente en castellano y catalán. Sergi Belbel se encargó de la dirección de la versión catalana, acompañado de los actores Jordi Boixaderas y Pere Ponce (sustituido después por Jordi Bosch), que llenaron La Villarroel. La versión castellana, dirigida por Gerardo Vera y con Carlos Hipólito y Luis Merlo en el elenco, se presentó por primera vez en el teatro Arriaga de Bilbao, para instalarse después en el madrileño Teatro Maravillas, donde ha cosechado un éxito de público y crítica tal que allí se ha mantenido hasta 2015.

La obra de Galcerán cuenta la historia de Antonio, un hombre que va a pedir un crédito al banco sin más aval que la promesa de que devolverá el dinero, su palabra de honor. Galcerán disecciona un mundo en que el valor de la palabra se pierde, en el que la confianza está mutilada, en que el sonido metálico de las monedas parece sustituir incluso al latido del corazón. El autor mete la mano en las tripas de la sociedad actual y esboza, como explica la periodista Zucchi (2014):

Una pintura sobre la tiranía del sistema bancario y del capitalismo, un juego de poderes entre un necesitado y su interlocutor «de escritorio», un duelo de fuerzas con extorsión incluida. La economía como metáfora: prestar, devolver, dar, recibir, creer, confiar, negar, pagar, merecer, establecer garantías.

El crédito, que no pretende convertirse en una obra dogmática ni aun ideológica, muestra una historia que se vincula con la crisis en España y que, a su vez, marida bien con Argentina y su eternamente inestable situación económica. Hay algo de universalidad en este texto catalán, que sin embargo se concreta muy claramente en innumerables escenas cotidianas que determinados países se han visto obligados a vivir. El actor Jorge Suárez (Zucchi, 2014) habla de esa similar percepción entre argentinos y españoles:

Veronese hizo una muy buena versión para sacarlo del castizo. Hoy nos llevamos muchos chascos con comedias extranjeras probadas que no nos representan y no funcionan acá. No es lo mismo un autor norteamericano o inglés que un español que piensa en latín. La traducción siempre es traición. Por eso aunque preferimos el teatro argentino, nos alegra la cercanía española por sobre los autores yanquis o ingleses.

Pero a esta balanza entre poderes y desamparos económicos Galcerán añade, como quien sube las apuestas en una ruleta de casino, una baza de poder sentimental que hace que *El crédito* se precipite, se revuelva y se intensifique: ante la negativa del banquero,

Antonio le amenaza con acostarse con su mujer. El espectador se ve inmerso, de este modo, en una historia familiar, personal, protagonizada por la inestabilidad y el miedo.

Y como ingrediente principal de este cóctel, el humor. Esta situación cotidiana y extraña al mismo tiempo, con tintes de hiperrealismo, que sobrepasa la vida, que la pasa por encima desvirtuándola, se intensifica con un diálogo atrocemente humorístico. La risa se muestra en este texto como escudo ante la terrible situación que sufren quien tiene que ir a pedir dinero y quien debe negarlo a pesar de las amenazas. La comedia como pátina tras la que acercarse a lo siniestro, al horror, a la desesperación y a la denuncia: «La comedia es denuncia. Desde Aristófanes, desde Molière, desde Chaplin, los grandes movimientos de comedia nacen de una crítica social, pintan una situación trágica de la realidad», afirma Suárez (Zucchi, 2014).

Veronese vuelve a poner el foco de su trabajo en una sociedad que parece normal pero que se halla profundamente destrozada, que tiene podridos los pilares sobre los que se asienta y sobre los que una y otra vez está aplicando capas y capas de cemento que sigue deshaciéndose. El hombre, capaz de inventar una economía sobre la que sustentarse, ha creado con ella también una suerte de arenas movedizas en las que puede hundirse. Apelar a la solidaridad, a la confianza y a las palabras no parece dar tregua, de modo que el único tronco al que sujetarse es el talón de Aquiles de quien se tiene enfrente. El ataque directo, la amenaza constante y la maldad surgen del hombre como brotes de flores malditas, y desde ahí puede relacionarse para no hundirse. La risa es la única que parece aliviar esta situación tremendamente desesperada y desesperante. Y Veronese se aferra a ella y la ensancha, la alarga, la manipula como si de arcilla se tratase, convirtiendo *El crédito* en algo placentero durante el tiempo en que el espectador está sentado en la butaca, pero que genera un debate al salir del teatro. Un debate económico, pero también social y personal. Y no es este un fenómeno común dentro del panorama teatral comercial.

7.1.23. Testosterona, de Sabina Berman (2014)

El porteño Multiteatro albergó esta obra de la mexicana Sabina Berman a finales de 2014 y en 2015, con Osmar Núñez y Viviana Saccone en el reparto, Laura Singh en el diseño de vestuario, Alberto Negrín en la escenografía y Eli Sirlin que diseñó la iluminación.

Testosterona se estrenó en marzo de 2014 en el Foro Cultural Chapultepec, en México DF, con César Evora y Verónica Merchant dirigidos por la propia autora. Unos meses más tarde la obra cruzó el Atlántico para llegar al madrileño Teatro Galileo, con Miguel Ángel Sola y Paula Cancio bajo la batuta de Fernando Bernués. En diciembre de 2014 Veronese se encargaría de volver a llevar la obra a su continente de origen.

Berman crea la historia de Antonio, el director del periódico donde trabaja Magdalena (Magui o Miky según las versiones). Él debe abandonar su puesto debido a una enfermedad y quiere dejárselo al mejor empleado posible entre dos candidatos (Marín, 2015):

Beteta [que no aparece en la obra], un veterano periodista con una experiencia de veinticinco años en el diario, o Miky, una joven y brillante periodista a quien tuvo ya como alumna en la facultad. Esta última parece ser, inicialmente, su predilecta. Es inteligente, atractiva y entregada sin condiciones a su trabajo. Ambos, Antonio y Miky, se profesan un amor platónico. Ella parece tener, *a priori*, todas las fichas para ser la elegida, pero Antonio solo le ve un defecto: le falta «testosterona», la hormona responsable de los caracteres masculinos.

Con esta premisa, la autora mexicana inserta al espectador en una trama en la que se mezclan el poder, la competitividad y los roles entre mujer y hombre. Pero, por encima de todo ello, el sexo. Porque entre Antonio y Magdalena hay un sentimiento no esclarecido que tratan de ocultar y mostrar al mismo tiempo. El sexo, el poder y la competitividad se camuflan tras esa hormona tradicionalmente asociada al hombre, que Berman trata de desmitificar con esta pieza: «Las mujeres tenemos testosterona, en la misma cantidad que los hombres, pero si te educan para que cada vez que te alcen la voz debes bajar la cabeza no la produces» (Cruz Bárcenas, 2014).

No es la primera vez que Veronese se adentra en historias en las que la mujer trata de reivindicar su fuerza y su poder, de romper con el *statu quo* social que dice que la mujer ha de ser sumisa al hombre, y de hacerlo poniendo sobre la mesa temas como el de la maternidad y el del amor. Un amor difícil, porque él es un hombre casado y con hijos, y por una enfermedad terminal de la que se sabe poco. Un amor, por tanto, ya por principio lisiado, roto, imposible. De nuevo Veronese indaga en la mutilación afectiva, familiar, amorosa. Porque lo fundamental en *Testosterona* es ese juego entre dos personas que superan los estereotipos que se les otorgan, que visualizan la herida afectiva que les marca y que desde ahí, desde esa desnudez, se retan a un duelo de poder, como reflexiona el actor Nuñez (Marín, 2015):

No me gusta poner a esta obra como un exponente de la lucha de géneros. Para mí, eso alejaría lo que tiene que ver con el poder. Son dos personas inteligentes y que se tienen

afecto. Cuando uno tiene que pelear el lugar de poder con alguien a quien no se le tiene afecto es más fácil. Cuando hay afecto de por medio, cuesta más. La presencia de ese sentimiento hace muy humano el conflicto de esta obra.

7.1.24. *Bajo Terapia*, de Matías del Federico (2015)

El 25 de agosto de 2014 en el Teatro Picadero se llevó a cabo un *semimontado* (es decir, una propuesta a medio camino entre la lectura dramatizada y la puesta en escena) de la primera obra del joven dramaturgo argentino Matías del Federico, que en un primer momento se tituló *Sobre Terapia*. El semimontado, dirigido por Veronese, y que contaba con los famosos actores Héctor Díaz, Mercedes Scappola, Walter Jacob, Manuela Pal, Carlos Portaluppi y María Figueras, fue uno de los cinco ganadores del concurso Contar 1, organizado por Argentores, la AADET (Asociación de Productores Teatrales) y la Asociación Argentina de Actores, cuyo objetivo era visibilizar y dar cabida en el circuito comercial a autores argentinos. «Asistí a la función con una mezcla de nerviosismo y felicidad como pocas veces en mi vida. Era la primera vez que, sentado desde la platea, iba a ver una obra en la que conocía cada una de las palabras y acciones [...] La magia se produjo después de la primera risa que se escuchó en la platea», confiesa el autor en su blog personal.

Unos meses después, en enero de 2015, la obra agotaría entradas durante meses en el teatro Metropolitan, en Buenos Aires, con Santiago Governori sustituyendo a Walter Jacob. Posteriormente, y debido al éxito cosechado, la obra seguiría en cartel, ahora retitulada como *Bajo terapia*, y con Darío Lopilato sustituyendo a Governori.

Poco tiempo después, como si de pólvora se tratase, *Bajo terapia* se dispararía por todo el mundo. En España, la sala verde de los Teatros del Canal se llenó todo el mes de septiembre y octubre de 2015 con esta propuesta dirigida por Veronese, adaptada al castellano por David Serrano, con iluminación de Ion Aníbal López y escenografía de Elisa Sanz, y con seis grandes nombres en escena: Gorka Otxoa, Manuela Velasco, Melanie Olivares, Fele Martínez, Juan Carlos Vellido y Carmen Ruiz. En agosto del mismo año, y después de que la obra girase por diferentes plazas en España, el Teatro Marquina trasladó al equipo a su sala. Las versiones peruana, colombiana, costarricense, miamense, catalana, chilena, dominicana o estadounidense no tardarían en aparecer, convirtiendo esta pieza argentina en un fenómeno mundial que agota localidades por todo el teatro comercial por el que pasa.

Matías del Federico pone en escena a tres parejas heterosexuales que acuden a una sesión de terapia conjunta en la que la terapeuta no aparece. En su lugar ha dejado una serie de sobres numerados dentro de los cuales se establecen las indicaciones que las parejas deberán seguir durante la sesión, y que pasan por contarle al resto cómo se conocieron, qué problema tienen o cómo es su vida sexual. Una de las parejas, la más diferenciada, claramente de una escala social inferior, presenta comportamientos algo arcaicos: él parece dominar sobre ella, que siempre está callada, salvo cuando empieza a beber y a hablar. Y entonces es cuando se descubre de qué quiere hablar Del Federico. «*Bajo terapia* tiene dos desafíos: lograr que haya risas con temáticas y situaciones cotidianas que en la vida real pueden llegar a atormentarnos, y sorprender con un quiebre que revitalice la historia y demuestre el verdadero motivo de la sesión terapéutica», cuenta en su blog⁹:

Se trata de una terapia ciertamente insólita, colectiva y de tralla; tralla dura en la que nada está vedado salvo el silencio; provocación, confesiones inevitables, medias verdades que descubren verdades enteras. Todo silencio es sospechoso.

Así define Villán (2015) esta ópera prima del autor argentino, que tras las risas y los gritos, tras las sonrisas y los abrazos, los compadreo y los besos, oculta una muy otra historia. «Como cocinar con aceite hirviendo —imposible no mancharse—, las hipocresías y los reproches de unos y otros salpicarán al espectador, que se verá reflejado en los pensamientos y afirmaciones de los protagonistas», apunta la periodista López Trujillo (2015a). Especialmente, los protagonistas son los componentes de ese matrimonio extraño, que acude a la terapia engañados por la propia terapeuta, que pide a cuatro colegas de profesión que se hagan pasar por dos parejas para desvelar su sospecha, que acaba revelándose. El marido la viola. Desde hace tiempo. Y ella no sabe cómo denunciarlo públicamente.

Veronese indaga de nuevo, bajo una mascarada de risas, en la idea de la pareja imposible, del amor desvirtuado, de la búsqueda del otro para no encontrarse con uno mismo de frente, esa búsqueda que genera comportamientos extraños, rituales macabros perpetuados por el beneplácito que otorga el miedo a estar solo, el miedo a saberse solo. Y para desvelar ese miedo Del Federico y Veronese ponen en juego lo que haga falta:

Todo vale para llegar al fondo de las cosas, para meterles el bisturí y hacer vivisección de las relaciones de pareja. *Bajo terapia* tiene momentos de alta comedia y otros de realismo sucio, áspero y mala leche. Se digiere bien y prende en el espectador, un poco

⁹ Cita hallada en: http://matiasdelfederico.blogspot.com.es/p/sobre-terapia_71.html <última consulta: 03/02/2017>

estupefacto al final por esa vuelta de tuerca oxidada y chirriante. El fin parece justificar todos los medios, broncas y complicidades. Teatro, la vida es puro teatro (Villán, 2015).

7.1.25. *Cena con amigos*, de Donald Margulies (2015)

El estadounidense Donald Margulies teje un texto en el que presenta una cena entre dos parejas de amigos, Caren y Dani (o Gaby, según la versión) y Bea y Tomás, que anuncian su ruptura. Como si de un terremoto se tratara, esa revelación desencadena movimientos espasmódicos en el corazón mismo del orden establecido que los cuatro personajes parecían poseer:

Los efectos de la disolución marital producen que todo —lo que parecía en su lugar y era tan tranquilizador— se resquebraje.

Como piezas de dominó la caída traerá aparejada una estampida que derretirá los cimientos de eso que parecía tan bien construido. Y aquel aparente equilibrio desaparecerá, para dar lugar a una realidad más cuestionada, como si al corroerse el velo de lo natural y cotidiano obviamente nos obligáramos a indagar no solo de quién nos hacemos amigos, sino con quién elegimos compartir nuestra vida.

Un delicado aviso a la hipocresía familiar que mira hacia fuera y muy poco hacia dentro. ¿Comedia romántica? Puede ser pero no esperemos finales rosas o complacientes.

Así describe Veronese esta obra (en la web del madrileño Teatro Lara¹⁰), con la que de nuevo sumerge al espectador en un mundo en el que se desvela lo que estaba oculto, en el que deja al sol, sin esparadrapo, las heridas no cicatrizadas que produce el amor, el matrimonio, la familia. Las deja al aire para que se ventilen, aunque infecten todo cuanto tocan. Porque si no se quedan al aire se pudren.

«Veronese ha hecho un trabajo impresionante. Ha profundizado mucho en los personajes y en su dolor, añadiendo drama a una comedia más ligera y superficial. Ahora todo es más sutil y por debajo asoman las tensiones sexuales y los conflictos de amistad. Es una comedia dramática que toca mucho al espectador», afirma Gloria López (en Fernández, 2015), la dueña de GL Producciones, la compañía andaluza que propuso a Veronese la dirección de este texto, tras su paso por Buenos Aires, donde estableció el contacto con el creador argentino. May Pascual, José Olmo y Orencio Ortega completan los vértices de este cuadrado, vestido por Carmen de Giles, que estuvo en las salas madrileñas El sol de York y el Teatro Off del Lara, y que giró por diversos teatros nacionales, como el Teatre Tarantana de Barcelona.

¹⁰ <http://www.teatrolara.com/project/cena-con-amigos/> <última consulta: 03/02/2017>

Tras la aparentemente tranquila cena entre dos matrimonios se desvela un juego de amor y dolor que desmaquillan el miedo atroz que los personajes (y el espectador) sienten al cambio, al desorden de unas vidas construidas, aunque sean ficticias. «Elegimos mal. No elegimos a la persona con la que mejor vamos a estar, sino con la que queremos jugar a juegos que ya conocemos», concluye la actriz López (Fernández, 2015).

7.1.26. Vigilia de noche, de Lars Norén (2015)

La vuelta a la dramaturgia escandinava por parte de Veronese es como la vuelta a una casa antigua, que se conoce, pero no se reconoce, que esconde tras sábanas de polvo antiguos muebles que en su día brillaron y hoy están inservibles. *Vigilia de noche*, de Lars Norén, cuenta una historia que remite a la dramaturgia de Veronese. A las historias familiares descarnadas y mutiladas, a la contención de sentimientos que se agolpan tras los cuerpos de quienes los padecen, a la violencia escondida tras las sonrisas. Los hermanos John y Alan acaban de perder a su madre, y se encuentran en la casa de ella, aún con sus cenizas en la mano. También acudirán allí sus esposas Charlotte y Monica. Ellos no parecen conocerse demasiado, no comparten muchos recuerdos comunes, de modo que este encuentro se convierte en una suerte de anagnórisis macabra, reconstruida, ficcionada y dañada por las cesuras que sobre ellos ha creado la vida.

En este encuentro nocturno los cuatro personajes acabarán desvelándose más animales que humanos, se permitirán gritar, moverse y mirarse como si por ellos no pasara el filtro de la civilización. «Entre los hermanos y sus esposas [...] se desarrollan situaciones humillantes con seres desbordados por una circunstancia que combina patetismo y verborragia. Son personajes que exponen infidelidades, dependencias y bajezas de todo tipo», describe Santillán (2015). Y ello es posible porque precisamente se trata de un encuentro nocturno:

La noche no está hecha para racionalizar sino para hacer cosas —ingerir alimentos, amar, dormir— que no están relacionadas con la razón. Uno podría pensar que no es posible vivir así, en una pesadilla sin posibilidad de armonía. Tiene la locura de las discusiones encarnizadas entre personajes que no quieren escuchar sino ser escuchados. Es una obra dura, seca y sostenida por trabajos actorales sanguíneos.

Veronese encubre así las atrocidades de sus personajes (Hopkins, 2015) y les permite un grado de violencia tal en el que las palabras se lanzan con más fuerza que los dardos y con más efectividad que las balas. No hay tregua, el amor se muestra con toda su crudeza, se imposibilita, se quiebra y vuelve a destrozarse derruyendo lo que toca:

Ellos no están lúcidos, pierden el control y eso hace que todo se produzca más rápido y más cruelmente. Siento que es una obra cruel sobre los sentimientos. Me gusta mostrar eso. No es que crea que hay que ser cruel y mostrarlo. Pero esa lucha por el amor, ese pedido de amor, de atención, a la persona equivocada y en el momento equivocado, me produce imágenes teatrales muy potentes. Son dos parejas desintegrándose (Pacheco, 2105).

Y en esa desintegración encuentra el director argentino un modo posible de comunicarse con el mundo, de denunciar la maldad que alberga el personaje (el espectador), de alumbrarla para, quizá, hacer que huya.

Vigilia de noche, traducida por Francisco J. Uriz, interpretada por Mara Bestelli, Pilar Gamboa, Walter Jakob y Luis Machín, con un diseño de vestuario de Laura Singh, una escenografía de Franco Battista, una iluminación de Juan Ramos, con Adriana Roffi, Leo Méndez y María Leiva como ayudantes de dirección, y producida por Sebastián Blutrach, se estrenó en el porteño Teatro San Martín en 2015, y allí hizo temporada hasta 2016, que se trasladó al Teatro Picadero.

7.2. Conclusiones

Durante quince años, Veronese ha saltado de unas piezas del tablero teatral a otras, logrando, ante todo, un objetivo básico: vivir (que no sobrevivir) del teatro. Hacer lo que ama, lo que le divierte, lo que sabe hacer, y poder sustentarse económicamente con ello. «Si me dedicara únicamente al teatro independiente debería dar clases o laburar en otra cosa. Y dar clases me deja exhausto, me quema bastante la cabeza», confiesa el teatrista (Lingenti, 2014).

Los saltos de un terreno teatral a otro tienen que ver con su necesidad de búsqueda, con su rebeldía ante las leyes no escritas, y con su inocencia para con el hecho dramático, con su falta de prejuicios. Dice Gonzalo Martínez, que ha trabajado muchos años como su mano derecha (§ B6):

Para mí Daniel es un artista, un tipo que va haciendo obras. Lo que me gusta es que no tiene un prejuicio de dónde está el territorio en el que hay que trabajar, y puede volcar su sensibilidad, las posibilidades de arte que haya ahí, y lo mete igual. Después están los oficios, pero una cosa no quita la otra. Pero hay algo en él que no cambia. Fue muy brusco el cambio que hizo de los objetos a los actores, pero conserva un lugar de búsqueda estética que lo traspasa todo el tiempo.

Ese «lugar de búsqueda estética» parece no quedarse solo en la capa superficial que deja entrever la palabra «estética»: parece ir más allá, pero no hacia afuera sino hacia dentro. Veronese está diseccionando el material teatral con cada cosa que hace, desde El Periférico hasta la obra más comercial. Escarba dentro de las grietas que cada pieza le

deja al descubierto y mete su bisturí por ellas para ver qué hay al fondo, más dentro, como si quisiera extraer su esencia más íntima. Porque ese es el juego: descubrir la intimidad del teatro y dejarla al descubierto. Comprender qué quiere contar una obra, qué hay detrás del negro sobre blanco del texto, analizar qué se puede hacer con los cuerpos, y, especialmente, entender qué necesita un tipo de receptor concreto.

El corte del bisturí se parece, la extracción de la piedra preciosa se realiza del mismo modo. Por eso todo *parece de Veronese*, porque «él hace versiones de todo, empezando por *El crédito*, a todo le da su ritmo particular», cuenta Adriana Roffi (§ B5). Ese ritmo y esa manera de exponer (y exponerse) posibilitan que el público sepa que está viendo algo suyo, algo que ha pasado por sus manos. Ver algo de Veronese se convierte en sinónimo de ver algo bueno. El teatrista ha logrado que su mano implante ese sello de calidad. Y ello es posible cuando se trata todo el material con un respecto absoluto:

Que hagas obras en la calle Corrientes [es decir, tradicionalmente teatro comercial] no es sinónimo de hacer cualquier cosa. Trabajo con la misma seriedad y profundidad ahí que en el teatro independiente, no tengo dos formas de dirigir. Trabajar en el teatro comercial implica un gran entrenamiento, tenés que resolver una buena cantidad de problemas en un par de meses, y eso te pone en jaque. Firmo los espectáculos que hago, no me siento avergonzado, la paso bien. Y yo mismo no puedo estar siempre viendo a Bergman. Hay algo de lo que soy como espectador que me ayuda a encarar este tipo de espectáculos. Obviamente, también intento meterme en las fisuras del teatro comercial para profundizar en cosas que me interesan. Hacer teatro comercial serio es más difícil de lo que parece. Y llegué ahí por tener prestigio en el teatro independiente. No es algo que me provoque conflictos, siento que mi carrera me fue llevando hacia este lugar (Lingenti, 2014).

Trabajar en teatro desde el respeto y la excitación que supone enfrentarse a un nuevo reto implica salir de la zona de confort en la que uno puede instalarse si se mantiene demasiado tiempo y obtiene ahí un cierto éxito en la profesión, y ello parece ser una de las motivaciones fundamentales de este argentino que empezó trabajando como carpintero y que ahora moldea textos y cuerpos en escena. Esta manera de saberse en el teatro tiene que ver con una necesidad de correr hacia adelante, de trabajar para ingerir nuevas experiencias, de viajar sin demasiado equipaje que pueda lastrar o ralentizar el camino. Y por ese motivo Veronese ha buscado dirigir. Dirigir todo lo que se ponga en su camino y le interese. Dirigir para conocer más sobre ese animal llamado *teatro* al que disecciona continuamente. Dirigir porque eso, según cuenta (Pacheco, 2015):

Me hace brillar, me excita, me hace sentir más vivo. Puedo decir más cosas dirigiendo que escribiendo. Siento que cuando dirijo, estoy escribiendo. Es un complemento de la escritura. Si no fuese dramaturgo, dirigiría de una manera diferente. Hasta me doy el lujo de intervenir los textos y sacar el provecho que creo que cada obra necesita. Tengo una voracidad frente al trabajo que satisface la dirección: la escritura me deja como en la gatera. En un momento fui titiritero, después autor, ahora soy director. Son cosas que uno va dejando. Mi trabajo con el grupo El Periférico de Objetos está ahí. No lo uso, pero me marcó. Tuvo que ver con un momento de mi vida. Cambio de gustos, cómo no voy a cambiar de profesión.

El salto de casilla al que juega Veronese todo el tiempo supone que su esencia, esto es, lo que él tiene y entrega al teatro, que coincide con lo que admira del teatro y le roba, parece borrosa, parece difuminada. Porque el propio teatrista pretende que sea así. Pretende que no se le pueda empaquetar dentro de una caja de definiciones concretas. Pretende dejar abiertos sus límites para ensancharse a su antojo. Sin embargo, a lo largo del repaso de su carrera se han establecido determinados vínculos entre las piezas que elige dirigir, que muestran una continuidad en su trabajo, en su poética. Porque el material está ahí pero cada teatrista sabe tocar las cuerdas del instrumento de un modo determinado, y los acordes a los que acude Veronese suenan a él, son reconocibles, y por eso atraen: porque se saben suyos.

CAPÍTULO 8

LA POÉTICA DE VERONESE

Intentar establecer unos patrones básicos sobre los que gira la dramaturgia de Veronese supone llevarle la contraria a un teatrista que ha escapado durante toda su trayectoria profesional de cualquier tipo de clasificación que la crítica haya intentado dibujar sobre él (§ 4.3.1.4.1):

El enemigo del arte es «dar todo por supuesto»: dar por supuesto que sabes lo que estás haciendo, que sabes cómo caminar y hablar, dar por supuesto que lo que «quieres decir» significará lo mismo para aquellos que lo reciben. En el momento en que das por supuesto quién es el público y qué significa un momento en particular estás aletargado. Dar las cosas por sentadas puede impedirte entrar en territorios nuevos y embarazosos (Anne Bogart, 2013: 129-130).

Como si de un mantra se tratara, parece que Veronese se aplicara las palabras de la directora estadounidense Anne Bogart para buscar continuamente nuevas fronteras y evitar cualquier tipo de clasificación en la que sentirse encerrado.

Las clasificaciones, sin embargo, responden a una necesidad de organización del mundo artístico y surgen especialmente cuando aparecen fenómenos nuevos e incontrolables, como sucedió en la Argentina de los 70 en adelante. En aquel momento a Veronese se le insertó en numerosos cajones con etiquetas (§ 5.2.2) llenas de nomenclaturas que, como la arena en la mano, se escapaban constantemente a la definición que de ellas se daba. Las etiquetas, las definiciones, se iban borrando, tachando, reescribiendo, porque los autores, los teatristas, ajenos al mundo académico y crítico que necesita de esa organización hacían lo que hacen los artistas: crear libremente. Por eso el nombre de «teatro de la desintegración» se borró tempranamente. Porque, al igual que los niños en la parte de atrás de un coche, los textos que en esa caja convivían se revolvieron, se gritaron, se tiraron del pelo, quisieron frenar el viaje para pararse a contemplar un paisaje insólito, quisieron acelerar el camino. Se buscó entonces una nomenclatura más adecuada, más libre, con cinturones de seguridad algo

menos prietos, y apareció el nombre de «canon de la multiplicidad» que trató de mantener serenos a esos textos que aparecían sin cesar.

Veronese comprende, más de veinte años después de que comenzara su carrera, la importancia de esas nomenclaturas. Él mismo se quiso vincular a unas ideas estéticas y escénicas determinadas que cumplía a rajatabla. Unas ideas que le asociaran directamente con un único y restringido modo de desenvolverse en el mundo teatral. Unas ideas que también fue descartando, olvidando, rechazando, dejando atrás como se dejan los amantes que ya no se aman, aunque se recuerden. Él mismo fue comprendiendo que no había ningún barrote ni ninguna jaula tras esas definiciones y clasificaciones si él no atendía a ellas. Así, al menos, lo asumía en 2015:

Los encasillamientos siempre me molestaron. Que pudieran establecer certezas sobre mi producción me hizo sentir que había sido encerrado en una clasificación. Que me habían puesto límites. Me gustaba más no saber cómo era mi poética de escritura (Hopkins, 2015).

Esos tiempos en pasado indican que aquello de lo que escapaba Veronese ya no supone un peligro para él. Que su trabajo es el que es, al margen de lo que definan o no definan quienes lo estudian, y que eso no lo ha atado nunca para investigar todo lo que quería probar en el ámbito escénico. Si ha logrado pasar con éxito de la experimentación más minuciosa con *El Periférico* a llenar los teatros más comerciales, si ha logrado traspasar océanos para contar historias, si ha hecho jirones las dramaturgias de otros autores para presentar la suya propia, y si, a pesar de todo, ha conseguido ganarse el respeto de crítica y público, quizá sea porque sus propuestas van más allá de cualquier definición. Porque el juego escénico que propone se compone de estrategias innovadoras y sorprendentes que enganchan al contrincante. Y eso es todo. Y no es poco.

Las siguientes páginas tratan de analizar los elementos que aparecen en la creación de Veronese. Principalmente en sus textos propios, pero también en las adaptaciones que realiza y, en menor medida, pero sin obviarlas, en las obras que decide dirigir, puesto que la mayoría de ellas están elegidas porque tienen que ver con su mirada creativa. Nada más. Aquí no se tratará de incrustar al teatrista en ninguna corriente dramática. No hay ninguna pretensión de aferrarlo a ningún nombre propio salvo al suyo. Los textos hablan por sí solos, y son más libres que el crítico e incluso que el propio autor, y no se dejan atrapar en ninguna red.

En los textos de y usados por Veronese, si se diseccionan con atención, se pueden encontrar los mismos trozos de músculo y de hueso, y aun el mismo corazón, con sangre nueva, pero con un mismo latir. A partir de esa disección se podrían establecer unas coordenadas básicas para comprender a este autor argentino. A él y su camino, muy al margen (aunque determinado por ello) de todo lo que le rodea. El empeño de clasificación, de vinculación con el mundo exterior, con el contexto social y político, con el contexto literario y escénico no es competencia de este estudio. Es competencia de cada lector, de cada crítico, en función de sus necesidades de establecer lazos con unos u otros fenómenos. Si Veronese parte del «no sé», si no pretende establecer dogmas de fe, sino que huye de ellos, si ofrece libertad para tomar su material a gusto del receptor, este estudio no puede sino responder del mismo modo. De nuevo Anne Bogart (2013: 82) resume lo que parece ser el patrón de comportamiento del propio Veronese a la hora de dirigir, escribir y adaptar:

Quiero usar el teatro para cuestionar los límites y las fronteras de la experiencia humana. En cada obra que dirijo quiero cuestionar mis supuestos formales, estéticos, estructurales y narrativos. Quiero permitirme la necesaria desorientación personal respecto del material y las personas implicadas. Y quiero incluir la desorientación como un hilo de la tela que conforma cada montaje.

El teatrista argentino concibe la obra dramática como un organismo vivo (§ 5.3.19), de manera que será tratada como tal, y puesto que el teatro es el territorio humano por excelencia, ya que está escrito, interpretado y contemplado por hombres, será estudiada como si de un cuerpo humano se tratase. En ella se podrá analizar desde su vestimenta hasta sus órganos internos, pasando por el esqueleto y los músculos, sin olvidar el olor que desprende. Porque, en efecto, la pieza artística tiene su personalidad, su manera de moverse y de presentarse en sociedad, y, lo más importante, es que es independiente. Como un hijo que alcanza la mayoría de edad, las obras de Veronese se distancian de su creador y también del resto de miembros que componen esa familia numerosa de hermanos (las obras escritas por él, ya sea en soledad o bien dentro de El Periférico de Objetos), primos (sus adaptaciones) y parientes lejanos (las direcciones de piezas que no son de su autoría).

Cada pieza tiene sus características propias, y sin embargo todas ellas están vinculadas, enlazadas. Porque han sido amamantadas con unas mismas ideas y adoctrinadas bajo un mismo modo de concebir el mundo y la vida. Y Veronese se esfuerza en que cada una de sus criaturas muestre la realidad tal y como es, y sea superadora de la violencia y el dolor que la vida alberga. Quizás, al fin y al cabo, no

maquillar la realidad, no mentir, pisar fuerte y estar preparado para afrontarlo todo son los mejores rasgos de identidad que se puedan poseer.

8.1. El vestuario

El vestuario que cubre el cuerpo de alguien funciona como si de una puerta de acceso se tratara. La elección de un determinado estilo determina la manera en que uno quiere ser visto y concebido. Llevar colores combinados, tener los vaqueros rotos, calzar tacones o zapatillas deportivas, cubrirse la cabeza con pamelas, tener camisetas escotadas, ir a la moda, mostrar la pertenencia a una banda urbana o vestir descuidado. Cualquiera de esas opciones se convierte en la carta de presentación de un individuo. Y sobre ese aspecto físico y externo se vierten todos los prejuicios y las opiniones de la sociedad. El vestuario de uno funciona como una promesa de coherencia entre lo que se ve y lo que se es.

Del mismo modo que el individuo puede apostar por esa coherencia, para que su inclusión en un grupo determinado esté clara y sea reconocible, jugar con las expectativas de una imagen para romperlas también puede ser una opción. Y parece ser esta la opción preferida por Veronese, en todos los aspectos de su poética. Si la vestimenta se convierte en una promesa de lo que hay debajo, el título funciona de idéntica manera. Viste la obra y es lo primero con que se encuentra el lector. Es su carta de bienvenida.

«No hay reglas ni fórmulas para encontrar un buen título para la obra, y tampoco estudios globales sobre la elección de los títulos», anuncia Pavis (1998: 481), que trata de resumir las principales características de estos. Suelen ser concisos, coincidir con el nombre propio de algún personaje, especialmente del protagonista, pueden querer caracterizar al protagonista con un adjetivo, en determinadas ocasiones se convierten en un comentario metatextual de la propia obra, a veces buscan la provocación del espectador, pueden ser proverbios, o frases ingeniosas o enigmáticas (Pavis, 1998: 482). De estos elementos esquemáticos el teatrista argentino ha decidido que le bastan la provocación, el ingenio y el enigma. Solo encajan en esta definición algunos nombres, como *Luisa* o *Cámara Gesell*. El resto de obras parecen ignorar estas claves que apunta Pavis, como si fueran folios tachados, descartados y lanzados a la basura.

Todas las obras que ha firmado Veronese, ya sean las de su creación propia o las adaptaciones de Chéjov e Ibsen, se caracterizan por sus títulos. Unos títulos extensos y

largos, que rozan el antisentido y lo agramatical: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Mujeres soñaron caballos*, *Eclipse de auto en camino*, *Un hombre que se ahoga*, *El desarrollo de la civilización venidera*, *Formas de hablar de las madres de los mineros*, *mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* y un largo etcétera de rótulos que se asemejan a sinopsis, de frases que parecen mutiladas, que cojean, que tienen impedido un sentido. Que podrían habersele aparecido a Julia, la protagonista de *La mujer loca*, de Juan José Millás, que dialoga con frases y palabras que no encuentran su sentido y van a que ella las cure (Millás, 2014: 24):

Dice Julia que debió de correrse la voz de que poseía una clínica gramatical o algo parecido, de modo que durante los siguientes días empezaron a presentarse en su habitación, mientras estudiaba, frases a las que no se atrevía a confesar que ni ella era doctora ni aquella habitación un sanatorio. Comprobó que las había de todos los tipos imaginables: frases con problemas físicos y frases con problemas psicológicos. También había frases con alteraciones psicósomáticas, de las que tenían mal el cuerpo por una complicación mental o mal la mente por un conflicto corporal. Vio frases rotas y frases descoyuntadas y frases con doble personalidad o doble sentido, por no hablar de frases lapidarias, lacónicas, malsonantes, simples, complejas, transparentes...

Cada uno de los títulos que Veronese usa en sus creaciones podría haber ido a visitar la clínica de esta joven que dialoga con el lenguaje. Pero también podrían haber ido a exigir explicaciones al causante último de este juego: a Marcel Duchamp. El francés coqueteó con su concepto de arte como broma y entregó a sus piezas un maquillaje lingüístico absurdamente inquietante, cuyos pigmentos no eran sino falsas expectativas debajo de los cuales nunca había lo que se esperaba, como el caso de aquel *La novia desnudada por los solteros, incluso* (§ 4.3.1.4.1), con esa coma imposible.

Dice la dramaturga y directora argentina Lucía Möller: «El título es la puerta de entrada de algo. Te antecede a un contenido. Pues él hace todo lo contrario. Esas oraciones largas... Lo que él hace, creo, es un disloque a la expectativa. Juega. Le gusta hacerse el enigmático, que no vean cuál es su carta, su as. ¿Parece todo simple y sencillo? No, no lo es [risas]. Es su alquimia. Creo que busca, a propósito, una ausencia de sentido, cosas que no tengan explicación» (§ B7). Ese sinsentido, ese absurdo, también viene de la mano de las influencias de Beckett, de Jarry y de Genet y de tantos otros artistas con cuyos materiales ha trabajado. Y detrás de esos nombres largos y desconcertantes que no cumplen lo que prometen, detrás de esa aparente falta de sentido, detrás de esa ausencia de explicación hay un creador que se divierte.

La intención de Veronese no es otra que diferenciarse, despistar, jugar con el receptor (§ 5.3.1), tenderle la mano para un combate intelectual y divertido a un tiempo.

Si el espectador accede por esa puerta deformada entonces estará preparado para aceptar cualquier cosa que Veronese coloque en cada casilla del tablero.

Con el paso del tiempo este juego sintáctico y semántico ha ido perdiendo fuerza. Los nombres se han acortado desde los años 90, aunque mantengan su esencia enigmática: el caso más llamativo y reciente es el viaje que atravesó *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, titulado así en 1992, que pasó a llamarse solo *Los corderos* en 2009. «Ya no necesito diferenciarme, generar algo distinto de los demás», cuenta Veronese, y añade: «Me encantan esos títulos, pero son muy pretenciosos. Después me empezó a dar un poquito de vergüenza lo pretencioso» (Soto, 2015).

Desde *El Periférico de Objetos* hasta las obras más comerciales hay un recorrido lleno de replanteamientos estéticos. Y de desprendimientos. A medida que Veronese ha ido conociendo nuevas posibilidades escénicas ha ido afianzándose, encontrando cuál es su lugar y qué no necesita para diferenciarse porque simplemente lo tiene en su esencia. Eso explicaría la pérdida de ese juego y la búsqueda de una mayor claridad en su obra. De la misma manera que se desprendió del objeto para llegar al cuerpo, que pasó del movimiento externo a la emoción interna, la necesidad de ambigüedad se fue reduciendo. Y la puerta de acceso empezó a regularse, a limpiarse de grafitis reivindicativos, a ordenarse y a dar la bienvenida de un modo más cercano, más transparente. Desde *Los hijos se han dormido* y *Los corderos* Veronese no ha vuelto a titular ninguna obra porque no hay más adaptaciones ni creaciones propias en las que esté trabajando. Está por ver si en los próximos años tiende hacia esa claridad, vuelve a retomar la controversia nominal o se inventa cualquier otra excusa. Para jugar.

8.2. El cuerpo de la obra

Si el título es la puerta de acceso a una obra, una suerte de cebo tendido al receptor para que se acerque al resto de la composición, un felpudo de bienvenida a un hogar, lo siguiente con lo que se encuentra quien decida cruzar ese umbral será la dimensión visual que presenta, su estructura externa. La forma física de una creación artística es tan importante como el aspecto de un cuerpo humano. Y el autor es consciente de eso y juega con ello.

Del mismo modo que un músico elabora una partitura determinada sobre la que apoyarse para colocar los dedos en las cuerdas de su instrumento, o un arquitecto diseña la estructura de un edificio e inventa nuevos anclajes y apoyos, como hiciera Le

Corbusier sustituyendo el muro de carga por un pilar y una viga, un autor juega con las estructuras visibles que le permite el lenguaje. No es esto un terreno exclusivo de la obra dramática, de hecho en este tipo de creaciones se experimenta mucho menos que en otros géneros literarios: la poesía con sus caligramas dan fe de ello. O las innovaciones estilísticas probadas en la novela, como *El otoño del patriarca*, de García Márquez, *Como es*, de Beckett, *Cristo versus Arizona*, de Cela o *Las puertas del paraíso*, de Andrzejewski, que juegan con los signos de puntuación, bien repitiéndolos hasta el extremo, bien ignorándolos por completo. Y, más allá de la primera apariencia estética, los autores experimentan con la estructura en una capa más profunda, y desordenan el material para reubicarlo a modo de puzle, como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Mendoza, o para ofrecer varias posibilidades de estructura y, por tanto, de lectura y de historia, como en *Rayuela*, de Cortázar.

El autor de la pieza decide cómo se presenta su creación ante la sociedad. Como si de un cuerpo humano se tratara, el creador moldea su obra y le otorga unas características que la obra deberá acarrear para siempre. El texto puede seguir unos cánones estéticos, y tener unos hombros, unas caderas y unas piernas equilibradas y esbeltas, o puede aparecerse ante el lector con problemas de cadera, coja, sin un brazo, con la espalda encorvada hacia adelante. Todo depende de la elección de composición del autor.

El dramaturgo español Alonso de Santos explica que la estructura de una obra no es solo su dimensión visual (1999: 100-101):

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que esta tenga el mayor nivel posible de creatividad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes y sus formas de manifestarse (el lenguaje).

De la misma manera que un cuerpo se compone de varios elementos, también una obra lo hace. Así, el esqueleto mostrará su estructura básica, su dimensión visual, la diferenciación entre los elementos textuales y paratextuales; los músculos se sustentarán por la trama y todos los elementos que la acompañan, como la acción o el tema de cada pieza; los órganos internos, por último, se forman a través de los personajes, el tiempo,

el espacio en que se desarrolla la acción, esto es, de los elementos que componen la historia de la ficción.

8.2.1. El esqueleto dramático

La estructura externa de las obras dramáticas, su sostén, la combinación de sus huesos, el generador de su constitución física, ha sufrido varios cambios históricamente, en función de los cánones estéticos de las épocas. Como ocurre con la presión de las modas sobre los cuerpos. Así, el número de actos ha ido variando en función de la corriente estética predominante, como la modificación de las escenas, la aparición de los cuadros o la invención de las didascalias.

El cuerpo textual se compone de dos mundos paralelos: el textual y el paratextual. El primero está conformado por los diálogos, y el segundo por el título, los títulos de las escenas o los cuadros si los hubiera, las didascalias o acotaciones y el nombre de los personajes que introducen el diálogo. Estos dos mundos se diferencian tipográficamente con elementos más o menos generales: las didascalias suelen transcribirse en cursiva o con letra más pequeña que la del diálogo; los títulos de escenas o cuadros suelen escribirse con letra de un tamaño mayor a la del diálogo y en negrita; los nombres de los personajes se presentan en negrita o en mayúsculas o versalitas, y se separan del diálogo con dos puntos o con un punto seguido de un guion.

Estas reglas básicas ofrecen ya un mapa reconocible para el lector que abre una obra teatral. A través de esas pautas el lector sabe reconocer que el texto es, efectivamente, una obra teatral, y sabe moverse por él como por un mapa de carreteras, diferenciando las nacionales y las secundarias. Confiado en la validez de estas coordenadas, puede libremente acceder a lo que le interesa, descartando aquello que en un momento dificulta seguir la acción, o interrumpirla para retomar las indicaciones ofrecidas por las didascalias en cualquier momento.

Asimismo, los autores pueden configurar su mapa particular como les interese, y eliminar las didascalias, o no diferenciarlas tipográficamente del diálogo, o construir un diálogo a base de, por ejemplo, signos de puntuación, como el *Diálogo mudo de los cartujos* que Lorca escribiera en los años 20:

En el patio de la Cartuja pasean los Cartujos vestidos de blanco. Van y vienen entre las zarzas y las malvalocas. Son cinco y son uno.

El Fraile más viejo está mirando una rosa recién abierta. Los demás se acercan delicadamente.

CARTUJO.– ?

CARTUJO.– !
CARTUJO.– ()
CARTUJO.– ...
CARTUJO.– .

(Lorca, 1997: 189)

La división en actos, como se apuntaba antes, ha sufrido diversas modificaciones con el paso del tiempo. En el teatro occidental, los griegos diferenciaban el texto en cinco partes según las apariciones del coro, los romanos comenzaron a continuar y afianzaron esta división en cinco partes, llamadas *actos*, estructura respetada por el teatro isabelino y por el francés hasta el siglo XVII, pero no por el del Siglo de Oro español, que redujo ese número a tres jornadas o actos. La fluctuación de un número u otro de actos tiene que ver con la propia concepción de estos: al principio los actos marcaban saltos temporales, pero esa definición se iría perdiendo hasta señalar simplemente una ordenación más o menos equilibrada de la historia. Con la llegada del Naturalismo, y más aún con la de las vanguardias, el teatro comienza a desbarajustar esta ordenación, y llega a perderse el concepto de acto. Así hay obras escritas en un único acto, u obras separadas en varios fragmentos, que tienen que ver más con escenas que con actos.

Las escenas, por su parte, tenían la misión de separar el momento en que cambiaba el número de personajes, y se repartían dentro de los actos. En el Romanticismo alemán comenzó a usarse también la nomenclatura *cuadros*, que, junto a *escena*, se escapó de la vigilancia de los actos para dividir el texto en fragmentos diferentes en función de las necesidades de su propia naturaleza. Así, por ejemplo, Brecht divide *Madre coraje* en doce cuadros o fragmentos, mientras que *El círculo de tiza caucásico* tiene la mitad de divisiones.

La dimensión visual de una obra, por tanto, es un material de juego más para los autores. Y Veronese no va a desaprovecharlo. La apariencia física de sus obras varía a su antojo, de modo que hay obras con un físico más extraño y obras sin tanto maquillaje. Hay obras cuya forma prima por encima del fondo, y piezas en las que el diálogo entre forma y contenido se ajustan a los mecanismos más clásicos del drama. La elección de una u otra vestimenta dependerá, en parte, al momento histórico por el que el autor atraviese.

Las obras podrían englobarse en dos grandes categorías: las que respetan las convenciones de escritura teatral y las que atraviesan esas convenciones. Dubatti

diferencia dos momentos claves en la dramaturgia de Veronese en función de la estética que presentan (2000a: 21):

Por un lado, una «estética de la identificación» (de acuerdo con Lotman, «la clase de fenómenos artísticos cuya estructura estaba ya dada *a priori* y en los cuales la expectativa del oyente [espectador] estaba justificada por todas las construcciones de la obra»), aquella en la que el espectador participa como en un juego del que conoce muy bien las normas. Por otro, una «estética de la contraposición», en la que, como señala Valentina Pisanty, las expectativas del destinatario son sistemáticamente frustradas.

Estas dos estéticas diferentes se vinculan con lo que aquí se trata de diferenciar: la «estética de la contraposición» tiene que ver con una necesidad de alejarse formalmente de los medios dramaturgicos más tradicionales. Ello se vincula con la búsqueda de la mirada periférica, con la que coqueteó con El Periférico de Objetos y que se plasma en algunas de sus obras, especialmente las primeras. La «estética de la identificación» supone una aceptación de las reglas del juego, es decir, de la tradición dramaturgica. Esto trae consigo un desplazamiento de la periferia al centro mismo de la red artística, como estableció el lingüista Itamar Even-Zohar con su «teoría de los polisistemas»:

Un «polisistema» es un sistema de sistemas que se entrecruzan hasta formar una red, un todo estructurado que asegura, revelándola, la independencia de los elementos que la integran. [...] Para ello, Even-Zohar diseña un estrato central y otro periférico a los que denomina, en consecuencia, «centro» y «periferia» [...]. Los fenómenos literarios se desplazan del centro a la periferia y viceversa, caso este que permitiría que el fenómeno periférico se convirtiera en un elemento canonizado u oficializado por una serie de aceptaciones (Gómez Redondo, 2008: 427).

Esta idea de centro y de periferia, para Even-Zohar se relaciona con el proceso de canonización textual, esto es, con la aceptación social de determinados fenómenos literarios, que posibilitan o no su inserción en la historia de la literatura. Los textos que se encuentran en el centro de esa red serán validados y por tanto, immortalizados, mientras que otros muchos quedarán en el olvido o no serán mencionados por la crítica, como ocurre con «la literatura infantil, o la de consumo, o las traducciones de textos (algo que para la Edad Media es tan importante) o las mismas derivaciones de oralidad que continuamente se producen» (Gómez Redondo, 2008: 428).

Veronese, conocedor o no de esta teoría, juega con ella. Juega con la idea del centro y de la periferia. El grupo de titiriteros que se creó en 1989 parte desde esa mirada periférica ya con su nombre, El Periférico de Objetos. Veronese y el resto de integrantes buscaban hacer teatro no convencional, esto es, que no busca la aceptación social en primera instancia, que no trata de agradar, sino que se propone más bien lo contrario y busca el rechazo, lo desagradable, lo obscuro. El grupo se instala en la periferia para

ofrecer una propuesta de un nuevo lenguaje teatral, abandonando el centro, lo que está validado, lo que es aceptado mayoritariamente. Y Veronese hace lo mismo con algunas de sus dramaturgias, especialmente las primeras, como se anunciaba. Busca hablar desde la periferia, busca contraponerse a lo que se supone que debe ser el teatro. Crea obras desestructuradas formalmente. Más adelante se irá acercando al centro de esa red. Irá alejándose de los objetos para llegar a los actores, irá creando obras más «convencionales» formalmente. El trabajo dentro del teatro comercial también lo acerca a esta centralidad. Con el paso de los años (aunque también existieran desde el principio), este teatrista irá buscando y creando obras menos excéntricas, menos periféricas, más reconocibles dentro del sistema teatral, es decir, más teatrales. Obras «desmaquilladas», que se quitan la pintura de los ojos y la vestimenta de tribu social para reconocerse y presentarse como lo que son: obras de teatro.

Puesto que Veronese ha viajado por el mundo teatral de lo más periférico a lo más central, este será el orden seguido en esta clasificación. En primer lugar, por tanto, se encuentran las obras «desestructuradas», que no respetan las pautas dramáticas al pie de la letra: no aparecen determinados elementos textuales o paratextuales, o bien están mezclados y es difícil identificarlos. A continuación de estas, se estudiará el resto de obras, que siguen una estructura formal convencional, ajustadas a unas reglas comunes y generales que todo lector espera encontrar en un texto dramático; es decir, las obras «desmaquilladas», que muestran en su forma lo que hay en su fondo.

8.2.1.1. Desestructuración de la pieza

La etapa de El Periférico de Objetos, conscientemente influenciada por las innovaciones artísticas y por una búsqueda de renovación constante, inevitablemente atraída por los restos que dejaron tras de sí las vanguardias históricas, así como por los movimientos artísticos más performáticos, generará textos rotos, mutilados, desestructurados. No podía haber pasado de otra manera, visto que estos creadores siguen de cerca las huellas de Beckett o Müller, con sus sinsentidos y sus mundos apocalípticos y utópicos a un tiempo y, por encima de todo ello, con un halo de lo siniestro, en el que indagó Freud, y al que se aferraron los integrantes de este grupo como los niños se aferran a las perneras del pantalón de sus padres.

No estaba entre los planes de El Periférico respetar las normas teatrales, sino romperlas, destrozarlas, recolocar sus partes, deformar la belleza, mutilarlo todo. Como

si siguieran los consejos de Ángel González con su «Contra-Orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» (2011: 317):

Esto es un poema.
Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:
Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.
Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.
Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo.

Tanto se destrozaron y mutilaron los textos que algunos ni se conservan, ni se editaron y quién sabe si se expondrán textualmente algún día o eso quedará para la memoria de sus creadores y de los espectadores que acudieron a sus espectáculos. Pero los tres que sí existen todavía, los restos del naufragio que hoy se conservan responden a esa tradición renovadora, superadora del propio posmodernismo, con textos estéticamente alejados de lo dramático, que se asocian a cualquier otra forma de expresión salvo a la teatral.

Así, la edición completa que se conserva de *Cámara Gesell* (1994) está formada por diez escenas separadas y diferenciadas por su número y nombre (§ 4.5.4), y en ellas prima el monólogo, pensado para ser leído por una voz en *off*, por lo que no existen las didascalias porque la voz cumple sus funciones, y también un único diálogo en la segunda escena.

Diez escenas presenta también *Circoneegro* (1996), esta vez convertidas en diez números circenses en los que tipográficamente se distinguen didascalias, monólogos (que funcionan a modo de voz de narrador) y diálogos: a veces solo las primeras, a veces las primeras compaginadas con los segundos o con los terceros.

El texto de *Zoedipous* (1998) recuerda más a unas anotaciones tomadas con descuido que a una obra teatral. En él se mezclan las letras redondas con las negritas y no hay un patrón lógico que permita discernir esa separación. Por lo demás, no hay

didascalias ni paréntesis, ni diálogos propiamente teatrales, como si todo pudiera, de nuevo, decirse en *off*.

Señoritas porteñas (1993) presenta una forma a medio camino entre lo convencional y lo experimental. Sin separaciones de escenas ni cuadros, toda la obra sigue la estructura de un único diálogo entre la Señorita y la Señora, cuyas intervenciones son visiblemente más largas. Y albergan una peculiaridad: en ellas se inserta texto entre paréntesis, una especie de didascalias corrompidas y cuyo receptor es el espectador, que no se diferencian en forma ni tamaño del resto del texto, dirigido a la Señorita.

Luz de mañana en un traje marrón (1993) presenta dos partes diferenciadas: al principio y al final de la obra una didascalia anuncia que un Hombre recorre la escena, y alguien, supuestamente ese mismo Hombre, habla, y da indicaciones al espectador de lo que ocurre, mientras que determinadas acotaciones brevísimas indican lo que él hace. En el medio de la obra Veronese escribe un diálogo, convencionalmente presentado, con acotaciones y diálogos, entre un Hombre y una Mujer.

La obra en doce cuadros *Unos viajeros se mueren* (1995), quizá la más poética de Veronese, se caracteriza por la ausencia de didascalias: los propios protagonistas de la obra parecieran haber invadido el terreno paratextual, porque insertan en su diálogo las indicaciones didascálicas.

XYZ (1997) vuelve a romper las convenciones dramáticas: en ellas los tres personajes que aparecen, Equis, Zeta y La Actriz Que Interpretó a Equis dan la impresión, a simple vista, de dialogar. No hay paréntesis ni variaciones tipográficas. Y sin embargo no hablan entre ellos, no se comunican, sino que describen lo que ellos o los otros hacen. Veronese destruye la didascalia para ponerla en el centro mismo de la acción.

Por último, *El líquido táctil* (1997) comienza presentando una estructura convencional en diez cuadros, con diálogos entre Nina Hagëken, Expósito 1 y Expósito 2, acotados por unas escuetas pero funcionales didascalias. Sin embargo, hay dos factores que permiten incluir esta obra en este apartado clasificatorio: de un lado, la falta de continuidad temporal en la historia, y, más importante aún, la aparición del noveno cuadro. Escrita un año después de *Circonegro*, Veronese crea un paralelismo entre la pieza para El Periférico y esta, su primera pieza escrita para un elenco actoral concreto. Todo el cuadro es una didascalia en la que se ofrecen indicaciones (como que

todos hablarán en ruso de pronto) que tienen un tinte circense pero que cuentan un encuentro sexual entre ella y los dos hermanos.

8.2.1.2. Obras «desmaquilladas»

La fase de experimentación de Veronese se mezcla con una fase de tolerancia de la escritura teatral con sus normas más básicas, con la aceptación (o, mejor, con una mayor aceptación) de las reglas dramáticas. Los comienzos, como se ha visto, son experimentales y rupturistas, pero, como ya cabe esperar en la trayectoria de este teatrista, una vez que aparece el patrón «normativo», ello no implica que a partir de ese momento haya una continuidad permanente con este. Veronese investiga todas las formas teatrales al mismo tiempo y salta de una a otra con libertad. No se trata de descubrir *la* fórmula perfecta y repetirla hasta el infinito: se trata de que este autor va probando y probándose, sin descartar y sin soltar nada que crea que le puede interesar más adelante. No hay negación de lo anterior, sino consenso con ello.

Así, el dúo compuesto por *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* y *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, escritas tempranamente (en el 92), mientras Veronese continuaba trabajando con *El Periférico*, presentan una estructura convencional en su forma. Hay didascalias, están separadas tipográficamente del diálogo, y no hay separación en escenas, sino que todo comienza y acaba en un acto único. Responden al mismo patrón *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994), *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* (1994) y *Eclipse de auto en camino* (1998). La adaptación de *Tío Vania*, retitulada como *Espía a una mujer que se mata* (2006), no está publicada, pero el material con el que trabajaron los actores, el generado por Veronese, tampoco se divide en escenas ni actos.

La utilización de las escenas, los actos o los cuadros también siguen el antojo de este teatrista, como se vio en las obras del apartado anterior. De este modo, si el lector pasa los ojos por las páginas de su primera obra escrita al margen de *El Periférico*, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), encontrará diecinueve cuadros de distinta longitud en los que (sin pararse a analizar la falta de cronología de la pieza, sino solo su dimensión visual) se inserta una estructura formal convencional, con didascalias y diálogos complementados. Catorce segmentos, esta vez llamados *escenas*,

presenta la adaptación de *Casa de muñecas* de Ibsen, *El desarrollo de la civilización venidera* (2009).

La terrible opresión de los gestos magnánimos (1995) se reparte en catorce fragmentos, y esta división se marca simplemente con números, sin que Veronese los llame cuadros ni escenas. *Mujeres soñaron caballos* (1999) está dividido en cinco escenas, como las llama Veronese, que más bien podrían parecer actos, dada su longitud. *Un hombre que se ahoga* (2004) tiene cuatro partes separadas con números, que remiten a los cuatro actos que estableció Chéjov en *Tres hermanas*, y lo mismo ocurre con *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, la versión de *Hedda Gabbler*, que Ibsen separó en cuatro actos.

Los hijos se han dormido (2011), sin embargo, respeta los cuatro actos chejovianos y Veronese decide llamarlos así, *actos*, acercándose aún más a la idea teatral y presentándola como es, con sus nomenclaturas y sus estructuras más reconocibles.

Mención aparte merecen los cinco monólogos de Veronese, que presentan una continuidad formal y no están divididos: *Luisa* (1993), *Women's White long sleeve sport shirts* (1996), *Ring-side* (1996), *Sueño de gato* (1998) y *La noche devora a sus hijos* (1999). De todos ellos, el único que presenta acotaciones es el primero, y estas sirven para indicar pausas o llantos de Luisa.

8.2.2. Los músculos

El músculo, en el cuerpo humano, es el responsable de la ejecución del movimiento. En la obra dramática, así como la estructura externa constituye el esqueleto de la pieza, los músculos equivaldrían a la trama de la misma, puesto que las historias contenidas en la trama se adaptan a la forma de la obra y generan el movimiento necesario para que el receptor se emocione, desespere, violento o se entretenga con ella.

8.2.2.1. La trama

«La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado por la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor», dicta Alonso de Santos (1999: 102). Los músculos y el esqueleto van de la mano: en función de cómo se organicen los acontecimientos presentarán una estructura, una forma física,

determinada. Pero la trama contiene un movimiento del que carece la dimensión visual, porque en ella se incorpora uno de los elementos básicos en toda obra teatral: la acción.

La trama teatral no se reduce solo al argumento, a la fábula, que se puede extraer de la historia. En teatro no solo cuenta la ordenación de unos hechos dispuestos y organizados de una determinada manera. Con la ausencia de un narrador que actúe como filtro para organizar la historia, el teatro se observa y se vive a través de los cambios que experimentan los personajes, y que permiten pasar de una situación a la siguiente. «El dramaturgo tiene que crear un mundo del que va a estar ausente y en el que no va a poder participar de ninguna manera», explica Gómez Redondo (2001: 249). En la obra solo estarán presentes los personajes. Ellos son los responsables de la articulación de la trama.

Los personajes, órganos internos de la obra dramática, se caracterizan porque generan el movimiento imprescindible para que los sucesos se vayan desarrollando, la base de toda pieza y aun escena teatral: el conflicto. La lucha entre contrarios es la clave mínima necesaria para definir la teatralidad, y el sello de autenticidad que la diferencia de la narrativa o de la poesía. «Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. Es decir, la batalla a la que asistimos» (Alonso de Santos, 1999: 104). El conflicto es el disparador de la acción y el que hace avanzar la trama, y será tratado en el siguiente apartado, de la mano de sus creadores: los personajes.

Ahora bien, para que el conflicto se desarrolle, se transforme, se retuerza y se resuelva, la trama debe contar con una serie de elementos necesarios para que el espectador no deje de interesarse por la sucesión de los acontecimientos, a saber: la verosimilitud, la necesidad, la comprensibilidad, la causalidad y la incertidumbre.

8.2.2.2. La verosimilitud. La necesidad. La comprensibilidad

Los tres elementos se relacionan entre sí estrechamente, como los colores complementarios en el círculo cromático, salvo que aquellos, al unirse no generan una mezcla neutra sino diáfana, construida sin trampas, accesible para el espectador. El texto (y después el espectáculo), para ser aceptado por el receptor, debe mantenerse en unos determinados límites de coherencia y credibilidad, de «verdad ficcionada», debe respetar el código en el que se asienta para que la obra nunca pierda su efecto de «ilusión de verdad», esto es, debe ser verosímil.

La necesidad se relaciona con el concepto de la verosimilitud, «ya que nada debe ocurrir sin estar justificado, y ser necesario para los personajes y la historia» (Alonso de Santos, 1999: 180). En última instancia, todo debe ser comprensible ante los ojos del receptor, es decir, todo debe estar preparado para entender lo que aconteció y lo que acontecerá.

Estos tres parámetros contienen a la obra, paradójicamente la limitan y le permiten volar a un mismo tiempo. Si el autor se salta uno de ellos, el espectador se saldrá de ese halo ficticio, comprenderá que hay «trampas» y se despedirá de la historia. Si, por el contrario, los parámetros se respetan, el autor podrá jugar con la historia y el espectador tanto como quiera.

Veronese conoce la importancia de estas claves: «Llevo las situaciones a un lugar de distorsión, pero necesito que sean creíbles, verosímiles» (Pacheco, 2015), por eso sus piezas respetan esas claves. Claves que, a su vez, varían continuamente. Las reglas del juego de *El Periférico de Objetos* son bien distintas a las reglas de las adaptaciones chejovianas y aún distan más de las obras comerciales que Veronese dirige. Pero en todas ellas la promesa de expectativas se cumple.

Puede haber saltos temporales, puede haber de pronto sucesos que parecían inimaginables, la atención puede desviarse de golpe hacia otro lado, puede no terminarse de concretar un punto de la historia... pueden suceder miles de cosas dentro de la ficción veronesiana, pero todo está dentro del horizonte de expectativas que genera la pieza, todo el tiempo, por más que haya sorpresas, la promesa de ser fiel a un código y una historia, se mantiene.

8.2.2.3. La causalidad. El incidente desencadenante. La incertidumbre

Dos claves importantísimas para la consecución del éxito de una pieza (que no es sino la atención del público hasta el final; los premios son su emoción y su catarsis, pero esto corresponde al propio espectador, no depende del creador) son la causalidad y la incertidumbre. La primera permite que los hechos no estén narrados cronológicamente, siempre que haya una relación causal entre ellos, de manera que el desarrollo de los acontecimientos se reciba como algo natural y posible, verosímil.

La causalidad está activada por lo que Alonso de Santos llama «incidente desencadenante», el precursor y generador del conflicto que se desarrollará en la pieza. Tras la aparición de este incidente desencadenante, la situación previa en la que se

hallan los personajes varía, se produce el conflicto y de ahí en adelante todo se encamina hacia su resolución. Y para que esta se configure de modo que el espectador no pierda el interés y aumente su curiosidad, es imprescindible respetar el principio de incertidumbre que se abre como un abismo tras la aparición de ese incidente. La incertidumbre se traduce en expectación, en suspense, en intriga, o bien, en la falta misma de incertidumbre, si el autor decide ofrecer desde el principio al espectador todos los datos.

8.2.2.4. La acción

Todos estos parámetros configuran la acción que genera la trama de una obra, y que constituye la diferencia básica entre el teatro y cualquier otra manifestación artística y literaria. Pavis la define del siguiente modo (1998: 20-21):

Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los personajes, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales.

Si hay algo presente en la dramaturgia y en la puesta en escena de Veronese, eso es la acción. Así lo afirman dos de sus manos derechas, de sus ayudantes de dirección, es decir, dos de las personas que han trabajado más cerca de él. Gonzalo Martínez dice de Veronese: «Le interesa mucho la acción, nada más que la acción. Que el suceso se desarrolle y vaya hacia adelante, casi diría lo más rápido que se pueda» (§ B6). Y lo corrobora Adriana Roffi: «El teatro es acción. Y eso me gusta. Creo que el teatro de Daniel particularmente tiene mucha acción y además él tiene un intuitivo natural innato, que poca gente tiene su intuición. Yo soy una trabajadora. Él es un intuitivo y trabajador» (§B5).

La acción suele resolverse en tres grandes momentos: el planteamiento, el nudo y el desenlace, que generalmente coinciden con la división tripartita de los actos. Pero hay infinidad de autores que escapan a esta repartición, incluso a esta estructura aristotélica, y Veronese es uno de ellos, al menos así ocurre en casi todas sus piezas. Como se vio anteriormente (§ 8.2.1), Veronese divide la acción en un único acto, o en variables cuadros, y la acción no se inserta necesariamente en esas tres paradas. Hay obras que desgranar los hechos con un orden lógico y esperable, como *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, y obras que alteran ese orden, como las repeticiones constantes y el eterno retorno de *Cámara Gesell*.

Hay otros elementos, según Alonso de Santos, que mueven la acción, como el punto de giro y la barrera: obstáculos inesperados que dificultan el camino del protagonista a la consecución de sus objetivos. La diferencia entre el primero y la segunda es que la barrera no viene directamente del antagonista, del conflicto, sino de causas externas, y provoca que la acción se interrumpa «e impone al personaje dar un rodeo para poder continuar» (1999: 184). Así, por ejemplo, las apariciones y las distracciones de *Formas de hablar de las madres de los mineros...* desvían a Isabel todo el tiempo de la intención de encontrar a su hijo.

El error trágico, «un suceso de consecuencias extraordinariamente nocivas para el protagonista» (1999: 185), también actúa sobre la trama y la paraliza o la precipita. Junto a él aparece el reconocimiento, o anagnórisis, que aporta luz de pronto sobre un personaje. Un ejemplo podría ser el encuentro de Lucera con el viejo del rellano en *Mujeres soñaron caballos*, que súbitamente le recuerda su infancia, y desencadena el asesinato final. Por último, se encuentra el lance violento, según la clasificación de Alonso de Santos, que consiste en «una acción destructora, ya sea una muerte o cualquier otro tipo de sufrimiento. Puede ser una acción central [...], o un caso particular de clímax que sobrecoge al público» (1999: 186). En el caso de *Mujeres soñaron caballos*, tras el reconocimiento se sitúa el lance violento. Esta característica aparece con frecuencia en Veronese, y se puede ver en *La terrible opresión de los gestos magnánimos* o en *Los corderos*, por ejemplo.

Seguramente de un modo inconsciente, seguramente sin la necesidad de tener claros estos conceptos teóricos, de la mano de la intuición y del talento, como apunta Roffi, Veronese cumple estos preceptos en sus piezas escritas, y las mantiene o las reaviva en las que decide dirigir. Por eso sus lecturas enganchan y sus espectáculos cautivan. Porque en ellos hay un juego con el espectador en el que este no se siente traicionado, aunque sí se sorprenda con las apuestas que hacen los personajes, bajo la batuta del autor, sin destapar las cartas e ir a por la siguiente ronda. A ciegas, el espectador sigue jugando, con la palpitación de no saber qué mano tienen sus compañeros de mesa.

8.2.2.5. La fábula. El argumento. El tema

Para concluir este apartado de los componentes que conforman los músculos de la obra teatral faltaría definir y diferenciar en qué consisten la fábula, el argumento y el tema (o los temas, si hay varios). Estos tres elementos ofrecen una visión global de la

trama y de la acción dramática y permiten un acercamiento, aunque muy primerizo y superficial, a la pieza de teatro.

Fábula y argumento suelen mezclarse, puesto que tienen puntos en común. También los comparten la fábula y la trama. Pero si se despiezan sus definiciones puede comprenderse que la fábula es el «establecimiento cronológico y lógico de los acontecimientos que constituyen el armazón de la historia representada» (Pavis, 1998: 198). Así pues, la fábula es un recuento ordenado de lo que sucede en la obra, y respeta las intervenciones de los acontecimientos tal y como están dispuestas estructuralmente:

La fábula se opone al argumento, que está constituido por los mismos acontecimientos pero respeta su orden de aparición en la obra y la cadena de informaciones que nos los designan. [...] En una palabra, la fábula es lo que realmente ha ocurrido; el argumento es la manera en que el lector ha tomado conocimiento de ello.

Pavis recoge en su *Diccionario del teatro* (1998: 198) esta explicación del formalista ruso Tomachevski. Es decir, que el argumento sirve como una reconstrucción del hecho dramático, es una reordenación de lo acontecido para que el receptor pueda ofrecer una explicación clara y sintética. El argumento, por tanto, es más infiel a la obra porque la descoloca y la reajusta.

Por último, el tema, que es concreto y específico, es la base de la obra. Normalmente, el autor quiere hablar de un tema concreto que le afecta o le parece importante poner de manifiesto, y a partir de ahí elabora el resto. Del mismo modo, el tema es lo que percute en la conciencia (o en las tripas) del receptor al terminar el espectáculo, y queda como un eco de lo que acaba de presenciar. Ese eco se convierte en una breve, concisa y clara frase, que se transforma en el resumen esencial de la pieza. Existen varios temas más o menos recurrentes en la historia de la literatura dramática, y Alonso de Santos recupera algunos de ellos, como la «inversión de la fortuna», «entra un extraño en una comunidad cerrada», «lucha entre hermanos», «obsesión por el poder», «la venganza familiar», «amores prohibidos» e infinidad de ellos más (1999: 346). Ahora bien, Pavis afirma que la fijación del tema, por parte del crítico, tiene más que ver con el comentario que con el análisis (1998: 468):

Cuando extraemos de la obra un cierto número de temas, llevamos a cabo una operación que es más extraliteraria, de comentario o de interpretación, que de análisis científico de la obra. Así pues, toda crítica debería ser también estructural y describir un itinerario o una disposición. Dado que el tema es un esquema más o menos consciente y obsesivo del texto, al crítico le corresponde encontrar estas estructuras temáticas, pero también decidir a través de qué temas la obra es fácilmente explicable o productiva.

En las piezas de Veronese se encuentran determinados temas a los que el argentino parece acudir como quien se acerca al chorro de agua fresca de la fuente en medio de la tarde calurosa, para recobrar el aliento y continuar caminando. Son tópicos que aparecen en sus obras y de pronto las convierten en lugares reconocibles, por los que él y el receptor han pasado antes. Caminos que llegan a una misma intersección continuamente, caminos que parecen ya recorridos, caminos extrañamente reconocibles. Porque, como decía Salinas, «el tema del poeta [...] por lo general no se acaba ni se agota en una obra, en un asunto. [...] Una obra se da por hecha, se acaba; un tema no» (Guillén, 2005: 275-276). Quizá el creador argentino acuda a ellos de una manera consciente, los busque obsesivamente para volver a indagar en ellos cuestiones humanas sin resolver. Como si estos fueran una especie de Ítaca a la que llegar, no importa lo largo que sea el viaje.

O puede que esta búsqueda no sea sino un descubrimiento, un hallazgo continuo frente al cual se encuentra uno sin pretenderlo, sin haberlo premeditado. Puede que Veronese simplemente se dedique a crear y de pronto, guiado por una suerte de memoria colectiva, llegue a esa misma intersección una y otra vez, sin brújula que lo guiase hasta allí.

O tal vez el camino sea el propio texto y sea el receptor, el crítico, quien se empeñe en buscar estos tópicos para poder columpiarse con ellos, para usarlos como lianas e ir de una obra a otra dejándose colgar en lugares que él, y solo él, siente seguros. Si Pavis decía que el crítico debe hallar esos temas recurrentes, quién sabe si no estará imponiendo él que estos son los temas, y no otros, que interesan al autor. Quizá el análisis no es sino el reflejo de quien lee y busca continuamente sus obsesiones para confirmarlas en los textos a los que acude. Quizá el receptor sea el único responsable de organizar la literatura y el arte en función de sus propias exigencias. Al fin y al cabo, «el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector», confirma el ensayista Claudio Guillén (2005: 230).

Habría que desvincularse de la subjetividad, habría que deshumanizarse para ejercer un análisis objetivo de cualquier manifestación artística, y dado que eso es imposible, no se podrá descubrir en el vientre de quién, si receptor o creador, se albergan las obsesiones que configuran los temas recurrentes dentro de un compendio de obras. Tal vez pertenezcan a uno, tal vez al otro, tal vez a ambos, y por eso se

reconocen. De cualquier modo, desde la subjetividad con que se escriben las presentes páginas, pareciera que hay determinados temas en las creaciones y elecciones veronesianas que se presentan con más intensidad que otros.

Veronese no escribe, ni selecciona, ni adapta obras didácticas, que tengan un mensaje claro que el espectador descodifica rápidamente y que calma su conciencia. No se trata, para este teatrista, de aplacar la moral del público, de ofrecerle un espacio en el que se pueda reafirmar en sus creencias y en sus valores. Se trata justamente de hacer todo lo contrario, de diseccionar las heridas abiertas, de hundir el bisturí allí donde más duele, de remover las tripas:

Los núcleos temáticos principales en la obra de Daniel Veronese están marcados por los prefijos de negación que nuestra lengua provee: los desencuentros, las imposibilidades, la incomunicación, también la incertidumbre y las postergaciones (con valor semántico negativo) son constantes que aparecen en todas las piezas (Vera Moreno, 2015: 131).

Varios de los automandamientos veronesianos clamaban por un teatro «de lo inevitable», «de lo que no atiende a súplicas ni ruegos» (automandamiento 32), «de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado» (automandamiento 33), para configurar un «Teatro azote» (automandamiento 34). Un teatro no complaciente, que evita la calma, que impide al receptor ser un ente pasivo y lo incita a tomar partido. No necesariamente partido político, sino más bien partido vital. O, al menos, teatral. Veronese permite, con sus creaciones, y para quien quiera adentrarse en ellas, tomar conciencia de cómo se es para accionar el cambio. Pero, una vez puestos en funcionamiento los mecanismos necesarios para provocar ese cambio, Veronese se desprende de ellos, no se hace responsable. Deja al espectador solo.

Esta disección, esta transgresión y este retorcimiento presuponen un recorrido con aristas y curvas, sin líneas rectas. Y esto se traduce en que el tema de las obras veronesianas no es ni claro ni unívoco ni total. No abarca toda una obra, no la configura, sino que aparece de pronto y, aun apareciendo, puede no revelar demasiado. Veronese rompe las expectativas del receptor continuamente, desde el título de su obra, por lo que la localización del tema de sus piezas no va a escapar a su juego. Al fin y al cabo, quien no posee ninguna pretensión de actuar como modelo moral, solo puede marcar determinadas pautas, y dejar libertad para que quien está del otro lado elija cómo, desde dónde y cuánto, acceder al universo ficcional.

De las situaciones que Veronese presenta en sus creaciones aquí se tratarán tres, las más recurrentes, las más estables a lo largo de toda su trayectoria. Hay más temas,

porque en realidad hay tantos como quiera construir el receptor, pero tres se yerguen de pronto como torres entre las ruinas, que resisten el terremoto, que se reconocen y se mantienen firmes, que se convierten en lugares seguros. Estos temas son: la búsqueda de la identidad, las relaciones negadas y la familia desestructurada. Y sobre todos ellos, como una manta que los cubre (y los oculta, al mismo tiempo), está la metateatralidad. Cada uno de ellos puede aparecer solo en una obra, o pueden presentarse mezclados, configurando una especie de edificación extraña, con vigas superpuestas y con varias capas de cemento que siempre dejarán entrever los ladrillos que tratan de ocultar.

8.2.2.5.1. La búsqueda de la identidad

La identidad está compuesta por las características únicas que posee un individuo, y por la conciencia de las mismas, y se basa en la comparación con el otro. De este modo, el sujeto es concebido como un todo con determinados rasgos distintivos. Remedios Ávila, sin embargo, cree que la posmodernidad (y antes, con la aparición de Nietzsche) ha traído consigo la idea de fragmentación del mundo y, por tanto, del sujeto (1999: 14):

Ese parece que es el destino del sujeto moderno: romperse en mil pedazos, fragmentarse y resignarse a la idea de la identidad. [...] Y sin embargo, no podemos renunciar a una cierta identidad. Eso es lo que hace de la nuestra una condición trágica: la profunda aspiración a la unidad, a la identidad, de lo que solo es fragmento. A una identidad que ya no es punto de partida, sino una conquista, una dura y difícil tarea, que puede, desde luego, malograrse. Pero no es tanto la victoria como el esfuerzo, no es tanto la resolución como la tensión que apunta hacia ella, lo que nos es propio.

Las historias de Veronese no solo recrean un espacio fragmentado en el que se colocan los personajes, sino que ellos mismos están fragmentados, no definidos, como si el método pictórico que los ha creado quisiera dejarlos difuminados. De ellos, de sus características, se hablará más adelante (§ 8.2.3.1). Aquí se van a resaltar las obras en las que Veronese trae de la mano a un personaje que no sabe quién es y quiere descubrirlo.

Así, en *Señoritas porteñas* (1993) el rostro de la Señorita, que le ha sido robado, se convierte en su identidad, o la tortura a la que es sometida Isabel en *Formas de hablar de las madres de los mineros...* (1994) implica una pérdida de la conciencia de su yo. La trama completa de *Equívoca fuga de señorita...* (1994) se basa en eso: a partir de las cartas de la Hija todos tratarán de saber quién era ella a través de las palabras que dejó escritas y cuyo destinatario se desconoce. La carta, y también la fotografía, se convertirán en dos símbolos en la escritura de Veronese, a partir de los cuales el sujeto

puede re-conocerse. En *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995) la fotografía observada por la familia será el vínculo entre su imagen y su identidad. *Eclipse de auto en camino* (1998) parte de la idea de la búsqueda de la identidad de una de las hijas del zar Nicolás II, y a partir de ahí se construye el personaje de Anna. En *Mujeres soñaron caballos* (1999) Lucera ha olvidado quién es, y lo recordará al final de la obra. Por último, se encuentra *Idéntico* (2010), que responde a este tema de la misma manera que al título del ciclo al que pertenece: *Teatroxlaidentidad*.

Crear situaciones en las que los personajes desconocen quiénes son implica someterlos a un ambiente cruel, angustiante, en el que no hay agarraderos a los que asirse y saberse seguro. Pero, además, en Argentina (y en España, y en tantos países en el mundo, desgraciadamente) la búsqueda de la identidad se vincula con uno de los sucesos más escalofriantes que dejó tras de sí la dictadura de Videla: la desaparición de bebés, los niños robados. Personas que se criaron en una familia y a los que años más tarde se les desestabilizó todo su universo, cuando descubrieron que sus padres no eran tales. Como si de una pintura sobre la roca se tratara, Veronese quiso dejar constancia de estos hechos. A veces de un modo evidente, y otras veces solo hablando de ello veladamente. O inconscientemente, sin proponérselo. Tras ese velo están estas historias, que serán reconocibles solo para quien sepa qué realidad esconden.

8.2.2.5.2. La negación del amor

Negar la identidad a sus personajes supone dejarlos sin pilares en los que sustentarse. Pero Veronese, además, les quita los anclajes con los que acercarse al otro. Imposibilita a los seres de ficción que crea que puedan relacionarse con otros, que puedan amar o incluso mantener una amistad. Los desarma, los zarandea y les hace expulsar un vómito compuesto por verdades, y nunca medias verdades, por culpa del cual jamás podrán mantener relaciones convencionales. Porque su autenticidad destroza los límites de lo políticamente correcto. De la máscara social.

Evaristo no puede amar a Margarita en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), ni los titiriteros ciegos de *Variaciones sobre B...* (1991), tampoco el hombre que amaba a una muñeca en *El hombre de arena* de Hoffmann, en el que se basa *El Periférico* en su versión homónima (1992). En *Conversación nocturna* (1992) Basilio y Delfina jamás llegarán a amarse. *Luisa* (1993) siempre esperará un amor que no llega y no se completa. El Hombre y la Mujer de *Luz de mañana en un traje marrón*

(1993) están demasiado solos como para siquiera abrazarse. Ni el Amigo ni la Amiga, como tampoco los Padres de la Martina de *Equívoca fuga de señorita...* (1994) sabrán si la hija los amó. Shakespeare ya instauró ese amor imposible entre Hamlet y Ofelia, que recupera Müller, y después El Periférico de Objetos (en el 95), en su *Máquinahamlet*. Equis y Zeta, de XYZ (1997), se humillan y se odian demasiado como para que su amor sea posible. El niño de *Sueño de gato* (1998) jamás será correspondido por su maestra. Las historias de *La noche devora a sus hijos* (1999) están tejidas con los hilos del desamor violento. Los padres de ese niño desaparecido se odian en ese contra-biodrama que es *La forma que se despliega* (2003). Ni siquiera en la última obra escrita por el autor, *Teatro para pájaros* (2007), se alberga esta esperanza.

Las adaptaciones de los clásicos también carecen de la posibilidad del amor, porque los autores escogidos por Veronese, Chéjov e Ibsen presentan relaciones rotas, amores imposibles. Paradójicamente de los autores hacia los que dice sentir un enamoramiento (§ 6) están llenos de historias que prescinden del amor como se espantan las moscas en verano. Las cinco adaptaciones respetan la visión amorosa de los originales, de modo que ni Vania ni Sonia ni Hedda ni Jorge ni Nina ni Kostia ni Mascha ni prácticamente nadie será correspondido por la persona que ama.

Esta negación del amor se vislumbra no solo entre las palabras escritas por Veronese, sino también entre las piezas que decide dirigir y de cuyas palabras él no es responsable. Salvo de elegir las para volver a contarlas. Esta imposibilidad del amor se ve clara en obras como *La muerte de Marguerite Duras* (dirigida en 2000), *La forma perfecta* (en 2002), *El túnel* (2006), *La forma de las cosas* (2009), *Cock* (2012), *Quién teme a Virginia Wolf* (2013), *Bajo terapia* (2015), *Cena con amigos* (2015) o *Vigilia de noche* (2015).

8.2.2.5.3. La familia desestructurada

Si nadie sabe quién es y nadie es capaz de amar plena y felizmente, este último tema al que recurre Veronese en sus creaciones y en sus elecciones es inevitable. La familia se instala en los textos teatrales como una metáfora social, y sirve de bandeja sobre la que contar historias cargadas de especias como la jerarquía, el abuso de poder o la venganza, entre otros. Pero al tratarse de un grupo muy reducido, y cuyos lazos son evidentemente más estrechos que cualesquiera otros, los márgenes de búsqueda de tramas se amplían.

Los engranajes que conforman los elementos familiares funcionan de tal modo que en sí son ya un objeto de análisis perfecto. Al fin y al cabo, «lo familiar es siniestro si se mira con lupa», como afirma la actriz Flor Dyszel (§ B8). Pero, además, si a uno de los vértices del engranaje se le rebana un trozo, la maquinaria entera saltará por los aires. Se formará uno de los temas en los que se centra la dramaturgia, especialmente la argentina y concretamente la alternativa, como observa Lucía Möller: «en la producción de teatro independiente acá se han sistematizado formas. Las familias disfuncionales, la sexualidad, la tensión física...» (§ B7).

En las producciones de Veronese se encuentra este modelo de familia disfuncional, desestructurada, al que le falta una pieza, o, mejor, un trozo de engranaje que impide que la maquinaria avance normalmente, cuyas piezas chirrían desde hace tiempo, que no se reconoce como familia, aunque funcione, aparentemente, como tal.

Ya la elección de *Ubú rey* con El Periférico de Objetos abre la veda para una serie de familias en las que no hay cabida para el amor sino para el combate. La madre de Evaristo, en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), no funcionaba del modo que se esperaría de esta pieza del engranaje, ya que encerraba a su hijo en un baúl. En *Variaciones sobre B...* (1991) hay un juego entre unos muñecos que cortan el cordón umbilical de un bebé recién nacido para separarlo de la madre para siempre. La búsqueda y la negación constantes de Tomás frente a cada familia que encuentra resaltan esta idea de familia disfuncional en *Cámara Gesell* (1994). Isabel ha perdido a su familia por culpa de la mina, y además es acusada de la desaparición de su hijo por llamarle con el mismo nombre del padre, en *Formas de hablar de las madres...* (1994). Lo que parecía una familia perfecta en *Equivoca fuga de señorita...* (1994) acaba mostrando su verdadera imagen, rota y descompuesta. En *Máquinahamlet* (1995) la muerte del padre ya supone la quiebra de la estructura familiar. Claudio le dice a Clara que Blanco es su hijo, aunque ella no lo recuerda, pero lo acepta, amoldándose a una nueva familia que pronto será truncada en *Unos viajeros se mueren* (1995). También se esconde la ruina tras el trío compuesto por Beltrán, Paulina y Aurora en *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, del mismo año. Que no se sepa quién es el padre del hijo de Carlotta en *Ring-side* (1996) inserta a esta obra dentro de esta categoría. El propio apellido de Expósito ya es clave para que el lector comprenda qué estructura familiar va a mantenerse en *El líquido táctil* (1997). Tampoco Edipo, Yocasta y Layo siguen un modelo idílico en la versión griega ni en *Zoedipous* (1998). Lo mismo

ocurre con cada una de las familias presentadas en las siguientes obras, escritas o adaptadas por Veronese: *Sueño de gato*, *Unos viajeros se mueren* (ambas del 98), *La noche devora a sus hijos*, *Mujeres soñaron caballos* (ambas de 1999), *La forma que se despliega* (2003), *Un hombre que se ahoga* (2004), *Manifiesto de niños* (2005), *Espía a una mujer que se mata* (2006), *Teatro para pájaros* (2007), *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos...* (de 2009 las dos) y *Los hijos se han dormido* (2011).

También se muestra esta disfuncionalidad familiar en muchas de las obras que Veronese decide dirigir: *La muerte de Marguerite Duras*, *La noche canta sus canciones* (2008), *El descenso del monte Morgan* (2010), *Un tranvía llamado deseo* (2011), *Sonata de otoño* (2012), *Quién teme a Virginia Wolf* (2013), *Bona gent* (2013 también), *Bajo terapia*, *Cena con amigos* y *Vigilia de noche* (las tres dirigidas en 2015).

8.2.2.5.4. El teatro dentro del teatro

Una de las claves para comprender los temas anteriores es que Veronese impide que los personajes olviden lo que son, que no olviden su condición ficcional. El dramaturgo, además de arrebatarles la identidad, el amor y la capacidad para establecer vínculos sociales y familiares, les arranca de raíz su ilusión más profunda: ser entes con vida. Ello se verá en los siguientes apartados, en los que se describe el personaje veronesiano, el conflicto, el tiempo y el espacio.

En el prólogo de *La deriva*, Dubatti explica que una de las claves para entender el teatro de Veronese es el «efecto de realidad» que existe en ellas. En sus obras hay un intento de superación del realismo a través de un juego con el lenguaje, de modo que los personajes y las historias quedan encerrados en ese juego metaliterario que propone el autor:

La conclusión es que no hay otra realidad que el lenguaje, que no hay realidad detrás o más allá del lenguaje, y por lo tanto la referencia siempre desemboca en la autorreferencia lingüística, es decir, metateatral. [...] No importa tanto lo que se cuenta sino el vehículo de ese relato. La «deriva» es experiencia de goce estético y conciencia de teatralidad. El acontecimiento es el lenguaje. [...] Los personajes de Veronese encierran la sospecha [...] de que lo real y la verdad son puro lenguaje, y esta sospecha genera una profunda perturbación: la de intuir que no hay verdad más que la de la existencia en el absoluto presente (Dubatti, 2000a: 24-25).

La metateatralidad en Veronese es constante, su intención es dejar claro que lo que se cuenta no es real, aunque lo parezca, y ello tiene que ver con la idea fundamental y básica que vertebró las obras veronesianas: la del juego. Si escribir es un juego, si

inventar historias es una diversión compartida, Veronese no lo oculta. Como no oculta el dolor ni el horror. Como no oculta la comicidad. Este autor hace teatro, y de ello hablan sus obras, porque si hiciera cine hablaría de cine, según confirma él mismo (§ 5.3.14). Y si se juega al teatro, se juega de verdad, con todas las consecuencias, aunque haya que inventar un mundo en el que los personajes descubran que no viven realmente, que no son realmente, que solo tienen, como dice Dubatti, un presente limitado y restringido.

La idea del teatro dentro del teatro se vislumbra desde algunas didascalias que remiten a un espacio teatral, real, no ficcional, como se verá más adelante (§ 8.2.3.4), pero también se inserta en las entrañas mismas de las historias que Veronese pone a disposición del lector y del espectador.

En *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994) Isabel es sometida a una tortura en la que Hombre y Secretaria se disfrazan y fingen ser otros, es decir, hacen teatro. El texto de Müller que El Periférico adaptó y llevó a escena en 1995, *Maquinahamlet*, juega con la idea que ya estaba en el texto shakespeariano: si el Hamlet original contrataba a una compañía de cómicos y les decía cómo moverse en escena, el texto alemán concede al protagonista su propia conciencia ficcional con ese «yo no soy Hamlet. No juego ya ningún papel». *El líquido táctil* (1997) y *Eclipse de auto en camino* (1998) presentan esa idea de metateatralidad porque sus personajes dicen ser actores. Los protagonistas de *Espía a una mujer que se mata* (2006) interpretan escenas de *Las criadas*, de Genet, mientras Serebriavok cita a Chéjov porque es un profesor de teatro. *Teatro para pájaros* (2007) cuenta la historia de una obra de teatro que sus protagonistas quieren que el productor compre. Las versiones de Ibsen cuentan con personajes que ya se saben su historia, como Nora, que ya anuncia que va a cerrar la puerta al final de la obra, y saben que viven dentro de espacios teatrales y no reales, como la casa de Hedda, que es una escenografía. Por último, *Los hijos se han dormido* (2011) muestra referencias constantes a *Hamlet* y al teatro: Irina es actriz, Nina quiere serlo, mientras sus amantes escriben piezas dramáticas.

Este tema se presenta de manera más o menos transversal en las piezas veronesianas, como un elemento periférico que alumbra desde un lateral de la escena y permite que se crean unas sombras insospechadas en la caja negra del escenario. No se trata tanto de que la esencia de la obra sea contar una historia que hable del teatro dentro

del teatro, no se trata de que los personajes quieran centrarse en su entidad metateatral. No es este un tema que resuma la historia, como sí lo son los tres anteriores. Sin embargo, todo lo que escribe Veronese tiene que ver con este juego de *matrioskas*, todo destila olor a engaño consentido desde el que creer que se vive, todo se articula como si de un juego se tratara. Un juego con el espectador y con los personajes. Este carácter lúdico es tan importante que termina por hacerse evidente, y acaba insertándose en cada uno de los elementos que componen el hecho dramaturgico y el escénico. Por eso es importante computarlo como *tema*, porque sin esto no se puede entender cómo son los personajes, de dónde provienen determinados conflictos, cómo es el tiempo y el espacio y qué está queriendo contar Veronese al público. Este carácter metateatral lo envuelve todo, de manera que el autor no deja de señalar, una y otra vez, que todo es mentira. Pero que se parece tanto a lo que vive el espectador, que, si este se descuida, podría ser verdad.

8.2.3. Los órganos internos

En el fondo del cuerpo, haciendo que este funcione, que palpite, que digiera, que respire o incluso que piense, se encuentran los órganos internos, que se traducen en el lenguaje teatral como el tiempo, el espacio y los personajes que los habitan. De ellos depende la historia y su resolución. Ellos son la vida que hay bajo la capa de la dimensión visual y la de la trama que trata de organizarlos.

8.2.3.1. El personaje deshumanizado

A lo largo de los siglos el concepto de personaje se ha llenado de nombres, definiciones y divisiones que tratan de apoderarse de su misma esencia, que tratan de aprehender qué significa este concepto mientras lo encadenan a las palabras. De las que el personaje, continuamente, vuelve a escaparse para buscar otras maneras de presentarse en la obra teatral, de estar, de ser:

Para el teatro griego, la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor: no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático. El actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su juego el gesto y la palabra. A partir de aquí, la historia del teatro occidental quedará marcada por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de identificación (Pavis, 1998: 334).

El recorrido, por tanto, de esta pieza fundamental, de este eje vertebrador de la pieza teatral, se ha venido construyendo desde lo más externo, la máscara, hasta instalarse en el seno mismo de la psicología y de la emoción. Tras la máscara llegaría el arquetipo (en la *commedia dell'arte*, por ejemplo) o el tipo (en el teatro de Lope, entre otros), hasta llegar al individuo, pasando por la alegoría, el carácter y el rol, según explica Alonso de Santos (1999: 250). Y después de convertirse en individuo, después de llegar a su culmen, los autores teatrales tratarán de rasgar esa personalidad, de deconstruirla, de reconvertirla en tipo, en alegoría, en arquetipo. Así, el personaje se convertirá en representante de una masa o una clase social, podrá llegar a perder su capacidad de comunicación (indispensable en el individuo) o se convertirá en un metapersonaje, sabedor de su naturaleza ficcional.

La individualidad que se le otorgó al personaje introdujo en él elementos psicológicos cercanos a los del mismo hombre: el personaje puede definirse como bueno o malo, como tirano o sumiso, egoísta o generoso, autoritario o tolerante, introvertido o extrovertido, etc. (Alonso de Santos, 1999: 231). Sobre estos patrones se instala el resto de características que le conceda el autor y que tienen que ver con sus rasgos, esto es, con herencia genética, sus características físicas, y con sus roles, es decir, con la conducta que adquiere en función del contexto que lo rodea y del tipo de relaciones que establece en ese ámbito.

Dentro de los roles, el dramaturgo español especifica tres patrones diferentes. En primer lugar, el rol abierto, que es público y tiene que ver con los rasgos del personaje, es decir, con «la salud o la enfermedad, la riqueza o la pobreza, la inteligencia o la ignorancia, la belleza o la fealdad, etc. El hombre es un ser socializado por una cultura y un medio determinado. [...] Si el comportamiento de alguien no se corresponde con lo que se espera de él según las reglas sociales dominantes, pasará a engrosar el grupo de las personas marginadas» (Alonso de Santos, 1999: 243). En segundo lugar, el personaje puede tener un rol secreto, interior, que solo se muestra en la intimidad, porque tiene que ver con características consideradas negativas de cara a la sociedad, y que suele despertar tras el incidente desencadenante, que «enciende la pólvora guardada en el interior de un personaje, y despierta sus roles secretos» (1999: 243). Por último, se encuentra el rol inconsciente, que ni el propio personaje sabe que alberga: «Freud no habla de roles, sino de pulsiones, y define como inconsciente a aquellas

representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica» (1999: 243).

Este rol inconsciente que sale a la luz desvela una suerte de mecanismos siniestros a los que El Periférico de Objetos se aferra, y que estarán presentes en los personajes veronesianos. En ellos, generalmente, los roles abiertos suelen estar descontrolados, el personaje no hace exactamente lo que se espera que haga y por tanto suele caminar sobre la cuerda floja que separa la aceptación de la exclusión social. El rol secreto, por su parte, de los seres que habitan el universo ficcional de Veronese suele desvelarse con menos esfuerzo de lo que supondría a cualquier persona real, porque, como se verá, sus instintos están mucho más desarrollados que su parte intelectual.

Veronese bebe de diversas fuentes artísticas (§ 5.2.1, § 4.3), de modo que se mezclan el absurdo, el teatro de la crueldad de Artaud, el de la muerte de Kantor, las vanguardias y sus desplantes al naturalismo, el psicoanálisis de Freud que desvela lo siniestro... y a ello se añade el uso del títere y del objeto. Del objeto mutilado, concretamente. La mezcolanza resultante se traduce en una miscelánea en la que sus personajes presentan rasgos de individuo en una primera capa, pero a medida que la obra avanza y que las capas se van cayendo comienzan a percibirse en ellos elementos extraños, comportamientos que escapan a lo esperable, que se llenan de sinrazones y que rompen las expectativas que se prometían. Que, en todo caso, solo responden a los deseos de su creador, como intuye el teatrista García Wehbi, que fuera compañero de Veronese en El Periférico de Objetos:

No me cabe la menor duda de que los personajes de Daniel son manipulados por él con un desparpajo y una brutalidad enormes, cosa que da a su escritura teatral un carácter muy interesante y contundente. Provocan miedo los personajes de Daniel, desde el principio, porque uno sabe que algo va a pasar. Uno sabe que esos personajes tienen una apariencia de normalidad, pero por dentro los están carcomiendo las termitas. Que en algún momento esos personajes van a estallar y los gusanos van a salir. Es algo siniestro y perverso: personajes en apariencia normales, como cualquiera de nosotros en la vida, y por dentro repletos de gusanos. Es lo que somos cada uno de nosotros: en apariencia nos comportamos muy socialmente, pero en realidad tenemos adentro una bomba de tiempo. A los personajes de Daniel durante la función les estalla esa bomba de tiempo (Dubatti, 2005: 29).

Veronese crea, o acuden a él sin que él lo esté buscando, personajes que pierden el raciocinio, que se comportan más como animales que como humanos, que imitan al objeto más que al hombre. Personajes-objeto, personajes-animal. Personajes que parecen esconder gusanos dentro, como dice García Wehbi, de los que nadie se podría

fiar. Que están profundamente solos, abandonados, marginados. Y fragmentados, como sus tramas. Personajes, en definitiva, deshumanizados.

8.2.3.1.1. El objeto

El tratamiento del objeto con El Periférico es fundamental para la concepción del teatro de Veronese. Ya no solo en las obras que hiciera el grupo en conjunto, en las que el objeto y el hombre se relacionan y se identifican, se convierten en una misma cosa, sino también en las piezas elaboradas por el teatrista en soledad. Especialmente, las primeras. Eduardo Pavlovsky, al que Veronese dirigió en el año 2000, en *La muerte de Marguerite Duras* (§ 7.1.1), destaca de su dramaturgia el aspecto objetual:

En su lenguaje me interesa lo maquinal, lo que logra en el cruce de objetos y personas. Uno no sabe si está viendo al muñeco o a la persona, logra una fusión maquinal que rompe totalmente el sentido de sujeto en el teatro. [...] Rompe la idea de sujeto y diseña otras máquinas de individuación (Dubatti, 2005: 32).

La joroba de Evaristo, de *Crónica de la caída...* (1990), y su posterior mutilación, adelantan el uso de las muñecas rotas, que El Periférico comenzaría a usar un año después con su *Variaciones sobre B...* También en *Señoritas porteñas* (1993) el tratamiento del rostro de la Señorita, por ejemplo, como si de una máscara se tratara, asocia a este personaje con un objeto al que se le pueden poner y quitar piezas. *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995) es el ejemplo más claro de esta vinculación entre el objeto y el hombre: los personajes tratan de reproducir unos gestos que les sirvan como medio de comunicación, como si de títeres se tratara. Del mismo modo, los personajes de *XYZ* (1997) se preocupan por sus gestos, por la colocación de las partes de su cuerpo, como si pudiesen desprenderse de ellos y moverlos independientemente del resto. Un año más tarde, en *Eclipse de auto en camino*, Veronese pone en boca de Virginia esta idea de cuerpo moldeable: su cabeza ha quedado deformada tras el accidente de sus padres. En *La noche devora a sus hijos* (1999) las personas son tratadas como objetos, como esa vieja que comparte cama con su hija y a la que el hombre traslada de un lugar a otro sin miramientos, como si de una muñeca de porcelana se tratase. Por último, los personajes de *Teatro para pájaros* (2007) se presentan como objetos a los que se les puede abrir y cerrar el cuerpo para explorar qué tienen dentro.

Con el paso del tiempo la idea del objeto va perdiendo fuerza en la creación de Veronese. Si al principio la identificación era total, con las obras de El Periférico de

Objetos, e incluso el muñeco tenía un mayor protagonismo, a medida que Veronese excava en las emociones humanas va perdiendo esa necesidad de convertir al hombre en un títere, en un objeto manejable y listo para despiezar. La indagación de este teatrista sigue presente en cada obra, en cada puesta en escena, y la manipulación de los cuerpos quedará siempre como un eco, en sus direcciones y también en su escritura, pero cada vez hay menos necesidad de repetición de ese eco. Veronese conserva esa esencia que va perdiendo su olor, aunque nunca se olvide del todo de él.

8.2.3.1.2. El animal

En el camino hacia una mayor humanización, hacia la emoción, hacia una escritura que se dirija más a las vísceras y diluya la forma externa, Veronese pasa del ente sin vida al ser vivo, y lo implanta en el alma de sus personajes. A lo largo de su trayectoria dramaturgica se encuentran infinidad de animales, aportando a cada historia una dosis de irracionalidad.

Los corderos (1992), *Sueño de gato* o *Zoedipous* (ambas de 1998), *Mujeres soñaron caballos* (1999) o *Teatro para pájaros* (2007) ya dejan entrever esta característica veronesiana y aventuran la presencia del animal desde el título. Pero la animalidad traspasa al interior de cada obra. Por lo general, los personajes serán comparados con animales (como en *El desarrollo de la civilización venidera*, que ya estaba en la Nora de Ibsen, o el símbolo de la gaviota chejoviana en Nina, de *Los hijos se han dormido*), incluso pueden tener nombre de animal (Delfina en *Conversación nocturna*, o los nombres de *Mujeres soñaron caballos*, que son nombres reales de caballos de carrera), los animales pueden aparecer como compañías del hombre (como en *El líquido táctil*) o simplemente se los menciona. Pero siempre están presentes. En cada pieza teatral de Veronese. En cada historia.

Los animales «desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, actividad, forma y color, como por su relación con el hombre», explica Cirlot (2013: 82). Veronese no solo inserta animales en sus obras, con las que el hombre se relaciona, sino que convierte al hombre en un animal. Cada uno de los animales que aparecen y se repiten en el universo veronesiano porta consigo una simbología que el autor, conociéndola o no, vuelca sobre el carácter que construye. Así, hay seres que serán fieles a sus amos, aunque estos los torturen, que se escaparán volando o que acabarán engullidos por su contrincante (§ 5.3).

El personaje animalizado pierde su razón y actúa de un modo que parece más una bestia que un ser humano. Es capaz de morder, de arañar, de reptar, de maullar o de cambiar de piel. Se agrupa en manada con el resto de personajes, y entre todos pareciera que fueran a cazar a una presa, más que a dialogar con alguien. La familia se convierte en jauría. El individuo se convierte en rata, en caballo, en tigre, en tiburón, en delfín, en oveja, en gacela, en búfalo, en perro, en serpiente, en paloma, en gato, en insecto, en gusano, en vaca, en cerdo, en pájaro...

El acercamiento del humano al animal, lógicamente, lo deshumaniza, porque le extirpa su capacidad racional. Dice Cirlot que «según Jung, “el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente”. [...] La identificación con animales significa una integración del inconsciente» (2013: 85). Esa búsqueda de lo inconsciente, tan presente en la trayectoria de Veronese, desvincula al hombre de su capacidad de dominar su psicología, su capacidad de control de la situación, de modo que el personaje queda vinculado al mundo de la emoción y de la voluntad no racional. Oculta. Inconsciente.

El teatrista Michael Chéjov diferenciaba los llamados «centros imaginarios» que posee el hombre: el de la cabeza, vinculado con el pensamiento, el del pecho, con la emoción, y el del sexo, que se vincula a la voluntad. La prioridad de uno de los tres centros caracteriza a cualquier ser humano, y a cualquier personaje. Por eso hay gente que parece movida desde la cabeza, y personajes más intelectuales, o que vuelan desde el pecho y sus sentimientos y emociones están a la vista, o bien cuyos bajos instintos controlan cada uno de sus movimientos. Estos centros imaginarios pueden focalizarse más o menos, y el actor puede variar su manera de estar en escena en función de la prioridad de uno u otro.

Veronese, configurando un universo de hombres-animales, cercena el centro imaginario de la cabeza para otorgarle más fuerza a los otros dos centros. El animal se mueve a través de instintos y sensaciones. Y los personajes veronesianos harán lo mismo. Se convierten en seres más primitivos, menos inteligentes, más intuitivos. Más arquetípicos. Con una capacidad mayor de sentir, de oler el peligro, de dejarse llevar por lo que ansían. Sin tantos filtros de comportamientos que los desvinculen de su interior, de sus tripas. Y al final el vínculo con uno mismo conduce al reconocimiento con su naturaleza más básica. Con, en definitiva, su humanidad. Así pues, la pérdida de racionalidad también otorga humanidad a los cuerpos que Veronese pone en escena. Y

con esa humanidad llega la verdad, porque, como decía el poeta Jacques Prévert (2012: 219), que influye en la trayectoria veronesiana (y de ello dan fe los títulos de las adaptaciones de *Tres hermanas* y *Tío Vania* [§ 6.3.1, § 6.3.2]):

Repitámoslo Señooooores
Cuando se lo deja solo
El mundo mental
Miente
Monumentalmente.

8.2.3.1.3. La importancia de la mujer

Convertidas en objeto o animalizadas, las mujeres se alzan con el protagonismo en las obras veronesianas. Ellas cargan con el peso de la historia y del drama. Todo gira en torno a sus elecciones, a sus decisiones y a sus conflictos. «Para mí, las mujeres son más inteligentes. Saben lo que quieren. Y eso las hace un ser superior», confiesa el teatrista (Pacheco, 2015). No se trata de que haya una superioridad palpable: Veronese no hace teatro de tesis, no hay ninguna intención de moralizar, no se trata de dictaminar que las mujeres son mejores que el hombre, ni al contrario. No es ese el propósito. Se trata solo de contar historias, y en las historias de este teatrista la figura femenina adquiere mayor relevancia que la masculina. «Cuando escribo, comprendo más a los personajes femeninos. Siempre sufren más, pero accionan. Los hombres dan vuelta sobre lo mismo y no les creo lo que dicen» (Pacheco, 2015).

Algunos de sus títulos ya revelan esta tendencia a hablar de la mujer, a situarla bajo un foco cenital para que ella comience a desenvolverse. *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (90) sitúa al hombre tras la figura femenina con ese *de ella*, como si pueda una propiedad de la mujer. Y en efecto, Evaristo se verá manejado no por una sino por dos mujeres. *Señoritas porteñas* o *Luisa* (ambas del 94), *Formas de hablar de las madres de los mineros...* (con la carga simbólica que tiene en Argentina la madre) o *Equívoca fuga de señorita...* (1994), *Women's White long sleeve sport shirts* (1996), *Mujeres soñaron caballos* (1999) y *Espía a una mujer que se mata* (del 2006, cuyo principio de la frase de Prévert era ese «un hombre que se ahoga», de modo que de nuevo algo gira en torno a la figura femenina) presentan nombres y componentes femeninos. También algunas de las obras que dirige, como *Gorda* (2008) o *Quién teme a Virginia Wolf* (2013) responden a este patrón.

A pesar de construir obras corales, en las cuales los límites del protagonista y antagonista quedan diluidos y combinados, las mujeres se sitúan como precursoras de la

acción, son las que mueven los hilos del resto de personajes, o las que terminan resolviéndolo todo. Delfina es el personaje que Basilio quiere reconstruir constantemente en *Conversación nocturna* (1992). La lucha silenciosa entre Aurora y Paulina en *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995) desencadena la trama y la conduce a su trágico final, de modo que, aunque lo pretenda, Beltrán nunca llega a ser el jerarca de la familia. Carlotta es la protagonista de *Ring-side*, una obra que parecía coral. Los dos hermanos de *El líquido táctil* (1997) parecen envolver a Nina y revolotean a su alrededor. Anna y Virginia tratan de buscarse y de encontrar su identidad constantemente en *Eclipse de auto en camino* (1998). Una hija cuenta todas las historias que escuchó a su madre en *La noche devora a sus hijos* (1998). Todo gira alrededor de Teresa en *Teatro para pájaros* (2007). Por no hablar de los personajes femeninos que presentan Chéjov e Ibsen, siempre más desenvueltos, más astutos, más inteligentes, y también más malvados. Algunos textos que Veronese dirige tienen como protagonistas claras a las mujeres: tal es el caso de *Un tranvía llamado deseo*, de *Sonata de otoño* o de *Bajo terapia*.

Mujeres que se necesitan las unas a las otras («Somos dos mujeres despedazadas. Y hay pedazos que ya no se juntarán. Por eso una se oculta detrás de la otra. Nos necesitamos la una a la otra», asegura Virginia [Veronese, 2000a: 245]), a las que los hombres les gustan mucho («Me gustan los hombres mucho, muchísimo», dirá Paulina [Veronese, 1997: 307]), que se desgarran y se hacen daño, que se respetan y se humillan constantemente. Veronese sabe que juega con la figura femenina. Desde su visión masculina. Y lo pone en boca de sus personajes:

Teresa.- ¿La obra? A ver, la verdad me cuesta hablar del material que yo hago. Empiezo a escribir desde el punto de vista de la mujer...

Gloria.- El punto de vista de una mujer... Por favor, Teresa. ¿De qué mujer hablás? Yo también soy una mujer y no pienso como vos.

(Veronese, en prensa)

8.2.3.2. El conflicto

En el centro de todo drama se encuentra el conflicto, que «resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación» (Pavis, 1998: 90). La batalla que supone este enfrentamiento presupone la existencia de dos fuerzas motoras que inician el duelo: el protagonista y el antagonista.

Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral. Es la manera de evidenciar lo casual, todo aquello que provoca la indiferencia.

El maestro William Layton, que ofrece esta definición de *conflicto* (2008: 24), se encargó de diferenciar claramente los dos elementos que configuran esa lucha en un esquema básico que todo teatrista conoce desde el primer momento que pisa un escenario. El protagonista es quien posee un deseo, persigue un objetivo y, dentro de la situación dramática, responde a ese fin desde un «¿para qué?» que él conoce y puede compartir o no con el resto de personajes. El antagonista, que suele estar realizando una actividad antes de la entrada del protagonista en escena, le niega ese objetivo, y esa negación responde a un «¿por qué?». Entre los dos suele haber una relación social o emocional que los une. Ambos se caracterizan por mostrar urgencia en sus deseos y sus razones. Y en ambos se detecta un estado de ánimo y una actitud diferentes. Todos estos patrones se enmascaran o se desvelan con la ayuda de las estrategias que ambos ponen en juego.

Estas reglas mínimas indispensables resultan resolutivas para cada obra y, más aún, para cada escena teatral. Aunque las distintas tendencias dramaturgicas desde principios de siglo XX hayan tratado de huir de este esquema y los antagonistas y los protagonistas se confundan, o se identifique al individuo con una masa social, o se camufle el conflicto hasta casi anularlo, lo cierto es que, puesto que esta es la premisa fundamental para el drama, el esquema de Layton sigue siendo válido para abordar cualquier propuesta escénica.

Los temas que trata Veronese en sus piezas son claves para la detección de cada uno de los conflictos en que se embarcan sus personajes. En una familia, dada la relación emocional entre sus miembros, se pueden generar infinidad de enfrentamientos. Y si se trata de una familia disfuncional la lucha entre contrarios se multiplica exponencialmente. La búsqueda de la identidad lleva consigo un conflicto interno que sufre el personaje en cuestión. La negación del amor es un conflicto en sí misma. Pero al margen, o quizá dentro, de estos grandes temas, en cada obra se detecta una infinidad de disputas que articulan la acción, que separan y unen a los personajes, que desvelan su personalidad. Habría que pararse a analizar cada una de las obras veronesianas para llegar a rozar al menos la infinidad de conflictos que el autor presenta, los enfrentamientos entre fuerzas antagónicas que el argentino destapa cuando ambas rompen filas y se preparan para el combate.

Baste como ejemplo, y dibujado a grandes pinceladas, el (posible) conflicto que sustenta *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* (1994). En ella se vislumbran dos bandos, y uno de ellos se va ampliando a medida que se desarrolla la pieza. Si el protagonista es quien entra a escena, habremos de suponer que, frente a lo que pueda parecer, los padres son los primeros antagonistas de esta historia. Su actividad pasa por comprender la ambigua carta que su hija les ha dejado antes de desaparecer. El Amigo entra a la casa para saber qué ha pasado con Martina, ese es su objetivo. Los antagonistas le niegan la consecución de su deseo afirmando que esa carta no le pertenece a él sino a ellos. En el momento en que entra la Amiga, el trío se convierte en antagonista y ella en protagonista, repitiendo el mismo esquema anterior. La entrada del cartero rompe este esquema: su objetivo, dice él, es aclarar la situación y llevar paz a la casa, pero él mismo se impedirá este logro, asustando a la familia con el relato de Martina y los perros. El lector, al final de la obra, comprende que el cartero ha llegado a la casa para robar ropa de la hija, cosa que consigue hacer. Porque el antagonista, frente a esta última visita, se anula, se pierde, no tiene nada que hacer. Su función queda truncada. Ahora solo les queda esperar el regreso de su hija, pero eso también se lo impiden a ellos mismos al cerrar la puerta con llave. Esperar sin esperanza. Veronese, en un acto atroz, que recuerda a la aceptación tácita de la dictadura por parte de la ciudadanía argentina, les arranca de raíz sus deseos y sus objetivos.

8.2.3.3. El tiempo

Ligado a la idea de la causalidad, al orden que supone la trama, y a la articulación del conflicto, el tiempo es fundamental para la elaboración del drama. Los personajes no viven en un tiempo indeterminado, por muy pocos datos que de él se ofrezcan: solo se puede *ser* si se *está* en un momento determinado. La propia pronunciación lingüística ya lleva implícita en sí la necesidad de un tiempo. Sin él los personajes no son posibles. El autor lo sabe y puede jugar con el tiempo como quiera, retorciendo a los personajes como se retuerce la arcilla entre las manos: alargándola, contrayéndola, dejando que se solidifique o humedeciéndola para reavivarla.

García Barrientos señala que en el universo dramático existen tres planos diferenciados en los que se mueve el tiempo, en cada uno de los cuales tiene una función diferente. De un lado existe el tiempo diegético o argumental, que «es el plano

temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística» (2007: 82). El tiempo escénico es el que coincide con la duración del espectáculo. En tercer lugar, el tiempo dramático es el «resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico» (2007: 83). García Barrientos fija una distinción entre estos tres tipos: el primero sería el «natural», ficticio pero que posibilita una historia, el segundo es «real», el que viven espectadores y actores, y el tercero, «artístico», porque mezcla los dos conceptos anteriores.

El tiempo dramático se puede dividir en tres grados de representación diferentes, a saber: el tiempo patente, el que se muestra en escena o en el texto, latente, que es el que viven los personajes, pero no se muestra, «y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción» (2007: 84), y el tiempo ausente, que es un tiempo aludido, no mostrado, y que sucede antes o después de la acción, pero no durante el desarrollo de esta. Así, por ejemplo, explica García Barrientos, *Tres hermanas* se caracteriza por un predominio del grado de representación temporal ausente: los recuerdos de un pasado, y los sueños de futuro son la clave del drama (2007: 85).

Solo el tiempo dramático, por su carácter artístico, puede presentar una estructura interrumpida o desordenada: el tiempo en que viven los personajes, como el tiempo en que existen espectadores y actores no ofrece posibilidad de saltos temporales. Y esa estructura viene determinada por el juego que el dramaturgo elabore con respecto a los tres grados de representación del tiempo. El marco artístico es el único que posibilita la existencia de los nexos que separan las escenas temporales, que pueden ser de interrupción, como la elipsis (que oculta un tiempo vivido por el personaje pero no mostrado en escena) o la pausa (que interrumpe la acción para retomarla después en el mismo punto: la caída de un telón puede ser una pausa), o de transición, como el resumen (que narra determinados hechos que suceden, y su narración equivale a un tiempo menor al tiempo diegético en el que ocurrieron) o la suspensión (que es una pausa en la que no se paraliza la acción sino que ocurren cosas: el actor «se sale» del personaje para reflexionar, por ejemplo) (García Barrientos, 2007: 88-92).

El tiempo, comparado aquí con un órgano interno de la obra dramática, repercute en la trama, en la ordenación de los acontecimientos, como el cerebro repercute en la movilidad de uno u otro músculo en función de las necesidades del sujeto. Así, el orden temporal puede seracrónico, es decir, que desordene relativa o totalmente las escenas

de la fábula (*Woyzeck*, de Büchner, o *El público*, de Lorca, son los ejemplos que ofrece García Barrientos [2007: 93]), o crónico. En este segundo caso, a su vez, el orden puede ser cronológico (continuado, progresivo) oacrónico, en el que puede haber regresión (vuelta atrás) o anticipación (marcha adelante, como en *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley) de los acontecimientos. Por otro lado, el tiempo puede sufrir repeticiones y cambios de velocidad (el tiempo puede dilatarse o condensarse, así como la puesta en escena puede acelerarse o ralentizarse) y de ritmo.

Todas estas nomenclaturas, estas divisiones y subdivisiones, sirven de presas sobre las que el crítico se apoya para escalar el muro de la obra de teatro que está analizando, pero no suelen estar pensadas por el autor, que simplemente juega con su imaginación y con lo que la historia le va proponiendo, o bien con la idea que mejor se adapte a lo que quiere contar. Con ellas se puede establecer, por ejemplo, que *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* esté compuesta a partir de un orden temporal acrónico, no progresivo, en el que las regresiones, así como las elipsis o los resúmenes son constantes, y en el que los sucesos presentes se intercalan con el recuerdo de determinados hechos que acontecieron en un tiempo pasado, es decir, que se mezcla el tiempo presente con el latente. El comienzo del diálogo entre el Hombre y la Mujer de *Luz de mañana en un traje marrón* supone la recreación de la visita de la vieja, es decir, Veronese juega con el tiempo latente y con el resumen de lo que ocurrió. En *Mujeres soñaron caballos* la estructura parece progresiva, parece que coincide el tiempo presente con el tiempo real, el escénico; sin embargo, los personajes hablarán de hechos que sucedieron hace tiempo y que ahora los determinan, hasta que Lucera recuerde de dónde viene y cuál es su historia, y anticipe lo que va a ocurrir antes de disparar. Si *Tres hermanas* se caracterizaba por un tiempo ausente, Veronese lleva al aquí y al ahora a esos personajes en *Un hombre que se ahoga*, de modo que sus sueños de cambio y los recuerdos, que pertenecen a un plano íntimo, se exponen, salen a la luz, y se pervierten hasta llegar a desaparecer.

Cada una de las piezas que este autor ha tomado entre sus manos juega con elementos temporales diferentes, y los mezcla. No se trata de respetar las normas que marca la cronología, o de buscar una estructura de repetición evidente que estructure la pieza: se trata de mezclar los colores, de jugar al despiste, de ocultar las formas para que no se encuentren las bisagras. Se trata de que el espectador sea conducido con los ojos cerrados a través de un pasillo incierto en el que se pone en duda todo lo que oye, y

cuando se quita la venda de los ojos ni siquiera pueda distinguir qué es real y de qué material están hechas las paredes ni el suelo. La ficción veronesiana no se sujeta a patrones establecidos, porque el juego sería más previsible si así fuera.

8.2.3.4. El espacio

Junto con el tiempo, el espacio configura el marco que contiene a los personajes, y al mismo tiempo, el lugar en el que se encuentran los actores. Dentro de la categoría espacial, por tanto, vuelven a existir tres grandes bloques: el espacio diegético, definido como el «conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento» (García Barrientos, 2007: 127-128), el espacio escénico, que es el espacio real, cuya arquitectura y funcionalidad han variado a lo largo de los siglos, y que, a rasgos generales, contiene la sala y la escena, que pueden componerse como dos mundos separados o unidos; por último, como sucedía con el tiempo, se encuentra el espacio dramático, que alberga los dos anteriores.

El espacio dramático puede presentarse de dos maneras: en un lugar único, en el que transcurre toda la acción, o en espacios múltiples, que pueden presentarse de forma sucesiva o simultánea. La manera de presentación del espacio se ha dado, desde el Naturalismo especialmente, con la ayuda de la escenografía, de modo que el lugar único estaría contenido dentro de una escenografía unitaria, y el segundo requeriría cambios de escenario. Ahora bien, las innovaciones dramáticas han conducido al teatro a diferentes experimentaciones que se salen de esta idea escenográfica: Grotowski anhelaba un teatro pobre, o Brook abogaba por un espacio vacío, de modo que los cambios espaciales se llevaran a cabo mediante elementos no decorativos, como la iluminación, los cuerpos de los actores, o su apariencia física (de manera que maquillajes o vestuarios tuvieran una función metonímica y recrearan, sin necesidad de nada más, un espacio concreto). Así, por ejemplo, *Un hombre que se ahoga* tiene una escenografía inexistente en la que hay elementos aislados que el espectador debe reconstruir en la imaginación para formar una casa, y elementos que dificultan esa concepción ficcional, como las butacas de teatro en las que se sientan los actores.

Como el tiempo, el espacio dramático puede ser presente, estar ante los ojos del personaje, del actor y del espectador continuamente, puede ser latente, por ejemplo en una casa en la que ocurra algo en una habitación que no está a la vista, pero de la que se

presuponga su existencia en la estancia contigua, o bien ausente, que solo puede ser reproducido verbalmente.

Hay una escenografía recurrente que aparece en varias obras de Veronese: *Mujeres soñaron caballos*, *Espía a una mujer que se mata* y *Teatro para pájaros* se desarrollan en un mismo espacio unitario (espacio que también se usará para *Los corderos*). La famosa sala de estar desconchada y minúscula que se presenta en estas tres obras supone la creación de un espacio único en el que remite a un espacio latente (como el rellano en el que Lucera se encuentra con aquella pareja de ancianos). *Los hijos se han dormido* también recrea escenográficamente una sala que se va modificando con el paso de los actos escénicos. Y en esta pieza se vislumbra la relación entre lo que sucede dentro de escena y lo que hay fuera, de modo que la obra de teatro que protagoniza Nina no se ve, como no se ve el lago en el que aparece la gaviota muerta, ni el jardín en el que Kostia ve a su amada varios años después. El espacio externo y el interno tendrán simbologías diferentes, de manera que la libertad, por ejemplo, no se encuentre entre las tres paredes que componen la escenografía.

Las indicaciones espaciales suelen albergarse dentro de las primeras didascalias de las obras de teatro, de modo que el lector pueda situar a los personajes en un espacio concreto. Concreto y reconocible, cercano, cotidiano. Pero deformado, porque Veronese empequeñece los espacios, los reduce, los comprime:

El espacio cuenta con una determinación que lo acerca mucho a lo cotidiano de los espectadores, esas casas y habitaciones llevan en sí la marca de lo conocido y por eso es que se produce el efecto agobiante cuando se tornan tan herméticas y se cierran sobre los personajes (Vera Moreno, 2015: 141).

Veronese no ofrece demasiados datos logísticos, en parte porque no va a concretar ningún elemento al que aferrarse, debido a la búsqueda de ambigüedad de la que se hablará más adelante, y que se ha dejado traslucir hasta ahora, y en parte también porque cuando comienza a escribir para poner él mismo en escena sus obras no necesita dejar por escrito algo que él sabe cómo va a escenificar. Al fin y al cabo, las didascalias funcionan como un intento de ofrecer, por parte del autor, las coordenadas mínimas indispensables para que su obra se ponga en pie. Si el autor será el director, no necesita recordar estas coordenadas.

Sus primeras obras sí tienen indicaciones escénicas, como *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), que comienza definiendo el lugar: «Evaristo en su cuarto, sentado en un banco. Grabador sobre la mesa. [...] Mira bruscamente hacia la

puerta» (Veronese, 1997: 19), en el que irán apareciendo más elementos con cada cuadro que se sucede, como la ventana, el banquito o la cama. Estos elementos, aislados y no descritos en detalle configuran un mundo de escasos recursos económicos en el que conviven los personajes. *Conversación nocturna* (1992) se encabeza por una acotación detallada acerca de la casa en la que vive la familia:

Dos ámbitos:

Uno es una habitación con una cama matrimonial, mesitas de luz con sus respectivas lámparas y una mesa con un sillón en otra zona cercana a una venta externa.

El otro es un living, con sillas, muebles diversos y tres puertas, una hacia el exterior, otra hacia una cocina y una tercera que comunica a la habitación.

(Veronese, 1997: 107)

En sus obras posteriores la definición espacial será inexistente, como en *Señoritas porteñas, Luisa* (las dos escritas en 1993), *Cámara Gesell* (1994), *Unos viajeros se mueren, La terrible opresión de los gestos magnánimos* (de 1995 las tres), *Women's White long...*, *Ring-side* (1996), *El líquido táctil* (1997), *Sueño de gato* (1998), *La noche devora a sus hijos* (1999), *Teatro para pájaros* (2007) y *El desarrollo de la civilización venidera* (2009). Ninguna se abre con la descripción de un lugar. El espacio preescénico acaba conociéndose a través de lo que ocurre o de las definiciones que ofrezcan los personajes. El ejemplo más claro de ello lo ofrece Equis, de *XYZ* (1997), que inserta en su diálogo la descripción del lugar con esa primera frase con la que da comienzo la obra: «El lugar es amplio» (Veronese, 2000a: 277).

Algunas de sus obras tienen ligerísimas indicaciones espaciales, cada vez más escuetas y cada vez menos definidas. Vera Moreno explica que «el espacio se encuentra más bien despojado, con los rasgos necesarios que lo mantienen dentro de los límites de lo icónico y de lo realista» (2015: 136). Así, *Formas de hablar de las madres...* (1994) describe someramente la oficina a la que entra Isabel, mientras que de *Equívoca fuga...* (1994) y *Mujeres soñaron caballos* (1999) se dice que se desarrollan en una casa, sin más datos. Y las referencias van perdiéndose y diluyéndose, de modo que remiten a un hogar, sin mencionarlo, *Un hombre que se ahoga* (2004), que presenta a Olga, Masha e Irina en un sillón, *Espía a una mujer que se mata* (2006), en la que, según la acotación, solo hay una mesa, o *Los hijos se han dormido* (2011), con Sorin sobre la cama y Kostia en el sillón.

Veronese estira esta anulación de las referencias espaciales hasta el límite de convertirlas en lo que realmente son: elementos escénicos al servicio de un teatro. Así, *Luz de mañana en un traje marrón* (1993), comienza con la acotación: «Un hombre

recorriendo la escena» (1997: 167); o *Circoneuro* (1996): «Cuatro actores ciegos sentados en escena» (1997: 345). Pero el ejemplo más claro de esta intención de que los personajes se sepan antes de ficción, de jugar con la metateatralidad, se encuentra en su versión de *Casa de muñecas. Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* (2009) acontece en la «casa del asesor Brack. La casa es una escenografía de *Casa de muñecas*, instalada en un viejo teatro regional» (Veronese, en prensa), y los personajes son conscientes de no estar viviendo en un mundo en que lo real y lo ficticio se mezclan como el agua y la arena en la orilla:

Hedda.- El asesor es quien nos permitió mudarnos a este espacio escenográfico hasta que encontremos otra cosa. Tenemos que agradecerle por las molestias que se tomó...
(Veronese, en prensa)

8.3. La piel. El perfume

Las obras de un autor se reconocen como se identifica con los ojos cerrados a alguien: por su olor corporal. Esa fragancia que se superpone a cuantos perfumes traten de camuflarla, ese aroma que emana involuntariamente, ese halo olfativo que deja rastro allá por donde se mueve, esa compañía inseparable, el olor se instala en lo más profundo de la esencia individual para salir a lo más externo, para traspasar huesos y músculos y afincarse en la piel. Y allí da la bienvenida a cuantos se acerquen a conocer a la persona. Las piezas artísticas creadas por un autor siempre rezuman un mismo olor que se instala en su piel. Hay una esencia íntima que las vincula y las agrupa, una fragancia que hace que se reconozcan las unas a las otras. Pueden cambiar los huesos, pueden fortalecerse o debilitarse los músculos, pueden faltar órganos, pero el aroma de la piel sigue manteniéndose.

El creador puede ser más o menos consciente de esa fragancia inevitable, y cuanta más consciencia tenga de ella más podrá jugar con sus creaciones. Veronese se desata de las clasificaciones y de las normas y moldea sus obras dialogando con todos los elementos que ofrece su época, con los estilos literarios predominantes y marginados, con una idea sobre la sociedad y el individuo, con unas necesidades políticas a las que hacer o no frente, con un conjunto de actores con los que trabajar y, en última instancia, con un público determinado ante el que presentarse. El plato resultante de esos ingredientes se mezcla con la consciencia de sí mismo como cocinero, como manipulador. Y, en tanto que creador, elige cómo disponer y variar el orden de la receta para aportar algo nuevo. Algo nuevo con cada plato, algo diferente para cada comensal.

«El autor de verdadero genio escapa a cualquier clasificación, no sigue moldes ni corrientes, sino que las crea», afirma Alonso de Santos (1999: 366).

Esa búsqueda constante se realiza desde la búsqueda individual, que cuenta con unas herramientas determinadas y personales. La mezcla resultante de todos estos elementos configura el estilo. Que es un sello propio de cada creador, como apunta Pirandello:

El estilo cabría definirlo como la forma del ingenio. Tantos ingenios, tantos estilos. Pero por ingenio yo entiendo aquella virtud interior del alma mediante la cual el hombre encuentra por sí mismo aquello que no ha aprendido de los demás. Un ingenio sin individualidad no es un verdadero ingenio. Y el estilo quiere decir individualidad, modo de pensar, de sentir, de expresar. En resumen, tiene estilo quien tiene cosas propias y sabe decirlas de un modo propio, con una manera personal, que puede incluso no ser bella (Alonso de Santos, 1999: 367).

El hallazgo, consciente o no, de un estilo propio trenza un hilo invisible entre las obras firmadas por un mismo artista. En ellas se reconocen ciertos elementos que siempre remiten al mismo universo dramático, más allá de los personajes o del uso de un espacio determinado. Hay algo mucho más etéreo, que lo engloba todo. Una suerte de atmósfera que se mantiene en cada texto. Una lluvia que cae sobre la historia y la deja impregnada de un determinado aroma, que transmite al receptor una serie de sensaciones siempre parecidas, siempre reconocibles.

La fragancia de los textos de Veronese, como de la mayoría de las obras de las que se ocupa, se reconoce por, esencialmente, cuatro elementos, que siempre están presentes aunque aparezcan con más o menos intensidad. Lo siniestro, la violencia (o la crueldad), la ambigüedad y la comicidad emanan de sus obras para estampar sobre los textos el sello de autenticidad veronesiano.

8.3.1. Lo siniestro

La influencia que ejerció para todos los integrantes de El Periférico de Objetos la lectura del artículo de Freud parece haberles dejado una herencia eterna, de modo que en cualquiera de sus creaciones puede percibirse lo siniestro (§ 4.3.1.5.1). Personajes que presentan características ominosas o situaciones que responden a los ejemplos freudianos. Atmósferas siniestras en las que contar historias que no serán amables, ni transparentes, ni apacibles. Que jugarán con el horror y con lo que no se debería hacer visible. Que pondrán delante la mutilación, la ceguera, la vida en seres inanimados, que repetirán estas situaciones una y otra vez, de forma idéntica, hasta la extenuación. Hasta

que personajes y espectadores comprendan que no pueden huir de ese mundo que los engulle a dentelladas secas, pero no calientes, parafraseando a Miguel Hernández.

El psicólogo suizo definía lo siniestro como aquello que «estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (1919: 225), de modo que el extrañamiento que produzca su aparición provoque, al mismo tiempo, rechazo y admiración. Como la atracción por el vacío, la lucha entre el miedo a caer y el deseo de saltar:

La apariencia, la sospecha de que un hecho es familiar y reconocido, pero que al mismo tiempo también puede pertenecer a alguna 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. [...] Teatro de la otra realidad. Teatro de una realidad degradada, que abra, que descomponga los límites de lo real (Dubatti, 2000b: 217).

Veronese explicó que esta es la clave para que la obra se desvele como algo interesante: si es siniestra, si en ella se perciben elementos que no deberían estar, o, por el contrario, se mutilan pedazos que deberían existir, el espectador sufre una conmoción que es interesante, porque le mantiene activo. El paso de los años ha mantenido esta idea del teatrista, aunque quizá algo desvirtuada, menos agresiva formalmente, puesto que su estética formal ha ido variando, pero se ha conservado siempre. Lo siniestro, con el transcurrir del tiempo, fue dejando paso a lo obsceno, como explica Dubatti (2000a: 27):

El teatro de Veronese encierra una poética de lo obsceno, en la que radica la fuerza revulsiva y desenmascaradora de su teatro. Obsceno en el sentido etimológico del término: aquello que debe ser desplazado fuera de la escena, que no debe ser representado a la vista del espectador. La obscenidad del teatro de Veronese se vincula con la representación de la violencia.

La descripción de la obscenidad se vincula con la idea de lo siniestro en tanto que es algo desvelado, que no debería haber salido a la luz. Y ese descubrimiento de lo que no debería ser visto genera violencia. Pero de la violencia que hay en las obras de este teatrista se hablará en el siguiente apartado: este está destinado a tratar los elementos siniestros que estudiaba Freud en su artículo de 1919, y que aparecen reiteradamente en las obras del autor argentino. A veces de una manera central, a veces de un modo periférico, pero ahí están, esperando ser descubiertas, esperando que su tapa se levante y aparezca la podredumbre que rezuma lo ominoso. Los ingredientes siniestros que aparecen con mayor asiduidad en las obras del autor argentino son: la imagen del muñeco que cobra vida: la mutilación tanto en los personajes como, de una

manera metafórica, en la historia que no se concluye y queda mutilada; la ceguera; la idea de los gemelos y, por último, el *déjà-vu*. Todos estos mecanismos siniestros no se encuentran fuera de la historia, sino en su interior: en los espacios, en el entorno que enmarca al personaje, y, especialmente, en la configuración del personaje. En su esencia:

En las obras de Veronese los personajes parecen habitar un territorio en el que nunca podrán satisfacer por completo sus deseos, no solo por razones externas, sino principalmente porque ni siquiera ellos los conocen o los comprenden. Por eso buscan soluciones inmediatas a cuestiones trascendentales hundiéndose en un absurdo que los mantiene en el estado en que se encuentran cuando nosotros los conocemos, y del que no tienen garantías de salir. De allí surge lo perverso, o más específicamente lo siniestro: aquello que causa terror en lo conocido (Vera Moreno, 2015: 132)

8.3.1.1. El muñeco que cobra vida

El muñeco se define, según el Diccionario de la lengua española, como una ‘figura de persona, hecha generalmente de plástico, trapo o goma, que sirve de juguete o de adorno’ (RAE 2014, s.v.). Esta imitación del ser humano supone la base perfecta para que el muñeco siempre, en los juegos infantiles, «cobra vida»: el niño lo mueve, habla por él y le hace vivir todas las aventuras que albergue su imaginación. Pero este juego infantil no resulta siniestro. Lo siniestro es descontextualizarlo, y situar al adulto en un mundo que ya debería haber dejado atrás.

Porque la idea del muñeco se relaciona, esencialmente, con el ámbito del niño, con el *yo-niño* del que habla Freud en su teoría del psicoanálisis. Este ámbito está ligado a la idea del placer, a la inconsciencia, a los impulsos primarios. La niñez es un periodo transitorio en la vida del ser humano. Siempre queda como remanente en el adulto, pero en una proporción minúscula, reducida, presionada ante las leyes de la madurez, que traen de la mano la máscara del comportamiento social, el raciocinio y la templanza de los impulsos. «Si la personalidad humana solo estuviese bajo el control del yo niño, el mundo sería terriblemente caótico», afirma Alonso de Santos (1999: 284).

El adulto sabe que el muñeco no es humano, que no tiene vida. Si decide jugar con él, que es ya en sí una actitud rebelde frente a lo que se espera de alguien experimentado, se produce una alteración en el orden establecido. Porque el adulto otorga vida a algo que no lo tiene, y lo muestra frente a otros adultos. No es el niño que juega con otros niños. Ni siquiera es el niño que juega frente a adultos, que descodifican

que todo se trata de una pantomima. Si el adulto otorga vida a un ser inanimado se produce una sensación siniestra.

El Periférico de Objetos comenzó a usar muñecas con su montaje *El hombre de arena* (1992) basándose en la historia de Hoffmann, en la que un hombre se enamora de una muñeca. Se enamora, es decir, sobrepasa todos los límites esperables y deseables. Además, este grupo de titiriteros usó muñecas con las que no se puede jugar porque están rotas, mutiladas, que producen rechazo y dolor a un tiempo. Después, seguirían usando estas muñecas, y otros objetos, con el resto de las obras de su trayectoria.

Veronese, al pasar del cuerpo inanimado al ser vivo que supone el actor, al desterrar la porcelana y tratar con músculos y pieles, sigue indagando con esta idea del objeto (§ 8.2.3.1.1): ahora el actor, el personaje, está objetualizado. No solo se le puede abrir para ver qué hay dentro (como en *Teatro para pájaros*), no solo se le puede mover al antojo del otro actor-manipulador (como en *La noche devora a sus hijos*): Veronese da un paso más, recorre el camino inverso al dictado por Freud, y llena de muerte lo que está vivo. Así, en *La terrible opresión de los gestos magnánimos* o en *XYZ* los personajes aspirarán a comportarse como objetos con esa mecanización del gesto bajo la cual quieren basar su sistema de comunicación.

La conversión de lo inanimado a lo vivo, del objeto, que no debería tener aliento, al sujeto, es siniestra. Pero la vuelta de tuerca que ofrece Veronese extrema esa dimensión ominosa, convirtiendo a un ser vivo en un ser inerte, para otorgarle de nuevo una vida.

8.3.1.2. La mutilación

Mutilar algo, es decir, cortar o cercenar una de sus partes, especialmente cuando ese algo está vivo, es una perversión desagradable ante los ojos del público, y ponerla a la vista, de modo que no haya posibilidad de no ver esa aberración, resulta siniestro. El Periférico de Objetos, con sus muñecas sin brazos, sin piernas, sin una parte de la cabeza, es decir, mutiladas, no dejaban alternativa al espectador que tenía que mirar cómo las manipulaban.

Veronese continúa con este hilo siniestro y presenta a sus personajes mutilados, como esa joroba inexistente en Evaristo, de *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, esa deformidad que atraía a Margarita y cuya ausencia ahora repele. Esa manera de presentar a los dos personajes permite que la platea, en lugar de repudio (o a la vez), sienta compasión. Y la idea de compasión ante lo que se ve es un arma extremadamente

eficaz. Ponerse en el lugar del otro, mirarlo con ternura, supone seguir atentamente lo que hace, como si de un hijo se tratase. Un hijo del que se depende. Un hijo deforme y roto, pero un hijo al fin y al cabo.

Además de personajes deformes, y tratando de superar la clasificación freudiana, el dramaturgo argentino impone esa mutilación a grupos, de modo que esa colectividad está tratada como individuo al cual le falta alguna parte. Un ejemplo muy claro es el de sus familias disfuncionales (§ 8.2.2.5.3) a las que falta un miembro, como el hijo de *La forma que se despliega* (2003). Pero el caso más claro se dio en el experimento que supuso *Open House* (2001), una función que se declaraba eterna faltase quien faltase: si el conejo que acompañaba a los actores moría, la obra continuaba y de él se enseñaba una fotografía; si uno de los actores abandonaba la representación, su nombre quedaba en el programa de mano, pero tachado. «Si uno de nosotros decide irse de la obra, la obra continúa, pero mutilada. La propia obra se hace cargo de la pérdida, no hay posibilidad de ser reemplazado», anunciaban (Berman, 2013: 134). Esta idea de grupo que pierde a alguien se vincula con la de las desapariciones en la dictadura argentina, y suponía ya no solo un elemento siniestro y perturbador, sino terriblemente reconocible para el público.

8.3.1.3. La ceguera

Una de las mutilaciones más trilladas en la historia de la literatura es la de los ojos: desde Edipo, la ceguera es un símbolo de castración, una amputación evidente ante el resto de la sociedad, una indicación de que esa persona no está completa. Pero, además, apunta Cirlot, «el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender» (2013: 346). De modo que quedarse ciego supone no entender, es decir, situarse en un ámbito inconsciente.

En *Formas de hablar de las madres de los mineros...* (1994), el Hombre y la Secretaria tratan de enredar a Isabel dentro de la idea de que está ciega, para acentuar su incapacidad de comprender que su hijo no va a volver. En *Circoneuro* (1996) se usa esta idea de la ceguera, incluyéndola en los ejercicios circenses, lo que aumenta la sensación de peligrosidad. *Ring-side*, del mismo año, retoma una y otra vez el planteamiento de que si se observa demasiado el cuadrilátero blanco uno puede dejar de ver. Siendo el blanco un símbolo de conocimiento, la idea de la ceguera se bifurca en las dos opciones de mutilación física y mental. La Mujer Ciega en el Campo Segado trae

esa ominosidad freudiana a XYZ (1997). *Zooedipous* (1998) tiene en sí misma la referencia al héroe griego. Y, por último, en *La noche devora a sus hijos* (1999) se encuentra esta característica siniestra con ese fotógrafo ciego.

8.3.1.4. Los gemelos

La repetición de lo idéntico, como el reflejo del espejo, es siniestro, porque supone una duplicación de un ser animado, que debería ser único e irrepetible. Pero el espejo devuelve una imagen, no una realidad. Los gemelos, sin embargo, sí son portadores, según Freud, de una imagen ominosa, porque se trata de dos entidades vivas idénticas, de manera que es imposible reconocer ambas partes. Con los gemelos se despierta una conciencia destructiva: si uno es la copia del otro, uno debe de ser el original, siendo el otro falso. Ambos, sin embargo, son seres reales. Pero su individualidad queda cercenada.

La aparición de los gemelos en *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* (1994), con esa Amiga que dice parecerse a la hija, en *El líquido táctil* (1997) con los dos Expósitos, en *Eclipse de auto en camino* (1998), donde madre e hija muestran truncadas y mezcladas sus personalidades y sus historias, o en *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* (2009), con los gemelos que la señora Elvsted encierra antes de huir, dotan a estos textos de un carácter ominoso. Aunque ese olor siniestro esté camuflado, en primer lugar porque no se trata siempre de gemelos reales, y en segundo lugar porque hablar de dos hermanos idénticos, *a priori*, no debiera parecer terrible. Y sin embargo detrás de la aparente ingenuidad de estas manifestaciones hay un origen perverso y nada inocente.

8.3.1.5. El déjà-vu

La última de las apariciones siniestras que con más frecuencia se instalan en los textos de Veronese es esta idea del eterno retorno de lo igual. La visión de los gemelos apoya esta idea de que lo que se muestra ya se ha visto antes. Pero hay otras situaciones en las que el *déjà-vu* cobra fuerza.

La estructura de *Cámara Gesell* (1994), de El Periférico de Objetos, se crea desde esta idea del eterno retorno de lo mismo, arrastrando a Tomás a familias idénticas y en las que ocurren las mismas cosas de las que, continuamente, él quiere huir. Pero ya en *Conversación nocturna* (1992) Veronese emplea este recurso para someter a Basilio a

un recuerdo constante que le permita averiguar, de una vez y para siempre, qué sucedió entre Delfina y Félix, y qué los aboca al destino final que ella sufre a manos del protagonista.

El uso de este elemento freudiano acaba sumergiendo, tanto a los personajes como al espectador, en una confusión tal que podría provocar una pérdida no solo de la conciencia, sino también, si el juego se alargara lo suficiente, de la propia identidad (§ 8.2.2.5.1). Eso le ocurre a Isabel en *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994). Pero el *déjà-vu* también puede servir como asidero para que los personajes sepan quiénes son, de dónde vienen y cuál es su historia, como le sucede a Lucera en *Mujeres soñaron caballos* (1999) con el encuentro fortuito que tiene en el rellano y que le hace revivir de golpe una parte de su infancia.

8.3.2. La violencia. La crueldad

Las obras de Veronese están cargadas de violencia. De actos, de reacciones, de situaciones, de historias violentas. Como si el teatrasta quisiera retorcer la realidad, deformarla, enroscarla hasta que suene un *clic* disparador de lo que se está conteniendo para que salga y lo abarque, y lo ensucie, todo. «Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador», afirmaba Artaud (2015: 109). Incluso la puesta en escena que realiza de obras que le son ajenas, que ni ha escrito ni adaptado él, es violenta. Pareciera que Veronese quisiera subir un escalón más, confiando en que la pluma de la escalera va a aguantar todavía. *Quién teme a Virginia Wolf*, un texto archiconocido y archirrepresentado, en las manos de Veronese se convierte en una ola a presión en la que se cocina una sopa a una velocidad excesiva, y espectador, actores y director saben que en algún momento la olla va a explotar. Albee ya presenta una violencia contenida en el texto, pero Veronese la deja salir, y sus personajes se exceden en su comportamiento: se pegan, se tiran al suelo, patalean.

El coqueteo con la violencia tiene su origen en las influencias de las que Veronese ha ido empapándose desde que comenzó a interesarse por el teatro, e incluso por el arte. Lo siniestro, Artaud y el teatro de la crueldad, Kantor y el teatro de la muerte, la violencia que supone la incomunicación del teatro del absurdo, Francis Bacon y sus

cuerpos descompuestos... todo aquello que configura su universo imaginativo está plagado de horror, de dolor, de violencia. «La crueldad no se sumó a mi pensamiento, siempre vivió en él, pero me faltaba advertirlo conscientemente», confiesa Artaud (2015: 135). Pero, además, el mundo ficticio de Veronese entronca de alguna manera con su realidad no ficcional: en un país claramente marcado por la violencia, por una dictadura terrible en la que la gente desaparecía y era asesinada por causas incomprensibles, Veronese rocía de elementos violentos sus creaciones, como respuesta a la situación histórica.

La violencia no tiene por qué ser un elemento negativo, no se trata de un secreto oculto en una sala con acceso restringido, de un aspecto que se guarda encerrado bajo llave: la violencia puede ser el centro mismo de una obra artística. La gente acude en masa a los festivales de cine de terror, los libros de Lovecraft son admirados por millones de personas, cada año aparecen infinidad de películas bélicas, el canal de Youtube está plagado de momentos que capturan el dolor, como las más terribles lesiones de los deportistas. El gusto por lo monstruoso, por lo violento, por lo doloroso está expandido y provoca una suerte de placer para quien lo consume. Las representaciones crueles no hacen por sí mismas que un libro sea cruel. Los detalles sangrientos, morbosos, sádicos, la detallada representación de carnicerías, torturas, violaciones, no pretenden a menudo provocar una reacción dolorosa en el lector/espectador, sino que en realidad satisfacen sus deseos. «El horror, cuando lo esperas, cuando quieres disfrutarlo, no es cruel», afirma Ovejero (2012: 55)

Ahora bien, esa expectativa cumplida del espectador responde a una servidumbre del arte para agachar la cabeza frente a las exigencias del público. Convierten al arte en un producto de consumo, en una dosis para que el receptor la consuma y se evada durante un tiempo, para volver a la misma realidad de la que ha pretendido huir. Esta crueldad disfrazada, esta violencia consentida no se rebelan contra el mundo, no pretenden modificar nada. No ofrecen alternativas. No son realmente obras crueles, como explica Ovejero: «Los libros crueles son aquellos que niegan la sumisión a la banal dictadura del entretenimiento, aquellos que nos obligan a cambiar, si no de vida, al menos de postura, que nos vuelven incómoda esa en la que estábamos plácidamente aposentados en nuestra existencia» (2012: 72). Se trata de que el espectador no se convierta en alguien pasivo. Se trata de agitarle, de zarandearlo. De hacerle plantearse quién es él dentro de un mundo aún por descubrir.

Veronese, conscientemente o no, bebe de las influencias que lo han formado, y pone ante el espectador un reflejo de lo que ocurre en Argentina, de lo que sucede en el mundo, de la violencia que se adentra en las entrañas del ser humano. Pero se trata de un reflejo distorsionado. Tan distorsionado que permite reconocerse vagamente a quien se mira, de modo que la balanza entre la identificación y la reflexión queda al descubierto ante el receptor. Si el mundo es violento y Veronese lo indica y lo agranda, tal vez el espectador pueda ser consciente de esa violencia, y activar algo para cambiarla. Como explica Ovejero:

El autor cruel no busca la evasión sino el encierro del lector consigo mismo. Cegar todas las salidas para que no les quede más remedio que enfrentarse a una determinada situación. Un autor cruel se siente en pie de guerra contra las versiones suavizadas del mundo que esconden su crueldad y que a menudo se usan para legitimar un determinado orden público y moral, el cual a su vez perpetúa otras formas de crueldad. Escapar de lo muelle para ir a lo incómodo, de lo seguro buscando lo incierto, escapar, sí, de la realidad, pero de una realidad anestesiada que nos produce la sensación de que vivimos nuestra vida como podríamos vivir otra, con el mismo desapego, y que el mundo que está ahí afuera podría ser peor —siempre puede ser peor— pero difícilmente mejor, por lo que cualquier esfuerzo es peligroso (2012: 93-94).

Porque no se trata de construir un mundo terrible que no permite salvación: se trata, una vez más, de mostrar lo que no se debería ver, para activar la conciencia. De romper las expectativas, de descolocar el orden establecido. El Periférico de Objetos jugaba con la idea de la violencia sometiendo a sus muñecos a infinidad de actos crueles y sanguinarios: despiezándolos, arrancándoles la cabeza, humillándolos en actos sexuales terribles. «Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es solo un aspecto limitado de la cuestión. [...] La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien» (Artaud, 2015: 134). Laura Yusem, que trabajó como actriz en *Cámara Gesell*, dice: «El Periférico tiene una mirada tan objetiva que, al ser tan objetiva y no estar ideologizada, es de una violencia catastrófica. Produce una especie de apocalipsis, porque no queda nada en pie» (Dubatti, 2005: 35). El Periférico mostraba esa dosis macabra de violencia, pero al mismo tiempo estaba planteando que si el mundo era así, también podía ser de otro modo. El espectador asistía a la crueldad mostrada y luchaba contra el rechazo que esta le producía, mientras en su interior se despertaba un impulso indomable que tenía más

que ver con un sentimiento de injusticia que con uno de serenidad, de modo que «el puñetazo se dirige a las tripas, pero si es suficientemente violento, repercute en el cerebro» (Ovejero, 2012: 101).

Veronese recoge esta crueldad y la vuelca en sus creaciones dramaturgicas. Sus personajes hablan de violencia como quien habla del azul del cielo: comprendiendo que los rodea y los determina. Así, Evaristo preguntará a Margarita si se puede ver algún acto de violencia (Veronese, 1997: 47), en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), o Lucera, de *Mujeres soñaron caballos* (1990), dirá que hay un nuevo tipo de violencia en el aire (Veronese, 2000a: 169) que, de algún modo, la conduce irremediabilmente a apretar el gatillo.

Los personajes de *Un hombre que se ahoga* (2004) se abrazan y se sueltan violentamente. Sonia amenaza a su padre con dispararle entre los ojos, en *Espía a una mujer que se mata* (2006). La descripción de la muerte del portero de *Teatro para pájaros* (2007) es tan violenta como las discusiones permanentes que sobrepasan a los personajes. Y son crueles los golpes que se repiten en *El desarrollo de la civilización venidera* (2009), como en tantas otras piezas adaptadas por el teatrsta argentino.

Por otro lado, y además de en *Quién teme a Virginia Wolf*, la violencia rezuma en casi todas las obras que Veronese ha decidido dirigir: *Dramas breves 2*, *El método Grönholm*, *El túnel*, *Gorda*, *Glengarry Glen Ross*, *Un tranvía llamado deseo*, *La última sesión de Freud*, *Sonata de otoño*, *El crédito*, *Bajo terapia* y *Vigilia de noche*. Todas ellas muestran situaciones violentas. Una conversación en una guerra, un reencuentro familiar en el que se dirán cosas terribles, o la presentación de un personaje excluido socialmente por su obesidad. Todo el material cruel que se pueda poner en escena es captado por Veronese que, en lugar de aplacar su violencia, la multiplica.

La elección de esta atmósfera podría llevar a pensar de este teatrsta, como de cualquier autor cruel, que se trata de «alguien lleno de odio hacia lo que le rodea, obsesionado por zaherir a una sociedad a la que desprecia» (Ovejero, 2012: 85). Nada más alejado de la realidad. No solo por la amabilidad que caracteriza a Veronese, siempre dispuesto a ayudar, siempre curioso por cualquier materia que desconozca, con la sonrisa pronta para recibir a quien tenga delante, con un humor incansable que despierta las carcajadas de sus compañeros. Hay, detrás de esta necesidad de construir un universo violento, una vitalidad irrefrenable. «No es entonces que los autores crueles estén en contra de la vida. Al contrario, más bien se diría que son los campeones de la

vida... en todas sus manifestaciones. Lo oscuro, lo sombrío, lo feo, lo mezquino están en nosotros, y no es necesario, ni siquiera saludarlo, esconderlo» (Ovejero, 2012: 88). Una aceptación del mundo como es, que posibilita el cambio. Veronese no ofrece ese mundo idílico y perfecto que podría llegar a ser: se queda en la primera fase, consciente de que el espectador es lo suficientemente capaz de descodificar el mensaje, relacionar lo ficticio con su realidad, y cambiar el mundo en la medida de sus posibilidades:

No soy una persona violenta en la vida cotidiana, quizás por eso la puedo abordar con mucha más comodidad, sabiendo que mi entorno está a resguardo. Puedo ser excesivamente violento cuando se trata de algo ficcional. Desde lo teatral, la violencia es un lugar adecuado para abrir ciertas puertas y dejar sueltos los fantasmas. Es una puerta por donde se puede espiar y comprender por qué somos violentos, por qué vivimos en una sociedad violenta. *Mujeres soñaban caballos* es un texto que me encanta. Uno de los personajes, después de haber matado a todos, dice: «Hay otro tipo de violencia en el aire». Comprendí que había en esta sociedad un tipo de violencia nueva y pude llevar la obra hacia ese lugar. Estoy en contra del ejercicio de la violencia. No la puedo producir en la realidad, pero sí exponerla en mis obras. Me interesa producir reflexión sobre la violencia (Friera, 2013).

Veronese pone de manifiesto la realidad de un mundo violento, no la oculta, como no se oculta él tampoco, acepta lo que ocurre y lo que existe sin la trascendencia de quien, en el fondo, lo niega todo. No hay grandes espavientos. Solo hay una realidad deformada, retorcida, putrefacta, poblada de seres que se agitan violentamente y dan manotazos a quienes les rozan. Y que son el trasunto de lo que los hombres de carne y hueso, esos que están sentados en las butacas asistiendo al espectáculo, son en su fuero interno o pueden llegar a ser si no despiertan, si no toman conciencia, si no comprenden que la crueldad está ahí y puede envenenarlos si no hacen nada. «No se trata de volver el mundo más espantoso de lo que es, sino de no dejarse engañar», concluye Ovejero (2012: 86).

Este recurso continuo a la violencia, esperable a veces, desdeñable la mayor parte del tiempo, tampoco es tan extraño en el ámbito teatral. Innumerables autores recurren a ella. Ya no solo Genet o Müller, ni Gambaro ni Pavlovsky, ni siquiera Shakespeare, que se han convertido en los maestros involuntarios de Veronese. La violencia riega las páginas de autores actuales como Rodrigo García, Claudio Tolcachir, Angélica Lidell, Yoska Lázaro o Juan Mayorga, por ejemplo. Ellos, como tantos otros, juegan con la violencia hasta convertirla en un medio que los permita hablar, mostrar el mundo, hacer posible su modificación. Y no es extraño. Al fin y al cabo «el teatro es el lugar donde las leyes del arte chocan violentamente con el azar de la vida, y de ese enfrentamiento nacen los conflictos más violentos», declaraba el maestro Kantor (2010: 23).

8.3.3. La ambigüedad

«Ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro», reza el séptimo automandamiento de Veronese (2000a: 310). Pavis define la *ambigüedad* como «aquello que autoriza diversos sentidos o interpretaciones de un personaje, de una acción, de un fragmento de un texto dramático o de la representación en su conjunto» (1998: 36-37), y agrega:

La producción y el mantenimiento de ambigüedades es una de las constantes estructurales de la obra de arte escénica. En efecto, la obra de arte no está codificada ni descodificada de una única buena manera, salvo en el caso de la obra con clave o de la obra didáctica. Toda interpretación escénica toma partido necesariamente por una determinada lectura del texto, al mismo tiempo que abre la puerta a nuevas posibilidades de sentido.

Esta ambigüedad es la responsable de que un mismo texto ofrezca puestas en escena muy diferentes entre ellas, en función del interés que tenga el director, o el colectivo, en resaltar unos u otros aspectos presentes en el texto. La libertad inherente al hecho teatral posibilita, por ejemplo, que en el siglo de Oro la llegada de los reyes a *Fuenteovejuna* fuera una manera de restaurar el orden establecido tras la rebelión del pueblo frente al Comendador, mientras que en el siglo XXI ese final puede concebirse como algo obsoleto, de modo que la matanza del tirano no necesite de agentes externos que la validen. Salvo el propio pueblo. O el público que aplaude tras la función. La obra de Lope de Vega, que se escribió en función de unos cánones sociales determinados, puede modificarse ligeramente para ratificar la vigencia de sus versos. Es decir, que incluso una obra que *a priori* parece tener su estructura y su argumento cerrados, presenta un cierto tipo de ambigüedad, en tanto que se ve atravesada por las necesidades de una época posterior, que puedan reformularla, siempre respetando y salvaguardando su esencia más íntima.

Ahora bien, aunque todas las obras contengan infinitas interpretaciones, algunos creadores facilitan la ambigüedad desde el propio texto, sin esperar a que alguien tome entre sus manos el material y le implante una visión insospechada a sus palabras. Algunos textos teatrales no resuelven todo el entramado, dejan cabos sueltos, mantienen el misterio. Se llenan de historias apuntadas y no desarrolladas, porque, parafraseando a Ende, deberán ser contadas en otra ocasión. Este tipo de textos se presenta como las madejas que a simple vista parecen tener un único hilo pero que, a medida que se van deshaciendo dejan al descubierto varios hilos de diferentes longitudes, colores e incluso materiales. Y de deshilar y descubrir esos hilos se encarga el receptor.

Este modo de concebir el arte, poniendo al lector en un lugar protagónico, tiene su origen en la llamada *estética de la recepción*. En la Alemania de los años 60, el profesor Hans Robert Jauss impulsa la llamada escuela de Constanza, y, como si quisiera sacudirle un polvo acumulado durante años, saca al lector de la categoría de «ente pasivo» en la que se le había insertado, y presenta una nueva manera de concebir la historia de la literatura. En lugar de estudiarse por periodos cronológicamente sistematizados, parcelados y divididos, Jauss propone un giro: la literatura no es un ente ordenado, y el lector recibe determinadas piezas literarias aleatoriamente, pasando de una etapa a otra sin respeto a la cronología, y en función de su propio contexto particular. El lector es quien decide qué se filtra por el colador de la historia y qué permanece y se recuerda. Por tanto su papel es decisivo: «Jauss otorga al público su concepción de fuerza creadora e histórica, tan importante como la que representan el autor y el texto», resume Gómez Redondo (2008: 308).

Wolfgang Iser, uno de los sucesores de Jauss, añadió a la estética de la recepción la idea de que el creador ha sido antes receptor: «A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece [...] pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno» (en Gómez Redondo, 2008: 315). Como tal, el receptor, que no es pasivo, ha ido eligiendo en qué universos ficcionales zambullirse, y a partir de ellos generará los suyos propios. La filtración de las lecturas de Veronese (Carver, Cheever, Eco, Prévert, etc. [§ 5.2]), en este caso, influye en su manera de concebir el arte. Si él decide qué libros leer, a qué pintores atender o qué música escuchar, la visión de su universo artístico se verá relacionada con lo que él mismo ha consumido. Iser determinó también que el texto se compone de una parte *escrita* y otra *no escrita*, que está a la espera de ser completada por el receptor. Lo explica Gómez Redondo (2008: 319-320):

Un texto es un espacio inconcreto, lleno de posibilidades significativas y de remisiones extratextuales que se encuentran a la espera de su concreción. Para explicar la multiplicidad de probabilidades que un texto ofrece, Iser explica que al lector se le entrega un sistema de indeterminaciones —o de «vacíos» de significado— que tendrá que rellenar e conformidad con su existencia; porque, al fin y al cabo, en un texto es tan importante la parte escrita como la no escrita [...]. Los espacios vacíos son los que regulan la actividad representadora del lector y le permiten, sobre todo, coordinar las perspectivas dentro del texto. Por ello, toda lectura es un acto creativo y cada lectura es diferente, no solo la de un lector con respecto a la de otro, sino la de un mismo lector que separa dos lecturas por un determinado lapso de tiempo.

En esta misma línea camina el italiano Umberto Eco, que afirma que el autor deja, conscientemente, determinados *vacíos* o *huecos* para que el lector los rescate y los rellene a partir de su propia experiencia y creatividad. La diferencia que presenta el italiano con respecto a Iser es su idea de lector como cooperador interpretativo. El receptor del texto se convertiría, así, en una suerte de compañero inseparable del autor, con el que el segundo cuenta a la hora de crear su obra: «La cooperación presupone un intercambio de informaciones del que se nutre la propia evolución de los géneros literarios, atentos, en el marco de sus realizaciones, a las expectativas que han de satisfacerse» (Gómez Redondo, 2008: 328). Eco, como si estuviera hablando del hecho teatral, que necesita la mirada externa para descifrarse, explica:

Un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...], quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (Gómez Redondo, 2008: 327).

La ambigüedad en el texto, por tanto, tiene que ver con esta idea de que el receptor es quien desempeña el papel fundamental en el hecho artístico. Del mismo modo que sin público no hay teatro, sin lectores no hay literatura y sin oyentes no hay música. Veronese es consciente de ello y confiesa que así empezó su carrera dramaturgica: «Desde la escritura uno creaba espacios de los que después no se iba a hacer cargo, porque se tendría que hacer cargo el director» (§ B3). La ambigüedad del texto tenía un destinatario claro: el director, los actores, el iluminador... el equipo que se iba a hacer cargo de sus palabras. Y en última instancia, el público. Así lo concebía también Eugenio Barba (en Sánchez, 2002: 140):

Cuando el autor ha escrito un texto ha construido una esfinge. No conoce el enigma de la esfinge. Son el director y los actores quienes deben encontrar la solución. En el instante en que lo hacen crean una nueva esfinge, cuyo enigma no pueden descifrar: solo otros, los espectadores, serán capaces de hacerlo.

La infinidad de lecturas y soluciones que puede encontrar un texto, así pues, es tan grande como la cantidad de receptores que se acerquen a él. Y al mismo tiempo, la cantidad de interpretaciones que pueda proponer un individuo depende de su voluntad de establecer referencias con todo aquello que él conoce. El texto, como si de una cebolla se tratara, esconde muchas capas, todas las que el lector esté dispuesto a descubrir.

Conceder al texto esta naturaleza infinita tiene una doble vertiente, lo convierte en una suerte de moneda, con sus dos caras. La cara se muestra amable ante el espectador.

La cruz, sin embargo, oculta una crueldad terrible. De un lado, el texto que no está completamente cerrado, que no tiene todos sus asuntos resueltos, permite al espectador soñar, ir más allá del propio texto, desarrollar su imaginación, establecer lazos entre lo que lee y lo que sabe, aportar al texto su propia experiencia como lector y como ser humano. Los textos que, conscientemente, presentan ambigüedad parece que tratan al espectador de tú, como a un igual, como se trata a un contrincante al que se respeta y se admira, con el que el partido promete ser difícil, arriesgado y, por tanto, interesante.

El reverso de la moneda, sin embargo, muestra una intención cruel. Al fin y al cabo, si el autor juega con un contrincante que considera a su altura va a usar todos los mecanismos de que dispone para despistarlo, va a inventar estrategias para robarle el balón, para asustarlo, para marcar, para ganar el partido, aun sabiendo que en estos juegos no pierde nadie. No va a dejar que llegue el final del drama y los espectadores sean «libres para suspirar de alivio o llorar. Y entonces podremos irnos a casa», como indica Mamet (1998: 111). Este tipo de obras no permite una tregua tampoco cuando concluye. La lucha se alarga tanto como quiera el receptor. El material está dado, la información que hay es la que se ha mostrado. El autor se retira, su labor ha concluido. Pero al espectador le atormentan infinidad de preguntas que no ha podido resolver, de dudas que no se han despejado a lo largo de la historia: el texto se convierte en una hucha llena de esperanzas rotas. Y eso es cruel. Es inteligente, es rebelde, es astuto, es mucho más interesante, pero es demoledor:

El escritor cruel no ofrece certidumbre, ese síntoma de pereza mental, sino todo lo contrario, una modesta contribución en la lucha contra la sobredeterminación y las verdades únicas, verdades que tienden a perpetuarse no por la solidez de su lógica interna sino por imposición, porque cuentan con un ejército, con sumisos hermeneutas, con adeptos dispuestos a defenderlas aunque no las entiendan por completo pues todo les mueve la fe, esto es, el deseo de no necesitar entender para estar convencidos y que así la razón no pueda trastocarles su manera de entender el mundo (Ovejero, 2012: 193).

La necesidad de hacer comprender al espectador que no puede comprenderlo todo, que el mundo es un lugar inseguro y del que hay que dudar, que debe mostrarse activo para reaccionar raudo ante cualquier peligro, por muy camuflado que se halle, que pueda aparecer, es un reflejo de la propia visión del mundo que tiene el escritor. Si él necesitara respuestas claras y concisas para configurar su realidad acabaría escribiendo piezas que se resolvieran, por muchos obstáculos que se presentaran ante el héroe. Veronese no parece incluirse dentro de ese grupo de personas, sino de aquel que entiende, y acepta, la complejidad del mundo y trata de volcarla en sus obras tal cual es.

Lo ambiguo es, por tanto, aquello ‘que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión’ (RAE, 2014, s.v.). Y una persona ambigua es la que ‘con sus palabras o comportamiento, vela o no define claramente sus actitudes u opiniones’, reza la definición de la Real Academia (2014, s.v.). La incertidumbre y lo velado son dos elementos fieles a la poética de Veronese, y entroncan con la idea de lo siniestro, mientras la violencia los vigila a todos, sabiendo que están bajo su dominio y que puede sacarlos al campo a pelear cuando quiera.

Dubatti habla de «minimalismo» en la poética veronesiana, y explica que en sus obras «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 alguna explicitación de tipo pedagógica» (2000a: 27). El *minimalismo*, según el Diccionario de la lengua española, es una ‘corriente artística contemporánea que juega con elementos limitados’, y ‘tendencia estética e intelectual que busca la expresión de lo esencial eliminando lo superfluo’ (RAE, 2014, s.v.).

Es cierto que las obras de Veronese tienen que ver con esa idea de la limitación, en el sentido de que no se desvelan todos los datos necesarios para completar la historia, pero ello tiene que ver con la búsqueda de la mutilación, de la que ya se ha hablado (§ 4.3.1.5.1.2). También es verdad, siguiendo la definición de *minimalismo*, que Veronese ha tratado siempre de eliminar los elementos superfluos de las obras con las que ha trabajado, para acercarse a la acción teatral (§ 8.2.2.4). Sin embargo, el minimalismo es una corriente artística que busca centrarse en lo inexpresivo y aspira a la lógica, y se expresa a través de formas puras y abstractas (§ 4.3.1.7.1). Ya se indicó que toda esta serie de movimientos artísticos que de la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevos métodos para explicar en arte y el mundo, y uno dentro del otro, ha influido en cualquier artista que aparezca después de ellos, y el minimalismo seguramente dejó su huella y posibilitó el camino para la aparición de *El Periférico de Objetos*. En el automandamiento número veintidós, Veronese abogaba por «combatir la naturaleza valiéndonos, como arma, de la abstracción» (2000a: 313), lo que entronca con la definición del movimiento artístico. Pero si por algo se caracterizó Veronese, y *El Periférico de Objetos* fue por sabotear sus propias reglas. Por no seguir nunca un camino que se antojara claro, seguro, señalizado. Las influencias que este teatrera recibe se mezclan, se confunden, se contradicen, y le impiden seguir completamente una

sola corriente artística. Por ello, y porque la limitación tiene que ver con la mutilación, como se ha dicho, aquí se prefiere usar el término «ambigüedad» frente a «minimalismo» o «poética de lo mínimo». Ambigüedad o fragmentación, como expone el vigésimo sexto automandamiento veronesiano que explica:

Crear segmentos atractivos que se acoplarían unos a otros como partes de una gran cañería. Por fuera la forma, el metal perenne. Por dentro el relleno, el contenido voluble, variable según la ocasión (Veronese, 2000a: 313).

Todas las obras de El Periférico de Objetos son ambiguas en tanto que sus interpretaciones son infinitas, su estructura no está cerrada, no respetan un orden cronológico progresivo, presentan varias historias sin nexos que las unan de un modo fácilmente comprensible. Y, además, son ambiguas porque lo siniestro y la violencia les otorgan ese carácter de dobles sentidos, de referencias codificadas que pueden vincularse con el horror de la dictadura, de la guerra o de la orfandad, entre otros. Porque el propósito era remover las vísceras de los asistentes, pero no resolverles nada, no ofrecer ninguna calma.

No permiten tranquilidad ni alivio las obras de Veronese como autor o adaptador de textos. *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), con su estructura desordenada, no permite certezas. *Conversación nocturna*, dos años posterior, con ese uso temporal simultáneo, juega con la ambigüedad de modo que el lector no tenga claro nunca en qué momento está sucediendo la acción y, mucho menos, qué ocurre con Basilio. La referencia a la dictadura y a los desaparecidos, pero también a las madres de Mayo, permite que *Señoritas porteñas* (93) o *Formas de hablar de las madres de los mineros...* (94) no tengan una lectura unívoca. *Women's white long sleeve shirts* (1996) introduce al lector en la mente de una mujer atormentada que mezcla la realidad con la fantasía, de modo que todo se nubla demasiado como para poder despejarse. *XYZ* (1997) presenta una ambigüedad ya desde los nombres de los personajes, esos símbolos matemáticos que se refieren a lo desconocido, pero además la intención de Veronese de que cada personaje cuente su visión impide el acceso de la objetividad. O *Un hombre que se ahoga* (2004), por último, basa su ambigüedad en el cambio de sexos que sufren los personajes, y el ejemplo más claro es el de Solioni, interpretado por una mujer, pero a la que confunden con un hombre, porque masculino es el personaje de Chéjov.

Desde los años 2000 Veronese ha ido depurando esta necesidad de ambigüedad. «Antes era “bueno, yo pongo esto, que cada uno saque conclusiones”», recuerda (§ B3). Sin embargo, a medida que le han ido atravesando los años, la experiencia, el

alejamiento de El Periférico y el acercamiento a las emociones humanas, y posiblemente también el contacto con el mundo comercial, este teatrista tiene menos necesidad de parecer enigmático, y más necesidad de acercarse al público con claridad. Veronese afirma: «Yo ya no soporto las obras que tiene que cerrar el público. Trato de huir de eso» (§ B3), pero no es del todo cierto. Hay una pretensión de claridad que no llega a completarse (afortunadamente, para muchos). La ambigüedad sigue estando presente en su obra, de manera más o menos palpable. Hay todavía muchos huecos que sigue rellenando el receptor. Porque Veronese, en sus automandamientos, abogaba por un teatro *centrífugo* (automandamiento noveno):

La fuerza centrífuga que orquesta la lógica de la obra nos aleja como observadores del posible centro de la acción (y de su interpretación en términos de la lógica dramática vinculada con la causalidad). Más bien, lo que observamos son los componentes separados de una masa en la que hay diferentes tipos de densidades y patrones que se van interconectando durante la representación bajo un fuerte principio de *edición*, realizado con procedimientos estrictamente dramáticos (Israel, 2015: 113).

8.3.4. El humor

La violencia, la crueldad, lo siniestro, la deshumanización, la negación del amor y el resto de los elementos localizados en las obras de Veronese dificultan a primera vista que el humor se manifieste y comparta asiento con ellas. Sin embargo, el humor rebosa en las obras de este teatrista, tanto en las que escribe o adapta como en las que pone en pie sin firmar su autoría. La comicidad llueve sobre sus obras, riega sus historias y empapa a sus personajes. No se trata de una necesidad de revertir la situación ante tanto horror, y permitir que entre la amabilidad entre las ruinas. De hecho, puede servir para todo lo contrario.

Los miembros de El Periférico de Objetos coinciden en señalar que sus obras están apoyadas fundamentalmente en el humor. Concretamente, en el humor negro, que se define como ‘humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas’ (RAE, 2014, s.v.). El humor negro, tan aplaudido por unos y rechazado por otros, se mete directamente en las heridas abiertas. Y hace que sangren más. Usa todos los mecanismos perversos que hay a su alcance para construir con ellos un dardo puntiagudo y certero, que, si se lanza en el contexto inapropiado puede traerle consecuencias terribles al tirador. El humor negro puede convertirse en algo dañino, casi peligroso. Pero existe. Y es necesario. «No solo se puede reír de todo, sino que cuanto

más amargo es el tema —en otros términos, cuanto más grande es la limitación humana— más necesidad tenemos de reírnos, y eso a pesar de nuestras reticencias morales», explica Lavandier (2003: 315).

Se abre aquí una doble vertiente: de un lado el humor negro se configura como una necesidad social para estallar de risa; de otro lado, se da de bruces con los preceptos morales que encadenan a una sociedad. Es una necesidad, pero es amoral. Porque va más allá de lo que provoca el humor, supera sus límites. Y los límites del humor ya, de por sí, rozan territorios de difícil reconocimiento social. Freud explica que el chiste, que es una aportación para la comicidad, tiene su origen en el inconsciente (2012: 207):

El chiste podía hacer surgir al principio de su desarrollo en el grado de juego, esto es, en la infancia de la razón, tales condensaciones aportadoras de palabras y de que, por otra parte, lleva a cabo la misma función en grados más elevados mediante la sumersión del pensamiento en lo inconsciente. Lo que sucede es que lo infantil es la fuente de lo inconsciente y que los procesos mentales de este género son precisamente los únicos posibles durante la primera época infantil. El pensamiento que para la formación del chiste se sumerge en lo inconsciente busca allí la antigua sede del pasado juego con palabras. La función intelectual retrocede por un momento al grado infantil.

La vuelta a la infancia supone la pérdida de los preceptos morales admitidos. Y el chiste se configura como una suerte de burla a todo el edificio políticamente correcto que el adulto ha ido construyendo a lo largo de los años. Buscar el modo de jugar con las palabras para provocar la complicidad del otro y hacer que se ría significa, de algún modo, volver a ser niño. Y los niños son felices, viven despreocupados, y se inventan maneras de divertirse continuamente. Aunque no suelen entender los chistes. Y no generan, conscientemente, situaciones cómicas. El adulto intenta acercarse al estado anímico infantil, paradójicamente, a través de algo que el niño no necesitaba: el humor, el chiste y la comicidad tratan de sumergirnos en «el estado de ánimo de nuestra infancia, en la que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices en la vida», apunta Freud (2012: 295).

El chiste, por tanto, surge de una parte inconsciente del adulto que anhela volver a la infancia. Y el principal objetivo para sentirse niño es reencontrarse con su felicidad, lo cual es placentero. Es decir, que la primera razón por la que buscar, inventar y contar chistes, y más aún, por crear historias cómicas, por fundamentar el lenguaje en el humor, es la consecución del placer. Veronese, que se declara hedonista, sería incapaz de no buscar el humor como método de alcanzar placer: «Trato de hacer en mi vida todo cosas placenteras... Es una locura, pero lo logro bastante. Con el correr de los años me he encontrado haciendo las cosas que quiero. [...] Soy muy hedonista» (§ B2).

La imagen del retorno a la niñez, así como la idea de lo inconsciente, tienen que ver con la necesidad del reencuentro con uno mismo. Con la pretensión de acercarse más a la esencia y desterrar todo lo que es accesorio, todo lo que la sociedad ha impuesto sobre los hombros de cada individuo. «La comedia nos recuerda nuestra condición humana», afirma Lavandier (2003: 308), y lo hace de todas las maneras posibles, a través de la burla si es preciso. A través de mecanismos dolorosos si hace falta. De hecho, el cómico italiano Totó afirmaba que sin ese dolor no se podía hallar la comicidad: «Conozco de memoria la miseria, es el escenario del verdadero cómico. No se puede hacer reír si no se conoce bien el dolor, el hambre, el frío, el amor no correspondido» (Lavandier, 2003: 308). El humor lucha contra el sufrimiento señalándolo descaradamente, poniéndolo en medio del corro y dejando que todos lo vean. Y se ríen:

El arte de la comedia es, pues, un arte desengañador, desenmascarador de nuestra personalidad, de nuestra sociedad, de nuestras ideologías, nuestras mentiras y nuestros esquemas. Es un arte que intenta ayudar a que nos liberemos de algunas de las ideas erróneas que tenemos sobre la realidad, el mundo, y sobre nosotros mismos (Alonso de Santos, 1999: 464).

Tener sentido del humor supone, por tanto, permitir una liberación. Reírse de uno mismo o aceptar la broma es el primer paso para romper los esquemas mentales de cada uno, que suelen estar bien estructurados y encerrados bajo llave, por temor a que alguien revuelva los cajones y desencadene la temida inestabilidad. Supone, al final, que uno no pueda saberse tan serio, tan grave, tan recto como quisiera. Dejar que abran esa cerradura supone permitir que las ideas se descoloquen y muten. Ideas que, a su vez, suelen venir dictadas por las leyes de una sociedad que pretende señalar el camino. El único camino. «El chiste representa entonces una rebelión contra la autoridad, una liberación del yugo de la misma» (Freud, 2012: 125). Veronese se revuelve frente a cada intento de clasificación, se libera de la autoridad, se desata de los prejuicios morales y éticos, por lo que su tendencia al humor, no solo en persona, sino también en su universo dramático, es vital.

El mecanismo de la comedia, que parte de esa necesidad de juego y de rebelión, presenta además otras propiedades, señaladas por Lavandier (2003: 332):

Es preciso decir que la risa es necesaria para el hombre, puesto que ejerce sobre él un efecto curativo. [...] La comedia tiene otra característica psicósomática: desconecta el hemisferio izquierdo, hace que el receptor baje la guardia. La risa es una forma de hipnosis. Por eso resulta tan útil a la hora de transmitir ideas.

La obra de teatro trágica transmite ideas *a posteriori*, porque, si está bien hecha, la identificación del espectador con el protagonista es tal que vivirá con él los obstáculos que se interpongan en su camino, y solo al finalizar la ficción, con el choque de realidad que suponen los aplausos, y después de abandonar la sala, podrá descodificar el mensaje que estaba escrito entre líneas. La risa, sin embargo, provoca el efecto contrario: el espectador no se ríe con el personaje, sino *de* él o de su situación, y eso aleja al mundo del escenario y el de las butacas. El espectador, a través de la risa, se distancia de la historia, toma perspectiva. Y esa perspectiva es la que posibilita la transmisión de la idea que pone en juego el dramaturgo: «La perspectiva que la comedia genera es ideal para denunciar un defecto (los celos, la idiotez, la avaricia, etc.) o un crimen (el nazismo, el racismo, etc.), ya que aporta la distancia crítica que todo espectador necesita para juzgar. Con el drama serio, la identificación es más fuerte» (Lavandier, 2003: 324).

Veronese pretende, como se ha visto en los apartados anteriores, que el espectador no sea un ente pasivo, un mero receptor de historias, sino que se implique en estas. Que no se acomode. Por eso busca la risa, y aun la risa cruel, en las situaciones más insólitas. «Hay un tipo de humor cruel y ético que sorprende nuestras expectativas, genera una incongruencia entre lo trágico de una situación y la manera cómica de narrarla, que nos impide repantigarnos cómodamente en nuestras emociones más someras» (Ovejero, 2012: 97-98). La sorpresa de hallar humor en un mundo despedazado supone que el espectador, que comenzaba a entender esos personajes, a empatizar con ellos, de pronto se sale de la historia, se toma su tiempo para soltar la carcajada, se mueve en la butaca, y toma conciencia de que eso que está viendo no es real.

De hecho, la risa le hace reparar en la presencia del resto de espectadores, que se expresan en voz alta, que se mueven en el asiento, que palmean las manos o que miran a su alrededor buscando las reacciones de sus acompañantes. Los ojos ven en la oscuridad y el público se hace presente, y toma conciencia de la irrealidad que supone la historia contada al otro lado, en ese lugar iluminado. La comedia, a pesar de estar tan maltratada y tan poco reconocida, es la principal responsable de que el público se sepa en colectividad. Lo explica Alonso de Santos (1999: 462):

Reírnos juntos en esa defensa del sentir general (frente a mentiras, falsedades y miserias propias y ajenas) hace que se despierte en nosotros, como público, un lazo de afecto y comunión. Nos cura de una de nuestras enfermedades más peligrosas como seres humanos: la soledad y la incomunicación. El humor crea una intimidad y comunión, al romper el aislamiento del «yo» de cada espectador. El llanto es privado, y la risa colectiva.

El Periférico de Objetos, como se anunciaba, rescata historias plagadas de humor como la de *Ubú rey*, se vale de autores absurdamente cómicos, como Beckett, para su *Variaciones sobre B...*, o recrea el contexto en el que se mueve el payaso, es decir, el personaje más cómico de todos, y cómico a su pesar, que trabaja en el circo, como en su *Circoneuro*. Sería imposible nombrar uno por uno los momentos en los que los chistes y el humor están presentes en las obras escritas o adaptadas por Veronese, porque habría que copiarlas todas, casi escena por escena. Uno de los ejemplos más claros es el de *Un hombre que se ahoga* (2004), en el que el cambio de sexos de los personajes provoca situaciones desternillantes. Las obras que este teatrista ha elegido dirigir se basan en el humor, como *Dramas breves*, *Minyana sobre Francia*, *El método Grönholm*, *El crédito*, *La forma de las cosas*, *El descenso del Monte Morgan*, *Los reyes de la risa*, *La última sesión de Freud*, *Bona gent* o *Bajo terapia*. Las leyes del teatro comercial suelen imponer historias cómicas, pensando que simplemente «van a entretener» al espectador, y obviando el carácter revelador que la risa alberga.

La risa, con su capacidad reveladora y su carácter liberador, con su naturaleza introspectiva y pública a un mismo tiempo, se alza como la respuesta ante la brutalidad de las historias que Veronese pone en pie. El horror y la violencia se revisten de risas. Porque el horror y el dolor se sienten mientras que las risas invitan a la reflexión, y ello ofrece una imagen bastante fiel a la vida misma. Y este teatrista no oculta la vida, en todo su esplendor y su podredumbre. «Como todo ser humano siente y piensa, utiliza a la vez su intelecto y su afecto, una imagen ajustada de la vida sería aquella que mezcle lo serio y lo cómico» (Lavandier, 2003: 329).

Trufar de risas la seriedad impide a los espectadores la identificación total con los personajes, porque se impone una distancia insalvable entre unos y otros. Veronese aleja al espectador de ese ser de ficción para que se evidencien los dos mundos diferenciados. De este modo, el autor y el espectador se colocan en un mismo plano, en un apartado superior, desde el que mirar a esos pequeños seres que sufren y lloran y son mutilados, y se gastan bromas. Pareciera que Veronese estuviese guiñando el ojo al público, averiguando si es cómplice de su humor, si juegan juntos. Y lo hace por placer. Por diversión. Por hedonismo. Porque, como diría Francis Bacon, cuyos cuadros son extremadamente siniestros: «Todo me divierte. Es mejor reírse de todo. Si no, la vida sería de lo más siniestra» (Maubert, 2012: 54). Porque «el humor nos salva», aseguraba Gloria Fuertes.

8.4. Conclusiones

En la trayectoria de Daniel Veronese relumbran determinados *leitmotivs* que aparecen y resuenan, que hacen eco en la memoria del lector y del espectador y que, a fin de cuentas, forman una especie de entramado que vincula todo su trabajo. Son ingredientes que afectan a la estructura central de una obra. Son también detalles periféricos. No se trata de elementos de los que Veronese tenga la exclusividad, ni que haya creado él. Se trata de tópicos que de pronto relumbran en su obra e iluminan su firma. Como el famoso Zippo que aparece en todas las películas de Tarantino: no es un invento suyo, pero ahí está, siempre, como sello personal.

La estructura desestructurada, los personajes que se saben entes de ficción pero que aun así luchan por conocer su identidad, por establecer lazos amorosos y por formar un grupo familiar, por sacudirse su parte objetual y animal. Sueñan que se encuentran en un espacio real, aunque sepan que viven en escenografías y que la luz viene de los fosos y no del sol. Esa lucha descarnada que es su vida se produce mientras caminan por las ruinas, en un ambiente siniestro, violento y cruel, que deja abiertas infinitas preguntas y ambigüedades, y en la que, para subsistir, solo pueden pelear o reírse. Y mientras tanto, resuenan en su mundo ficcional las carcajadas de su creador y las de los espectadores. Porque todo, en definitiva, consiste en un juego. Un juego macabro, lleno de estrategias, de asaltos, de goles psicológicos y de faltas, pero un juego.

El origen de este juego tiene que ver con las influencias que Veronese ha recibido, con el contexto en que se mueve y al que propone una respuesta artísticamente, y con su manera de filtrar el mundo. «La realidad depende de nuestras elecciones con respecto a qué queremos observar y cómo lo queremos hacer», dice Bogart (2013: 20), de modo que cada creador elige cómo cuenta las cosas en función de cómo las mire, es decir, de qué decisiones tome con respecto a lo que ve. Alonso de Santos agrega a esta idea que «el escritor por un lado imagina, y por otro, es capaz de elaborar lo imaginado y trasladarlo a un texto. Al realizar ese traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra» (1999: 18). Pero de descodificar esa idea y de hacerla útil para la realidad se encarga el receptor. No el creador. Veronese lo repite constantemente en cada entrevista en que se le pide que defina su obra:

Hay obras que dudo que las haya escrito. Me gusta sentirme extranjero de mi producción. No quiero hacerme cargo y explicar mi trabajo, porque si lo intentara seguramente mentiría, porque me vería obligado a producir un discurso racional sobre

algo que no fue racional. En el escenario me puedo equivocar, pero no puedo mentir. Hay una frase que dice que «la creación es un dardo arrojado en la oscuridad». A mí me pasa algo similar: sé que tiro algo y que se va a clavar en algún lugar, pero desconozco en qué dirección (Friera, 2003).

Si «escribir es alzar la voz para decir algo», como dice Alonso de Santos (1999: 383), leer es querer escuchar primero para tomar el relevo de lo que se ha comprendido y seguir esas palabras o variarlas. Porque el juego del emisor acaba cuando entra en escena el receptor, según marcan las leyes de la estética de la recepción. Y a él le corresponde emocionarse, llorar y reír en el patio de butacas, acompañar a los personajes y al autor en el viaje que ellos le proponen, y después de salir de la sala, desenterrar los mensajes ocultos del texto y ofrecer su punto de vista. Un punto de vista que camina en la frontera entre lo que el creador muestra y lo que él conoce. Porque entre ambos hay una suerte de imaginario común, de memoria colectiva, que los une.

La obra de arte tiene la capacidad de vincular realidades, de anexionar ideas, de sobreponerse a los golpes y de comunicarse con otros contextos. Gracias a ella el hombre evoluciona, desarrolla su experiencia no solo imaginativa sino también vital. Porque debajo de cada pieza hay algo reconocible, una sangre común. Al menos, debajo de cada pieza universal, de cada obra que habla del ser humano y de su condición de hombre, de sus capacidades y de sus faltas, de la bondad y la perversidad que alberga y de su manera de expresarlas. Y las obras de Veronese hablan de esto. Del ser humano. Desde un estilo y una perspectiva original, propia, única, pero del hombre. Por eso se reconocen, porque se recuerdan, porque forman parte del inconsciente colectivo, de todo aquello que está, aunque no se vea siempre. En definitiva, como afirma Peter Handke (Alonso de Santos, 1999: 83):

El arte es una exploración de lo olvidado, no de lo desconocido, sino de lo que siempre se supo y ha sido olvidado en el hombre.

CAPÍTULO 9

CASO PRÁCTICO: *LOS CORDEROS*

Como si de una sombra se tratase, el segundo texto escrito por Veronese sin el resto de integrantes de El Periférico de Objetos, es decir, su segunda obra en soledad, ha acompañado a su creador a lo largo de los años. Ha variado de su mano, como el niño que se convierte en adolescente y después en adulto. Esperó pacientemente más de diez años para salir a la luz de la mano de su creador, como el hijo disciplinado que sabe esperar para obtener su paga, y obtuvo como recompensa una vuelta al mundo, dejando que actores españoles, mexicanos y argentinos se vistieran con sus palabras.

Todas las obras escritas por Veronese se van modificando con el paso de los ensayos, porque, como compara Gonzalo Martínez, su ayudante de dirección, la obra se encaja a los actores y al espectáculo como un zapato (§ 5.1). Ahora bien, las modificaciones pueden ser mínimas, consistentes en sustituir una palabra por otra más agresiva, por ejemplo, o bien pueden ser de mayor alcance: Veronese es capaz de eliminar diálogos o escenas enteras si frenan la acción, si descarrilan de la trama que en ese momento se está desarrollando. Además de las direcciones de obras ajenas, en las que siempre termina introduciendo cambios dramáticos, y dejando al margen las adaptaciones de clásicos, que en realidad son reescrituras, este teatrero ha introducido modificaciones en algunos textos de su autoría.

Como ya se estudió, tanto *Mujeres soñaron caballos* (1999) como *Eclipse de auto en camino* (1998) sufrieron modificaciones textuales. En el primer caso, las reformulaciones tuvieron que ver con la adaptación del montaje argentino de 2001 al español de 2007 (§ 5.3.18). En el segundo caso, la modificación del texto respondió a las necesidades de la puesta en escena: el texto publicado en 1998 fue reestructurado al convertirse en espectáculo en 2005. Incluso el título varió: del inicial *Eclipse de auto en camino*, la obra pasó a llamarse solo *En auto* (§ 5.3.16).

La segunda obra escrita por Veronese, que se guardó en un cajón durante más de un decenio, tiene algo en sus entrañas, en su historia, en sus personajes o en sus temáticas, una suerte de esencia universal y atemporal, que permite tanto al autor como al resto de integrantes del hecho teatral (público incluido) acudir a ella. En los años 90, para leerla, y en 2015, para sentirla con la vista, el oído, el corazón y las vísceras. Veronese explica el reencuentro con esta obra del siguiente modo:

Los corderos es una obra que a mí siempre me gustó, que creo que puedo dirigir. Hay otros materiales míos que hoy se me hacen muy ajenos, que pertenecen a una búsqueda de un momento determinado. Y yo ya no soy esa persona. Sin embargo, con *Los corderos* no me pasa, y eso que es una de las primeras. De todos modos, la reescribí porque había zonas inexplicables, que obedecían a un orden mágico que cada vez me convencía menos. [...] Yo veo *Los corderos* y me gusta, siento que es un texto de otro tiempo. Pero también necesitaba caer ahí, estuve haciendo muchos trabajos en teatro comercial y necesitaba ir a cargar energías a un lugar conocido por mí, potenciador creativamente, y que también me pusiera ante otro tipo de desafíos (Soto, 2015).

El viaje por el océano textual que Veronese ha configurado se aborda con los utensilios necesarios para transitar las sendas y los rincones que en él puedan aparecer. Así, a modo de linterna, de brújula, de cuerdas a las que sujetarse, de guantes con los que protegerse, aparecen varios manuales de los que partir y a los que acudir en cada nueva etapa del camino. Conviven en la misma bolsa de equipaje *Cómo se comenta un texto literario*, de Lázaro Carreter y Correa Calderón; *La escritura dramática*, de José Luis Alonso de Santos; *Cómo se comenta una obra de teatro*, de José Luis García Barrientos; *La dramaturgia*, de Yves Lavandier, o *El análisis de los espectáculos*, de Patrice Pavis. Sobre todos ellos, sin embargo, prima el análisis de la poética de Veronese, especificado en el capítulo anterior (§ Cap. 8), que se yergue como un mapa del terreno que se va a inspeccionar.

Como cualquier mapa, la poética que se ha establecido anteriormente ofrece las coordenadas necesarias para recorrer cualquier obra del autor. Pero cada viaje es único, y cada obra presenta atajos, calles sin salida, puentes, vedas, sendas que no aparecen en el mapa. Del mismo modo, cada viajero opta por elaborar un recorrido determinado, no tiene por qué regirse por los parámetros que la guía le dicta. Con el fin de no eliminar la intriga que reina en el texto, de no mostrar todas las cartas sobre la mesa, en definitiva, de conservar el suspense y de respetar el enigma que sobrevuela el texto, el presente análisis no seguirá punto por punto los epígrafes del capítulo anterior (§ 8), y no se respetará sistemáticamente el orden pautado. Se eliminarán apartados, otros cambiarán

de lugar. Porque la poética se adapta a la obra, y no al revés. Del mismo modo que, para Veronese, el texto se encaja en los cuerpos de los actores.

El texto de *Los corderos*, así pues, se ve reflejado en esa poética, pertenece a ella, se reconoce en ella, pero es labor del receptor descubrir cómo es la vestimenta y qué músculos recubren el esqueleto. Qué órganos internos específicos hacen funcionar esta historia. Y cómo huele su piel. Este estudio intentará determinar qué hay bajo todo ese montón de carne y huesos. Cuál es, en definitiva, su alma, porque «la crítica también tiene algo de relato policial, donde el crítico cumple el rol del detective a la busca de un secreto», como dice el crítico teatral Marcos Ordóñez (2011: 58).

Para alcanzar ese secreto y ver de cerca el alma de la obra, será imprescindible analizar la pieza casi como si de una operación quirúrgica se tratara. El análisis deberá realizarse, como decía Bacon, de una manera clínica (§ 5.3). Es decir, que se segmentarán las piezas, se cercenarán sus partes y se aplicará el bisturí para indagar qué se esconde bajo las capas más profundas de cada rincón de ese organismo vivo que constituye la obra de teatro. O, más bien, de las tres obras de teatro, porque habrá que estudiarlas todos sus cambios, todas sus historias. Este procedimiento casi clínico casa con la manera que tiene Veronese de concebir el teatro: si él desmonta los objetos y los textos (ajenos y propios), los mutila, les rasga el cuerpo para ver qué hay dentro y para dejarlos abiertos, las obras que aquí se analizarán quedarán tan despedazadas como ellos.

«En suma, no habrá en lo que sigue otra pretensión que la de explicar un texto, mostrar una lectura de una obra particular *mientras hablamos del texto*». Las palabras del investigador Daniel Israel (2015: 104) sirven como impulso para estas páginas. Al fin y al cabo, en eso consiste el análisis y el comentario textual: bucear en las capas más profundas del texto para descubrir nuevas sendas, nuevos secretos, nuevas interpretaciones, nuevas visiones del mundo, mientras se habla de esa parte del mundo. Aunque se descarten posibilidades o no se perciban otras que ante los ojos de otro lector parezcan evidentes, reseñables, enmarcadas entre luces de neón. Ya se dijo que la literatura pertenece a quien lee y es él quien exprime su jugo (§ 8.2.2.5, § 8.3.3). Queden disculpadas de antemano las faltas que aquí puedan encontrarse, las ausencias evidentes para otros, los vínculos que no se vean reflejados en este estudio. La única razón de esos huecos, que otro deberá rellenar, la ofrece García Barrientos (2007: 25):

El comentario es también parcial en relación con el texto, en el sentido de que debe parcelar, practicar mutilaciones, poner límites dentro de él, ser ciego deliberadamente a

determinados aspectos e iluminar unilateralmente el espacio de la obra sobre el que actuar, en el que profundizar, del que obtener el máximo rendimiento privilegiándolo.

La parcelación y los descubrimientos de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* tratarán de aportar una idea más o menos completa del misterio que guarda este texto. Tan completa como la subjetividad de quien escribe estas líneas lo permita.

9.1. Las huellas del texto

La labor del investigador teatral presenta semejanzas con la del arqueólogo, como ya se dijo (§ 1.1): reconstruye lo que una vez existió y de lo que solo quedan restos. Como el detective que sigue las pistas del sospechoso, siempre tras sus pasos, esperando hallar en las huellas de su oponente la clave exacta que permita ponerse frente a él, mirarlo a los ojos y entender el inicio de toda su investigación, desde la primera pista que consiguió descifrar.

El teatro también deja pistas, deja huellas, deja rastro. Hay una parte inasible en él, y que configura su esencia más íntima: la experiencia que se genera en el equipo de trabajo que interviene en la puesta en escena y la emoción que vive el espectador. Eso no puede ser descifrado. No puede ser robado. Solo puede ser intuido a través de las huellas que la prensa o las declaraciones de los implicados hayan podido dejar. Pero las partes asibles sí se pueden recuperar: el texto existe y de él se desprende un universo específico, al que se puede acceder.

Los corderos ha dejado tras de sí infinidad de huellas que se muestran en forma de críticas teatrales, de fotografías, de carteles publicitarios, de impresiones personales, y, sobre todo, de un texto. Un texto que ha variado a lo largo del tiempo. Un texto que integra tres textos. Una misma esencia de una historia que ha evolucionado y ha atravesado tres grandes etapas.

9.1.1. El texto. Los textos. Las tres versiones

Del maravilloso mundo de los animales: los corderos es la segunda obra dramática escrita por el teatrista argentino en soledad. Durante el mismo año de su escritura, Veronese estrenaba *El hombre de arena* con el *Periférico de Objetos*, una pieza basada en la obra homónima de E.T.A. Hoffmann, y que indagaba en la idea de lo siniestro a partir de la muñeca que cobra vida. Un año antes, el grupo de titiriteros había estado trabajando con la literatura de uno de los dramaturgos precursores del absurdo: Samuel

Beckett. Después de escribir *Los corderos*, Veronese se lanza a escribir una supuesta segunda parte, que se subtitula *Conversación nocturna*, como se verá a continuación.

La segunda obra de Veronese nació sin propósito de estrenarse a corto plazo. Nació como experimento, como cada pieza ideada por Veronese. Jorge Dubatti, en la compilación de obras veronesianas que realizó en el año 1997, señala 1991 como el momento de creación de la obra. En 2005, sin embargo, dentro de *El teatro sabe*, Dubatti ofrece una cronología de las obras de Veronese desde 1990 hasta 2005, y señala que la obra se escribió en 1992. Esa misma fecha aporta María Florencia Heredia en su edición para la editorial Corregidor, publicada en 2006. Por su parte, el autor, unos veinticinco años después, ya no recuerda la fecha exacta: «Ni me acuerdo cuándo lo hice y no me acuerdo cómo era el original» (§ B3). No se trata necesariamente de un despiste, y no es ni mucho menos indiferencia: es que la obra se ha mantenido viva y con cambios durante demasiado tiempo como para saber desde cuándo estaba ahí. Como un ruido de fondo que solo se percibe cuando se apaga, pero no cuándo ha comenzado, una obra acompaña a su autor desde antes de quedar plasmada en el papel, y sigue de su mano mucho tiempo después. Por eso la concreción de su nacimiento no es siquiera necesaria. La partida de nacimiento, aquí, datará de 1992, siguiendo a Heredia y la rectificación de Dubatti. La razón principal de esta elección tiene que ver con que *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, esa segunda parte de una «trilogía de dos», como la llama Veronese (§ 5.3.3), viene fechada en 1992 en todos los estudios que de ella se han realizado, y parece lógico suponer que ambas partes pudieran escribirse próximas en el tiempo.

Su aparición vino acompañada del «premio en el concurso de Dramaturgia Bienio 1991-92, en el rubro Teatro para Adultos, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes, 1992», cuenta Dubatti (1997: 104). En 1997 se presentó ante el mundo vestida de blanco y negro, acompañada de un puñado de hermanas, todas bajo el título de *Cuerpo de prueba*. Dubatti, que se encargó de compilarlas, dijo de ella que manifestaba «una evidente conexión con el legado de la textualidad de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky», respondiendo ante una tradición literaria que indagaba en el horror desde un estilo absurdo (1997: 11). En 2003, la obra calzó sus primeros zapatos para echar a andar y presentarse en la porteña sala El Camarín de las Musas, de la mano del director Gustavo Fontan. Tres años más tarde, la editorial Corregidor elegiría este texto para formar parte de su colección «Los Fundamentales del Teatro Argentino», en la que

Heredia reseña también la obtención del «Primer Premio del Concurso Iberoamericano de Textos Teatrales hacia una Nueva Dramaturgia otorgado por el CELCIT en 1993 y el Primer Premio Municipal de Dramaturgia» (2006: 10). Para esta edición, la obra tuvo que arreglarse, peinarse el cabello despeinado, maquillar sus labios, para los nuevos lectores que la recibían: Veronese hizo algunas modificaciones en el texto, en las expresiones, en determinados diálogos, pero la esencia se mantuvo, la trama no se cambió.

Tendría que llegar el año 2009 para que la pieza, por fin, fuera puesta en pie de la mano de su creador, y con la ayuda de cinco actores del otro lado del mundo. Histrión Teatro, con Nines Carrascal y Gema Matarranz en cabeza, fue la compañía andaluza la que impulsó la pieza a un viaje que recorrería el mundo. En esta ocasión a Veronese no le bastó con arreglar un poco la obra: esta vez la abrió entera, de arriba abajo. Reformuló diálogos, cambió el principio y el final. Usó su material para producir una nueva historia con los mismos elementos reciclados, como ya estaba haciendo con las adaptaciones de Chéjov e Ibsen en esos años. Después de salir del quirófano que supusieron los dos meses de ensayos, *Los corderos*, ya retitulada así, viajó de Buenos Aires a España y de vuelta a Argentina.

Histrión Teatro fue la compañía que quitó los ruedines a la bicicleta en la que la obra comenzaba a moverse. Y el trayecto fue largo: tres años después llegó hasta México, donde una compañía pidió a Veronese que dirigiera la pieza. «Con ellos había hecho *Mujeres soñaron caballos*, entonces me pidieron otro material, les di ese y les gustó», dice el teatrista (§ B3). La pieza tuvo que reformularse con los giros lingüísticos propios del país. Pero la bicicleta se quedaría corta para el viaje que aún le quedaba a la obra por delante: un año más tarde, en 2014, un grupo de actores argentinos se encontraban en la sala del autor para comenzar los ensayos de la última versión. Una versión de nuevo reformulada, readaptada. Una nueva historia con unos materiales que, de tan conocidos, son manejables al antojo de Veronese. Un nuevo juego teatral. Una respuesta ante las necesidades del autor, que quería volver a respirar el aire del teatro independiente después de codearse con el teatro comercial, aunque acabó por presentar *Los corderos* en un teatro oficial, a medio camino entre los dos escenarios. El teatrista Rafael Spregelburd escribe una reseña sobre el espectáculo argentino a pocos días de su despedida en el Teatro Cervantes, en la que habla de su actualización (2016):

En un giro inesperado, Veronese vuelve a *Los corderos* más de quince años después y hace lo mismo que con Chéjov: asalta su propio texto. ¿Lo actualiza? Patrañas. No hay

peor mito poético que el de la actualidad. Simplemente, descubre con lujo de detalles y en la respiración de las palabras la alquimia secreta que en general nos está vedada a los autores: ¿qué ha ocurrido con el sentido no en la obra sino fuera de ella? ¿Cómo es la vida de las personas ahora? ¿Y cómo puede hacerse cargo de ello un texto antiguo? Veronese no le teme a la traición. Bah, al menos Tato Pavlovsky sostenía que toda corrección era una traición, y nadie dudó de su prédica, si bien todos corregimos en culposos secreto y con mucho de técnica.

Los corderos, por tanto, ha seguido los pasos de su creador. Le ha concedido el placer de la escritura en soledad, le ha vigilado de cerca cuando Veronese comenzaba a adaptar textos y se ha ofrecido voluntaria para que su creador modificara en ella lo que considerase necesaria, y después la aupara en brazos para mostrar su evolución. La pieza, como si de un organismo vivo se tratara, ha permitido que las influencias teatrales y textuales de su autor se insertaran en ella, aceptándolas. Traicionando el texto original, es decir, traicionándose a sí misma para seguir viviendo. Ha escuchado las dudas de los actores acerca de las pistas que dejaba en sus letras. Ha soportado el tecleo continuo tras cada ensayo, la amputación de frases y la implantación de prótesis lingüísticas temporales. Ha caminado ante el público español, ruso, mexicano, chileno, argentino. Ha recibido críticas de firmas que la han alabado, pero también la han despreciado. Y se ha mantenido ahí, bajo los focos y entre los estantes. Sonriente, como quien se siente atractivo y seductor, como quien sabe que su carne es de la mejor calidad. Dispuesta para el mordisco del ansioso espectador. Y lector: porque pronto verá su modificación publicada en Argentina. Pronto, una editorial de su país de origen volverá a maquillarla para que su presentación ante el receptor sea tan apetecible como siempre.

Las siguientes páginas tratarán de analizar esta pieza que ha crecido de la mano de su autor, con sus cuatro cambios fundamentales: su aparición en *Cuerpo de prueba* en 1997, sus levísimas modificaciones para la editorial Corregidor, su adaptación para la puesta en escena de *Histrión Teatro* y su última revisión para la versión argentina. No se contará aquí con la versión mexicana porque el texto respeta, salvo en determinados giros lingüísticos propios del país, la versión española, como cuenta el propio autor:

La mayor vuelta de tuerca se la di con los andaluces. Y ahora le volví a dar una mayor. El proyecto mexicano pensé en torcerle más el brazo y no pude, por tiempo, así que fui más a lo que ya había hecho con *Histrión* (§ B3).

Estas cuatro versiones son en realidad tres momentos diferentes, una suerte de niñez, adolescencia y edad adulta: dos ediciones literarias, que no se diferencian demasiado entre ellas, por lo que se contarán como una unidad, aunque se señalen sus diferencias, y dos puestas en escena para dos momentos y realidades sociales distintas.

Es decir, que las modificaciones reales de *Los corderos*, ya desde el propio cambio de título, responden a determinadas necesidades escénicas. Las alteraciones de las versiones editadas no se encajaron entre las paredes de una escenografía, no se dejaron cegar por los focos, no pasaron por los cuerpos de los actores, por sus dudas, por las preguntas que le formulaban al director. Eran solo palabras en un papel. No respondían a la necesidad de encarnar y comunicar con unos gestos y unas entonaciones la historia.

El texto solo era un pretexto (§ 5.1). Era solo tinta esperando convertirse en sangre, con corazones con los que palpar. Necesitaba un director, un dramaturgo, unos actores, un ayudante de dirección, un iluminador, un escenógrafo. Ansiaba un público. Solo con ese conjunto, con esa conexión casi mágica que aporta el convivio, las experiencias compartidas, el objetivo común de un equipo, la comunicación real con el otro, el texto encontraba (encuentra) los medios para replantearse cómo es y qué debe cambiar para ser mejor. Para expresarse mejor, para contar lo que el otro necesita, para deshacerse de lo anecdótico, para quitarse clichés de encima, para ir directa a las tripas de quien está mirando y comprobar cómo se estremece. *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* necesitaba desprenderse de la mitad de su nombre para saber cómo era, y para seguir preguntándose con cada proceso. Porque el teatro no puede estar completo si no se pone en pie. Porque su naturaleza no está pensada para ser disfrutada en soledad, como la poesía o la novela. Y *Los corderos* necesitaba de todo el rebaño para completarse.

9.1.2. La sinopsis como huella

Pavis explicaba en su *Diccionario del teatro* (1998) que el hallazgo de un tema depende de la mirada con que el crítico quiera ver un texto determinado (§ 8.2.2.5). Por muy objetiva que sea la intención del investigador, será difícil encontrar la esencia unívoca de una pieza literaria, es decir, poética, esto es, que guarda un misterio. Es probable que algunas obras, con un carácter didáctico, puedan resumirse en una frase breve, clara y exacta. También algunos fragmentos literarios pueden tener un sentido exclusivo. Incluso algunos poemas permiten deshojar sus imágenes para mostrar su esencia. Pero si el autor es intencionadamente ambiguo, como lo es Veronese, resumir una obra completa bajo un lema cerrado supone alcanzar solo un objetivo y descartar el resto. Los textos del autor argentino están llenos de temas porque permiten numerosas lecturas, infinidad de interpretaciones. Extraer solo uno de ellos podría arrojar una luz

esclarecedora que trajera consigo nuevas relecturas. Pero señalar las diferentes estructuras temáticas o, dicho de otro modo, las distintas obsesiones del autor, supone ampliar el horizonte de futuras lecturas del texto.

Veronese, en *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, esconde sus inquietudes, las que se encuentran en toda su trayectoria, las que repite incansablemente en cada obra. La búsqueda de la identidad, la negación del amor y la familia desestructurada se entrecruzan, se confunden, pelean entre sí, se dañan y se reconcilian, formando los tres ejes temáticos de la pieza. No hay familia estructurada si no hay amor entre sus miembros, y no hay dudas sobre la identidad de alguien si los secretos familiares no destrozan al grupo. Destacar solo un tema de estos tres sería como elegir entre uno de los hijos de una madre. Por otra parte, además, la obra ha ido despejando determinadas incógnitas con el paso de su evolución, por lo que alguno de estos temas puede aparecer modificado, o casi extinguido. Pero no conviene ahora desvelar todo el enigma. No conviene ofrecer una frase que aniquile de un plumazo la intriga que Veronese ha tratado de construir y mantener desde los años 90.

Los cambios que han sufrido las tres versiones de *Los corderos* conllevan modificaciones en su fábula, es decir, en la manera en que se ordenan cronológicamente los acontecimientos. En función del momento histórico en que la obra se enmienda o se reformula, de la realidad social en que se escribe y se reescribe, las variaciones afectarán a los nombres de los personajes (el personaje de Gómez se llamará Oscar [se respeta la pronunciación argentina como palabra aguda, por lo que no se escribe la tilde en la inicial], por ejemplo), al espacio en que sucede la historia, o incluso a la manera de desenlazar la madeja de incógnitas que tejen la trama. Por este motivo tampoco corresponde ahora exponer cuáles han sido esas variaciones, ni elegir una sola de las fábulas de un solo texto de los tres.

Sí parece útil extraer aquí el argumento de la pieza, para que el lector disponga de los elementos mínimos imprescindibles para seguir el análisis de la obra, hasta que se desvele la fábula. El argumento, como se ya indicó (§ 8.2.2.5), es una reconstrucción de lo que ocurre en la historia, y permite alteraciones en su cronología, así como omisiones de la fábula. En tanto que reconstrucción, el argumento se entrega a la memoria de cada receptor y permite que este lo moldee a su antojo. El argumento, por tanto, no es un elemento objetivo, pero sí es una guía para comprender cuáles son los caminos y los límites y las fronteras de ese mapa que es el texto.

Dado que, como ya se ha mencionado, el teatro trabaja con unos métodos similares a los del arqueólogo, recuperando huellas, y, por otro lado, con la intención de evitar la subjetividad, en lugar de establecer un argumento y dejar traslucir ya un enfoque determinado, a continuación se transcribe la sinopsis que la compañía andaluza Histrión Teatro adjuntó en los programas de mano de su espectáculo, de modo que esta información se rescate aquí, como los fósiles de los antiguos mamíferos, y quede reflejada.

En estas líneas se resume la historia del texto en su segunda versión, por lo que algunos nombres ya aparecen modificados, como el de Berta, que en la primera publicación del texto se hace llamar Rodríguez, o Tono, que se llamaba Luis. También la relación entre los tres ha variado, pero este detalle se revelará más adelante, cuando se estudie en profundidad a cada personaje. Baste, por el momento, con conocer la historia que Veronese cuenta en esta obra reformulada en 2009, ya titulada solo *Los corderos*:

Gómez aparece atado y vendado en casa de Berta, a la que no ve desde hace veinte años. Desconoce las razones, pero tanto ella como su vecino Fermín rehúsan, tras conversar con él de ciertos temas delicados del pasado, darle las explicaciones que pide. En un momento violento de la conversación aparece Tono, amigo íntimo de Gómez en el pasado y recientemente separado de Berta, con la que tiene una hija. La presencia de la hija en la casa precipita un final inesperado para todos. La familia, los amigos, el barrio o la figura del buen vecino se hallan envueltos de un halo oscuro de violencia... La vida sigue para todos¹¹.

Como si del negativo de una fotografía se tratase, estas líneas sirven para tener los primeros datos sobre la obra. Sus primeras huellas. Esta mínima información se establece como una suerte de «estado de la cuestión», a partir de la cual el investigador puede comenzar su andadura, porque empieza a conocer el terreno sobre el que excavará. Intuye el tipo de pavimento sobre el que se asienta, y la sinopsis le ofrece algunas pistas sobre el lugar desde el que comenzar a hacerse preguntas.

9.2. El cuerpo de la obra

Las palabras, los giros, el uso sintáctico, gramatical y poético que hace Veronese del lenguaje (o que el lenguaje hace con Veronese) conforman un mundo determinado en el que habitan unos personajes que se relacionan entre ellos y que crean una historia a partir de un conflicto que tratan de resolver. Esa es la esencia de cualquier obra

¹¹ Cita recogida en la web: <http://histrionteatro.es/los-corderos/> <última consulta: 03/02/2017>.

dramática. Deshilachando cada una de esas piezas será posible acercarse a la esencia de la obra, quizá rozar su sentido último, escuchar cómo late y comprender qué quiere comunicar. Qué cosas, varias, múltiples, ambiguas quiere contar en ese tejido negro y blanco compuesto por signos gráficos y espacios en blanco.

El tema, los dos temas, en una obra de teatro, parecen enroscarse al conflicto como el molusco se aferra a la roca. Lo abrazan. Lo delimitan. Lo significan. Se instalan en su pecho para hacer respirar a la contienda que se disputa en sus páginas, que enfrenta a unos personajes con otros o con ellos mismos. Para comprender las razones de ese conflicto, y su posterior desarrollo y solución, se hace imprescindible, por tanto, conocer a los contrincantes. Habrá que estudiar a los cinco personajes, y la relación que se establece entre ellos, para comprender los orígenes de la lid.

Los personajes de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* se definen también por el mundo en que viven, por aquello que los rodea. Sus comportamientos no serían los mismos si vivieran en otra casa, en otro barrio. Sus acciones dependen del contexto más o menos ameno que conocen. Veronese libera a sus seres de ficción en un mundo con unas características determinadas. Nada tiene que ver vivir en el campo con vivir en la ciudad, o en una ciudad húmeda y lleva de canales, o al borde del mar. El lugar donde se habita repercute en la personalidad de sus habitantes. Porque cada contexto tiene, como las personas, un olor determinado.

El conflicto que necesitan resolver los cinco protagonistas de la segunda obra escrita por Veronese ha ido variando a lo largo de los años. El autor ha ido, como si tuviera el oficio de un pintor, retocando las grietas que la casa antigua presentaba, y que la primera reforma no logró solventar. De modo que cada versión presentará una fábula diferente, aunque con una esencia común, cada vez más precisa, cada vez más cercana a una suerte de realismo, de costumbrismo, como dirá el actor Enrique Torres:

[En los textos de Veronese] hay un temblor, algo subterráneo, que se mueve en espacios que no son obvios ni evidentes. No hay incidentes dramáticos, no muere gente, no pasan tantas cosas como en una obra de Shakespeare. *Los corderos* o *Pájaros* son dos fábulas. Una de ellas es una parodia de una situación costumbrista. Usa elementos muy costumbristas, como la figura del buen vecino, los separados, la hija adolescente, los amigos que se han distanciado... son casi arquetipos con los que trabaja. Pero de alguna manera la cotidianeidad desdibuja esos arquetipos (§ B11).

Las próximas páginas tratarán de analizar cómo son los cinco personajes a los que Veronese da vida en su segunda obra dramática, cómo se relacionan, cuál es el conflicto que necesitan resolver, y por qué no podrían ser de otro modo, teniendo en cuenta el

contexto en el que viven, el mundo que huele de una manera concreta y definitiva (y definitiva). Cómo es cada uno de los tres universos de las tres versiones, y qué implica la búsqueda de cada uno de esos cambios, en un orden poético y en otro «práctico»: al fin y al cabo, el teatro responde ante las necesidades de un autor real que vive en un mundo no ficticio que requiere de él respuestas.

Pero, antes de indagar en el fondo de esta obra dramática, antes de tratar de descubrir qué oculta, qué esconde, cómo respira y con qué frecuencia late, antes de desvestirla para poder rasgar su piel y dejar que su olor lo invada todo, parece necesario detenerse ante la primera impresión que ofrece su figura. Vestida. Con ese ropaje que la cubre, que trata de definirla, que la presenta en sociedad. Antes de escarbar en su cuerpo conviene conocer su vestuario: su título.

9.2.1. El vestuario: su título

El título es la vestimenta de la obra, su puerta de acceso, la manera que tiene la pieza de presentarse ante los demás. Y, como el vestuario, es también una promesa de lo que se va a encontrar en el interior. Veronese, que juega a inventarse títulos que suenen distorsionados, que provoquen un extrañamiento en quien los lee, como si el nombre fuera el primer obstáculo que deberá saltar el receptor, no recuerda, veinticinco años después, por qué esa elección: «Vos sabés que los nombres a mí... [Risas]. No recuerdo por qué lo llamé *Los corderos*. Me gustaba cómo sonaba el título entero» (§ B3).

Como si de una partitura musical se tratase, la elección del título parece haber tenido que ver con la búsqueda de una sonoridad determinada. Y lo cierto es que la combinación de los sonidos transmite, por sí sola, una idea que deja traslucir la atmósfera de la obra. Si el sonido funciona, como dice el maestro Vicente Fuentes, especialista en voz y lenguaje para actores, del mismo modo que un río, en el que las vocales conforman el agua, acotada por las orillas que suponen las consonantes, el título de Veronese se configura como un torrente sonoro que nada tiene de apacible.

9.2.1.1. La sonoridad del título

Las consonantes de la primera mitad del título, con esa *de* sonora que se combina con la *ele* líquida para cerrarse en la *eme* bilabial, remiten a una idea de precipitación, como si el sonido quisiera caerse de los labios de quien lo pronuncia: los fonemas se articulan siempre en la parte delantera de la boca, entre los dientes y los labios,

precipitados, hacia adelante, casi en carrera, como se precipitará la acción de toda la obra. La aparición de esa *erre* simple en *maravilloso* obliga a la lengua a retroceder para volver a instalar el sonido entre los labios con esa bilabial, y expandirse lateralmente de nuevo con ese dígrafo *ll*, para escaparse entre los dientes y los labios con esa sibilante *ese*, que, tras atravesar de nuevo los mismos puntos de articulación que ya se han explorado, vuelve a aparecer en *animales*, dando paso a la segunda parte del título.

El sintagma *los corderos* elimina las bilabiales y las nasales, aumenta las vibrantes y, sobre todo, presenta esa velar con esa *ce* que suena a *ka*, que retiene el sonido, que lo lleva al interior de la boca, hasta la glotis, que lo inmoviliza ahí hasta que la *o* permita su apertura. Como los personajes de la pieza, retenidos en esa estancia durante más de veinte años, y que se comunican a través de la violencia, a través de golpes, como ese golpe glótico, puesto que no hay más formas de vivir ahí dentro. Como el personaje de Gómez/Oscar, que aparece en la casa retenido, atado, encapuchado. La explosión de la velar augura ya la explosión de esos cinco entes que no resisten más y destapan su emoción, su ira, su necesidad de venganza.

Pero toda esa violencia no termina de explotar, por mucho que las *aes* aparezcan en palabras clave como *maravilloso* o *animales*. Las vocales que Veronese elige son predominantemente medias: la *e* y la *o*. Las vocales cerradas, la *i* y la *u*, aparecen poco en este título, quizá porque la espera de los personajes ha llegado a su fin y el secreto que guardan debe ser revelado. Sin embargo, la revelación, a pesar de los gritos, no se hace completa. El misterio se mantiene, la historia no se cuenta abiertamente, se guarda dentro de esas cuatro paredes de esa casa en la que la puerta de abre y se cierra rápidamente, sin dejar que todo salga al vecindario. Se cuentan las verdades a medias. Se deja la boca entreabierta, como con la articulación de la *e* y de la *o*.

Más allá del sonido, que ya ofrece pistas de cómo se va a desarrollar ese torrente de vida empaquetado en una obra de teatro, este extenso título se conforma como una unidad separada en dos segmentos. El signo de puntuación que delimita las dos partes no es una coma, ni un punto ni un punto y coma: son los dos puntos. «Los dos puntos detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente», se explica en la Ortografía de la lengua española (2010: 356). El valor anunciador que posee este signo parece coherente en este título, pero no sucede lo mismo con la segunda parte de esa «trilogía de dos» que Veronese se propuso hacer. *Del maravilloso mundo de los animales: conversación*

nocturna quiebra la esperanza de encontrar otro animal en el título (porque la animalidad está presente en la obra: sin ir más lejos, uno de los personajes se llama Delfina), como fue *los corderos* en la primera parte. El autor, de nuevo, vuelve a jugar con las expectativas del receptor. Pero aquí, en la obra que se está estudiando, Veronese respeta la esperanza del lector, que encuentra el animal del cordero, rebosante de simbología, y que se estudiará más adelante.

Los dos puntos presentan una idea jerarquizada en la oración: el segundo segmento, lo que se escribe tras el signo de puntuación, depende de la primera parte, que precede a los dos puntos. Sin embargo, como el hijo que suelta la mano de la madre cuando ya sabe caminar, la segunda parte del título se desprende de la primera a partir del año 2009. Cuando la obra se pone en pie lo importante es aquello que se anunciaba, aquello de lo que se decía que pertenecía a un *mundo maravilloso*. Lo importante son *los corderos*, que ya caminan solos. Que ya se han hecho grandes, aunque los padres no quieran darse cuenta. Como la Hija de esta familia que presenta Veronese en la obra.

9.2.1.2. El léxico del título

Semánticamente, el título de esta pieza es un disparador de referencias artísticas, simbólicas, incluso religiosas. Cada una de las palabras que integran este sintagma preposicional al que se une un sintagma nominal abre las puertas para la interpretación que cada receptor quiera hacer de ellas. Porque es el receptor quien otorga el significado del título, y de la obra, y de cualquier obra artística, como indica la estética de la recepción (§ 8.3.3). El autor, Veronese en este caso, escribió ese título no solo por la sonoridad, sino por un conjunto de influencias que confluyeron en esa frase segmentada. Por un cúmulo de obsesiones, quizá, como la de la animalización del hombre. Tal vez por una lectura cercana. Es posible que la idea de lo *maravilloso* apareciera tras escuchar una canción que lo impulsó a generar una historia. El origen de esta elección le corresponde a él y solo a él, forma parte de ese territorio inviolable que es su intimidad. Aquí solo se pueden recuperar las huellas de lo que él ha querido contar sobre este título, y vincularlo a lo que quizá influyó a Veronese, teniendo en cuenta sus referencias, y desde luego, a lo que influye a quien escribe estas páginas. Como dice Ordóñez (2011: 73):

En la crítica a menudo tienes que citar para comparar. No siempre basta con la descripción o la evaluación. Has de decir «se parece a esto», «está en la línea de esto otro», para acercárselo al lector de una manera vívida.

Hay que buscar imágenes o comparaciones que entren por los ojos, por la memoria, y si resultan un tanto imprevistas mejor que mejor, porque así hacen funcionar la imaginación. Es un poco como aquel juego: «Si fuera una película, ¿qué sería? ¿Y si fuera un cuadro? ¿Y si fuera una música?». Viendo *Cuento de invierno* en el montaje de Sam Mendes me vino Dylan a la cabeza. Me encontré pensando: «Esto es una obra maestra, una recapitulación de formas. Shakespeare combina aquí comedia, tragedia, pastoral, relato fantástico. Igual que... ¿igual que qué? Igual que *Blonde on blonde*, el disco de Dylan».

Lo primero que se recibe del título es la preposición *de*, que denota ‘posesión o pertenencia’, o bien ‘asunto o materia’, (RAE, 2014, s.v.). Es decir, que esta preposición se refiere a algo anterior, con lo que se vincula. Sin embargo, Veronese no escribe, por ejemplo, *Historia del maravilloso mundo de los animales*, dejando a la primera palabra de su título descolgada, huérfana, sola. Como lo están sus personajes.

Esta construcción sintáctica recuerda a determinados títulos de tratados filosóficos, como la obra de Aristóteles *De anima*, en el que el filósofo griego estudió la naturaleza de los seres vivos a partir de sus diferentes tipos de almas. Aristóteles también tiene títulos como *De mundo*, *De caelo*, *De somno et vigilia*, *De insomniis*, pero hay alguno que llama especialmente la atención con relación al título veronesiano. *De mirabilibus auscultationibus* (*De las maravillas escuchadas*), en el que estudió los fenómenos anormales que acontecen en el mundo natural y humano, se vincula con el título de la obra argentina por la aparición de ese *maravilloso*. Pero, además, Aristóteles escribió varios tratados sobre los animales, *De partibus animalium* (*De las partes de los animales*), *De motu animalium* (*Del movimiento de los animales*), *De incessu animalium* (*De la progresión de los animales*) y *De generatione animalium* (*De la generación de los animales*), además de su *Historia animalium* (*Historia de los animales*). El título de la obra de Veronese, por tanto, con ese *de*, remite a una idea de tratado, de estudio filosófico. Como si el autor argentino quisiera investigar el mundo de los animales, hacer un estudio sobre ellos, y concretamente sobre *los corderos*. Como si, siguiendo a Bacon y su búsqueda de la pintura clínica, Veronese quisiera diseccionar el mundo animal para extraer conclusiones acerca de su comportamiento y sus cualidades.

Al margen de la disposición sintáctica, que recuerda a un tratado científico, y que Veronese quizá pudo elegir conscientemente en el año 1992, hay una influencia certera para la selección de esta nomenclatura. Certera porque el propio Veronese trabajó con ella, ya que la adjuntó, junto a otra serie de materiales destinados a la prensa para el estreno de *Conversación nocturna* en 1995. Se trata de un fragmento de *El maravilloso mundo de los animales*, de J. R. Morton, que Dubatti transcribe (2005: 225-226):

Suele ocurrir en casi todos los animales terrestres —en casos muy excepcionales en las aves—, que ante una intensa búsqueda de alimento, por ejemplo, el horizonte se desvanezca por completo y se ilumine solo lo buscado: es lo que ocurre debido a un exceso de energía, a ciertas emociones o a una extrema atención hacia algo necesitado. En caso de una emoción fuerte o de un animal hambriento, se puede observar fácilmente este gran exceso de necesidad. Pero no es probable que ocurra igual en el caso de la Pantera que en el caso del Ciervo: aquí se trataría de una diferencia de disponibilidades perceptivas. El Cazador Pantera monta su escenario de percepción a la espera de su presa. Sus sentidos buscan carne fresca para ser atrapada. Apenas percibe las plantas entre las que camina. En cambio, sí las percibe su presa, el Cazador Ciervo, ya que se alimenta de arbustos y por lo tanto todo su interés alimenticio se remite a eso. Su visión tranquila, entonces, se focaliza hacia lo vegetal, en espera de poder encontrar una planta más tierna. Ahora bien, esta característica, que en algunos estudios —demasiado técnicos para mi gusto— es entendida como constitucional en la Pantera, en el Ciervo y en tantos otros animales de psiquismo inferior, estaría presente también en el Hombre, pero condicionada por una *falta de serenidad ante el disparo*. [...] El hombre en estado salvaje acelera su ritmo natural de conductas. Comportamientos primitivos —que en un estado de sociabilización no serían aceptados— son puestos a jugar con suma libertad en su nuevo hábitat, desarrollando, sin embargo, un sistema de estrategias que lo alejarían de su objetivo primordial: la supervivencia personal. El hombre abandona en Estado Salvaje —es decir, un animal de psiquismo superior trasladado a un espacio demasiado violento para su experiencia previa—, paradójicamente pierde su condición de tal y se convierte rápida y fatalmente en Hombre-Pantera, pero también en Hombre-Ciervo, con sus consecuencias. Por eso es mi deber hoy alertar a la humanidad: ya que ya se ha demostrado en reiteradas oportunidades que también para nuestro Hombre en Sociedad, ya sea cirujano, escritor o molinero, después de un ayuno prolongado, la necesidad que motiva la búsqueda de sus objetos más preciados se hace demasiado intensa y comprometedora, como para poder brindarle serenidad a su espíritu en este nuevo siglo que comienza.

Veronese, por tanto, modifica ligeramente el título de la obra de Morton, introduciéndolo con una preposición que le otorga un carácter de pertenencia a algo que no existe o que está oculto, y al mismo tiempo regalándole al título de su obra una apariencia de tratado filosófico, científico. Y el objeto de estudio tiene que ver con el mundo animal. O quizá, como se deduce de estas líneas transcritas por Dubatti, con la relación del hombre con el animal, es decir, con la animalidad humana.

9.2.1.2.1. Lo maravilloso

Pero, antes de bajarse en la siguiente parada, en la que se estudiará esta idea del animal y la animalidad, hay algo previo que llama la atención: ese mundo es *maravilloso*. Este adjetivo, que se define como ‘extraordinario, excelente, admirable’ (RAE, 2014, s.v.), deriva del verbo *maravillar*, esto es, ‘causar admiración a alguien’ (RAE, 2014, s.v.). *Admirar* significa ‘causar sorpresa la vista o consideración de algo extraordinario o inesperado’ (RAE, 2014, s.v.), siendo *extraordinario* aquello que está

‘fuera del orden o regla natural o común’ (RAE, 2014, *s.v.*). Es decir, que lo maravilloso causa sorpresa y consideración por ser extraordinario, esto es, al margen de lo ordinario, de lo común. No parece que Veronese quiera exaltar las virtudes del mundo animal, sino que más bien quiere subrayar cuáles son esas características que lo alejan de lo natural, de lo normal. En definitiva, parece que con este título conduce al lector a la periferia para enfocar desde ahí unas características que hay en el animal-hombre que son extrañas. Pero que existen, y por tanto hay que conocerlas.

La idea de lo maravilloso, por otro lado, remite al famoso libro *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, firmado por Lewis Carroll. El libro, que tiene la forma de un cuento infantil, alberga en su interior ciertas ideas que se dirigen más a un público adulto que a los niños. El libro ha servido de inspiración para innumerables estudios matemáticos y filosóficos, dada la lógica que se integra en él; e incluso científicos, como el llamado «síndrome de Alicia en el país de las maravillas», que afecta a la visión, y remite al cambio de tamaño de la protagonista. Tampoco han faltado las lecturas psicológicas que estudian la figura de ese conejo ansioso que siempre tiene prisa, o la de la Reina de Corazones que, ante lo que no le agrada, toma una actitud intolerante y su solución no es otra que cortar cabezas. Incluso, en determinados estudios, se asocia cada uno de los personajes que aparecen en el cuento con un tipo de droga diferente.

Alicia en el país de las maravillas despierta todas estas teorías y esta necesidad de referencias porque su autor creó una obra ambigua, que deja preguntas sin resolver. «De hecho, a Carroll se le considera el inventor de la literatura del *nonsense* (sin sentido)», dice García (2015), que se vincula con el absurdo del que bebe Veronese, que también apuesta por la ambigüedad como estrategia textual. El cuento de Carroll, por otro lado, roza el surrealismo, con esa idea del sueño de la protagonista, del que despierta y que le hace pensar que el mundo real es aburrido. El estudio del sueño se vincula con la noción del inconsciente, estudiado por Freud, y que entronca con dos de los conceptos que Veronese explora constantemente: lo siniestro y la falta de raciocinio del animal. La idea de atravesar el espejo también apoya esa lectura siniestra. Alicia, por último, sufre a lo largo de la obra una crisis de identidad a la que también Veronese somete a sus personajes, porque es «una niña perdida en un mundo absurdo» (García, 2015).

No se trata aquí de tender un puente entre *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* y *Alicia en el país de las maravillas*, sino de señalar que la idea de lo

maravilloso trae consigo toda una suerte de referencias que tienen que ver con no solo con lo extracotidiano, sino también lo absurdo, con lo ambiguo, con lo surrealista, incluso con lo siniestro. Detrás de la palabra *maravilloso*, que Veronese elige para el título de su pieza, se encuentra toda una tradición de significados y símbolos que se insertan bajo ese término como se esconde el polvo bajo las alfombras. Y ahí está, dentro de una memoria colectiva que cada creador y cada receptor posee consciente o inconscientemente, y de la que extrae las historias que componen su universo ficcional. *Maravilloso* no significa lo mismo antes y después de la aparición de la obra de Carroll, porque la literatura entrega acepciones nuevas a las palabras, significados que se salen del mundo cotidiano, pragmático, funcional, y así, posibilita la ampliación de los dos mundos: el ficticio y el real. Si es que hay alguna frontera entre ellos.

Este adjetivo acompaña al sustantivo *mundo*, que, se define como el ‘conjunto de todo lo existente’, pero también como la ‘parte determinada de la realidad o de alguna de sus manifestaciones’ (RAE, 2014, s.v.). El mundo, por tanto, puede ser todo lo que hay, pero también una porción del mismo, y en este caso, puesto que precede al sintagma *de los animales*, se refiere a este segmento específico de la realidad. La separación de esta fracción determinada implica, implícitamente, una separación: esa fracción determinada será el objeto de estudio, de lo que se deduce que los investigadores no pertenecen, o al menos no necesariamente, a ese mundo. Como los animales dentro de las jaulas que son observados por los humanos, así parece presentar Veronese a estos personajes, tratados como animales, como corderos, que viven en ese universo concreto y suyo. Que, al menos aparentemente, parece ajeno al del resto, al de los receptores. El mundo, además, según Cirlot, es el «dominio en el que se desenvuelve un estado de la existencia. El mundo se constituye por la coherencia de sus componentes» (2013: 322). La coherencia dentro de esa realidad no tiene por qué expandirse a todas las realidades. Los personajes del mundo de esta obra actúan en función de la coherencia que su realidad les exige. Y desde fuera pueden ser observados con la extrañeza de los extranjeros que no entienden bien la lengua del país al que han viajado. Como ocurre con el personaje de Gómez/Oscar, que no comprende qué está sucediendo y por qué ha llegado a esa casa. Como sucede con el espectador, que poco a poco irá conociendo la historia que Veronese ha inventado.

9.2.1.2.2. El mundo animal

Ya se ha visto en reiteradas ocasiones la importancia que el mundo animal cobra en la poética de Veronese: los hombres tienen nombre de animal, como Delfina, de *Conversación nocturna* (1992), o como los integrantes de *Mujeres soñaron caballos* (1999); se comportan como bestias, como Beltrán, que se convierte en el perro de Paulina en *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995); se relacionan, incluso sexualmente, con ellos, como Nina en *El líquido táctil* (1997); y, siempre, en cada pieza, los personajes conviven y se comparan con los animales. El personaje veronesiano está animalizado. Esto significa, como se explicó (§ 8.2.3.1.2), que el hombre de este universo ficcional pierde su capacidad de raciocinio y entra en un estado instintivo, casi inconsciente, desde el que interactúa con el resto de habitantes de su realidad. Y, dado que el mundo está integrado por una serie de elementos coherentes, el resto de personajes también se inserta dentro de ese código animal. No parece extraño que alguien muerda, ladre, maúlle, arañe, repté. Y, cuando a un personaje lo asombra esta actitud, el espectador sabe que es un personaje externo, extranjero, que en principio no pertenece a la manada. Pero que, generalmente, acaba integrándose en el grupo. Acaba animalizándose.

Cirlot señala que los animales, en función de «su grado de complejidad y evolución biológica, desde el insecto y el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos» (2013: 83). En función de esta jerarquía instintiva, cada animal puede asociarse a un elemento natural, que se vincula simbólicamente con un instinto o una característica de la psicología del ser humano. Los mamíferos, así pues, están relacionados con el fuego, que se caracteriza por una doble vertiente: «Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio)» (2013: 215). El cordero, en tanto que mamífero, se asocia a esta dualidad destructora y reparadora. Y la idea de dualidad es importante para los personajes teatrales de Veronese: para este autor no hay buenos o malos, el maniqueísmo no existe. La dualidad siempre está presente en la obra de este teatrista, que busca la ambigüedad y huye de las cosas que son como parecen. Y que se ha preocupado siempre de encontrar referencias que indaguen en esta dualidad, como Pavlovsky y sus personajes encantadores-pero-secuestradores, como en *Potestad*, de la que Veronese cuenta (§ 7.1.13):

Esa obra te presenta a un hombre encantador, y al final de la obra sentís que esa persona que te encantó tanto había sido un médico que entregó un bebé en cautiverio, firmó un certificado de defunción, dijo «tome este bebé» y lo entregó. Para mí era maravilloso

ese sentimiento real de confrontar algo que tiene que ver con el ser humano, y una situación ambigua. Pensar que los secuestradores tienen hijos y nietos y que quieren a sus hijos y a sus nietos, es una idea teatralmente potente. Si los pensamos en sótanos oscuros y no sé, durmiendo sobre cemento, creo que nos equivocamos. Primero porque están a nuestro alrededor, y ese sentimiento de relatividad de las situaciones lo hace potente (§ B3).

Indagar en la dualidad, en la ambigüedad, en mostrar las cosas como son aunque no lo parezcan, supone querer reflejar la vida como es, sin medias tintas ni medias verdades. Aunque para ello haya que aborrecer al personaje del que el público se había enamorado. Porque eso es lo más interesante. Que un cordero, que a primera vista es adorable e inocente (no hay más que recordar al cordero de *El principito*, de Saint-Exupéry), pueda degollar parece imposible. Parece casi antinatural. Pero eso ocurre, y Veronese no lo oculta.

La segunda parte de este extenso título, la que dependía de lo que precedía a los dos puntos, la que se ha independizado y camina sola, es la clave de la frase. El cordero sí supone una promesa de lo que se va a encontrar el espectador, sí genera una expectativa del misterio que encierra la obra.

El cordero está presente en la cultura y en la religión y «significa la pureza, inocencia, mansedumbre (e inmerecido sacrificio)» (2013: 150). Este animal de la familia de los bóvidos es un cachorro, generalmente la cría de la oveja, que no llega al año, por lo que sobre él rezuma la imagen de la infancia, de la niñez, es decir, del futuro y de la inconsciencia. Este futuro, sin embargo, queda imposibilitado, porque en la mayoría de culturas y religiones, el cordero es el mayor símbolo del sacrificio. «Es una víctima propiciatoria el cordero, si hay que sacrificar algo se sacrifica un cordero», apunta Veronese (§ B3). La juventud, la inocencia, la mansedumbre de este animal se convierten en las mejores ofensas que el hombre pretende hacer a sus dioses. Con su sacrificio el ser humano ha esperado siempre la benevolencia de ese ser superior. Y, del mismo modo, el hombre se ha identificado con este animal bovino. Jesús de Nazaret es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo, reza el cristianismo. Y ese pecado se limpia con el sacrificio. Con la matanza. Con la destrucción.

El sacrificio que se realiza con el cordero lo convierte en una víctima. Una víctima inocente, sufridora, atónita frente a lo que ocurre. Frente a lo que no puede dominar ni controlar. Porque ni siquiera ha podido llegar a conocerlo, dada su juventud: «Por la relación de *agnus* y del griego *agnos* (ignorado) es un símbolo de lo ignoto» (Cirlot, 2013: 150). Su matanza para la ofrenda divina, además, trae consigo la esperanza del

cumplimiento de unas expectativas positivas para la sociedad. Unas expectativas de cambio, de cambio a mejor, de renovación: «Por la relación de *agnus* con *agni* (fuego) es un símbolo sacrificial, de la renovación periódica del mundo» (Cirlot, 2013: 150). Sacrificar un cordero, por tanto, supone una dualidad: de un lado se arrebató el futuro a un ser indefenso e inocente ante la promesa de una mejoría, y de otro lado esa matanza trae consigo el horror de la muerte.

El cordero, al menos en la cultura occidental, siempre viene de la mano de otro animal, de su depredador, de su opuesto: el lobo. Al contrario del perro, que se convierte en su pastor, que lo acompaña y lo guía, el lobo aparece «como símbolo del principio del mal» (Cirlot, 2013: 286). No son pocos los cuentos infantiles que juegan con la idea del lobo vestido con piel de cordero, como metáforas del hombre que se reviste de inocencia para ocultar su maldad. Gema Matarranz, actriz de Histrión Teatro, apunta esta ida como una posible explicación de la elección del título:

Me gustaba *Los corderos*. Me parecía que explicaba muy bien a esos cinco elementos ahí dentro. Porque creo que somos corderos. Hay muchos sentidos para los corderos, pero el que pilla todo el mundo es el bíblico, el sacrificio, el lobo disfrazado con piel de cordero... Todos podríamos tener las dos cosas: la piel de cordero encima y ser otro animal debajo (§ B12).

Cirlot, sin embargo, no vincula al cordero con el lobo, sino que establece una «interesante relación del cordero con el león, por inversión simbólica» (2013: 150). El león, también carnívoro, y por ende potencial depredador del cordero, es símbolo de la «lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria», también «representa la virilidad exaltada», y «como animal salvaje, en general, según Jung, es indicio de las pasiones latentes y puede aparecer como signo del peligro de ser devorado por el inconsciente» (Cirlot, 2013: 279). Estas tres ideas que giran alrededor del rey de la selva suponen la oposición a las características de inocencia y mansedumbre, y a la inconsciencia, del cordero.

El cordero y sus símbolos antónimos, el león y el lobo, pues, completan la dualidad que Veronese necesita encajar en sus personajes. Los cinco caracteres que el autor moldea en su segunda obra se llaman a sí mismos animales: «¿Somos animales?», se preguntará el marido de la protagonista. Quieren hacerse pasar por corderos. Todos ellos. Especialmente la protagonista, como dice Veronese: «Y ella decía “soy una mujer a la que este hombre trata como si fuese un cordero”. [...] Pero es una forma de victimización de ella, decirse *cordero*» (§ B3). Se consideran víctimas. O quizá se quieren considerar víctimas para no afrontar sus culpas. Pero también se saben lobos y

leones, y por eso muerden a Gómez/Oscar. Por eso atacan. Por eso devoran lo que se encuentran. Lo hacen en su territorio, en su *mundo* en el que las cosas son como son y presentan una coherencia. A pesar de lo absurdo, de lo extraordinario, de lo *maravilloso* de esos códigos. Se relacionan en esa casa en la que todo está velado, las puertas se abren y cierran y los gritos se acallan, para no molestar al vecindario. Pero hay golpes, y ruidos. Hay explosiones, que ya se iniciaban desde ese sonido /ka/ de la palabra *corderos*. Hay violencia. El agua acaba desbordándose y al final pesa más contar la historia que callarla. Al final se cae la piel de cordero que cubría al lobo. Al final gana el león, que hace lo que quiere, o lo que cree que debe. Pese a todo. Pese a todos. Porque, como dice uno de los personajes en la afamada serie *Juego de Tronos*, basada en las novelas de George R. R. Martin: «Al león no le importan las opiniones del rebaño».

Veronese va a levantar una por una todas las capas que ocultan esa violencia cubierta de sonrisas, de medias palabras y de preguntas sin respuesta. Va a llevar a los personajes a su límite. Va a ver cómo se comportan. Como si *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* se tratase de un experimento científico que tiene por objetivo ver cómo se comporta el hombre cuando quiere algo, con todas sus ansias. Cuando, siguiendo a J. R. Morton, lo único que consigue ver es a su presa, y todo lo demás desaparece.

9.2.2. El esqueleto: su estructura

La *estructura* es la ‘disposición y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc.’ (RAE, 2014, s.v.). «Un texto literario no es un caos. *El autor, al escribir, va componiendo*», afirman Carreter y Correa (1976: 34). Esta manera de componer, de disponer y ordenar, de organizar, se materializa a través de dos ejes fundamentales: la imagen externa que la obra ofrece, y su disposición interna. Ambas conforman la estructura de cualquier obra literaria, y aun de todas las obras artísticas: un *blues* responde a una estructura rítmica que lo identifica como tal, de la misma manera que una poesía de caracteriza por unos elementos formales determinados que la diferencian de la novela. Fondo y forma, por tanto, van de la mano y establecen la organización de una obra, de manera que estudiar el uno sin la otra significaría no profundizar en la investigación. Para organizar una historia el autor debe presentarla con una estructura externa determinada, que se relaciona con un contenido

concreto. Del mismo modo que el músculo y el hueso se acoplan y permiten al cuerpo moverse, y ellos no pueden ejercer su función si no hay un *órgano interno* que les dicte lo que deben hacer: si el corazón no late o si el cerebro no consigue precisar la orden de moverse, el cuerpo quedará paralizado.

La obra de teatro se caracteriza por presentar una dimensión visual determinada, un *esqueleto* que hace posible su reconocimiento como texto dramático. La singularidad de esta maraña de huesos que configura el género teatral es, en primera instancia, la separación entre un mundo textual y otro paratextual. El mundo textual dramático, además, viene presentado en forma de diálogo. Estas características del texto dramático, sin embargo, pueden presentar variantes en cada obra teatral: ya se vio que en las creaciones de Veronese pueden distinguirse las llamadas *piezas desestructuradas* de las *obras desmaquilladas*. El primer paso, por tanto, para establecer cuál es la estructura de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, será describir su forma externa, su esqueleto dramático.

La *trama*, integrada dentro de *los músculos* de la obra, por su parte, ofrece la organización de los sucesos, como ya se apuntó (§ 8.2.2.1). Depende del esqueleto, de la dimensión visual, de las acotaciones paratextuales que delimitan al texto, y que ofrecen indicaciones sobre el tiempo y el espacio, y al mismo tiempo responde ante las exigencias de los integrantes del universo ficcional: los personajes que dialogan y habitan la historia. La trama va articulándose progresivamente a partir de los conflictos, los incidentes desencadenantes y los sucesos que, respondiendo a las necesidades que la causalidad y la intriga aportan a la acción, ordenan la fábula de la obra. La estructura interna, por tanto, se desentraña gracias a un análisis pormenorizado de lo que va sucediendo en cada momento, de la evolución de la acción hasta su desenlace.

Para poder establecer cuál es la estructura de una obra, por tanto, habrá que estudiar de un lado la dimensión visual que esta presenta, y de otro lado cómo se van organizando los sucesos que se narran en la historia. Para esta empresa será de gran utilidad el estudio de las didascalias, que, según Pavis, son «instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático» (1998: 130). La acotación, por tanto, se convierte en una especie de puente entre el texto y el espectáculo, pues no es sino una indicación de lo que se materializará en la puesta en escena de la obra. Estas directrices, que suelen transcribirse entre paréntesis y en cursiva (o con letras de menor tamaño en algunas ediciones), informan al actor de lo que

el personaje está haciendo física o emocionalmente: si se ríe, si llora, si abraza o si golpea a alguien, si camina o se tumba, etc. Pero, además, ofrecen información acerca del tiempo y del espacio en que se desarrolla la acción: suelen servir para describir la estancia en que se hallan los personajes, y suelen marcar los silencios o pausas que se establecen en los diálogos. Estos silencios o estas pausas pueden entenderse como reacciones del personaje, y al mismo tiempo funcionan como indicaciones temporales. La inclusión de didascalias en una pieza dramática, por tanto, ofrece una estructura externa determinada, y al mismo tiempo ayuda a conocer la organización interna, de la trama, esto es, los parámetros espaciales y temporales en que se desarrolla la acción.

9.2.2.1. Las acotaciones

Del maravilloso mundo de los corderos: los animales muestra una estructura externa que presenta una separación entre el mundo textual y el paratextual. De un lado se encuentran los diálogos, y de otro, diferenciados ortotipográficamente, los nombres de los personajes y las acotaciones. No es este un monólogo, como *Luisa* (1993), sino una obra con varios personajes que hablan entre ellos. Y, a diferencia de otras obras de este autor, como *XYZ* (1997), las acotaciones no están integradas dentro de la voz del personaje, sino que se muestran independizadas del diálogo. La segunda obra escrita por Veronese, por tanto, se integra dentro de la categoría de obras «desmaquilladas», que aceptan la tradición y la convención dramática, que se muestran como lo que son: obras de teatro. Por último, y a diferencia de su hermana mayor, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, la obra que protagoniza este estudio no presenta separación entre escenas ni cuadros. Tampoco, como sucederá con *Los hijos se han dormido* (2011), aparece una estructuración de la pieza en actos diferentes.

La ausencia de una división externa dificulta la posibilidad de fraccionar el texto en diferentes apartados. En *Circonegro* (1996), por ejemplo, Veronese estructura la pieza en diez secciones, diez números, todas relacionadas entre ellas, pero independientes del resto. Si el autor ha decidido no establecer una separación formal en este texto, ello implica una voluntad de progresión, un intento de evitar la ruptura de la línea de acción. Todo va unido, y especialmente cuando *Los corderos* pasa a llamarse así y se pone sobre las tablas. Todo se enlaza con lo anterior y provoca el movimiento siguiente de los cuerpos en acción. Todo se precipita, se acelera. Las dudas no se resuelven porque es imposible mirar atrás, porque los personajes necesitan huir hacia adelante,

ciegamente. Veronese no deja tiempo para pensar, no ofrece pausas, no hay remansos en los que respirar. Esta aceleración dificulta el hallazgo de los lugares en los que la trama podría fraccionarse. La división textual en apartados, así pues, no será el objetivo de este apartado del análisis. Cuando se traten los conflictos de los personajes y la acción que los envuelve podrán vislumbrarse los quiebras del camino recorrido por esos cinco entes de ficción. De momento el texto será estudiado como una unidad, como un apartado exclusivo, aunque extenso. Porque esa es la forma que Veronese ha querido darle. Porque el esqueleto dramático de la pieza solo muestra diferencias, como se ha indicado, entre el diálogo (el mundo textual), de un lado, y los nombres de los personajes y las acotaciones (el mundo paratextual), de otro.

Las didascalias se yerguen sobre el texto del mismo modo que los huesos sostienen a los músculos: ellas marcan la forma de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, y sobre ellas, como sobre las presas en la escalada, puede apoyarse el lector para ascender hasta el final de la pared que supone la obra. La información que se contiene en ellas no responde solo a una forma externa sino a determinados elementos que ayudan a enmarcar la estructura interna: el tiempo y el espacio, que se suelen indicar en esa cueva rocosa que forman los paréntesis dentro del texto. Estos *dos órganos internos* configuran el marco que posibilita la vida de los personajes, es decir, estructuran ese mundo ficticio. Forma y contenido, una vez más, se dan la mano bajo la apariencia de didascalias, por lo que su estudio parece imprescindible para el análisis de este texto.

Pavis explica que las acotaciones sirven para que el autor ofrezca instrucciones al actor, como sucedía en el teatro griego. En ese caso, el autor era quien dirigía la pieza. Pero no todas las obras están escritas para que uno mismo las dirija. Las acotaciones no son solo recordatorios del autor para convertir la tinta en un movimiento escénico que él va a orquestar: también son informaciones que ayudan a la lectura, o consejos para otro director que ponga en pie esas palabras. Valle Inclán regalaba al lector acotaciones con una gran carga poética, que resultan prácticamente imposibles de traducir en elementos escénicos. Otros autores, sin embargo, optan por no ofrecer apenas instrucciones para el montaje de la pieza, se desentienden de la potencialidad escénica del texto que están escribiendo, generalmente porque permiten que el equipo artístico juegue con su obra con total libertad. Alonso de Santos explica la razón y la utilidad de las acotaciones (Alonso de Santos, 1999: 321):

Amplias o escuetas, psicológicas o informativas, poéticas o elementales, las acotaciones son siempre sumamente importantes para «comprender» una obra dramática. Los escritores las usamos para el posible lector, pero básicamente pensando en el director y los actores que van a representar la obra (en el momento de su estreno, y en el futuro). No llegan directamente a los espectadores, pero sí a los creadores del espectáculo. No han de ser representadas «literalmente» en el momento de ensayar, pero sí tenidas en cuenta dentro del sentido general de la obra. Los autores dramáticos debemos procurar respetar a los actores y directores que van a dar vida escénica a nuestras obras, y ellos deben hacer lo mismo con nosotros. Las acotaciones están puestas para algo: su intención a veces es marcar un estilo, un ritmo determinado, un ambiente...; otras veces tratan de dar el subtexto del diálogo que viene después, o la intención de esa frase...; o el carácter de un personaje, su movimiento escénico básico, etc.

Del maravilloso mundo de los animales: los corderos no presenta una cantidad excesiva de didascalias, y las que aparecen sirven para describir el espacio, para marcar pausas temporales o movimientos de los personajes. No hay una intención poética ni literaria en las acotaciones veronesianas, sino una voluntad práctica: se trata de hacer teatro, de jugar al teatro.

La evolución de este texto presenta una reducción de la cantidad de acotaciones usadas. En la versión de 1992, así como en la que fue publicada en 2006, se aprecia una utilización mayor de didascalias, pero estas indicaciones escénicas no solo varían, sino que se reducen disminución en la versión española y en la argentina. Cuando Veronese se convierte en director de su obra no necesita tantas indicaciones, no requiere de recordatorios. El texto se convierte en un instrumento práctico como puede ser la sierra para el carpintero. Sirve para el momento preciso en que se está utilizando, no trata de dejar huellas para el futuro lector, sino que solo refleja lo que el actor y el director necesitan durante los ensayos. Tal vez la futura edición del texto final de *Los corderos* incluya más acotaciones de las que el libreto, el instrumento de trabajo del equipo artístico, con el que aquí se cuenta, presenta. Quizá cuando un texto teatral no se escribe (o se modifica) con una voluntad práctica, para usarse inmediatamente, sino para ampliar la biblioteca de obras que podrán ser leídas o utilizadas *a posteriori* por gente ajena al autor y a su equipo de trabajo, el creador sienta la necesidad de transmitir más información. Habrá que esperar a la publicación de esta versión para saber si Veronese añade indicaciones escénicas o mantiene el texto como lo usó el equipo. La ambigüedad que este teatrista frecuente incita a pensar que las acotaciones no aumentarán, pero la búsqueda de una obra cada vez más comprensible, más posible, más *real*, quizá haga reescribir el texto, y transcribir movimientos y emociones que surgieron del proceso de ensayos.

9.2.2.2. El espacio y el tiempo a partir de las acotaciones

Lo primero que encuentra el lector cuando abre las páginas de la versión de 1992, publicada en *Cuerpo de prueba* (1997), es una acotación que describe el espacio y a los dos personajes que aparecen, cuando todo da comienzo, en la estancia. Es decir, que el esqueleto externo que configuran las acotaciones y el texto ayuda a comprender uno de los órganos internos de la pieza: el espacio.

Una habitación pequeña. Una puerta a la izquierda. En el fondo una escalera que lleva a un piso superior. Desorden general. Gómez en el centro de la habitación, tomándose la garganta, ahogándose. Se desprende el cuello de la camisa. Rodríguez frente a él (Veronese, 1997: 57).

La versión de Corregidor en 2006 mantiene esa misma didascalía inicial, ese mismo espacio teatral en el que se desarrolla la historia. A ese espacio, en ambas versiones, se une la «*Habitación superior*», en la que se encuentran la Hija y Luis, el marido de Rodríguez. La historia de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, por tanto, transcurre dentro de una casa con dos habitaciones. Ese es el espacio diegético, el que enmarca la fábula, en el que viven los personajes. Y es también el espacio dramático, puesto que lo que se vive en la obra dramática es potencialmente llevado a escena. Al presentar dos habitaciones, el espacio dramático de esta pieza es múltiple (para recordar las diferentes categorías espaciales, § 8.2.3.4).

Dado que Veronese no llevó a escena esta primera versión del texto, el espacio escénico (el real, en el que se mueven los actores y que ven los espectadores) podrá solo imaginarse gracias a las (pocas) indicaciones que el autor ofrece en el texto. A través de ellas, el lector puede sospechar que la escenografía necesaria para el montaje reconstruiría una casa con dos habitaciones a la vista, una sobre la otra. Cualquier otra opción implicaría un cambio de escenografía para cada modificación espacial. Es decir, que el espacio podría ser simultáneo o sucesivo. En el primer caso, mientras Gómez y Rodríguez estarían en la habitación inferior, en la planta de arriba se encontraría a Luis y a la Hija, y el espectador podría ver esas estancias (con los personajes dentro, presumiblemente) siempre, aunque la acción se focalice en un solo lugar. En el segundo caso, lo que ocurra en una habitación debe corresponder con lo que sucede en la otra, y ello afecta no solo al espacio sino también al tiempo, como se estudiará a continuación. Sin embargo, en el texto parece que, aunque la acción se focaliza en una u otra estancia, los personajes están continuamente moviéndose, agitándose, viviendo en las dos

habitaciones. Así, mientras Fermín, Gómez y Rodríguez hablan abajo, se escucha algo en la parte de arriba de la casa:

Rodríguez.- Pero de ahora en más quiero que mi casa sea una casa normal, sin sorpresas desagradables, sin peleas, sin ruidos... (*Ruidos de arriba. Pausa. Fermín mira inquisidoramente [sic] a Rodríguez*). Hay ratas. (*Fermín se encamina hacia la escalera*). No... no hace falta que usted intervenga...

(Veronese, 1997: 80)

La disposición espacial de la obra, en conclusión, es múltiple y simultánea. Y, por último, esas dos estancias configuran un espacio presente, al que se une otro latente, que es aquel que no aparece pero del que se presupone su existencia. Los personajes, cuando no están en escena, ha de imaginarse que están en la plaza o la calle del vecindario, en la casa del vecino Fermín, en el rellano de la escalera, en la cocina de la casa o en el baño:

Fermín.- ¿Me traería un poquito de agua oxigenada, por favor?

Rodríguez.- No hay más.

Fermín.- Busque en el baño.

Rodríguez.- Fermín, le dije que...

Fermín.- (*Cariñoso*). No sea mala. Un poco. Lo curo y me voy. Se lo juro. (*Pausa. Ella sale de mala gana. A Gómez*). Nos quedamos solos. Entre hombres... (*Se le acerca*).

(Veronese, 1997: 70)

Por último, a este espacio latente se une un espacio ausente: la casa de Gómez, de la que se habla, pero cuya existencia no parece que corresponda a un espacio próximo o contiguo. De hecho, el propio personaje reconoce que no sabe la distancia a la que se halla con respecto a su casa: «No... muy lejos, cerca... En realidad... (*Sonríe, nervioso*). En realidad no sé muy bien dónde estamos» (Veronese, 1997: 63). Y ese desconocimiento tiene que ver con la manera violenta en que Gómez ha llegado a la casa de Rodríguez:

Gómez.- Me iba a duchar. Dos personas llaman a mi puerta...

Rodríguez.- ¿Ve? Recién me dijo cinco. ¿Cuándo tengo que creerle?

Gómez.- (*Pausa*). Cinco dentro del coche. Pero eran dos los que llamaron a mi puerta. Me dicen ¿usted es Gómez? No contesté. Ni tiempo para contestar. Ya estaba dentro del coche... (*Ríe nerviosamente*). Qué locura, uno me dice, al baúl, por favor, adelante no entramos todos, vamos a dar una vueltila, y sería preferible que... Qué locura... me traen... hasta esta casa... me tiran adentro como si fuera...

(Veronese, 1997: 58)

La disposición espacial repercute en la ordenación temporal: si todo acontece en un espacio simultáneo, eso significa que el tiempo de todos los personajes de la historia corre paralelamente. En una puesta en escena con una escenografía múltiple en la que se vea lo que ocurre en las dos estancias continuamente, pudiera ser que los personajes de Luis y de la Hija estuvieran escuchando durante el comienzo de la obra, y esa fuera su

acción, sin palabras. Pero resulta más difícil que mientras padre e hija hablan y se ríen, en la estancia de abajo Gómez y Rodríguez (o más aún: incluyendo a Fermín) estén callados durante los minutos en que el otro dúo dialoga. La puesta en escena podría resolver esta dualidad de muchas maneras, incluso con diálogos simultáneos, pero no respetaría el orden con que Veronese ha dispuesto su obra. En este caso, parece, pues, que mientras una escena está «a oscuras», los personajes, si no están callados, se insertan dentro de un tiempo latente, en el que siguen viviendo aunque esa vida no se muestre. Es decir, que Veronese introduce a sus personajes en elipsis temporales para poder desarrollar su obra.

Además del tiempo en que transcurre la fábula, el presente, los cinco seres ficticios se refieren constantemente a un tiempo ausente: los veinte años que han pasado desde que se vieron por última vez. Los veinte años que Rodríguez y Luis llevan esperando que Gómez vaya a visitarlos.

El tiempo es uno de los elementos vertebradores de la pieza, con el que Veronese juega para dotar de una ambigüedad tal a la historia que mantenga al espectador en vilo hasta el final. Rodríguez y Luis, que dicen haber tenido una hija, no saben su edad exacta. Ella no lo recuerda. A él parece no importarle la concreción de la fecha. Pero a Gómez sí acaba por interesarle. Porque nadie le ofrece respuestas claras ante una pregunta tan inocente como la de la fecha de nacimiento de una niña. Las réplicas que le ofrecen, sin embargo, lo marean, lo confunden. Lo torturan:

Luis.- (*Da vuelta la foto*). Mirá la fecha ahora... ¿Y? Calculá. Pero leé la fecha, carajo...

Gómez.- No distingo bien, está borroneada...

Luis.- Bien clarito. Hace catorce años.

Gómez.- ¿No me dijiste que tenía doce?

Luis.- (*Pausa*) ... ¿Quién dijo... doce?

Gómez.- Vos.

Luis.- ¿Yo, qué...?

Gómez.- (*A Rodríguez*). Antes, había dicho doce años.

Rodríguez.- ¿Cuál es la diferencia?

(Veronese, 1997: 100-101)

Veronese mantiene esta ambigüedad temporal como parte de la intriga de la obra, y su importancia es tal que la revelación de la edad de la Hija se instaura en la pieza como uno de los grandes sucesos, un incidente que desencadena el desenlace de la misma. Pero de esto se hablará más adelante, cuando se indague en el conflicto de los personajes (§ 9.2.3.3).

Las versiones de 2009 y de 2014, para los montajes español y argentino respectivamente, simplifican las cuestiones estructurales del tiempo y del espacio: todo transcurre en una sola estancia, eliminándose así esa simultaneidad habitacional y temporal. La didascalía que abre la versión española, mucho más reducida que la de 1992, reza: «(*Tono* [anteriormente llamado Luis] e *Hija en una habitación*)», de la que saldrán y en la que «(*Inmediatamente entra Gómez trastabillando, traído por Berta*)» (Veronese, en prensa). Para el montaje argentino, el autor inserta una modificación:

(Tono, Berta e Hija en una habitación. Por la puerta exterior Tono está con medio cuerpo afuera, asomándose para dentro, pero siempre yéndose).

En el último montaje, Berta echará a Tono de la casa, la Hija pasará a una habitación contigua «a ver la tele», y Oscar (que ya no se llama Gómez) entrará por la puerta principal, esta vez acompañado de Fermín. Los cambios de estas introducciones deberán ser analizados más adelante, porque implican modificaciones de gran relevancia en la fábula.

El espacio, en estas dos versiones, por tanto, ya no es múltiple: todo acontece en un lugar único, en esa estancia de la casa que tiene una puerta que desemboca en el rellano, y otra puerta que comunicaría con el resto de la casa, ese espacio latente del que se habla y se presupone su existencia, aunque el espectador no lo vea. Así, se menciona la habitación de la hija («Ahí tiene una habitación para ella sola (*Pausa*). Una cama, una mesita de noche (*Pausa*). Un crucifijo», describirá Tono en la versión española [en prensa]), el rellano, la casa de Fermín, la plaza, el barrio. Y la casa de Gómez/Oscar, ese espacio.

El texto no modifica el lugar en el que viven los personajes de estas dos versiones, pero el espectáculo sí muestra dos escenografías diferentes. Es decir, que el espacio escénico varía en España y en Argentina, aunque el espacio diegético, del que se ofrecen pocos datos parezca el mismo. En el caso de los españoles, la escenografía es más reducida que en la versión argentina:

Aquí me encontré con necesidad de cambiar el espacio... El espacio a mí me gusta, pero... [...] Aquí tendremos un espacio un poquito más grande, y aunque no quieras eso me cambia un poco la mirada sobre el material. Pensando en un espacio más grande me alejo del original y eso me permite crear mapas dramáticos distintos (§ B3).

Para la versión argentina se usó una escenografía que reproduce una estancia en la que las paredes tienen un papel pintado que ya está destrozado, a rayas verticales azules y blancas. Además, y seguramente como espacio transportable, para la gira (mientras que la otra serviría para su estancia en el Teatro Cervantes, presumiblemente), esta

compañía usó un espacio similar al que usó Histrión Teatro, con las paredes lisas aunque desgastadas. Además, los actores argentinos disponen de un sofá blanco, una mesa y unas sillas. Los actores españoles, sin embargo, conviven en un espacio con las paredes lisas y desconchadas, y en el que solo cabe un somier sin colchón y una mesilla de noche. El crítico teatral García Garzón (2010) describe esta estancia del siguiente modo:

Da la impresión de que la escenografía está hecha con los paneles sobrantes de anteriores montajes cuyo espacio escénico ya a su vez parecía realizado con material reciclado: un jergón, un par de puertas, una esquina... Evoca la de «Mujeres soñaron caballos», un ámbito intercambiable cuyo hiperrrealismo misérrimo y reconcentrado contribuye a la sensación de vaga amenaza que impregna el espectáculo.

No es que el espacio de la obra se asemeje al de *Mujeres soñaron caballos*: es que para el montaje de Histrión Teatro, Gema Matarranz propuso a Veronese «meter *Corderos* en la casa de *Mujeres*, de *Vania*. “¿Ustedes se atreven?”, y le dije: “No solo me atrevo, es que me encantaría”». Ni siquiera fue una réplica de esa escenografía: fue esa misma. «Al final nos regaló la que tenía aquí girando con *Mujeres soñaron caballos*», recuerda la actriz (§ B12). El investigador Daniel Israel, que analiza *Mujeres soñaron caballos*, explica que el espacio de esa obra en la que seis personajes conviven hacinados, chocándose, con movimientos limitados, aumenta la violencia que se derrama en la pieza. En las piezas, porque aunque en *Los corderos* haya un cuerpo menos, la sensación de hacinamiento se mantiene: «El dramaturgo elige asfixiar a los personajes y entorpecer el movimiento escénico de los actores para señalar y potenciar la violencia que subyace en sus vínculos, lo “oculto y siniestro” que se materializa en escena» (Israel, 2015: 114).

El tiempo diegético de las versiones española y argentina, por su parte, se identifica con el tiempo escénico, el real: la historia que se presenta ante los espectadores se está desarrollando al mismo tiempo que la viven los personajes. Todo acontece en una hora y diez minutos, más o menos. Los personajes, a través de los actores, hablan y se mueven como lo haría cualquier espectador. Al haberse eliminado el espacio con dos habitaciones, se presupone que los personajes que no están en escena siguen viviendo en un espacio latente, contiguo, pero la acción no se detiene. No hay elipsis temporales, así que el tiempo dramático (el resultante de la combinación del tiempo diegético, el de los personajes, y el escénico, del público) avanza progresivamente, sin cortes. Por último, la referencia a ese tiempo latente, a esos veinte años que han transcurrido desde que Oscar no aparece en sus vidas, se mantiene.

En conclusión, la estructura de esta obra se caracteriza, en su dimensión visual, por un esqueleto dramático que presenta una obra «desmaquillada», que respeta las convenciones dramáticas y la separación entre los mundos textual y paratextual. Veronese no fragmenta la pieza en diferentes escenas, cuadros o actos, sino que la presenta de una manera continuada, como un todo indivisible. La fábula está contenida en un espacio múltiple en su primera versión, y único en sus dos últimas modificaciones, que siempre es una casa desordenada, vieja, sucia. Y el tiempo ordena los acontecimientos de una manera progresiva en las versiones española y argentina, y con ciertas elipsis temporales, necesarias debido a la simultaneidad espacial, en la versión de 1992 (y su continuación de 2005).

Del maravilloso mundo de los animales: los corderos se presenta en sociedad asumiéndose como lo que es: una obra dramática. No se configura formalmente como un experimento teatral. No se asocia, aparentemente, a la etapa de El Periférico de Objetos a pesar de que Veronese estaba inmerso en los trabajos con el grupo. Su estructura continuada no trasluce una mutilación ejercida sobre la obra: su autor ha decidido no filetear la pieza. Tras el mostrador no hay extractos de carne seleccionados y arreglados para facilidad del consumidor. Veronese pone sobre la mesa todo el material, completo, sin fisuras. Para descubrir qué hay bajo ese montón de carne y huesos habrá que morder la pieza como el lobo muerde el lomo del cordero. Y cada lobo aplica un mordisco diferente. Cada espectador descubre un sabor determinado, único, personal, de esta obra. Por eso sigue siendo un material aprovechable más de veinte años después de su aparición: porque guarda sabores, misterios, secretos aún por descubrir.

9.2.3. Los órganos internos

Más allá de los huesos, y protegidos por los músculos que conforman la trama, de la que se ha hablado (§ 9.2.2) y que se desgranará en su momento, los órganos internos de *Los corderos* están conformados por los personajes que pueblan el universo veronesiano, las relaciones que establecen entre ellos y el entorno que los rodea. Es decir, por la aparición de seres que existen y habitan en un lugar y en un momento preciso, y con los que el espectador puede identificarse. Seres de ficción que se confunden con personas. Personas que prestan sus cuerpos para convertirse en entes ficticios. Los límites son difusos, por ello la palabra de los actores que interpretaron a

los personajes que Veronese moldeó será usada aquí como una de las claves más importantes para descifrar la pieza. Al fin y al cabo, los actores son los mayores investigadores, los especialistas en su trabajo: encarnar a esos seres. Ellos han memorizado sus frases, les han dado un sentido, han completado los huecos que el texto presentaba. El primer filtro semántico pasa a través de sus cuerpos y sus voces. Y, dado que estas páginas no pueden recrear sus presencias, al menos sí pueden registrar sus palabras para, de algún modo, permitir que la emoción escénica reviva.

9.2.3.1. El personaje

Los límites que rodean al personaje, que lo contienen y le dan forma, están difusos, como la arcilla que ha sido moldeada pero no termina de solidificarse. Su identificación con el ser humano es tan profunda que es difícil separar al uno del otro. Esa equiparación tiene su origen, como se vio (§ 8.2.3.1), ya desde los griegos: *persona*, para ellos, significaba ‘máscara’. Es decir, que el elemento que servía para imitar la vida, para referirse al hombre, ofrece su significante para definir a su objeto de imitación. La persona y el personaje se asemejan, se confunden, se confunden como en una mezcla homogénea que se diluye e impide registrar cada elemento. García Barrientos lo explica (2007: 153):

Siendo la noción de personaje la más clara de cuantas integran las representaciones de ficción (teatro, novela, cine), la más espontáneamente identificada y tematizada por lectores y espectadores en la práctica, resulta, en cambio, especialmente dificultosa como categoría teórica [...]. Cualquier lector o espectador, sin ninguna formación especial, se creará capaz de hablar de los personajes de una novela y de un drama. Y lo hará, lo que significa que los identifica y percibe su contenido con suma facilidad; pero hablará de ellos como si fueran personas.

La razón principal de esta identificación tiene que ver con que, en la mayoría de los casos, el teatro cuenta historias que ocurren y afectan al hombre. Y las cuenta desde el punto de vista del hombre. Los seres humanos, por lo general, encarnan a personajes que son también personas. Por eso los límites entre el actor y su personaje están difusos. Por eso el *fenómeno fan* lleva a los seguidores a adorar a figuras ficticias como si fueran reales, a confundir al actor con su papel, incluso a dañar físicamente a la persona equiparándola con el personaje. La identificación entre lo real y lo representado tiene una frontera tan minúscula que hay grandes maestros teatrales que no creen en la existencia del personaje: es siempre el actor el que interpreta desde su *yo* más íntimo.

Lo cierto es que el personaje no es más que tinta sobre un papel, que solo se convierte en sangre cuando alguien toma prestadas sus palabras y le ofrece su cuerpo, su manera de moverse, su acento y su individualidad. Cuando la tinta se concreta. Sin embargo, la literatura propone no solo una recreación sino una ampliación del mundo. Contar historias supone brindar explicaciones, y permitir modificaciones en el hombre y en la vida. El ser humano, a través de sus relatos, es capaz de ordenar lo que existe para comprenderlo y transformarlo. La literatura, como el recuerdo, configura un universo paralelo más fácil de aprehender, porque está fundamentada en palabras y no en hechos. Porque está construida. Porque es un relato ordenado de una personalidad. Como un recuerdo de alguien conocido al que no se ve desde hace tiempo, cuya imagen se clarifica en la mente con mayor facilidad que la de alguien presente, porque el primero se reconstruye y se ordena, mientras que el segundo sigue sucediendo y modificándose, sigue dificultando su aprehensión. Ese es el motivo que lleva a todas las actrices, por muy original que pueda ser la puesta en escena, a comprender cómo es Lady Macbeth, la Bernarda de Lorca o cualquiera de los habitantes de la literatura dramática. Todos ellos, personificados en cuerpos y contextos diferentes, guardan relación. Porque todos los actores que los interpretan reciben un relato ordenado de sus rasgos. En *La función por hacer*, basada en *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, los personajes de Miguel del Arco y Aitor Tejada desarrollan esta idea:

Hermano mayor.- Un personaje siempre puede preguntarle a un hombre quién es. Porque un personaje es siempre «alguien»; tiene una vida que le pertenece, con unas características definidas... Mientras que un hombre, no me refiero a él, un hombre, así, en general, puede muy bien no ser nadie.

(Del Arco, 2016: 77)

El hombre, y concretamente el actor, por tanto, es el encargado de vestirse ese traje de palabras ordenado por el autor y convertirlo en acciones para entregárselo al espectador. Y, antes que a él, a sus compañeros de elenco, a su director y a cada integrante del equipo artístico que pone en marcha una obra de teatro. Así lo explica Ordóñez (2011: 78):

El actor es el imán, el objeto focalizador de la mirada, el centro de la función. No solo es el «portador» de la obra: miramos al actor y vemos en él la encarnación del texto, pero también la condensación de todos los vectores de montaje, desde la iluminación a la puesta en escena.

El intérprete, que se convierte en el portador del drama, carga con el peso de todo lo que se construye durante el proceso de ensayos. También con el de la crítica que puede hundir o elevar su carrera en solo unas líneas. Y, desde luego, con el del público, de

cuyo aplauso depende su arte: «El actor extrae su determinación de la mirada ajena. [...] La mirada ajena es su razón de ser, pero dependen de ella como de una droga para seguir siendo», dice Ordóñez (2011: 86). Esa dependencia para con la crítica externa convierte al intérprete en un ser tremendamente poroso; atento a cada movimiento que se genere en el otro; sensible a las necesidades que la obra, el compañero o el público tengan; ágil en sus reacciones pero lento en sus ejecuciones; valiente para actuar frente a quien no le acepta de buen grado; y también frágil, como el niño que necesita una mano adulta para dar sus primeros pasos. Citando de nuevo a Ordóñez, los actores son (2011: 96):

Hombres y mujeres comunes con un aura mítica. Sabios, apasionados, impúdicos, imprevisibles, aterrados y valerosos: gente de fiar.

Veronese no siempre elige con qué actores quiere trabajar. Pero siempre termina convirtiendo a su elenco en una maquinaria común, en un engranaje en el que la obra no brilla por el talento de ninguno de los intérpretes, sino por el ritmo común que generan todos juntos. El actor está en el centro de sus preocupaciones a la hora de poner en pie un texto, porque, según explica el teatrista (Ventura, 2015), los actores:

Quieren que los acompañes. Ariel Bufano tiene una linda imagen para hablar del docente y de su alumno: un niño quiere cruzar una montaña. Lo dejás caminar sin perderlo de vista y recién cuando se está por caer, le das la mano. No les enseño a actuar, pero, en mi caso, busco darles esa compañía. Trato de meter al personaje en él, y no viceversa. En general, intento que se sientan queridos, porque los quiero. Si no, no podría trabajar con ellos. Jugás con quien estás bien, si estás peleado, mejor te vas a tu casa. Es fundamental que sean buenos actores, pero también que sean buenas personas. No les gusto a todos y soy bueno con la gente que es buena y odio también a mucha gente, de esa me alejo. No la enfrento. Este es un lugar de placer.

El cuidado con que trata Veronese a su equipo se manifiesta en la armonía que se percibe en escena. Parecería que quienes se miran sobre las tablas se conocieran de siempre, no solo por la calidad de sus interpretaciones sino por la mirada que esconden, tras la máscara, los actores. Por las risas que se regalan en los ensayos. Por el respeto con el que llegan a regañarse. Por las dudas que plantean y resuelven en conjunto. Porque, como dice Adriana Roffi:

Yo creo que Daniel, en sus compañías, ha hecho familia. Cuando uno hace familia, cuando uno conoce al otro, uno puede pedir con conocimiento y cuidado, y puede haber enfado y molestia. Pero todo eso se tiene que producir en el teatro. Daniel trabaja con un grupo de gente que conoce mucho, y ya sabe por dónde va a cada uno. Estamos hablando de arte, [...] que es exposición, y hay que saber llevar y comprender y saber sacar lo mejor del otro. Pero además de que él sea muy capaz, tiene que ver con la entrega del otro. Entonces, él trabajaba, en sus otros montajes, con un grupo al que conocía tanto que casi podía llamar familia. Con este grupo de gente de *Los corderos*, a

los que también empieza a conocer, se genera una opinión, ensayan muchas horas, no importa la comida, quedan para ir al teatro, otro día para hacer un asado, entonces uno se va conociendo. Después se hace la gira, en donde se mueven otras cosas: la cotidianidad, me levanto, me acuesto, la función... Es decir, que las personas con las que él trabaja confían mucho en él, y él en ellos (§ B5).

Esta afirmación es respaldada por cada uno de los actores que trabaja con Veronese, que no dudarían en seguir trabajando de la mano del argentino: «Sí, sí. Sin duda. No lo tengo que pensar mucho», afirma Enrique Torres, el Tono español, que explica que en el proceso de montaje «todo es muy cercano. No hay ansiedad» (§ B11). Elena de Cara, la Hija de la versión andaluza, apoya esa idea de su compañero: «Te dirige tan suave y no te traslada sus miedos o inquietudes, porque entiende que somos humanos [...]. Como actriz me ha dado confianza» (§ B10). «Daniel es que tiene una manera de dirigir que no podría especificarla, la verdad. No podría decirte cómo dirige, porque nunca te marca nada, solo te va aceptando. [...] Y cuando transcurre el tiempo es cuando te das cuenta de que has evolucionado. Y te preguntas cómo lo ha hecho, cómo te ha llevado ahí», recuerda Paco Inestrosa, que encarnó al Gómez de la versión de *Histrión Teatro* (§ B9). Gema Matarranz, Berta en el grupo español, resume la metodología de Veronese más rotundamente: «No dirige. Observa. Lo capta todo. Es una esponja. Hasta las cosas más pequeñas»; y confiesa lo que supuso trabajar con él para su carrera interpretativa: «Todo. Ya se lo dije a él también. Me dio una confianza que yo no había conseguido» (§ B12).

El cariño que destilan las palabras no solo de los integrantes de esta compañía española, sino también de cada teatrista que ha trabajado con Veronese, tiene que ver con la idea de juego que articula la concepción del teatro para este creador. Su búsqueda de hedonismo, su empeño por hacer de cada montaje una excusa para disfrutar entre amigos, entre familiares, haciendo algo que apasiona a cada miembro del grupo, su inocencia a la hora de abordar un texto implica una manera de trabajar en la que la libertad se asienta como pilar fundamental. La libertad para probar y también para equivocarse. La libertad para sorprenderse con hallazgos inesperados. La libertad para no amarrarse a preceptos de ningún tipo. Ni aun a evidencias. Ni siquiera a la lógica. Y tampoco a la razón. La libertad para abrazar el caos y la locura, a sabiendas de que conducen a caminos mucho más difíciles pero más placenteros. «Para ser un actor teatral hay que estar un poco loco. Debe de ser por eso que quiero mucho a los actores», sostiene Veronese (Pacheco, 2015).

Aunque en algunos casos el autor ha escrito una nueva pieza pensando en unos actores determinados, como en *El líquido táctil* (1997), o como en cada propuesta de El Periférico de Objetos, *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* no se compuso en 1992 con la intención de concretarse en unos nombres sobre escenario. En 2009 Veronese recibió en su sala de ensayos a cinco actores a los que apenas conocía, salvo por algún encuentro, muchas charlas y alguna fotografía. Gema Matarranz recuerda cómo fue la elección del grupo:

Solo le puse una condición: «Yo quiero agradecer de alguna forma a los actores con los que llevo trabajando años, su trabajo. Y me apetece que la forma de agradecimiento sea que trabajen contigo». Eso le gustó mucho también y me dijo: «Vale, el elenco y todo lo que tiene que ver con el montaje es cosa tuya». Y cuando decidimos que era *Corderos* también me dijo: «Tú repartes los papeles». Fue una muestra de confianza entre los dos muy grande (§ B12).

En el caso de la versión argentina Veronese ya conocía a los actores: con algunos había trabajado y a otros los había visto trabajar. Flor Dyszel, que sería la Hija de la última versión, narra cómo fue su acceso a este trabajo:

Fue medio azaroso. Él iba a hacer una lectura de una obra de un alemán que ahora no recuerdo cómo se llama, en la que iban a estar María [Onetto] y Luis [Ziembrowski], y para la lectura necesitaban otros actores, para que Daniel escuchara el texto. Y ahí Lucía [Möller, con la que la actriz había trabajado antes] le dijo: «¿Por qué no le decís a Flor?». Pero yo fui de gamba a leer, a hacer la lectura solamente. Y al final, en lugar de hacer esa obra decidieron hacer *Los corderos*, también con Diego [Velázquez], que todos habían trabajado con Daniel ya. Como *Los corderos* tiene dos personajes más llamaron a Sergio [Boris, que inició los ensayos pero no llegó a estar en el elenco: su papel lo tomó Gonzalo Urtizberea] que lo conocen, y a mí. Nos conocemos entre casi todos, también porque María, Sergio y yo venimos del Sportivo [el espacio y la escuela de Ricardo Bartís] (§ B8).

Los cinco caracteres que habitan el mundo de la segunda pieza de Veronese, por tanto, no estaban predestinados a un cuerpo concreto, y hubieron de adaptarse a los gestos, a los *tics*, a las voces, a las entonaciones de cada uno de sus poseedores. Las variaciones que el autor integra en el texto tienen que ver, por tanto, con las necesidades de adaptación a los actores, pero también con una reformulación, como se ha anunciado ya, de la fábula. Y, sin embargo, hay algo que hace identificables a los actores, porque está en la esencia de sus personajes, en ese perfume inconfundible que huele a Veronese. Los cuerpos de los actores son atravesados por los personajes y, por muchas características personales que impriman sobre ellos, al final los personajes acaban asemejándose. Asemejándose en su construcción, que es inestable y sólida al mismo tiempo, como explica Vera moreno (2015: 140):

Son personajes invadidos por la duda, por una incomodidad inmanente, que en muchos casos los inmoviliza. De tan complejos que son sus caracteres resultan fijos: los personajes tienen tanto para indagarse y por resolver que se contradicen a sí mismos, sin lograr obtener una síntesis que les permita transformarse y así transformar algo de su entorno.

9.2.3.1.1. Los nombres de los personajes

La primera edición del texto presenta a unos personajes que se llaman Gómez, Rodríguez, Fermín, Luis e Hija. El nombre de estos caracteres ya dice mucho acerca del estilo de la pieza, y establece vínculos con otros textos, influencias confesas del autor. La obra presenta a cinco personas: a dos de ellas se les llama por el apellido, a las otras dos, por el nombre, y de la última solo se conoce su sexo y su situación familiar. *A priori* se sabe que hay dos hombres y una mujer: habrá que leer el texto para comprender que Gómez es un varón y Rodríguez es la madre de la Hija. La versión española introduce dos cambios en las nomenclaturas: Rodríguez se llama Berta y Luis se llama Tono. La última versión argentina quita el apellido a Gómez y le regala el nombre de Oscar [sin tilde inicial, ya que la pronunciación argentina lo convierte en palabra aguda]. Solo la Hija se mantiene así, llamada por su función, sin más identidad que su rol familiar.

Si el nombre es la ‘palabra que designa o identifica seres animados o inanimados’ (RAE, 2014, s.v.), su ausencia implica una necesidad de no reconocer, de no determinar, de no concretar al sujeto. Como si no quisiera hacerlo aparecer del todo, como si pretendiera no desvelar quién es, Veronese no deja que el espectador descubra, a través de la palabra *Hija*, una personalidad concreta. No es el único caso de nomenclatura a través del rol: otros ejemplos son la Novia de *Bodas de sangre*, de Lorca; o la Madre de *La malasangre*, de Griselda Gambaro; o el Padre, la Madre y el Pibe de *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky. El autor explicó a Elena de Cara, la actriz que interpretó a la Hija, que «le gustaba que no se le dijera el nombre verdadero» (§ B10). Sobre este personaje, que Matarranz define como «el símbolo de toda la obra para mí, la Niña» (§ B12), Veronese no quiere arrojar más identidad que la de su dependencia con unos padres. O al menos, con una madre. La Hija, como las persianas medio cerradas, deja traslucir demasiadas preguntas: qué edad tiene, con qué amigas y amigos se junta, qué relación tiene con su supuesto padre, y, por último y definitivo, quién es ese padre. La elección de esa nomenclatura, *Hija*, revela por parte de Veronese una pretendida búsqueda de ambigüedad, que debe ir desentrañando durante toda la obra.

Por su parte, el apellido es un ‘nombre de familia con que se distinguen las personas’ (RAE, 2014, s.v.), de modo que, como si subiera un escalón más de los peldaños que conducen a la claridad, Veronese decide que estos dos personajes no se van a definir por su nombre, sino por el de su familia. Ello se relaciona con la idea de la hija: Rodríguez o Gómez son hijos de alguien también, pero ellos sí saben de quién. Ellos tienen más datos acerca de su identidad. Sin embargo, ese apellido impide una cercanía hacia los dos. No solo entre ellos: también con el resto de personajes, e incluso con el público. Llamar a alguien por su apellido implica, en general, un desconocimiento y un síntoma de respeto. De hecho, entre Gómez y Rodríguez, que parecen conocerse bien, hay un tratamiento de *usted* en la versión publicada de 1992 (y, por ende, en la de 2006). Este distanciamiento recuerda a una de las obras de Pavlovsky en las que los personajes, que tienen nombre o mote (Beto y Pepe), se dirigen a su superior por su apellido: el señor que da nombre a la obra, *El señor Galíndez*. El oficio de estos protagonistas no es otro que el de torturar a víctimas seguramente inocentes. Este uso del apellido, por tanto, y teniendo en cuenta la influencia de Pavlovsky en Veronese, trae reminiscencias de unos personajes malvados, si no torturadores al menos sí castigadores.

Luis y Fermín son los únicos que sí tienen nombre. Y a los que les falta el apellido. Fermín, en primer lugar, es el vecino de la familia, y su nombre tiene que ver con una de las obras gambarianas ya mencionadas, según cuenta el autor:

Yo admiraba mucho a Gambaro por aquella época y leía todo lo suyo. Es más, uno de los personajes se llama Fermín, en *La malasangre*, que es uno que viene de afuera y es medio como un indio, medio analfabeto y bastante violento. Y es parecido a mi Fermín. Ni me acordaba de esto, ¿eh? Y habrá sido un plagio inconsciente: yo intentaba plagiar siempre a Griselda porque me parecía que tenía una capacidad de diálogos y de réplicas que me interesaban mucho. Creo que uno empieza así, ¿no?, copiando a los maestros. Sin que haya sido mi maestra, porque Griselda no da clases, pero es una mujer muy importante en la dramaturgia argentina. Y ahí apareció *Los corderos* (§ B3).

Veronese no ofrece ninguna explicación para la elección del nombre de Luis, que ya había aparecido en su trayectoria dramática como el marido de Isabel en *Formas de hablar de las madres de los mineros* (1994), y que, según su etimología, proviene del germánico *Hlodowig*, y vendría a significar ‘ilustre o glorioso en la batalla’. El personaje de Luis, que parece fuerte, decidido, como un soldado que se sabe ganador en el combate, sin embargo, no tiene apellido. No se sabe su origen. Y tampoco se conoce con certeza su descendencia. Como en el caso de Fermín, pareciera que otorgar un nombre propio a estos personajes significaría que no ocultan tanto como el resto. Que

son más simples, más directos, menos maquiavélicos. Y la ausencia de pertenencia a una familia permite intuir su soledad.

La idea de soledad, o tal vez la búsqueda de una mayor claridad, o un simple divertimento, llevó a Veronese a cambiar los apellidos de Rodríguez y de Gómez. Al segundo, en la última versión argentina, lo llamó Oscar, como se ha dicho, que también tiene origen germánico y significa ‘lanza divina’, y en efecto aparece en la casa portando como un arma con la que los demás protagonistas parecen jugar a matar. A la primera le regaló el nombre que ya usara para el personaje de Berta Rank en su versión de *Hedda Gabler*. «Creo que hay una actriz argentina que trabaja a veces con Daniel [...] y que es muy buena», apunta Matarranz, refiriéndose a Berta Gagliano, que trabajó con él en *Los hijos se han dormido*, y a la que tal vez el dramaturgo quiso hacer un homenaje. Aunque la única respuesta sobre la elección de este nombre (que se vincula con la forma germánica *berth*, ‘brillo, resplandor’) se la ofreció el autor a Paco Inestrosa: «No es un nombre demasiado frecuente y nos parecía que tenía una intencionalidad. Pero le pregunté y me dijo que no, que era un nombre que le gustaba, que no había una razón» (§ B9).

Veronese explica estas elecciones en los nombres, y sus modificaciones, por una suerte de moda, de tendencia estética. La influencia de Gambaro o de Pavlovksy en su origen se relaciona con la búsqueda de los apellidos. La necesidad de un acercamiento al espectador sin tantas trampas o estrategias, presentando a los seres por su nombre de pila, tiene que ver con su cambio hacia un teatro más claro, menos enigmático, con más tintes de realismo. El cambio de Luis a Tono está vinculado a un recuerdo personal, como cuenta el propio autor (§ B3), que relata las modificaciones de los nombres de los personajes:

Cambiaron muchísimo. Bueno, en esa época se llamaban Rodríguez, Gómez... ¿entendés? Eso son guiños. No digo que los copiara, no soy consciente de eso, pero sí que estaba girando por ahí esa cosa de ponerles nombres raros. Viste que hay como una especie de épocas, de modas. Yo le ponía Rodríguez a ella porque por ahí uno no se daba cuenta de que era una mujer, pensaba que era un hombre, y en la lectura ya te dabas cuenta. Estupideces de moda. No tiene que ver con nada más. Ya digo, Fermín era un homenaje inconsciente al personaje de Gambaro. Tono se llamó Luis y después le cambié el nombre porque cuando yo iba al colegio secundario me pasé a la noche a estudiar y tenía un compañero que era ladrón. Iba armado a la escuela. En las clases de Química, me acuerdo, prestaba atención, tenía una carpeta muy bien hecha y siempre iba vestido muy fino. Y estaba ahí limpiando el revólver, me acuerdo, y escuchando al profesor. Una locura. Se llamaba Tono, y me decía: «Si te paran a la noche decís que sos amigo de Tono y no te van a hacer nada», y es un texto que tiene la obra [en las dos últimas versiones].

9.2.3.1.2. El personaje deshumanizado

Los cinco personajes de esta obra son seres humanos. Se comportan como tal. Dialogan y se relacionan entre ellos de la manera en que el espectador lo haría. Y, sin embargo, esconden algo que provoca la sospecha de que no son *exactamente* seres humanos. Como las falsificaciones de los cuadros, algo en ellos no es fiable del todo, no es auténticamente humano. Ya se vio en el capítulo anterior (§8.2.3.1) cómo los personajes veronesianos se relacionan con el objeto y con el animal, y a veces sus características de ente manejable o irracional superan a la humanidad que en ellos se encuentra. Los cinco protagonistas de esta historia tienen una esencia objetual, animal, irracional, que los define y los aleja del espectador. Especialmente en su primera versión.

Veronese explica que la modificación del texto tiene que ver con una búsqueda mayor de humanidad en ellos. De ahí los cambios de nombre. Y por eso también las modificaciones en la fábula, en las que, se verá, los personajes toman más responsabilidad de sus actos, no se dejan llevar por la historia y por sus supuestas circunstancias: se hacen adultos. La primera versión, la de 1992, inevitablemente relaciona la escritura del autor con el mundo de *El Periférico de Objetos*. Su alejamiento con respecto al grupo y a esa estética se vincula con la búsqueda de un trabajo con el actor y su emoción, según afirma él mismo:

Me interesa menos el dispositivo. Ya trabajé en ese viejo teatro de formas e ideas en la época de *El Periférico*, pero ahora me interesan más las relaciones interpersonales, me interesa investigar sobre la actuación porque creo que ahí hay una vertiente emotiva que es también revolucionaria. La vanguardia no está solo en lo nuevo, también puede estar en lo profundo (Lingenti, 2014).

La conquista de la humanidad por parte de este autor en este texto, sin embargo, tiene grietas en la construcción de esos personajes, que siguen comparándose con animales y que continúan manipulando y siendo manipulados como si de títeres se tratara. Aunque traten de cortar los hilos que los mueven y de descubrir las razones que los incitan a actuar como lo hacen, quedan en ellos resquicios del objeto y del animal. Paco Inestrosa dice de Veronese que «en su forma de trabajar está manipulando, manejando los hilos de esos personajes que están ahí [...]. Obviamente las marionetas no tienen vida propia, así que él decide ya no cómo, cuándo y dónde, sino según lo que tú le estés dando» (§ B9). Matarranz apoya esa idea de su compañero de escena y señala que Veronese «tiene una concepción del movimiento y de la manipulación pero del ser humano, del cuerpo, de las posturas» (§ B12). Pero más allá del proceso de montaje, en

el que las manos de Veronese parecen moldear los cuerpos y los huecos que quedan entre ellos como si de una imagen escultórica se tratara, los personajes en el texto ya muestran características, leves, discretas, casi imperceptibles, que los atan a la idea, en primer lugar, del objeto, y, a continuación, del animal.

9.2.3.1.2.1 El personaje objeto

Rodríguez, en un intento de seducir a Gómez, compara sus piernas con trozos de pared, ásperos, no naturales, como si estuvieran hechas de yeso en lugar de músculos:

Rodríguez.- Toque. (*Le obliga a tocar las piernas*). Ásperas. Y pensar que antes ni tenía que cuidarme, todo natural... Antes los hombres se ponían en fila para mirarme las piernas... yo iba para allá y sentía los ojos que me seguían... venía para acá y... pero ahora toque... como una pared...

(Veronese, 1997: 79)

La versión de 2006 modifica ligeramente este parlamento: ya no se asemejan a una pared, aunque mantienen su artificialidad, como si fueran dos implantes de piernas de muñeca:

Rodríguez.- Toque. (*Le obliga a tocar las piernas*). Ásperas. Y pensar que antes ni tenía que cuidarme, todo natural... Antes los hombres se ponían en fila para mirarme las piernas... yo iba para allá y sentía los ojos que me seguían... venía para acá y... lo mismo... pero todo natural.

(Veronese, 2006: 57)

Cuando Rodríguez se convierte en Berta este parlamento se elimina. Berta no hablará de sus piernas. Solo las mostrará, en silencio, de manera provocativa, ante Gómez, en un intento fallido de seducción. Pero son piernas de mujer, ya no hay una equiparación con el objeto. Y ella las menciona: es Fermín quien alude a ellas, cuando cuenta cómo «operó» a la mujer. El tratamiento de esta operación también objetualiza, en la primera versión, a Rodríguez:

Gómez.- ¿Y? ¿Cuándo la operó?

Fermín.- Ni me acuerdo. Ella era más joven, de eso sí me acuerdo bien. Qué par de piernas que tenía, mi Dios. La tenía ahí acostadita y... (*Ríe*). No me lo iba a perder... (*Ríe*). Soy un caso serio... Pero le hice un buen trabajo, ¿eh? Yo miro y toco pero también trabajo. Laburito fino, nada de chapucería... Pero... qué le voy a hacer, me gusta meter mano a lo loco... (*Ríe*) cada uno... ¿no?... con su... ¿no? (*Ríe. Se frena, midiendo la reacción de Gómez*). Usted me sigue mirando feo.

(Veronese, 1997: 72)

La versión de *Histrión Teatro* respeta el parlamento prácticamente de la misma manera, salvo por los giros lingüísticos necesarios para una adaptación española (en España no se usa la forma «laburo», sino «trabajo», por ejemplo). Además, introduce

una frase final en Fermín que incide en una búsqueda mayor del humor y la comicidad. Pero lo más importante en este fragmento es la inclusión del elemento temporal: si en la primera versión Fermín dice no recordar cuándo operó a Rodríguez, ahora sí da, aunque lo pregunte, una fecha:

Gómez.- Y... ¿cuándo la operó?

Fermín.- ¿Veinte años? Cómo pasa el tiempo... Ella era más joven, de eso sí me acuerdo bien. Que par de piernas que tenía, Dios mío. La tenía ahí acostadita y... (*Ríe*). Usted no se imagina lo que era Berta hace unos veinte años... ¿Qué? No me lo iba a perder... (*Ríe*). Soy un caso serio... Pero le hice un buen trabajo, ¿eh? Yo miro y toco pero también trabajo. Trabajo con mucha delicadeza, pero... qué le voy a hacer, me gusta meter mano... (*Ríe*) cada uno... ¿no?... con su... ¿no? (*Ríe. Se frena, midiendo la reacción de Gómez*). Me parece a mí o me empezó a mirar mal otra vez. Soy muy sensible a la discriminación y al maltrato generalizado.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

La duda de los años que han pasado desde esa operación desaparece en la última versión. Y también el tratamiento hacia Berta como un objeto: ahora Fermín simplemente dice que abusó de ella, de una mujer. No usa expresiones del tipo «le hice un buen trabajo», que casi comparan la operación de Berta con la apertura de un coche al que hay que cambiar el líquido de frenos. Berta ya no es un objeto. Es una mujer a la que Fermín, según dice entre risas, no podía resistirse:

Fermín.- No parezco un médico, ¿no? Pero soy. Le cuento una: hará unos veinte años a Berta la tenía ahí acostadita... Primeros auxilios. (*Sonríe*). Qué par de piernas tenía hace veinte años, Dios mío. (*Ríe*) Ya sé, usted me mira porque soy un caso serio... pero yo miro y toco y también trabajo ¿eh? (*Ríe*). Pero qué le vamos a hacer, me gusta meter mano...

Oscar.- No, claro, como todo el mundo...

Fermín.- (*Ríe*). No me lo iba a perder... ¿no? (*Se frena, midiendo la reacción seria de Oscar*). Ya enseguida estará volviendo Bertita. ¿Qué le pasa? ¿Por qué esa mirada ahora?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El vecino también se identifica con un objeto en determinados momentos; uno de ellos, en la primera versión, se encuentra en el momento en que Fermín explica, con una sola frase, en qué consistió esa operación:

Fermín.- Porque esa nena está aquí gracias a mí. Soy como si fuera el tío, no el legal, ¿eh? ¿Pero los tíos postizos no tenemos derecho a opinar?

(Veronese, 1997: 81)

Fermín, que hizo las veces de matrona cuando Rodríguez dio a luz, se llama a sí mismo «tío postizo», con ese adjetivo que da nombre a lo ‘que no es natural ni propio, sino agregado, imitado, fingido o sobrepuesto’, y que suele relacionarse con elementos inanimados, como el cabello. Con objetos, no con personas. La explicación del parto,

por otro lado, tiene el objetivo de desvelar que, dado que él ayudó a traerla al mundo, la Hija es suya.

Ese intento de posesión de la Hija, como si de un ente sin vida se tratara, como si la niña fuera un objeto personal, como si pudiera poseerse como se adquieren los regalos que se compran para otorgarlos a otro, es un intento común de todos los personajes de la obra. Todos hablan de la Hija reivindicándola como suya. En la primera versión, como se ha visto, Fermín la reclama como su «sobrina postiza». Y Luis, al final de la obra, dirá de la pequeña: «Si yo supiera que no es mía [...] revolvería la tierra» (Veronese, 1997: 102). Rodríguez, por su parte, no pretende ser la dueña de su hija:

Berta.- Soy buena. Tuve una hija y no la quiero para mí sola, a los chicos hay que compartirlos...

(Veronese, 1997: 67)

Como si de un bocadillo que en el recreo decide compartir el niño con su amigo, así se refiere Rodríguez a su hija, y a la convivencia con Luis. En la versión de *Histrión Teatro* Berta repite esta idea, pero eliminando la repartición de la chica:

Berta.- Fui buena con él. Tuve una hija y no la quise para mí sola...

(versión 2009, Veronese, en prensa)

La última versión elimina esa idea de que Berta comparte a su hija con Tono. Solo dice de la pequeña, y de ella misma: «Loquita y chiquita, como su madre... Eso sí, compradora del padre, ¿eh? Hacía todo lo que le pedía el padre. Como yo, que fui buena con él» (Veronese, en prensa). Berta, que con cada versión del texto parece más independiente, más fuerte, más segura, es capaz de decirle a su vecino: «Esa niña no es suya. Es mía y yo hago lo que quiero». Rodríguez no le respondería así a Fermín nunca. Y eso tiene que ver, también, con que en las dos últimas versiones, Berta ha dejado a Tono. Rodríguez y Luis ya no existen como pareja, tal y como los creó Veronese en los años 90: Berta y Tono, en los dos casos, están recién separados. Por eso la mujer afirma, en ambas versiones:

Berta.- Pero una y paramos. Me planté. No me agarran más. Ya bastantes problemas me da esa criatura. Ni loca... Pero me la quedé yo... Digo todavía no hicimos la repartija pero la niña y todo esto me lo quedo yo como que hay un Dios... La piecita esa es de ella.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Berta.- Una y me planté. Un hijo te alegra la vida o te la arruina por completo. No me agarran más. Pero me la quedo yo... Digo, todo es muy reciente, todavía no hicimos la repartija porque como ya te dije lo eché hace un ratito pero la niña y todo esto que ves acá me lo voy a quedar yo como que hay un Dios... La piecita esa es de ella.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Tono, por su parte, dirá de la pequeña: «Jugando con mi hija. La niña sigue siendo mía ¿no?». Veronese añade a esta frase una puntilla final para la versión argentina: «¿O es mi ex hija?» (en prensa). También este supuesto padre, por tanto, considera a esa criatura como un objeto que le pertenece.

Pero la objetualización más evidente de la obra se descarga sobre el personaje de Gómez. En todas las versiones, incluida la última, en la que se llama Oscar, es sacado de su casa por la fuerza, lo han subido a un coche y lo han llevado hasta la casa en la que comienza la obra. Y allí, como si de un muñeco se tratara, el resto de personajes juega con él, pasándose de mano en mano. Él, atónito e indefenso, nada puede hacer ante la situación, salvo dejarse manipular, tratar de comprender qué ocurre, responder a lo que se le pregunta. Responder, constantemente, a la pregunta de «¿Cree que esto es un hotel?», que explicaría por qué ha aparecido en esa casa sin avisar y sin llamar al timbre.

Rodríguez.- ¿Se parece a un hotel esto?

Gómez.- No.

Rodríguez.- No es un hotel. Pero se metió sin llamar.

(Veronese, 1997: 58)

Fermín.- ¿A dónde iba? No puede hacer eso. ¿Qué cree que es esto? ¿Un hotel? No puede andar de acá para allá como si nada. Esta es una casa de familia, más respeto.

(Veronese, 1997: 63)

Gómez.- Bueno, en realidad me trajeron...

Luis.- ¿Te trajeron? ¿Quiénes? (A Rodríguez). ¿Lo escuchaste? (A Gómez). ¿No fue por tu voluntad, entonces? ¿A vos hay que obligarte a venir?

Gómez.- Bueno, no es tan así, yo tenía intenciones también, en algún momento iba a pasar...

Luis.- Claro. Pero cuando te decidís te me venís directamente con la valija. Qué caradura que sos, Gomecito, pero pasá un rato y vas a ver. ¿Pero qué te crees que es esto? Pasá y mirá.

Gómez.- Pero...

Luis.- ¿Un hotel? Es un cuchitril de cuarta. Es un tango. ¿Entendés? Apenas cabemos tres. Y como sardinas. Pasá y mirá. ¿Dónde te vamos a poner?

(Veronese, 1997: 88)

Rodríguez, Fermín y Luis atormentan a Gómez repitiéndole una y otra vez la idea de que ese sitio al que ha llegado no es un hotel, es decir, no es una residencia temporal lujosa sino una casa, *su* casa, a la que nunca antes fue a visitarlos. Luis, además, con ese «¿Dónde te vamos a poner?» lo trata como si de un *souvenir* que colocar en la estantería, en lugar de su hermano, fuera. Las dos últimas versiones mantienen esta manera de martirizar al recién llegado:

<p>Berta.- Creo que todo esto no tiene mucho sentido. Vete. (<i>Mirada a la habitación. Cierra la puerta</i>) Tienes que avisar si ahora va a tomarse la costumbre de visitarnos. ¿Se parece a un hotel esto? No es un hotel.</p>	<p>Berta.- ¿Por qué me gritas? ¿Por qué la gente me grita siempre? ¿Se parece a un hotel esto? No es un hotel. Oscar.- Perdón, perdón... ¿Nos tranquilizamos un poco?</p>
<p>Fermín.- No puede entrar como si nada. ¿Qué se cree que es esto? ¿Un hotel? Berta.- Él sabe que no es un hotel. Ya se lo he preguntado yo y me ha dicho que no. Ahora si me permite... Fermín.- ¿En su casa le gustara que le abran las puertas y la gente se meta y le revuelva todo? Esto es un domicilio particular. No es un hotel. Berta.- Bueno, Fermín. Aclarado. Se puede ir. Todo está bajo control.</p>	<p>Berta.- Pero tenía que entrar. No lo puedo creer, todos entran sin llamar. ¿Es un hotel esto? Fermín.- Es que me asusté, me pareció escuchar gritos. Berta.- Aquí nadie gritó. [...] Fermín.- ¿No funciona el timbre? (<i>Va hacia el timbre y lo toca</i>) Berta.- Bueno, parece que alguien no se dio cuenta... Fermín.- Sí que funciona. ¿Que se cree que es esto? ¿Un hotel? No puede entrar como si nada. Berta.- Él ya sabe que no es un hotel. Ya se lo pregunté yo y me dijo que no. Ahora si me permite...</p>
<p>Tono.- Pero te has venido con una maleta. ¿No es demasiado? Pasa y mira. No hay sitio para todos... ¿Es un hotel? Berta.- Ya sabe que no es un hotel. Tono.- Es un cuchitril de cuarta. Es un tango. ¿Entiendes? Apenas cabemos tres. (versión 2009, Veronese, en prensa)</p>	<p>Tono.- Pero te viniste con una valija. ¿Pensás que esto es un hotel? Berta.- Ya sabe que no es un hotel. Tono.- No tenemos lugar. Si tuvimos que agujerear la pared del vecino para hacernos una piecita. Es un cuchitril de cuarta. Es un tango. ¿Entendés? Apenas cabemos tres. (versión 2014, Veronese, en prensa)</p>

La versión argentina, como se aprecia, incluye la regañina de Berta a Fermín, preguntándole si esto es un hotel también al vecino. En la versión de *Histrión Teatro* parecía aceptarse que el vecino entrara a su antojo, y sin llamar, al domicilio. Pero las dos versiones publicadas, como la que responde al último montaje, no pasa por alto esa costumbre de Fermín:

Rodríguez.- ¿No tiene timbre en su casa, Fermín?

Fermín.- Me olvido siempre de golpear. La costumbre. (*A Gómez*). Aquí nos conocemos todos. Nunca toco timbre en ningún lado.

(Veronese, 2006: 59)

En la versión publicada en 1997 esa última frase no se incluye. Y puede despistar al espectador que cree que Fermín ha llamado a casa de Gómez para arrastrarlo hasta su

edificio. En cualquier caso, con alusión o no a la mala educación de Fermín, lo desconcertante es que el vecino también acuse al recién llegado de falta de cortesía, cuando él parece actuar del mismo modo. Lo mismo que Gómez *no* ha hecho. Lo mismo que le intentan hacer creer que ha hecho mal.

Este modo de recibir a Gómez, de desconcertarlo con preguntas para las que no puede tener respuesta porque su experiencia no se asocia para nada con la de haber llegado a un hotel, a un lugar de descanso, lo cosifican. Como en *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994), el resto de personajes trata de desubicarlo a por medio de interrogatorios que, de repetidos, se convierten en crueles, en siniestros, porque se relacionan con el *déjà-vu*.

9.2.3.1.2.1.1. La maleta

Pero el recurso del hotel se asocia también a uno de los símbolos que aparecen en esta pieza, en sus tres versiones, y que se utiliza como metáfora del propio Gómez/Oscar: la maleta. Él dice haber llegado a esa casa transportado en el lugar en el que se colocan las maletas: en el maletero del coche guiado por Fermín. Gómez es trasladado como una maleta. Como si estuviera secuestrado, y como si fuera un objeto. Y un objeto que se asocia a la idea del viaje: «El viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo» (Cirlot, 2013: 463). Gómez ha sido arrastrado a esa casa como símbolo de una búsqueda. De una búsqueda de explicaciones, que en principio parece que necesitan los demás, pero que acaba necesitando él mismo. Porque todos tienen pendiente algo que necesitan resolver. Porque todos han hecho un viaje con caminos paralelos.

En la obra, en sus tres versiones, una maleta aparece en escena. Una valija que pertenece a la familia pero que Fermín tiene, y debe devolver si quiere cobrar el dinero que se le debe.

Rodríguez.- Le debemos algo de plata... pero él nos debe una valija que se llevó el mes pasado...

Gómez.- Rodríguez...

Rodríguez.- Un loco de la guerra este Fermín, pero mientras no traiga la valija, no, ni loca va a ver un peso...

Gómez.- (*Gritando*). Rodríguez, escúcheme... Ese hombre me dijo que alguien lo obligó a traerme aquí.

(Veronese, 1997: 77)

En la versión que Veronese hizo para los españoles la maleta nunca entra en escena: siempre estuvo ahí y, mágicamente, Berta la descubre de pronto. Siniestramente, se convierte en un elemento desvelado, que siempre estuvo presente, pero de golpe es reconocible, sale a la luz. En el caso de la versión argentina, a la derecha de la tabla que sigue, sí hay una acotación que indica que Fermín entra a la estancia trayendo la maleta. Podría pensarse que en la transcripción para Histrión Teatro no se reflejó cómo el personaje introduce ese objeto, pero a juzgar por las reacciones de los personajes se entendería que el objetivo de que la maleta siempre haya estado ahí no es otro que el de provocar una extrañeza, que Rodríguez y Fermín entienden como natural, en Gómez y en el espectador.

Berta.- Mire, para usted dinero no hay más en esta casa hasta que no nos devuelva la maleta que se llevó el mes pasado... Así que mientras no la traiga...

Fermín.- Ahí está.

Berta.- Parece que ahí está la maleta.

Fermín.- La traje para que después no se hable de mí por detrás, ¿eh? Fermín esto, Fermín lo otro... Total, que nos perdimos un domingo. Ella, pobrecita se perdió un domingo conmigo.

Berta.- Vamos a tener que dejarlo para el domingo que viene, entonces.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Fermín.- *(Entrando con una valija)* Ahora sí. *(Pone la valija en la cama)*

Berta.- ¿Ahora sí, qué?

Fermín.- Que ahora sí gritaron.

[...]

Berta.- Ya que me habla de ir de acá para allá. Sé que le debo lo del viaje, pero hasta que no nos devuelva la valija que se llevó el mes pasado para usted no hay más plata en esta casa...

Fermín.- Pero si ahí está. *(La señala)*

Berta.- Ah, la valija...

Fermín.- Se la traje para que después no hable de mí por detrás, ¿eh? Fermín esto, Fermín lo otro... Bueno, la cosa es que nos perdimos el domingo.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El momento en que la maleta es introducida podría relacionarse con la aparición de Gómez/Oscar en la casa: la manera en que entran ambos elementos supone una visión diferente de la historia, una fábula organizada de un determinado modo y un significado de la obra distinto. Ahí radica parte de la importancia de este elemento de viaje, como se estudiará más adelante.

La valija que aparece en escena nada tiene que ver con Gómez, pero Fermín, como si de un detective se tratara, explica que si ellos quieren la maleta ahora será porque alguien va a usarla, a llenarla. Y eso solo puede ser por dos razones: o se va a instalar allí o se va a llevar algo de la casa.

Fermín.- *(Entra. Descubre a Gómez tocándole las piernas a Rodríguez. Ella se baja la pollera rápidamente).* Traje la valija para que después no se hable de mí por atrás, ¿eh? Fermín esto, Fermín lo otro, chusmas de barrio. [...] Pero se mudan nomás.

Gómez.- ¿Cómo?

Fermín.- Digo que no hay caso. Que se van nomás. (*Pausa*). ¿En qué idioma hablo? ¿Estoy diciendo que alguien se piensa ir o no?

Rodríguez.- ¿A dónde vamos a ir?

Fermín.- ¿Yo qué sé? (*Pausa*). Ah... ¿estoy loco? ¿Y entonces? (*Señala la valija*). ¿Para qué la necesita?

Rodríguez.- ¿Qué dice?

Fermín.- Me dicen, Fermín, traiga una valija y el viejo idiota la trae, ningún problema, pero lo mínimo que quiero saber es para qué la quieren. Cuando alguien pide una valija es porque se va de viaje, ¿o ahora vengo a ser el loco en esta casa?

Rodríguez.- Nadie piensa en viajar.

Fermín.- (*A Gómez*). Los domingos me dejaban llevar a la nena y hoy justo que vino usted...

Rodríguez.- No piense pavadas, Fermín.

Fermín.- Que no piense pavadas. Y quiere que no piense pavadas en estos tiempos. (*A Gómez*). [...] ¿No habrá venido a llevarse a la nena?

Gómez.- No qué dice. (*A Rodríguez*). Si yo...

(Veronese, 1997: 80-82)

Las versiones de 2009 y de 2014 mantienen esa idea, y las variaciones formales son mínimas, como se aprecia en la siguiente tabla:

Fermín.- Pero se viene a vivir aquí, sin más.

Gómez.- ¿Cómo?

Fermín.- ¿En qué idioma hablo? Estoy diciendo que alguien se piensa mudar aquí.

Berta.- ¿Quién se va a venir...?

Fermín.- Me dicen, Fermín traiga una maleta y el viejo idiota la trae, ningún problema, pero lo mínimo que pido, si me la piden prestada, es saber para qué la quieren. Digo yo, cuando alguien pide una maleta es porque se va de viaje, o porque piensa traerse ropa de algún lado ¿o no?

Berta.- Nosotros no pensamos viajar.

Fermín.- (*A Gómez*). Pero los domingos me dejaban llevar a la niña y hoy que vino usted...

Berta.- No piense tonterías, Fermín. Tome lo del viaje. Diviértase con sus amigos.

Fermín.- Que no piense tonterías, dice. Yo escuché algo hace unos días: un amigo de Tono necesita la maleta. ¿Lo escuché o lo estoy inventando?

Berta.- Lo escuchó.

Fermín.- ¿Entonces? (*Alarmado*). Un momento... ¿O la maleta es para la niña? ¿Usted viene a llevarse a la niña?

Gómez.- ¿No, qué dice? ¿De qué habla? (*A Berta*). Si yo...

Fermín.- Espere, ¿alguien se quiere mudar de aquí?

Berta.- ¿Cómo dice?

Fermín.- ¿En qué idioma hablo? Estoy preguntando si alguien se quiere mudar.

Berta.- ¿De dónde saca eso?

Fermín.- Me dicen, Fermín traiga la valija y el idiota la trae, no hay problema. Pero alguien necesita una valija cuando se va de viaje ¿o no?

Berta.- ¿Sabe qué vamos a hacer, cabecita loca? (*Le da plata*) Mejor tome lo que le debo, váyase, diviértase con sus amigos, y no piense estupideces.

Fermín.- ¿Que no piense estupideces? Yo escuché algo hace unos días: necesitamos la valija por si viene el amigo de Tono. ¿Lo escuché o lo estoy inventando?

Berta.- Sí, lo escuchó, lo escuchó.

Fermín.- Y el amigo vino... Un momento... ¿Esa valija es para la niña?

Berta.- No, Fermín...

Fermín.- (*A Oscar*). ¿Usted viene a llevarse a la niña?

Oscar.- ¿De qué habla? Si yo ni se porque estoy acá...

Gómez, que ha sido traído por la fuerza, de pronto parece ser acusado de intento de secuestro de la Hija. Una vez más, los personajes culpan a quien parece inocente. Una vez más, el público no comprende qué está ocurriendo entre esas paredes. Pero la sorpresa será aún mayor cuando la maleta sea tratada con violencia por parte de Luis/Tono. Por medio de un juego coreográfico absurdo, repetitivo e inexplicable, Veronese hace que el marido de Rodríguez/Berta golpee la valija no una ni dos, sino tres veces. La identificación de Gómez con esa maleta, en este caso, va más allá del equívoco lingüístico: ahora hay violencia física. Ahora el recién llegado se siente verdaderamente en peligro:

Luis.- ¿Qué te hace pensar que me preocupo por vos? (*Luis lo mira fijo. Gómez incómodo mira la valija. Luis se la lleva por delante a propósito*). Pero la puta madre, carajo, ¿y esta valija de mierda? (*A Gómez*). ¿Es tuya?

Gómez.- No, yo no...

Luis.- ¿Para qué está en medio del camino? (*A Rodríguez*). ¿Querés que me mate?

Rodríguez.- ¿Te volviste loco?

Luis.- ¿Fermín no tendrá una cervecita en la heladera? ¿Por qué no te hacés una corrida? (*A Gómez*). Fermín es como si fuera mi socio. Un tipazo, las tiene todas, bien carácter, cariñoso con los chicos, un hermano para mí... (*Patea la valija salvajemente*).

Rodríguez.- ¿Qué haces?

Luis.- ¿Qué querés que haga? Casi me mato por segunda vez.

Rodríguez.- Olvidate de esa valija, por favor. Qué manía.

Gómez.- No lo tomen mal pero preferiría irme. [...]

Luis.- ¿Qué pasa? ¿Es por la valija? Nadie te la va a sacar.

Rodríguez.- Olvidate de esa valija.

Luis.- ¿Cómo me puedo olvidar? Si me la llevo por delante no puedo después andar diciendo que la valija no está. Y si está, es porque alguien la puso ahí. Sabés que cuando me empieza a funcionar la cabeza no paro y pienso barbaridades. (*A Gómez*). Soy muy racional, muy racional y enseguida empiezo a hilvanar cosas y...

Rodríguez.- No está ahí por nada en particular.

Luis.- No puedo ni estar tranquilo el día en que mi hermano viene a visitarme. (*Patea la valija*). Pero, la puta madre. ¿Viste? Ahí está otra vez. En el medio, yo qué culpa tengo.

Rodríguez.- (*Saca la valija y la esconde*). Ya no está la valija.

Luis.- Claro. Está ahí, ahora. ¿Te creés que no vi lo que hiciste?

Rodríguez.- La guardé.

Luis.- Ya sé que la guardaste. No tenés que explicarme todo.

Rodríguez.- Me viste cuando la guardaba. Tranquilizate.

Luis.- Sí... ¿Qué te crees? No soy un idiota. (*Pausa. A Gómez*). Tengo cara de idiota, ¿yo?

(Veronese, 1997: 89-91)

En las dos últimas versiones, Veronese no hace que Tono patee la valija tres veces. Primero la ve y le pregunta a su amigo si la maleta es suya, por lo que Berta le pide que se olvide de ella. Después, las reacciones varían en función de la versión: en la

española, el personaje de Tono es mucho más salvaje, en la argentina, el marido de Berta se muestra sumiso a ella, y llega a presentarse, según una de las acotaciones, «temeroso». Las dos secuencias del juego con la maleta se muestran a continuación de forma paralela (a la izquierda, la versión de 2009, a la derecha, la de 2014):

Tono.- Es verdad , te voy a enseñar una foto. *(Se la lleva [la maleta] por delante a propósito)*. Pero la puta madre, cojones con la maleta. ¿Quién la puso en medio?

Berta.- ¿De qué hablas?

Tono.- ¿De qué hablo? Recién estaba ahí y ahora está ahí, en medio del camino. ¿Quién la puso ahí? ¿Tú?

Berta.- ¿Te has vuelto loco?

Tono.- Pero dímelo de una vez ¿tú quieres asesinarme porque te he abandonado?

Berta.- Cálmate, cálmate por favor, nadie quiere matarte.

Tono.- ¿Tú no quieres matarme?

Berta.- ¿Cómo voy querer matarte si sin ti me muero? Cálmate, es solo una maleta... ¿Estás mejor?

Tono.- Un poco. Pero la maleta...

Berta.- Olvídate de la maleta. ¿Por qué no vas a por la sidra a la nevera de Fermín? Ve a por ella.

(Pausa. Tono mira la maleta. Mira a Gómez. Luego va hacia ella, tropieza y cae salvajemente).

Berta.- ¿Qué haces?

Tono.- Casi me mato por segunda vez. ¿Qué quieres que haga?

Berta.- Olvídate de esa maleta, por favor. Qué manía.

Gómez.- No lo toméis a mal pero prefería irme.

Berta.- Espera un momento, Tono enséñale la foto...

Tono.- Sí, te voy a enseñar una foto. *(Mira a la maleta. La señala)*. Mira, Berta, mira en dónde está esa maleta. ¿La ves o es una alucinación mía?

Berta.- Antes dormíamos los tres acá, ahora le hicimos la piecita... *(Saca la valija, la pone en el medio del camino. Se acuestan los dos en la cama)*. Mirá, no cabemos, es que la nena...

Tono.- Se está haciéndose mayorcita... Cuando nació era una cagadita así...

Berta.- Mostrale la foto que le sacaste... *(A Oscar)* Le gusta sacar fotos...

Tono.- Te voy a mostrar una foto... *(Se lleva por delante la valija. Pausa)* Pero la puta madre, esa valija de mierda.

Berta.- ¿De qué hablas?

Tono.- ¿De qué hablo? ¿Quién la puso ahí? Estaba ahí en la cama y ahora está ahí, en medio del camino. ¿Quién la puso ahí? ¿Vos?

Berta.- ¿Te volviste loco? Calmate por favor.

Tono.- Decímelo de una vez, Berta, ¿vos me quieres matar porque te abandoné tantas veces?

Berta.- Calmate, nadie te quiere matar. *(A Oscar)* Cree que lo quiero asesinar porque me abandona.

Tono.- Si sabes que siempre vuelvo con vos.

Berta.- ¿Pero cómo voy querer matarte si sin vos me muero, Tonito? Cálmate, es solo una valija... en todas las casas hay valijas... ¿Estás mejor?

Tono.- Un poco. Pero la valija...

Berta.- Olvidate de la valija. ¿Sabes qué vamos a hacer? Vas a lo de Fermín a buscar la sidra. Dale, andá...

Tono.- *(Señala temeroso la valija)* Lo que pasa es que...

Berta.- Vas ahora a buscar esa sidra, de una puta vez.

Tono.- Bueno, voy, voy... *(Abre la puerta sale pero deja su mano en el marco de la puerta de manera que no cierra. Intenta cerrarla tres veces. Pausa)*. Beeertaaaaa...

Berta.- ¿Qué pasa?

Tono.- *(Desde fuera todavía)* La puerta...

Berta.- *(Advierte lo que está pasando)* Mierda, Tono. Vení para acá...

(Tono entra con dificultad. Pausa. Mira a Oscar).

Berta.- Olvídate de esa maleta.

Tono.- ¿Cómo me puedo olvidar?

Berta.- Haz como si la maleta no existiera, por favor.

Tono.- Pero si me la llevo por delante no puedo después andar diciendo que la maleta no está. Y si está, es porque alguien la puso ahí.

Berta.- No está ahí por nada en particular.

Tono.- Berta, sabes que cuando me empieza a funcionar la cabeza no paro...No puedo estar tranquilo ni el día que mi amigo viene de visita

Berta.- (A Gómez). Es demasiado racional, enseguida empieza a hilvanar cosas... (Tono pateo la maleta). ¿Por qué has hecho eso?

Tono.- Estaba en medio... otra vez...

Berta.- Se acabó... (Saca la valija y la esconde).

Tono.- Yo qué culpa tengo.

Berta.- Ya no está la maleta.

Tono.- Claro. Está ahí dentro. ¿Te crees que no he visto lo que has hecho?

Berta.- Sí, la guardé. ¿Satisfecho?

Tono.- Ya sé que la guardaste. No tienes que explicarme todo.

Berta.- Me viste cuando la guardaba.

Tono.- Sí... ¿Qué te crees?...

Berta.- Entonces tranquilízate.

Tono.- (A Gómez). Tengo cara de idiota.

Mira la valija. Luego va hacia ella, tropieza y cae salvajemente)

Berta.- ¿Qué haces?

Tono.- Casi me mato por segunda vez.

Berta.- ¿Y por qué no saltás?

Tono.- Porque no puedo. ¿Qué quieres que haga?

Berta.- Lo que tenes que hacer es olvidarte de esa valija. Qué manía.

Oscar.- Disculpen, pero a mí se me hace tarde.

Berta.- No, espera un momento, antes Tono te va a mostrar la foto de la nena...

Tono.- Si, te voy a mostrar la foto... (Pasa una pierna por encima de la valija. Se petrifica. Vuelve hacia atrás. Señala la valija) Mirá, Berta, mirá en donde está esa valija. ¿Está o es una alucinación mía?

Berta.- Sí, pero olvídate de esa valija, te dije.

Tono.- ¿Si está ahí cómo me puedo olvidar?

Berta.- Hacé como si la valija no existiera, por favor.

Tono.- Pero si me la llevo por delante no puedo después andar diciendo que la valija no está. Y si está, es porque alguien la puso ahí. Y si la puso, la puso por algo.

Berta.- No está ahí por nada en particular.

Tono.- Berta, sabes que cuando me empieza a funcionar la cabeza no paro...

Berta.- (A Oscar). Sí, es muy racional, cero cuerpo, enseguida empieza a hilvanar cosas...

Tono.- No puedo estar tranquilo ni el día que mi amigo viene de visita. (Pateo la valija).

Berta.- ¿Por qué hiciste eso?

Tono.- Estaba en el medio otra vez.

Berta.- Se acabó... (Saca la valija y la esconde dentro).

Tono.- (A Oscar). Yo qué culpa tengo.

Berta.- Ya no está la valija. ¿O está?

Tono.- No. Claro, ahora no está. Porque está ahí dentro. ¿Te crees que no vi lo que hiciste?

Berta.- Sí, la guardé. ¿Satisfecho?

Tono.- Ya sé que la guardaste. No tenés que explicarme todo.

Berta.- Me viste cuando la guardaba.

Tono.- Sí, no soy idiota. ¿Qué te crees?...

Berta.- Entonces tranquilízate de una vez.

Tono.- (A Oscar). ¿Tengo cara de idiota?

El tratamiento con respecto a la maleta revela una personalidad de los protagonistas diferente en cada versión. Luis era mucho más salvaje que el primer Tono, que era torpe y bruto, hasta llegar al tercer Tono, más sumiso y mucho más dependiente de su mujer. La metáfora de la valija implica, por tanto, una relación diferente con Gómez/Oscar, como se verá más adelante. El grado de amenaza que siente el recién llegado a través de los golpes que sufre la maleta, supone, a su vez, un cambio de personalidad en este personaje. Y, evidentemente, una evolución en el personaje femenino.

Su evolución se explica también a través de la claridad con la que habla de su relación con Gómez/Oscar. En la primera versión, Veronese deja traslucir la idea del abandono por parte de él. Pero cuando el personaje protagonista pasa a llamarse Berta, como si ese nombre le otorgase la fuerza necesaria, desprendiéndose del apellido y la idea de *pertenencia a una familia*, como guiada por ese brillo y ese resplandor que están tras el significado de su nombre, la mujer decide alejarse de las medias verdades y decir lo que ocurrió. Tal y como ocurrió. O tal y como ella lo recuerda. Y ese recuerdo tiene que ver con que él se fue de pronto, acompañado de una maleta:

Berta.- Es que hace tanto tiempo que no nos veíamos. Veinte años. ¿Recuerdas? Yo era muy pequeña. Un día me dijiste: voy a la tienda, pero cogiste una maleta y no volviste más. Ya lo sé, debí darme cuenta si te ibas con una maleta...

Gómez.-No fue tan así.

Berta.- Pero siempre me he preguntado por qué hiciste eso. Porque yo era tuya. Era tuya.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Berta.- Pero volviendo a nosotros, qué historia la nuestra. De nosotros dos, digo. Me acuerdo que un día me dijiste tan campante: me voy al súper, saliste con una valija, y no te vi más. No te vi más, Oscarcito se tomó el barquito. (*Oscar intenta explicar algo. Berta se lo impide*). Ya lo sé, no fue tan así. Es una broma, nada de rencor. ¿Amigos? Igual fue hace mucho tiempo, pero me tendría que haber dado cuenta si te ibas con una valija al súper...

Oscar.- Estás exagerando. No me llevé ninguna...

Berta.- Chiste lo de la valija, chiste... ¿Pero por qué hiciste eso, Oscar? De irte. Porque en ese momento yo era tuya, ¿o no?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La maleta, por tanto, identificada con Gómez, porque él llega a la casa como si de un bulto se tratara, trae consigo todo lo que este personaje ha causado para el resto, aunque él no sepa siquiera qué ha sido, o lo haya olvidado, porque fue hace veinte años. Su abandono, concretado en esa valija, vuelve a él como una pesadilla. Porque ellos, los otros, los corderos (¿o son los lobos?), no han podido olvidar lo que ocurrió. No han podido saltar sobre esa valija. Se tropiezan con ella una y otra vez. Tratan de ocultarla,

de esconderla, pero saben que sigue estando ahí: «Claro, ahora no está. Porque está ahí dentro». Porque los recuerdos de ellos siguen tan abiertos como los armarios sin puertas. Lo que hizo Gómez, ese abandono en que los tuvo, esa historia, esa maleta sigue ahí por más que se trate de evitar. Y cuando de pronto la maleta aparece en esa casa ellos solo quieren patearla. Vengarse a través de la violencia. Porque, aunque así lo quieran decir, no parece que sean muy racionales, «cero cuerpo». Parece que su inconsciente supera a su razón. Parece que su animalidad los devora desde hace veinte años.

9.2.3.1.2.2. El personaje animal

El título ya revela la presencia del mundo zoológico en esta obra de Veronese. Los corderos son los protagonistas de esta historia, y con los que se identifica a estos personajes. Flor Dyszel afirma la existencia de esa animalidad en el texto:

En cada personaje hay eso [animalidad]. Por eso parece que están locos. Hay algo exacerbado en cada uno de ellos. Todos los hombres tenemos algo de animal que la cultura y la sociedad aplacan para sobrevivir y tener cierto orden. Acá está como subido de volumen. Pareciera que se permite. [...] Todo eso está animalizado (§ B8).

Pero esa animalidad no es ajena al ser humano. «Esa agresividad, ese atacarse unos a otros en esa jauría, ese sálvese quien pueda. Hay algo animal, pero es el animal que la persona lleva dentro», reflexiona el actor Paco Inestrosa. Porque el hombre tiene a un animal, a un ser irracional, dentro, al que trata de controlar. Pero, en ocasiones, esa agresividad incontrolada no puede enjaularse. Y *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* presenta a unos seres que ya no pueden acallar más sus aullidos. Porque no hablan: aúllan.

En un alarde de ironía, Veronese deja que estos personajes se quieran identificar con corderos, esto es, con la imagen de la inocencia. «Soy una pobre mujer a la que ese hombre trata como un cordero», dice Rodríguez (Veronese, 1997: 67). Berta cambiará, en las dos últimas versiones, ese presente por un pasado, en un intento de superación de esa inocencia. Porque ella sabe, como acaba sabiendo el espectador, que bajo la piel de cordero esconde, y esconden todos, la voracidad del lobo. Con una apariencia que trata de ser candorosa e ingenua (por eso preguntan si es un hotel su casa, por eso se asombran, por eso dicen no entender qué hace Gómez ahí), acaban mostrando lo que no debería ser visto. Veronese vuelve a ahondar en lo siniestro, y deja al descubierto las verdaderas intenciones de los personajes. Su verdadera historia. Abre la maleta de sus

cuerpos, y enseña que los corderos son lobos, y el lobo en realidad tiene alma de cordero. Porque, en el fondo, todos son víctimas. Esa era la pretensión de Veronese al construir a estos personajes: «Que sean víctimas del otro. Quizás el otro no sea culpable, pero son víctimas de algo que pasó» (§ B3).

Como corderos y lobos, como son víctimas y culpables, como son humanos animalizados, y, sobre todo, como pertenecen a un mundo común en el que todos los integrantes de esa manada, de esa jauría, actúan coherentemente con respecto a sus propias normas, existe en la obra una permisividad de la agresión constante. Rodríguez/Berta muerde a Gómez/Oscar. El supuesto cordero muerde al supuesto lobo. El hombre se convierte en la presa de la mujer:

Gómez.- ¿Por qué me hizo eso? ¿Por qué me mordió?

Rodríguez.- Va por la vez que me mordió a mí.

Gómez.- ¿Yo?

Rodríguez.- Hace mucho, cuando éramos novios. Me dejó una marca igual a esa en el cuello. Años teniendo que mostrar este perfil para que Luis no la viera. ¿Le parece que una pareja puede progresar mirándose solo de costado?

Gómez.- Está loca.

Rodríguez.- Hay momentos en que me despierto con la sensación de tenerla todavía... *(Pausa. Espantada le muestra el cuello)*. ¿Está ahí?

Gómez.- No.

Rodríguez.- ¿No me lo dice para que me quede tranquila?

Gómez.- No, no.

Rodríguez.- Y sin embargo siento que está ahí, siento que camina como una babosa.

(Veronese, 1997: 77)

Ella le deja una marca a él, como él hiciera años atrás. Y las marcas, según Cirlot, se emparentan con los signos, las señales, las cicatrices: «Lo marcado se distingue, esta es la idea originaria y dominante del simbolismo de la marca, de toda marca» (2013: 306). Puesto que la idea de posesión engloba toda la obra, el mordisco quiere hacer patente la necesidad que tienen estos personajes de dejar reconocible su terreno. Esa es la razón del mordisco de Rodríguez/Berta: dejar claro que, aunque él se le escapara, si ella quiere puede seguir siendo su presa.

También, y al margen de la animalidad pero no de la agresividad, Luis habla de la marca que tiene en la espalda, por culpa del travesaño del sillón en el que estuvo, durante años, esperando la llegada de Gómez: «Es por vos. En este sillón te esperaba, Gómez... *(A ella)*. Decile si miento... Los años que perdí mirando la puerta... *(Pausa)*. No me creés... *(Le muestra la espalda)*. Mirá si te miento. *(A Rodríguez)*. Decile de qué es esto», espetará a Gómez (Veronese, 1997: 85). Las dos últimas versiones cambian

ese sillón por una cama. Y en las tres etapas del texto los personajes ofrecen datos sobre las etapas de curación por las que ha pasado la herida:

Tono.- (*Le muestra la espalda. A Berta*). Pero decile qué es esto.

Berta.- Una marca.

Tono.- Por el travesaño de esta cama. Decile, decile...

Berta.- Días enteros tirado ahí, esperándote, deprimido...

Tono.- Primero me salió la costrita.

Berta.- (*Lo interrumpe*). No, no. Primero la llaga, después la costrita.

Tono.- Sí. Primero la llaga, así de grande, en carne viva. Un dolor. Después se endureció y se formó la dichosa costrita... Si hasta quisieron operarme, pero no quise... Berta...

Berta.- Sí, es cierto, no quiso.

Tono.- Pero no quiero hablar de enfermedades ahora.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Además del cordero, otros animales invaden el universo de esta obra: las babosas, las ratas, los perros, las palomas también aparecen mencionados. Invertebrados, mamíferos y aves pueblan este universo.

La babosa, como se acaba de ver, aparece referida a la marca que Gómez dejó en el cuello de Rodríguez: «Siento que está ahí, siento que camina como una babosa» (Veronese, 1997: 77). Las babosas, que se arrastran, no caminan, simbolizan «el germen masculino, el origen de la vida» (Cirlot, 2013: 105). Esa marca que el hombre dejó en el cuello de la mujer, metáfora de la baba de la saliva, adquiere una relevancia en ella. Debe tratar de disimularla, de que no la vea Luis, que cree la excusa de que es un raspón: «Una vez ella tuvo una marca así en el cuello. Por un raspón que se hizo. (*A Rodríguez*). ¿Te acordás que no se te iba nunca?» (Veronese, 1997: 89). El mordisco de Gómez, como si contuviera veneno, ha infectado el cuerpo de ella, que mantiene, aunque la marca ya no se vea, ese germen de Gómez: su recuerdo. Constante, preciso, incansable. Agotador.

Los mamíferos, asociados a la idea del fuego como creador y destructor, se presentan aquí en forma de ratas, perros y corderos. Las primeras, que aparecen en otras obras veronesianas (*Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Máquinahamlet, Ring-side* o *Mujeres soñaron caballos*), tienen que ver con la enfermedad y la muerte, pero también son, como los ratones, un símbolo fálico. En esta obra, Rodríguez dice que hay ratas en el piso de arriba cada vez que Luis y su Hija hacen ruido perceptible en la planta de abajo. La mujer, a la par que ofrece la imagen de una vivienda falta de higiene, decide comparar a su familia con ratas:

Rodríguez.- ¿Tuvo algún hijo en estos años, Gómez?

Gómez.- No...

Rodríguez.- No le digo cinco, como acostumbra a tener todo el mundo, ni tres. Uno. Con uno ya es suficiente. Con uno ya hay que estar atenta a todos los detalles. Le alegra la vida o se la amarga por completo, no hay términos medios con los hijos. (*Ruidos desde arriba. Los dos miran hacia arriba*). Son ratas. Nada más... Es el clásico ruido de las ratas.

(Veronese, 2006: 28)

Más adelante, Fermín, cómplice de esa comparación, susurra al oído a Rodríguez la solución para exterminar esa plaga:

Rodríguez.- Pero de ahora en más quiero que mi casa sea una casa normal, sin sorpresas desagradables, sin peleas, sin ruidos. (*Ruidos de arriba. Pausa. Fermín mira inquisidoramente a Rodríguez*). Hay ratas. (*Fermín se encamina hacia la escalera*). No... no hace falta que usted intervenga...

Fermín.- (*Se frena*). Mire que no tengo ningún tipo de problema, si usted quiere...

Rodríguez.- Le agradezco de corazón. (*Ruidos más fuertes. Risas*). Es Luis. Ya llegó.

Fermín.- ¿Luis? ¿Cuándo?

Rodríguez.- No me dio tiempo de avisarle.

Fermín.- Parece que le está dando mucho trabajo. (*Va por detrás de Rodríguez y le habla por sobre el cuello*). A las ratas hay que matarlas de chiquititas, cuando crecen empiezan a dar dolores de cabeza, ¿no? (*Ríe*). No. Si usted sabe que me encantan. Era una broma.

(Veronese, 1997: 80-81)

Violentamente, Gómez (y el espectador), que no sabe a quién se refiere Fermín con esa animalización, recibe la información de un deseo sanguinario oculto. De Fermín, de Rodríguez, de ambos. La sugerencia de ese asesinato que se debía haber producido puede referirse a la Hija, a Luis, o a la relación con el marido. Ese vecino al que le gusta «meter mano» y que no pierde la ocasión de sobar a cuanta mujer aparezca ante sus ojos, instiga a Rodríguez a abandonar su realidad, su familia. Y, un instante después, niega haber dicho nada, y afirma que a él las ratas le encantan. Le gustan unos animales que repugnan. Porque le gustan sus vecinos. Porque pertenecen a su mundo. Y aunque todos los que viven ahí saben de su condición despreciable, la justifican, la mantienen e incluso la alimentan.

El perro está presente en bastantes obras de este autor, a saber: *Equívoca fuga de señorita...*, *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, *El líquido táctil*, *Mujeres soñaron caballos*, *La forma que se despliega* y *Teatro para pájaros*. En todas las obras el animal mantiene su símbolo de fidelidad, pero Veronese alarga la fidelidad como quien estira un trozo de plastilina, hasta casi romperla, y hasta convertirla en algo mucho más cruel, mucho menos amable: en sumisión. En este caso, Rodríguez será comparada con el animal doméstico por excelencia:

Luis.- El médico me dijo que tenía que cuidarme, que me puedo morir en cualquier momento.

Rodríguez.- Como cualquiera.

Luis.- Macanas. Como cualquiera no. Le dijo a ella que no se aleje mucho, que un día me puede encontrar seco... y después le va a quedar el cargo de conciencia. (*Aparte, a Gómez*). Es por el tipo de personalidad que tiene, ¿viste? Esas personas que después no se levantan de la cama ni a palos... ahí la tienes, atrás mío como un perro, es un corderito (*Intenta besarla*).

(Veronese, 1997: 87)

La identificación de la mujer con este animal implica que él es el dueño, el dominante, el vencedor, verificando la etimología de su nombre («glorioso en la batalla»). Hay que recordar que el nombre de este personaje variará a partir de 2009, y con él sus características. Por eso esta referencia a la mujer como perro desaparece en las dos últimas versiones. También desaparece la rata, porque ya no hay piso de arriba al que referirse. Y tampoco existe la babosa: la marca que Gómez dejó en el cuello a Berta se mantiene, pero se le llama por su nombre, sin metáforas.

El animal que sí se mantiene en los dos montajes capitaneados por Veronese, aunque su sentido es bien distinto de la primera a la última versión, es la paloma. Este «símbolo de las almas» (Cirlot, 2013: 359) ya había hecho su aparición en *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, en el que había sido definido por Paulina, uno de sus personajes:

Paulina.- Como es el símbolo de la libertad, y la libertad tiene que estar en el aire, debe tener las patitas delgadas para poder levantar vuelo aun en condiciones adversas. Es decir, deben ser diáfanos en sus extremidades, pero, escuchá bien esto, con la fortaleza corporal de quien es dueña y señora de sus actos.

(Veronese, 1997: 325-326)

Símbolo de la libertad, según el propio autor, aquí se usa en dos sentidos. Uno referido al matrimonio compuesto por Rodríguez y Luis, y otro, a la Hija. En el primer caso, más que libertad, la paloma parece simbolizar la ausencia de ella:

Rodríguez.- ¿Y Luis... se cree que dijo algo? Nos quedamos los dos así, duros, como dos palomitas, agarraditos de la mano.

Gómez.- ¿No hizo nada?

Rodríguez.- Un espanto, un espanto.

(Veronese, 1997: 61)

La paloma, que vuela (y es una de las aves más rápidas), parece aquí inmóvil, pequeña, manejable, petrificada ante el dolor ajeno. Es la imagen que ofrece Rodríguez de ella, pero también de su marido, a pesar de que él quiera imponerse como el león que muestra ser. Fermín, por su parte, habla de las palomas con agrado, y dice de ellas que se posan sobre la Hija. Ello implica, en primer lugar, una cosificación de la niña, que

recibe sobre su cuerpo las patas de esos animales, como si de un banco se tratara. La imagen de esa muchacha cubierta por palomas podría suponer que ese personaje es el único que tiene verdadera libertad, porque está al margen de todo, porque es aún inocente. Porque es el único cordero real de la pieza. Pero, por otro lado, las palomas se conocen como portadoras, al igual que las ratas, de plagas y enfermedades. Sobre esa Hija, por tanto, se cierne la infección, la perversión, la maldad de ese mundo. Y Fermín, como todos, admira el crecimiento de esa perversión. Por mucho que Veronese trate de ocultar la suciedad entre ironías:

Fermín.- En la plaza siempre le compro alimentos para las palomas. ¿A usted de gustan las palomas?

Gómez.- Sí, sí, claro, ¿a quién no?

Fermín.- Se le suben en el bracito, en los hombritos, qué preciosura.

Gómez.- Qué bien. Vida sana.

(Veronese, 1997: 75)

En las versiones de 2009 y 2014, Veronese va deshaciendo ese universo zoológico, y solo mantiene a este último pájaro, esta vez exculpando a la Hija de la responsabilidad a la que le somete ese entorno. Las palomas, en las dos últimas versiones, se relacionan solo con Fermín, y sirven para humillarle:

Berta.- Mírese en un espejo. ¿No puede ir a la plaza solo? ¿Qué pasa? Le darán miedo a las palomas.

Fermín.- No me hable así delante de él. Sabe que no es eso.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Berta.- ¿No puede ir a la plaza solo? ¿Qué pasa? (A Oscar). ¿Le darán miedo las palomas?

Fermín.- (Tomándola violentamente por los brazos). No me hable así delante del señor. Sabe que no es por las palomas.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Esta humillación, en la primera versión del texto, nada tenía que ver con el ave. Fermín dice que se aburre en la plaza solo, si no va con la Hija, porque allí solo hay viejos, «siempre hablando de remedios, recetas...» (Veronese, 1997: 70). Él prefiere mirar a los niños:

Fermín.- Yo me divierto solo cuando hay chicos. ¿A usted no le gustan?

Gómez.- ... Sí, claro...

Fermín.- A usted seguro le gustan los pantaloncitos cortos, también, ¿no?... Se le nota en la cara. A mí me encantan, me hacen recordar mi infancia.

Rodríguez.- ¿Pero no se puso a charlar con nadie?

Fermín.- No, si estaba lleno de viejos.

Rodríguez.- No pone voluntad...

Fermín.- No es un problema de voluntad y usted lo sabe. No me haga quedar mal delante del señor Gómez.

(Veronese, 1997: 69-70)

El viejo, símbolo del pasado, es rechazado por Fermín, que solo anhela el futuro, lo nuevo, lo novedoso, lo inocente, a los niños. Esta idea desvincula al vecino del resto de la familia, que vive anclada en ese pasado eterno del que no consiguen salir. Y que no saben manejar porque se dejan llevar por sus instintos, por su irracionalidad, por su inconsciente. Porque, como dice Tono en las dos últimas versiones: «¿Por qué nos comportamos siempre como animales? ¿Somos animales?» (Veronese, en prensa).

El universo animal y objetual que Veronese construye sobre estos personajes, por tanto, aparece con mayor énfasis en la versión de 1992, es reducido mínimamente en la edición de 2006, y se minimiza a partir de 2009. Los personajes adquieren más presencia, más individualidad, más responsabilidad de sus actos. Son más reconocibles. Menos arquetípicos. Tienen más aristas. Sus razones son más cercanas a las que tendría cualquier espectador. Son más humanos, como explica el propio autor:

Me interesan los mecanismos perversos. *Los corderos* son gente mala, gente que no somos nosotros, nos es ajeno, nosotros no haríamos eso. Yo quiero ahora que la gente diga: «a mí me puede pasar eso, ese nivel de locura lo puedo tener». Creo que los personajes están más conectados con la falta que con el poder. En la versión original había un poder perverso que generaba todo, y estos es como si hubiera un arma ahí y uno dispara y mata porque no sabe usar el arma. Que es como pasa en la realidad. Si vienen a robar a mi casa y hay un arma ahí yo no sé si me tiro a forcejear porque me pegan un tiro, y el otro por ahí no te quiere matar pero me mata. Hay una película de Clint Eastwood que me pareció maravillosa porque se tiroteaban a cinco metros ¡y no se pegaban un tiro! Y es así. Está comprobado que cuando hay disputas con armas de fuego hay tiros en el piso porque de los nervios los delincuentes disparan al piso, no sucede que alguien dispara y con un tiro mata a tres personas, no saben disparar, querrían hacer el mal pero no saben cómo hacerlo, son víctimas de su propia vida. El lugar que les dio la vida ya es un castigo. Aunque ganen siempre van a perder, y es lo que pasa con *Los corderos*. Son malos, son cuestionables, pero ahora los comprendo más (§ B3).

9.2.3.1.2.3. El personaje femenino

Todos los personajes tienden, atravesados por las distintas etapas del texto, a evolucionar. El cambio de apellido a nombre en Rodríguez y Gómez, la reducción de la cosificación y de la animalidad en todos. La eliminación gradual de elementos siniestros, como se verá. El combinado resultante de todas estas operaciones textuales, de estos cambios de estilo, sirven para otorgar a los seres que pueblan ese edificio en ruinas una mayor humanidad, como se ha repetido en varias ocasiones. Es decir, unas personalidades menos arquetípicas y más «arísticas», con más quiebros, con más

miedos, con más dudas. Todos, excepto el de la mujer protagonista. Cuando Rodríguez cede su papel a Berta, ella gana en poder.

Si en los años 90 Rodríguez era sumisa, parecía ir de la mano de Luis y atender a sus gritos y a sus maltratos, si ella no se sentía duela de la situación, a partir del trabajo con Histrión Teatro eso empieza a cambiar. Ella se adueña de lo que hace y es consecuente con lo que dice. Un ejemplo, que se ha señalado ya, es el del cambio de ese verbo presente «soy» al pretérito «fui», cuando se llama a ella misma «cordero» de su marido. Ahora ella toma las riendas. Aunque sea para reproducir lo que Luis decía en la primera versión:

Luis.- Si yo supiera que no es mía, si tuviese la mínima sospecha, revolvería la tierra hasta buscar al hijo de puta ese, y sabes bien lo que sería capaz de hacerle, ¿no? Conmigo no se juega, esta es mi casa, esta es mi familia, este es mi barrio. ¿Entendés?

(Veronese, 1997: 102)

Berta.- Si Tono pensara que la nena no es suya, si tuviese la mínima sospecha, revolvería cielo y la tierra hasta encontrar al hijo de puta que se le anticipó. Imagínese lo que sería capaz de hacer.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

En 2009 es ella quien toma la palabra para explicarle a Gómez por qué la Hija no es de él. Ahora habla ella. La evolución de esta mujer es tal, que el diseñador gráfico encargado de hacer el cartel de promoción para la compañía andaluza eligió elementos culturalmente asociados a la mujer (§ A23), como cuenta la actriz Gema Matarranz:

Nosotros contratamos a un publicista que leyó la obra y sacó ese cartel. Me pareció impresionante porque lo había reconcentrado todo en unas bragas y un guante de fregar cacharros. Y además es que para mí *Los corderos* es una historia femenina (§ B12).

La prenda de ropa interior femenina se vincula con la sexualidad que emana del texto: los besos, los abrazos entre Berta y su marido, los manotazos en el culo de Fermín a la mujer, los mordiscos que recibe Gómez, y la insinuación constante de que el vecino y Tono parecen abusar de la Hija. Los guantes para fregar, por otro lado, implican una necesidad de eliminar la suciedad, de convertir la podredumbre en un lugar para poder vivir placenteramente. Y es lo que Berta necesita: eliminar aquello que está pudriendo su casa, su matrimonio, sus recuerdos, su vida, para poder avanzar. Alejarse de la pocilga para sentirse más humana. Y hacerlo desde el desnudo, desde la necesidad más íntima. No obstante, la imagen de ambos elementos no elimina completamente la idea de la sumisión de la mujer. Por eso Veronese hace que reproduzca las palabras que en la versión anterior dijo Luis. Porque la Berta de Histrión Teatro depende todavía de su marido. Por eso el discurso anterior no se dice en primera

sino en tercera persona: la amenaza es Tono, no ella. Porque sigue anclada a esa vida que detesta, de la que querría escapar, pero de la que no sabe cómo huir. Busca desesperadamente la salida pero no la encuentra. Solo hay puertas ciegas.

La última versión del texto muestra a una Berta mucho más segura, más adulta, completamente dueña dominadora de Tono, del que puede decir en voz alta: «Con qué infeliz me casé, Dios mío». Las Bertas anteriores mantienen una relación de respeto hacia el marido que este personaje pasa por alto. Ella puede humillarlo a él, como él la humilló, como si de una vida anterior se tratara, en los textos previos. El ejemplo más claro a este respecto se encuentra al final de cada historia, como se aprecia en la tabla (al lado izquierdo se muestra el final español; al derecho, el argentino):

Berta.- ¿Te quieres quedar?

Tono.- ¿Qué me preguntas?

Berta.- ¿Eres tonto o qué? Si te quieres quedar.

Tono.- ¿Quieres que me quede?

Berta.- Me da igual. *(Pausa)* Quédate...

Tono.- Me quedo. El cuerpo puede que se fuera pero el corazón sigue aquí... *(Pausa)* Igual esto no es definitivo.

Berta.- No, claro. No lo es.

Tono.- Bueno... yo me tendría que ir yendo...

¿Qué decís? ¿Me voy o...? *(Ella le clava la mirada)*. Es una manera de preguntarte si querés que me quede. Un rato. ¿Vos querés que me quede? Porque me puedo quedar un rato. El cuerpo puede que se haya levantado vuelo pero el corazón pide pista. *(Pausa)*. Pero esto no es definitivo, ¿eh? *(Berta lo mira)*. Digo esto... Que me esté quedando. *(Berta lo mira)*. Igual... yo... *(Pausa. Berta lo mira)*. No me mires así, si ya lo sabes. Extraño... *(Pausa. Le alarga la mano. Ella mira la mano)*.

Tono, hablando solo en ese final (que cambió a medida que avanzaban los ensayos, como ya se verá), sin réplica por parte de ella, muestra la sumisión que siente hacia una mujer que ahora parece de piedra. Veronese es consciente de este cambio porque ha acudido a él como acuden los sedientos a un vaso de agua. Él, que siempre ha estado interesado en el papel de la mujer en sus dramas (§ 8.2.3.1.3), ha dado la mano a Rodríguez hasta que se ha podido asomar a su propio abismo, hasta que se ha convertido en Berta. Y una vez siendo Berta, el autor no ha dejado de enseñarle a su personaje que su vida es la que él ha creado. Y ella, al final, acepta esa vida. Porque es su vida. Por eso resuelve lo que necesita resolver, se venga de quien cree que lo merecía, y sigue ahí. Firme. Fría. Veronese explica, al comienzo de los ensayos de esta última versión:

Hay cambios que me gustan en algunos lineamientos del final, donde creo que ganó mucho el personaje de ella. [...] Y eso me gusta más, el rol de la mujer. Mis personajes femeninos por lo general son más lindos que los masculinos. Y ella lo comprueba. Tiene

menos misterio, tiene más lugares concretos porque intenté un poco alejarme de ciertos tics adolescentes... No era un adolescente hace veinte años pero sí tenía tics adolescentes en la escritura. Porque también así empezaba a escribirse en ese tiempo, era todo novedoso y jugábamos mucho, ¿no? (§ B3).

Porque todo es un juego y esta historia, que los personajes se toman en serio, podría parecerlo. Una broma, un chiste. Pero una broma pesada, un chiste negro. Porque no hay amabilidad. Incluso cuando ellos aceptan lo que son y deciden vivir con ello, el medio en el que se instalan es violento, terrible, animalizado, cruel. Porque ese es el lenguaje que les presta Veronese para que ellos vivan entre esas letras y espacios en blanco.

9.2.3.2. El entorno violento: el tiempo y el espacio en la historia

Del maravilloso mundo de los animales transpira un sudor que huele a crueldad y a violencia, tiene un aroma desagradable e incluso detestable en ocasiones, y sin embargo es un olor que hipnotiza, que atrae, que imanta a quien se acerca a él. Porque de su olor, de su sudor, se desprende la idea de que la obra está exultantemente viva. El espectador puede agitarse con cada una de sus zancadas, sentir cómo palpita, perderla de vista y descubrir que acecha tras él, temer por su posible ataque. No perder de vista su mirada, como quien acecha al enemigo para tratar de adivinar sus pasos. Para salvar la vida. Porque el espectador también anhela salir sin magulladuras de ese combate intelectual y físico que Veronese plantea. Quiere comprender y divertirse, pero *Los corderos* muerde y amenaza, y el público no puede escapar del temor de verse involucrado. Porque es cómplice, desde que se sentó en la butaca, de la historia que se está contando. Porque se está contando ahora: en el momento en que no solo el personaje, sino también el espectador está viviendo. En un presente continuo en el que el público está participando. Y esa condición de cómplice aterroriza y hechiza al mismo tiempo.

La violencia, la crueldad y la crudeza se dejan ver en las reacciones de los personajes, en sus respuestas animales, instintivas, irracionales, que los convierten en bestias más que en hombres. Son seres que muerden, como Rodríguez/Berta a Gómez/Oscar, vengándose de un supuesto mordisco que él le hiciera a ella años atrás. Veronese dibuja a personajes que enseñan sus marcas, sus cicatrices, como si de trofeos se tratara: es el caso de la herida que Luis/Tono tiene en la espalda por esperar a su hermano/amigo durante años sentado en un sofá/una cama. Son bestias que se

relacionan con los objetos a golpes, como esa maleta pateada incansablemente, que tal vez funcione como símbolo-metáfora del personaje de Gómez/Oscar.

Son seres que viven en un ambiente insalubre, plagado de ratas y palomas. En un lugar en el que la muerte parece invadirlo todo, por eso ellos hablan de ella con una naturalidad atroz: «a las ratas hay que matarlas desde chiquititas», dirá Fermín (Veronese, 1997: 80-81); «el médico me dijo que tenía que cuidarme, que me puedo morir en cualquier momento», anunciará Luis (Veronese, 1997: 87). La idea de lo siniestro, que convierte a esos personajes en objetos, y que los conduce a un *déjà-vu* constante, como esa repetición incansable de que esa casa no es un hotel y se debe llamar al timbre, fomenta esa violencia que se respira en esa casa, en ese barrio. Porque el barrio es peligroso. Es un barrio en el que se golpea a personas mayores, y nadie puede impedirlo. Rodríguez/Berta lo cuenta en las tres versiones:

Rodríguez.- El otro día tuve que presenciar una pelea en la calle. Le pegaban a un viejito. Qué terrible. Si hubiese visto cómo le daban. A eso llamo yo tener mala intención. Le habían hecho un agujero en la cabeza, de este tamaño.

Gómez.- Pero... ¿por qué?

Rodríguez.- ¿Y yo qué sé? Desde la vereda de enfrente les grité: Eh... ustedes, los agresores, paren de pegar... ¿Se cree que pararon? Con la culata de un revólver le daban en la cabeza, y le daban, le daban... hasta que el viejo dejó de sacudirse...

Gómez.- Eso es terrible...

(Veronese, 1997: 61)

Berta.- No le digo tres o cuatro. Uno. Un hijo le amarga la vida por completo. ¿Para qué traer más gente al planeta? ¿No sería mejor intentar mejorar lo que ya existe? Mire, el otro día veo una pelea aquí en la puerta. A un viejecillo le estaban dando una paliza. Un agujero en la cabeza, de este tamaño.

Gómez.- Pero... ¿por qué?

Berta.- ¿Y yo que sé? Desde aquí mismo les grité: «¡Ustedes, dejen de golpear!». ¿Se cree que pararon? Con la culata de un revólver le daban en la cabeza, y le daban, le daban... hasta que el viejo dejó de sacudirse...

Gómez.- Eso es terrible...

Berta.- Un espanto.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Berta.- Te voy a decir una cosa que te puede llegar a cambiar la vida y después te la voy a negar. El otro día, en frente del kiosko una pelea. A un viejito le daban con la culata de un revolver, en la cabeza, le daban, y le daban... Les grité: Eh, ustedes, dejen de golpear... ¿Te crees que pararon?

Oscar.- Eso es terrible...

Berta.- Será terrible, pero es común en este barrio.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Con el paso de los años parece que la mujer va asumiendo que el barrio es violento, que es así y no se puede cambiar, y cada vez parece adquirir menos importancia ese

contexto. Está normalizado. Ya no asusta tanto como antes. Pareciera que el personaje, de la mano de Veronese, se familiarizara con ese lugar ficticio que el autor ha imaginado durante años, al que ha acudido para modificar en tres ocasiones (o en cinco, si se cuenta la reedición de 2006 y el montaje mexicano).

Pero esa normalización tiene que ver también con el lugar que ocupan los personajes dentro de ese distrito. Y entre ellos. Porque los roles dentro de esa familia varían con las versiones. Es una modificación gradual y leve, pero en ella se aprecia la asunción de la responsabilidad por parte del individuo. Especialmente del individuo femenino: Rodríguez deja todo en manos de Luis, pero la última Berta toma las riendas. El personaje femenino es cada vez más independiente y maduro. Y más violento. Más conscientemente violento. En la primera versión el entorno parece inducir a los personajes a ejercer la violencia, a comportarse como bestias. De hecho, el final de la primera versión concluye con una referencia al barrio, por parte del vecino.

Fermín.- El otro día también, una masacre, aquí nomás, en la esquina. Yo no me metí, no me quise meter, me decían un médico, un médico, y miraban para donde estaba yo... ni loco... me impresiona tanto la sangre... me hice el gil... (*Se acerca a la hija. Le da un beso*). ¿Te gustan los zapallitos? (*La hija continúa con los ahogos*). Si hubieras visto. Tenés que cuidarte en este barrio. Andá a la cama, así te calmás y mañana podemos ir a la plaza tempranito. Si es que tus papis te dejan, claro.

(Veronese, 1997: 103)

Como si ellos no tuvieran la culpa de ser lo que son, de comportarse como lo hacen. Veronese dibuja a estos seres casi como mártires de una situación enajenante que los arrastra a un torbellino de agresiones, a un exceso de atropellos, a una crueldad que ahoga. El contexto sirve casi para exculpar a esa familia de lo que hace. Ellos son conscientes de dónde viven y de lo que hay que hacer para sobrevivir en ese lugar. Luis, en la primera versión de la obra, ha alcanzado un puesto privilegiado en ese entorno hostil:

Rodríguez.- Me siento muy amenazada en este barrio.

Luis.- Todos estamos amenazados en esta vida. (*A Gómez*). ¿O no?

Rodríguez.- Pero esa gentuza...

Luis.- Esa gentuza son mis amigos. Yo los respeto y entonces ellos me respetan a mí. (*A Gómez*). Si alguna vez te perdés a la noche por acá, decí que sos el hermano de Luis, y santo remedio, podés pasear tranquilo.

Rodríguez.- Nadie puede caminar tranquilo por este barrio.

Luis.- Nadie que yo no quiera. Sabés, Gómez, que las barritas de muchachos me agarraron como... (*a ella*) ¿cómo decís vos? Decile a Gómez, decile, dale.

Rodríguez.- De líder.

Luis.- De eso. Por mi carácter. (*A Rodríguez*). ¿No? (*Ella no contesta*). Si te descuidás, en este barrio es fácil que te metan un balazo. Pero si yo intervengo, salvado. A mí me dan bola.

Rodríguez.- Es un barrio de ladrones, de asesinos, de...

Luis.- Shhh... ¿Qué son esas palabras? Cuidadito, que hay visitas... ¿Y nosotros no vivimos también acá. Bueno, bancársela. (*A Gómez*). Yo también voy armado por las dudas. (*Se corre la camisa y muestra la culata de un revólver. Gómez se sobresalta*). No es mía, ¿eh? Me la prestó Fermín. (*Saca el revólver y se lo muestra*). Es un capo este Fermín. Mirá qué linda, nuevita. Me da no sé qué usársela, pero él insiste. Y eso que le dije, mirá Fermín que yo soy un peligro con esto encima... (*Le apunta a la cabeza de Gómez, bromeando*). No te asustés, que no sé cómo se usa. (*Sonríe*). Ah, qué cagón que sos... ¿Te sentís un poco mejor, Gomecito?

Rodríguez.- No hace falta que uses eso aquí dentro.

(Veronese, 1997: 91-92)

Él es un líder en ese barrio de asesinos y ladrones. Capaz de salvar a cualquiera. A cualquiera que él quiera, porque al viejecito no lo salvó: los dos, al presenciar esa muerte, se quedaron quietos «como dos palomitas», contaba Rodríguez (§ 8.2.3.1.2). Tal vez no lo salvó por alguna razón que Veronese omite. Tal vez es un modo de amenaza velada hacia Gómez: si al viejecito no lo liberó de la muerte, lo mismo puede ocurrir con su hermano. O quizá esa inacción primera sirva para poner en duda la capacidad de liderazgo de Luis, por mucho que él presuma de ella.

En las siguientes versiones del texto, tanto en la española como en la argentina, el personaje de Tono sigue manteniendo esa posición de liderazgo dentro del barrio, aunque Berta ya no le lama «líder». Como si al no mencionar esa palabra perdiera un poco su capacidad para capitanear a una banda de «muchachos». Tono ya no lidera: ahora aconseja.

Berta.- Ni loca pongo dinero en este edificio de mierda.

Tono.- Escúchala. Más tienes, más quieres. (*A Gómez*)

Berta.- Toda esa gentuza...

Tono.- Esa gentuza son amigos míos (*A Gómez*) Si alguna vez te pierdes a la noche por aquí, di que eres amigo de Tono, y puedes pasear tranquilo.

Berta.- Nadie puede caminar tranquilo por este barrio.

Tono.- Nadie ¿quién...? Yo puedo. Sabes que los muchachos me...por mi carácter, ¿no?... Me escuchan. Aconsejo. (*A ella*). Dile.

Berta.- Es como un modelo para ellos. En un barrio de ladrones, de asesinos, de...

Berta.- Ni loca pongo plata en este edificio de mierda.

Tono.- (*A Oscar*). Escúchala. Más tenés, más querés.

Berta.- Toda esa gentuza del barrio...

Tono.- Esa gentuza son amigos míos (*A Oscar*) Si te perdés a la noche por aquí, decís que sos amigo de Tono, y podés pasear tranquilo.

Berta.- Nadie puede caminar tranquilo por este barrio.

Tono.- Nadie ¿quién...? Yo puedo. Sabés que los muchachos me dicen... por mi carácter, ¿no?... Me escuchan. Aconsejo. (*A ella*). Decile. Decile vos que te explicas mejor.

Berta.- Es como un modelo para ellos. Pero

Tono.- ¿Nosotros no vivimos aquí?

Berta.- Hay que ir armado. Estábamos pensando en mudarnos, a algo más grande. Ahí podrías venir a visitarnos. ¿Qué haces con eso?

Tono.- (*Saca el revólver y se lo muestra*). No es mía, ¿eh? Me la prestó Fermín. Me da no sé qué tenerla, pero él insiste. Soy un peligro con esto...

Berta.- No hace falta que uses eso aquí dentro.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

es un barrio de ladrones, de asesinos, de...

Tono.- ¿Nosotros no vivimos aquí?

Berta.- (*Saca un arma del cajón y la enarbola*). Mirá qué hay que tener para sentirnos seguros. A la noche hay que salir armado. (*[Tono] Sacándole el revólver a Berta*) ¿Qué vas a hacer con eso? ¿Qué te digo siempre? No quiero que juegues con eso aquí dentro.

Tono.- No estoy jugando con nada, que mamona que sos. (*A Oscar*). No es mía, es de Fermín. Estábamos pensando en mudarnos, a un barrio más tranquilo. Ahí podrías venir a visitarnos. Pero acá no podés quedarte.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Las dos versiones muestran unas réplicas idénticas entre Berta y Tono, pero el cambio llega con la aparición del elemento más violento de la pieza: el revólver. Este tipo de arma se puede usar con una sola mano y sirve para apuntar y disparar en distancias cortas. Dentro de una casa, por ejemplo. El uso de la pistola por parte de los personajes varía a lo largo de los años y las versiones, ofreciendo claves certeras que ayudan a comprender a cada ser humano que habita en ese entorno violento, y a hilvanar la historia que Veronese está construyendo con ellos.

9.2.3.2.1. El revólver

En las tres versiones del texto el dueño del revólver es el vecino, ese siniestramente encantador Fermín. Pero en la versión de 1992 él no tocará el arma en ningún momento. Él amenazará a Gómez con un cuchillo («Amenaza a Gómez con el cuchillo que va a usar para cocinar», Veronese, 1997: 94), y extraerá una soga de la bolsa que contiene la comida que fue a comprar al mercado. Pero no usa su propio revólver. El arma solo es usada por Luis, por el líder de ese barrio. Y es usada esa única vez que se ha citado arriba: como amenaza teñida de broma, por parte de Luis a su hermano.

En las siguientes versiones, sin embargo, la pistola pasa por las manos de más personajes. Detrás del arma hay un símbolo claro de liderazgo. Quien la usa tiene el poder, al menos durante unos instantes. El resto está a su merced, esperando que dispare o no. Porque la vida se para y todo se nubla cuando un arma aparece. Cuando emerge algo tan real como un aparato que decide la continuidad o no de alguien. Los decibelios de la violencia aumentan con un instrumento como un revólver. Y todo lo demás, las

amenazas, los empujones o los cuchillos quedan atrás. Veronese, a lo largo de las versiones, comprende la potencia escénica y real de ese instrumento mortal. Las palabras sobran, las amenazas se quedan pobres. El verdadero comportamiento de alguien puede medirse si aparece un arma ante sus ojos, tanto si la tiene en la mano o frente a él. Ya lo decía David Mamet (1998: 43):

El drama no tiene por qué afectar necesariamente al comportamiento de las personas. Existe un artefacto fantástico y enormemente efectivo que transforma la actitud de las personas y hace que vean el mundo desde otra perspectiva. Se llama pistola.

El autor argentino, consciente de esta capacidad reveladora, permite al resto de personajes que se muestre tal y como son solo con el uso de una pistola. Así, en la versión para la compañía española quien primero muestra el revólver es el vecino:

Fermín.- (*Saca un revólver*). Yo también tengo mi derecho. Esa niña es mía también.

Berta.- No diga gilipolleces porque esa niña no es suya. ¿Pero qué hace con eso?

Fermín.- (*Llamando*). Tono. ¡Tono!

Tono.- (*Desde adentro*). ¿Qué pasa? Me has asustado... ¿¿¿Qué haces con una pistola??? ¿Tú qué haces aquí?

(versión 2009, Veronese, en prensa)

El texto de esta versión no indica el momento en que el arma pasa de las manos del vecino a las de Luis, aunque posiblemente sea durante la presente réplica. Fermín, por tanto, será quien muestre el arma, que Tono después enseñará a Gómez. Este, a su vez, será el último en usar el revólver:

Gómez.- Quietos todos. (*Toma a Berta del cuello*). Venga, si hay algo que tienes que decir, dilo ahora.

Berta.- Tono, saca a este hombre de esta casa de una puta vez.

Gómez.- (*Toma la pistola*). Habla, Berta.

Berta.- ¿Qué quieres que diga? Como si hablando se pudieran solucionar las cosas. ¿Para esto viniste, Gómez? ¿Qué quieres de mí?

(versión 2009, Veronese, en prensa)

La violencia en la segunda versión es tan palpable, tan evidente, tan corrosiva, capaz de contaminar a cualquier elemento que acceda a ese entorno, que actúa como un virus, fagocitando todo lo que entra en contacto con ella. Hasta el límite de que el «invitado», que en principio está indefenso, que en la primera versión no es capaz de articular palabra, esta vez ha superado las barreras de la cortesía y del asombro, y se sumerge en ese clima de crueldad para comportarse como el resto de personajes. Como el resto de animales. Ya no es un cordero, una víctima. También se convierte en lobo, capaz de apuntar al resto, de matarlos si hiciera falta, para saber qué está pasando en esa casa. Veronese, como quien juega con los mandos de un amplificador, disminuye la

inocencia de Gómez y aumenta su maldad, mientras que el personaje de Tono sufre el efecto inverso:

Berta.- ¿Que yo lo aceptaba, hijo de puta? (A Gómez). Mátalo...

Tono.- No, ¿qué le dices? Están todos locos aquí. Mira, yo mejor me voy a ir y no voy a volver, ¿está bien, Berta? Y todo va a quedar como antes... Si total nosotros ya... Yo ya me había ido de casa, si hoy estaba aquí de casualidad, dile, Berta, que yo no tendría que estar aquí. Dile...

Berta.- Mátalo...

Tono.- Gómez, puedes quedarte con la niña, yo no tengo problemas... no la quiero... si yo no la quiero.

Gómez.- Si serás... (Le apunta).

Tono.- No, por Dios, paremos con toda esta violencia inmoral. Esto es un error de la naturaleza... Nunca quise hacerte esto...

Berta.- Mátalo. Gómez... Dispara... Mátalo...

(Gómez le dispara. No tiene balas. Berta le quita el arma).

Tono.- ¿Qué haces? ¿Me quieres matar de un infarto? Dios mío... por favor...

Fermín.- Berta, la mordaza... (Lo desarma). Escúcheme esto, Gómez, y métaselo en la cabeza. Si Tono pensara que la nena no es suya, si tuviese la mínima sospecha, revolvería cielo y la tierra hasta encontrar al hijo de puta que se le anticipó. Imagínese lo que sería capaz de hacer.

Tono.- No sé cómo decís eso de mí. Si yo soy incapaz de...

Fermín.- Usted se calla. (A Gómez). ¿Qué le pasa? Tono le perdona, ¿o no?

Tono.- Yo lo perdono, obvio, un momento de locura lo tiene cualquiera... Puedes volver cuando quieras ahora que conoces el camino. ¿Lo llevarías, Fermín?

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Tono, en el caso de la versión española, es quien clama por el cese de la violencia, de una violencia «inmoral», como dice. Su cobardía frente a la pistola se hace patente, y su reacción ante el arma descargada, incapaz de matar, resulta casi patética, con ese intento de quitarle gravedad y bromear. Fermín, por su parte, es quien toma el mando de la situación, ordenando a Berta que amordace a Gómez, y formulando las explicaciones pertinentes que, por otro lado, no le conciernen a él sino a su pareja de vecinos. Por último, la reacción de Berta muestra a un personaje más fuerte que el de 1992, pero será en 2014 cuando la mujer alcance su grado máximo de independencia, de poder y de violencia.

En la última versión, con un grupo de actores argentinos en 2014, el dramaturgo y director precisa los roles de cada personaje, sus comportamientos y sus personalidades. La bravura de Luis disminuye gradualmente hasta llegar a la cobardía del último Tono, que solo es valiente en casa, en zona segura, como dice Berta:

Berta.- Será terrible, pero es común en este barrio. ¿Y Tono, que estaba ahí conmigo? ¿Te crees que dijo algo? ¿Que intervino...?

Oscar.- ¿Tono?

Berta.- Sí. No. Se quedó, así, tieso, agarrado de mi mano, el muy cobarde. Pero nada más cerrar la puerta y ya se hace el loco.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Ella es quien, en esta última versión, mostrará el revólver por primera vez, como ya se vio líneas arriba: «*(Saca un arma del cajón y la enarbola)*. Mirá qué hay que tener para sentirnos seguros. A la noche hay que salir armado». Inmediatamente después Tono le arrebató el arma como quien quita a su hermano pequeño el juguete que tiene en sus manos. Y de ese mismo modo infantiliza Berta a su marido: «¿Qué vas a hacer con eso? ¿Qué te digo siempre? No quiero que juegues con eso aquí dentro». Tono, aniñado y cobarde, estará amenazado por Oscar al final de la pieza. Pero quien, como un títere con hilos invisibles, dicta los movimientos que el invitado debe hacer es Berta. Es ella quien ordena el disparo:

Berta.- ¿Que yo lo aceptaba? Matalo, Oscar. Matalo a este hijo de puta.

Tono.- ¡¡No, no, bajá ese revolver vos, paremos un poco!! Qué locura... ¿Qué somos...? *(A Oscar)*. Mirá lo que vamos a hacer, podés quedarte con la casa... ¿Te gustaba la casa, no? Bueno, qué problema hay, quedátela...

Oscar.- ¿Pero qué decís...?

Tono.- ¿No querés? Podés quedarte con Berta también... Te la devuelvo, toda para vos, agarrála...

Berta.- Si serás un reverendo hijo de mil putas, te voy a cortar las pelotas...

Tono.- ¡Nooooo!... ¡Tranquila vos! ¡¡¡Bajemos decibeles, carajo!!! ¿¿Somos animales?? *(A Oscar)*. Ya sé lo que vamos a hacer, quedate también con la niña, Oscar, no hay problema... ¿Es tuya, decís? Y bueno, quedátela. Si yo no la quiero, si a mí ya me cansó...

Oscar.- Te voy a matar, sabés que te voy a matar...

Tono.- No, no, no... Pará, pará con toda esta violencia inmoral.

Berta.- ¡¡¡Matalo, Oscar, pegale un tiro a este hijo de puta!!!

Tono.- No, esto es un error de la naturaleza. Perdoname, nunca quise hacerte esto, Oscar...

Berta.- ¡¡¡Matalo, Oscar, matalo!!!

Tono.- No, Berta, ¿¿qué decís, que decís?? No, no...

(Oscar gatilla pero el revolver no dispara. No tiene balas. Pausa. Mira a todos. Sale corriendo. Fermín va detrás de él. Pausa)

Tono.- *(A Berta. Todavía inmobilizado)*. ¿Vos sabías que estaba descargada? *(Pausa)*. ¿Sabías o no?

Berta.- Qué ser demencialmente egoísta es el hombre. Te ayuda y te abandona, te cuida pero también te caga la vida, dice que te protege pero te trata como a un animal. *(A la hija)*. Y yo, querida, ¿desde cuándo acepté esta vida de sumisión y tortura? Me da mucha vergüenza todo esto, mucha...

Tono.- *(Disculpándose)*. Yo te prometo...

Berta.- Callate, vos.

Oscar.- *(Entra, traído por Fermín. Sollozando)*. Perdón, no sé lo que hice, perdóname, Tono, si yo nunca agarré un arma, me enloquecí, no sé lo que me pasó, perdoname...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El poder de Berta en esta última versión es exponencialmente mayor que en las anteriores. Ella muestra el arma, lo infantiliza cuando cae en manos de Tono y ordena qué hacer con él cuando es Oscar quien lo usa. Ambos, Luis/Tono y Gómez/Oscar, se avergüenzan de usar el arma: el primero dirá que le da «no sé qué» tenerla, que no sabe usarla y que es un peligro con una pistola; el segundo, en la última versión, pedirá perdón a su amigo por lo que ha hecho. Quien no se arrepiente es Berta. Ella, que ha ido poco a poco escalando, a lo largo de los años, hasta la cima del poder en esa familia, ordena disparar. Y no desvela si sabía o no que el revólver estaba descargado. Berta es quien realmente maneja la situación. De hecho, en una versión descartada del último texto, ella era quien apuntaba al resto:

Berta.- (*Berta apuntando con el arma de Fermín*). Quietos todos... Todos contra la pared... (*A Tono*). Vos también...

Tono.- Berta, escuchame...

Berta.- Todos contra la pared, dije, me parece.

Oscar.- Esperá un poco, sé que esto que te voy a decir es una locura porque... en estos años nunca quise saber de vos, ni de Tono, pero esto... (*Señala a la hija*). ¿Qué es esto?... Por favor, ¿qué es esto?

Berta.- Va a ser mejor que te vayas, Oscar.

(versión descartada 2014, Veronese, en prensa)

Veronese, en un momento determinado, plantea la posibilidad de que Berta, que ya tiene el poder absoluto de la situación en esta versión, sea quien apunte al resto. Sea quien tome el cetro de la violencia. Pero finalmente decide que ella no tome la pistola, y que sea Oscar quien lo haga, como lo hacía en la versión de 2009. El dramaturgo decide que ella no se manche las manos apuntando con el arma. Veronese sabe que no es más peligroso quien empuña un arma sino quien ordena el disparo. Sabe que el verdadero poder no está en quien asesina sino en la persona que dictamina quién debe morir. Berta es la dueña de la situación. Y lo es solo con las órdenes, con las palabras, si las armas. Ahí radica su verdadera fuerza: en la capacidad de manipular al resto con lo que dice y no con lo que hace impulsivamente. Berta, que con el paso del tiempo ya se ha ganado un nombre, y no se presenta solo con un apellido, va obteniendo más peso y protagonismo, desde la periferia de esa casa, con un Luis dominador, hasta el centro mismo de la historia: «Pasa a ser como la jefa de esta banda, todo por orgullo, quizá, pero por defender su persona y su sitio, que le respeten, que le den el lugar que ella cree que merece», explica el autor (§ B3).

9.2.3.2.2. Los restos de la dictadura

Del maravilloso mundo de los animales: los corderos, con sus versiones sucesivas, rebosa violencia, crueldad. Crudeza, como dice Gonzalo Martínez: «¡Ah, crudeza sí! En lo temático, en los personajes y en los vínculos. Sí, bueno, nosotros vivimos en un país muy crudo, muy duro» (§ B6). Argentina, arrasada moral y físicamente tras una dictadura devastadora, se reconoce como un país duro, crudo, violento (§ 2.5). Y el teatro no evita esa relación, sino la que la pone en escena. Habla de ella. La muestra. Gonzalo Martínez, el ayudante de dirección de *Los corderos* en su versión argentina, desarrolla la idea que apuntaba:

Es un país violento, la calle acá es violenta. Y la sociedad mientras más diferencias sociales tiene más violencia genera. De qué vive un tipo que viaja dos horas en un colectivo hacinado o en el Subte, donde no te puedes mover... eso es un caldo... O la gente que va presa y vuelve al sistema... todo eso va generando violencia. Y la gente que ve estas obras no está en contacto inmediato con eso, pero lo reconoce, obviamente, porque está en la televisión, por la calle. [...] Lo único que podemos decir de ellos [los personajes de *Los corderos*] es que una patinada en la vida, un año que te quedaste sin laburo, tuviste un hijo y no lo pudiste ver más, una patinada, cualquiera, te puede dejar en una circunstancia de mucha violencia (§ B6).

El teatro argentino, que combatió duramente contra el silencio en la dictadura de Videla, y en los años previos, que siempre ha servido como bastión de la resistencia; que ha evidenciado la existencia de los desaparecidos mientras el gobierno trataba de ocultar esas pérdidas (con esas obras en las que el actor desaparecido no se sustituía por un cuerpo presente, y los compañeros interaccionaban con su figura ausente); que ha congregado en sus salas a espectadores ansiosos de saber lo que la prensa oficial negaba (como el Teatro Picadero y su *Teatro Abierto*); que ha servido como estandarte del convivio en un momento histórico en el que se exigía la individualidad (los grupos de más de tres personas paradas en las plazas estaban vedados, pero la unión de cuerpos en un teatro era imposible de prohibir); que ha sobrevivido a amenazas, disparos y bombardeos... ese teatro fuerte y rebelde, que bebía de Barletta y su teatro independiente (§ 2.2.3.2) y que no dejó de dar coletazos tras la llegada de la democracia, sigue navegando por las alcantarillas de cada texto teatral posterior. La violencia de las calles traspasa a las salas, como traspasa el agua debajo de las puertas. Porque los autores han vivido aterrorizados, y sus historias transpiran esa violencia recibida. Aunque no hablen de la dictadura. Aunque su tema central no sean los desaparecidos. Aunque traten de superar esos tiempos de horror. Entre las líneas de los textos teatrales, especialmente en el teatro independiente, se filtra esa violencia. Porque

existe y el teatro no puede ocultarla. Porque, como decía Sartre (Alonso de Santos, 1999: 380):

La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda declararse inocente del mundo. [...] Podemos llegar a la conclusión de que el escritor ha optado por revelar el mundo y, especialmente, el hombre a los demás hombres, para que estos, ante el espejo puesto al desnudo, asuman toda su responsabilidad.

Así, en *Los corderos* hay resquicios, remanencias, de un tiempo en que la violencia lo invadía todo. De un tiempo en que la gente desaparecía. Hay restos de la dictadura de Videla, del sufrimiento, el temor y la incertidumbre que esa época nefasta dejó en las retinas y en los estómagos de todo un país. Veronese, que no pretende hacer una obra política, deja que los recuerdos de los años 70 se cuelen entre las letras de su texto:

Crecí y pasé mis últimos años de la adolescencia con la dictadura, y cuando estaba creando aparece la democracia y con ella un lugar maravilloso. Recuerdo el día de la democracia cuando ganó Alfonsín en el año 83: me puse a llorar no sabía por qué. Estaba trabajando y me puse a llorar. Porque uno vivió durante muchos años con un revólver en la cabeza. Aunque no literalmente, pero sí en estado de sitio y con posibilidades de morir. Y yo no era muy consciente de eso, la verdad, pero inconscientemente eso estaba, y con eso crecí y con eso me convertí en creador. Era muy difícil para mí no crear a partir de una situación tan violenta. Dicen que se crean mejores obras de arte en épocas violentas, no de libertad. Calculo que después de Hiroshima las artes plásticas por unos años habrán tenido un material tremendo y luego eso se va disolviendo. Creo que en esa época se escribía mucho sobre el tema. Y yo tenía fantasmas claramente de todo eso: pensaba en algo y era eso. Mi pensamiento iba hacia ahí (§ B3).

Y hacia «ahí» se dirigen los mordiscos, las heridas, las patadas, la búsqueda de lo inconsciente, la animalidad, los gritos, la aparición del revólver. Hacia ahí se encamina toda la violencia que destila esa familia de lobos ocultos tras pieles de corderos. Pero, especialmente, hacia ese lugar de reminiscencia de un terror que asoló a todo un país, o *desde* ahí, surgen dos elementos básicos para la lectura en clave política de este texto: el supuesto secuestro de Gómez/Oscar y la identidad ambigua de la Hija. Las tres versiones del texto presentan ambos elementos, aunque con ligeros matices que afectan a la obra completa y su interpretación. El tratamiento de cada secuestro y cada desvelamiento de la identidad de la Hija ahonda, de un lado, en el estilo que Veronese está desarrollando en el momento de su escritura o reescritura, y de otro lado, en los matices que cada versión aporta para una nueva lectura de la obra.

9.2.3.2.2.1. El secuestro

Lo primero que encuentra el lector al abrir las páginas de la versión escrita en los años 90 es una acotación en la que se describe el espacio en que se desarrollará la acción, y en él está «Gómez en el centro de la habitación, tomándose la garganta, ahogándose. Se desprende el cuello de la camisa. Rodríguez frente a él» (Veronese, 1997: 57). En una suerte de comienzo *in media res*, Veronese opta por no dar datos de la llegada de Gómez a esa casa: lo instala allí, frente a la mujer, y dejando para la imaginación del receptor todo lo que sucedió previamente. Para la imaginación o para el diálogo del hombre, que trata de explicarse sin mucho éxito:

Gómez.- ...Por suerte no me había sacado toda la ropa, porque si no, en esa situación... Uno está preparándose para la ducha, y llaman a la puerta.... (*Se ahoga. Señala hacia afuera*). Esos... ni sé qué nombre les cabe... ¿Quiénes son esos...?

Rodríguez.- ¿Alguien lo trató mal?

Gómez.- ¿Son conocidos suyos?

Rodríguez.- Pero... ¿por qué insiste en meterme en medio?

Gómez.- Me traen a su casa.

Rodríguez.- ¿Pero le pegaron?

Gómez.- No.

Rodríguez.- ¿Lo patearon, lo insultaron? ¿Lo trataron como a un cordero?

(Veronese, 1997: 57)

El hombre, que está tan perdido como el lector, no entiende quién le trajo hasta esa casa en la que vive ella. Gómez dice que lo trajeron a casa de Rodríguez, pero no habla de secuestro en ningún momento. Quien lo hará será Luis, mucho más adelante, antes de descubrir que su hermano no ha llegado a la casa por decisión propia:

Luis.- (*A Rodríguez*). ¿Cómo lo vamos a traer a la fuerza? ¿Qué decís? No lo vamos a secuestrar. (*A Gómez*). Siempre pudiste venir cuando se te cantaba. Pero no. Mi propio hermano y se hacía rogar. Pero hoy... Lo importante es que te decidiste. ¿Viniste solo?

(Veronese, 1997:85)

El lenguaje se configura como un conjunto de símbolos que una comunidad determinada es capaz de descodificar para poder expresar y entender lo que se quiere transmitir. Es un código común. Una suerte de contraseña. De pacto entre los hablantes. Sin embargo, a veces, determinadas palabras sobresalen, como si aparecieran subrayadas, en mayúscula y en letras negritas, a la vez. Son palabras y, como tales, pertenecen a ese código común. Aparentemente no se diferencian del resto. Son vocablos con significante y significado. Podrían pasar desapercibidas en la línea del texto en la que se instalan. Sin embargo, el hecho de que aparezcan parece obsceno. Como si estuvieran saltándose sus propias normas de conducta. Es el caso de la palabra *secuestro*, que Luis es capaz de decir. Algo que se ha callado, que nadie ha mentado,

que se ha sustituido por verbos como *traer*, de pronto surge como la luz en la oscuridad. Y sorprende. Y ciega. Porque ofrece una nueva perspectiva de lo que hay alrededor, o porque aclara todas las dudas. Como en una habitación que solo se logra intuir en penumbra, y que se reconoce perfectamente al subir las persianas. Luis habla de secuestro negando el propio secuestro. La palabra y el significado que viene con ella. El vocablo y la sensación que Gómez arrastra con él desde el comienzo de la pieza. El lector, que no sabrá si Luis es inocente, si es atrevido con la elección de las palabras, si es torpe o si es irónico, se encuentra de frente con algo que ha intuido desde hace tiempo. Lo oculto sale a la luz. Veronese pone en juego un mecanismo siniestro. Pero lo pone en juego de una manera ambigua, no explícita. Porque sabe que desvelar esa palabra tiene un significado claro para los personajes de la historia y para los receptores de un teatro de un país tan asolado por los secuestros como Argentina. Porque conoce el poder que tienen las palabras cuando parecen saltarse sus propias normas conductuales. Por eso, en la versión que rehízo para *Histrión Teatro*, la aparición de esa misma palabra se produce mucho antes, y en ella se limpia, como se limpian las espinas de un pescado, todo indicio perverso y siniestro: en el instante en que aparece, la palabra, es decir, la idea, es decir, el hecho desaparece.

Gómez.- (*Pausa*) Le dije que me trajeron esos tipos... metido en el maletero...

Berta.- No empiece ahora con una historia de secuestro... Qué imaginación.

Gómez.- Yo no hablé de secuestro.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

En este caso no es Luis, sino Berta, quien dice la palabra clave. Como se ha visto en numerosas ocasiones, Veronese concede más independencia a la mujer a medida que las versiones se van sucediendo, por eso ahora es ella, y no su pareja, quien ironiza, esta vez sí de una manera más evidente, sobre la idea de un secuestro. Gómez niega que le hayan secuestrado, porque cuesta creer esa historia. Porque es el año 2009, y el país lleva en democracia mucho tiempo. Sin embargo, al final de la obra, después de que Gómez dispare a Tono con un revólver sin balas, Fermín será el encargado de amordazar al recién llegado para sacarle de la casa. No se va él, ni se va solo. Se va como llegó. Y en este caso el espectador sí ve cómo entra Gómez a la casa, después de una intervención de Tono que da pistas sobre la modificación de su personalidad desde los años 90:

Tono.- (*A la Hija*). No sé si sos tonta... (*Se oye un silbido*). Espera... (*Escuchando*). Entra... ya están aquí. Estoy tan harto de todos ustedes, tan harto.

(Entran [Tono e Hija] a la habitación. Inmediatamente entra Gómez trastabillando, traído por Berta. Está vendado. Las manos atadas).

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Berta, por tanto, es quien mete a Gómez a la casa, y es quien ironiza sobre la idea del secuestro. Veronese amplía los decibelios de violencia en la mujer y le otorga una posición de poder suficiente como para manejar a Gómez y despistarlo, pero también como para hartar a Tono. Porque su réplica, que pretende pasar desapercibida, ofrece datos interesantes en cuanto a la lectura del texto: si Berta es quien trae a Gómez, y Fermín es quien se lo lleva, la Hija debe ser una aliada de alguna manera para que ese plural de Tono tenga sentido. Y ese plural dice «tan harto de todos ustedes», de modo que parece desprenderse de algo que él recibe como ente pasivo, de algo en lo que se ve obligado a participar. Está harto de lo que el resto está haciendo. Y lo dice antes de que Berta traiga a Gómez vendado y a la fuerza. Veronese, en esta versión, parece acercarse más a la lectura de una venganza perpetrada por Berta, de una suerte de broma macabra, en la que participa el resto de esa «familia» desestructurada.

En la versión final del texto, la de 2014, el dramaturgo hace unos últimos retoques con respecto a ese secuestro de Gómez, ahora llamado Oscar. Esta vez es el vecino quien trae a Oscar, y no Berta. Y lo hace tras una conversación entre Berta, Tono y la Hija, en la que la madre echa a su pareja de casa, y el motivo tiene que ver con esta réplica que dirige a su hija: «La tonta aguanta, aguanta... Ahora, querida, cuando los celos empiezan a venir acompañados de violencia...» (versión 2014, Veronese, en prensa). Cuando Tono se va, y la Hija entra en la habitación contigua para ver la tele, Veronese introduce al personaje que desencadena el conflicto familiar:

(Se abre la puerta exterior. Entra Oscar trastabillando, empujado por Fermín. Fermín lo deja y vuelve a salir. Oscar está vendado. Las manos atadas).

Oscar.- *(Pausa. Violento)* ¿Qué es esto? ¿Es una broma? ¿Quiénes son ustedes...? Quiero que ya mismo me desaten y me... me... o voy a... a...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

En ningún momento, a lo largo del texto, se incluye la palabra «secuestro». Oscar solo dice: «Me asusté, no sabía quiénes eran, me asusté, uno escucha tantas cosas, me asusté...». Se percibe su miedo y la idea que hay detrás de que alguien traiga por la fuerza a otra persona, pero el secuestro no se instala como idea en el texto, ni en la mente del receptor. Ese vocablo no aparece deslumbrando con su obscenidad. Y de ese modo, Berta es capaz de decirle:

Berta.- Que ya te entendí, que te trajeron a la fuerza ¿no? Pero ahora te podés ir, sos libre... Nadie te retiene. Creo que todo esto no tiene mucho sentido. No viniste en un buen momento. Fue una equivocación... Mejor que te vayas...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Es libre, no es un rehén, no está secuestrado, y sin embargo, al final de la pieza, después de que haya disparado a Tono, sin ninguna consecuencia mortal, Oscar saldrá de la casa como había llegado:

Berta.- La camisa. (*Ella grita*). La camisa, dije. (*Fermín le saca la camisa*). El cinturón también.

Oscar.- Esperá un poco, Berta, esperá, por favor... (*Seña de Berta. Fermín le pone la camisa en la cabeza*).

Berta.- Va a ser mejor que te vayas por donde viniste, Oscar.

Oscar.- No, pero ¿qué es todo esto? Esperá, esperá... No, por favor, no... ¿Qué van a hacer conmigo?

Berta.- (*A Tono*). Despedite.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La ambigüedad con la que juega el dramaturgo es la clave para la lectura de cada una de sus obras, y *Los corderos* no podía ser menos. En las tres versiones la idea del secuestro está presente, pero en la primera se menciona expresamente, en la segunda se alude a ello tras el escudo de una ironía, y en la tercera ya no aparece la idea del secuestro con esa palabra. Ya no se habla de un secuestro. Aunque los hechos indiquen que Oscar lo sufre:

El tipo que fue traído sí es reflejo de lo que pasaba: entraban así a tu casa y te llevaban. Es una imagen inequívoca de eso. Yo tenía ganas de acercarme a lo equívoco. Planteé en un momento que él no venga forzado, sino que le digan «¿puede acompañarnos?» y como él dijo que no se le tiran encima, como un procedimiento policial. Eso se me acerca más a la idea de lo que quiero mostrar hoy. Es como decir «bueno, si vos te portás bien la violencia la podemos evitar, somos civilizados, no nos hagás hacer algo que nosotros no queremos hacer» (§ B3).

El autor explica su necesidad de alejamiento de esa violencia explícita, para reservarla en el confeti de la ambigüedad que se espolvorea por toda la obra. Veronese trata de alejarse de ese lugar de los años 90 que lo lanzó a escribir una obra en la que alguien aparecía de pronto en casa de un, *a priori*, extraño. Trata de alejarse, con el tiempo, de esos indicios de dictadura que marcaron al país durante años. Quiere desvincular su texto de cualquier anclaje concreto. Pero no renuncia a la violencia. Se aleja de la idea de los desaparecidos, pero no se aleja de la idea del secuestro. Y ofrece datos para unas posibles lecturas que tengan que ver con la historia que se desarrolla, más que con lo que sucede en el contexto de esa familia: en el barrio, en la ciudad, en el país. Por eso, en su última versión, Berta habla de celos. De celos violentos. De celos

que Tono no puede controlar y por los que ella decide romper la relación. Entonces aparece Oscar, una expareja de ella. Y Tono se encuentra con él. Y aparece la Hija. Y las dudas sobre su identidad.

9.2.3.2.2. La identidad de la Hija

La cuestión identitaria de la Hija es el segundo punto clave para una lectura política del texto. En las tres versiones del texto, este joven personaje se presenta como la Hija entre Rodríguez/Berta y Luis/Tono. Pero las dudas sobre su verdadero origen aparecen desde el principio, con esa negación de la mujer a especificar la edad concreta de la pequeña:

Gómez.- ¿Ustedes tuvieron un hijo?

Rodríguez.- Sí. Felicíteme. (*Sonríe*). Uno solo, ¿eh? Suficiente. Ahí paramos. Yo lo dije y cumplí, me planté. No me agarran más. Ya bastantes problemas me da esa criatura. Ni loca...

Gómez.- ¿Cuándo nació?

Rodríguez.- Sabía que me iba a preguntar eso. La gente lo primero que me pregunta es eso... ¿Por qué?

Gómez.- Bueno... no sé.

Rodríguez.- (*Se tapa la cara*). Nunca me acuerdo la fecha y me da vergüenza.

Gómez.- Perdona... no me di cuenta... que...

Rodríguez.- No es nada. No se preocupe, déjeme pensar... no sé bien, pero ya debe hacer unos años. En realidad lo estoy engañando... sí, no es un hijo, es una hija...

(Veronese, 1997: 66-67)

La extraña respuesta de una madre que no sabe cuándo nació su hija traslada al lector a uno de los conflictos más desoladores que se vivieron en la Argentina de Videla y en los años posteriores: el robo de bebés. Los niños, como los adultos, también desaparecían durante los años 70. Como sus madres. O a causa de la desaparición de las madres, más específicamente. Cuando una madre era captada, el bebé la acompañaba y acababa perdiéndose... y aparecía en casa de padres adoptivos que lo tomaban como si fuera suyo, como si la mujer de la pareja lo hubiera gestado durante nueve meses. El niño no llegaba a conocer su verdadera identidad en todos los casos. Y este proceso de identificación no hubiera sido posible si las abuelas de esos niños perdidos no se hubieran juntado en la porteña Plaza de Mayo a reclamar su aparición. Centenares de niños han ido recuperando su identidad desde entonces, y quién sabe cuántos otros seguirán pensando que sus padres biológicos son los que conoce. No es este un caso aislado de Argentina: en España, sin ir más lejos, se destapó en los años 80 un caso similar de bebés robados.

El lector de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* encuentra, por tanto, un secuestro y a una madre que no sabe cuándo nació su criatura. O que dice no saberlo. La combinación de estos elementos convierte el texto en un terreno pantanoso, enfangado, en el que no se puede pisar seguro, en el que hundirse hasta los codos y atemorizarse por lo que pueda bucear entre las piernas. Veronese, con dos datos ambiguos y, paradójicamente, concretísimos, dibuja toda una realidad en la que el peligro, el temor, la sospecha y la duda conviven con esos personajes. El autor aplica el brochazo determinado para que ese lienzo que es la obra se impregne de una atmósfera insana. Violenta. El dramaturgo no pretende hablar sobre los bebés robados necesariamente: la acción y los acontecimientos se encaminan hacia otros derroteros. Sin embargo, el clima que se genera en esa casa se instala como la neblina en las calles, e impide caminar con seguridad, saber qué hay frente a uno mismo a dos metros de distancia. Veronese, consciente de lo que despierta en la memoria del lector argentino en los años 90, no evita el equívoco y da la mano al receptor para que acceda a un mundo de sospechas. A un universo de preguntas. A una suerte de recreación de un interrogatorio: el que el personaje de Gómez necesita hacer para conocer qué está pasando en esa familia, y de quién es hija realmente esa niña.

En la versión publicada en 1997, después de que Rodríguez afirme que le da vergüenza no saber la edad de su hija, pasa a describirla como es:

Rodríguez.- (*Sonríe*) hermosa, tiene que verla, pequeña, unas piernitas que se las quisiera comer, casi una enana, no crece, ¿me puede creer? Así de chiquita, medio metro mide, pero divina. Divina y simpaticona como ella sola... (*Ríe*). No ponga esa cara, es una broma lo de la estatura, después empezó a crecer. De repente me pega estirones de diez centímetros en un día. Mucho calcio. (*Sonríe*). Es una loca, es una loca chiquita, como su madre...

(Veronese, 1997: 67)

Esta descripción, como se ve, vuelve a ahondar en la ambigüedad: la Hija es presentada como un bebé e inmediatamente su tamaño aumenta, como la Alicia de Lewis Carroll en ese mundo maravilloso. Y de este modo será tratada la Hija a lo largo de la pieza: Fermín la infantiliza («Es hora de que esté acostada, es muy chica para estar levantada» [Veronese, 1997: 97]), mientras que el padre actúa con ella como si de una *Lolita* se tratara («Dale un beso. En la boca no, ¿eh?» [Veronese, 1997: 95], le dirá cuando se presente ante Gómez). Gómez, que no tiene datos sobre la edad de la Hija, y que podía esperar a una niña pequeña, se encuentra con casi una adulta, y le pregunta por su edad:

Luis.- ¿Qué edad va a tener? ¿Qué edad querés que tenga? Si es una criatura.

Gómez.- Más o menos. ¿Qué edad tiene?

Luis.- Nunca hicimos la cuenta.

Fermín.- Es muy avanzada para su edad.

Luis.- Es una enana y le dimos calcio. Pegó el estirón hace poco. Pero no debe tener ni doce todavía.

Gómez.- No puede tener doce. [...] Aparenta más y...

Luis.- ¿Y qué? Sale a mí, yo siempre fui robusto... esperá un poco... (*Se revisa un bolsillo. Encuentra una foto*).

(Veronese, 1997: 99)

Luis le muestra una foto del bautismo de la niña. Del supuesto bautismo de la niña, al menos. Y le pide a Gómez que lea la fecha que está en el dorso. Pero la fecha está borrosa y no se puede ver con claridad. Luis le dice, como ya se vio (§ 9.2.2.2), que la niña tiene catorce años. Catorce, y no doce:

Gómez.- Uh, qué pesado, ¿no vio la foto?

Rodríguez.- Andate para arriba. Luis, sacalo de esta casa.

Gómez.- (*Se abalanza sobre la hija*). ¿Pero no te das cuenta lo que pasa acá? Él no es tu papá.

Hija.- Ya sé que no es mi papá. Te creés que soy una idiota. Si no nos parecemos en nada. Él no es mi papá pero ella es mi mamá. Cuando él conoció a mamá, ella ya estaba embarazada de mí, un tipo la dejó, un desgraciado que ya se murió, creo, hace como veinte años.

(Veronese, 1997: 102)

La Hija, así, desvela las dudas que han asaltado a Gómez desde que llegó a la casa. Él y Rodríguez, que habían tenido una relación previa, pudieron haber tenido un hijo juntos. Pero Gómez la abandonó. Se fue con una maleta (§ 9.2.3.1.2.1.1.1). Hace unos veinte años. Los mismos que parece tener la Hija. Veronese, que ha jugado al despiste con la edad de la pequeña-no-tan-pequeña, instala en el personaje de Gómez la duda de si será o no su hija. Y decide no resolver completamente esa duda. Luis le dirá: «Si yo supiera que no es mía, si tuviese la mínima sospecha, revolvería la tierra hasta encontrar al hijo de puta ese, y sabés bien lo que sería capaz de hacerle, ¿no?» (Veronese, 1997: 102), y Gómez saldrá de casa, acompañado por Fermín:

Rodríguez.- ¿Por qué mentís a la gente? ¿Cuándo vas a crecer? Ya pronto vas a cumplir los quince.

Hija.- Perdón.

Luis.- (*A Rodríguez*). ¿De dónde sacó esa idea del tipo que te dejó, me querés decir?

Rodríguez.- No grites que se pone mal.

Luis.- (*A la hija*). Vos tenés un solo papito. ¿Entendés? Un solo. Y es este.

(Veronese, 1997: 103)

En la versión de 1992, por tanto, Veronese escribe este diálogo al final de la obra. Pero el receptor, que se ha empapado de ambigüedad durante el tiempo en que ha

participado de la obra, no tiene por qué creer a los personajes. No tiene por qué pensar que lo que dicen es real. Porque Veronese ha permitido que sus personajes mientan, y el espectador, que ha confiado en ellos y que se ha sentido engañado y cómplice a partes iguales, ahora puede decidir. Porque tiene más datos que Gómez. Entre otros, sabe que la niña de la foto no es la Hija. Gómez no lo oyó, pero el espectador, que ha tenido acceso a la estancia de arriba, en la que estaban padre e hija (§ 9.2.2.2), sí lo ha visto:

Luis.- (*Doblándole el brazo en la espalda a la Hija*). ¿Dónde está la foto?

Hija.- No te la doy.

Luis.- Sin bromas.

Hija.- ¿Para qué la querés? Pará, Luis... me estás haciendo doler en serio.

Luis.- (*Pausa. La suelta*). Perdoname. No quería lastimarte.

Hija.- Sos un bruto.

Luis.- ¿Pero no sabés dónde puede estar?

Hija.- No sé qué carajo querés.

Luis.- Una foto mía. (*Busca por los cajones*). Es una del año pasado... yo estoy con la hija de...

Hija.- No me revuelvas los cajones. No va a estar ahí. (*Luis la mira bruscamente*). ¿No me escuchaste? No hay nada tuyo ahí.

Luis.- ¿Por qué eres tan agresiva? ¿Se puede saber? (*Se le acerca*). ¿Eh? No me querés más, ¿no es cierto? ¿Es por eso?

Hija.- Salí.

Luis.- ¿A quién querés más, a mamá o a papá?

Hija.- Mamá no jode.

(Veronese, 1997: 77-78)

La identidad de la Hija, por tanto, es una de las claves del texto: uno de los desencadenantes de la acción. Se instala en el ambiente desde la primera duda de la madre sobre su fecha de nacimiento, y no se resuelve completamente en ningún momento. Parece que la adolescente tiene casi quince años, aunque tal vez aparenta más. O quizá Rodríguez tiene más datos y está ocultándolos, y Gómez se ha ido de esa casa con una sospecha que era cierta. Quizá Luis no sea el verdadero padre, y quizá tampoco él lo sabe. La nebulosa de la ambigüedad es perenne.

En las siguientes versiones la ambigüedad se mantiene, aunque la presentación es diferente. En la puesta en escena de *Histrión Teatro*, como ya se anunció, el texto comienza mostrando a la Hija y a Tono (ya no se llama Luis) en la única estancia en la que se desarrolla la pieza. La Hija, interpretada por Elena de Cara, ofrece la imagen de una veinteañera. De una veinteañera no necesariamente recatada, a juzgar por lo que le dice Tono, cuando hablan de Fermín:

Hija.- Es cuando está con amigos que se agranda. ¿Lo viste el otro día?

Tono.- No, pero lo que sí vi el otro día es cómo te metió una buena mano.

Hija.- Me estaba abrazando.

Tono.- No sé si sos tonta...

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Cuando se oye cómo Fermín aparca el coche en la calle, ellos abandonan la estancia y aparecerá Gómez traído por Berta. Y más adelante abrirá la puerta el vecino indiscreto. Durante el diálogo entre los habitantes de ese edificio se hablará de la niña, de una niña que Fermín quiere llevar a la plaza y de la que Berta dice que está en casa de una amiga. Cuando el vecino se marcha de la casa, Berta explica de quién hablaban. Veronese aprovecha para darle una vuelta de tuerca a la historia que escribiera en los 90. La cercanía entre los dos personajes se hace evidente, y trasluce el tipo de relación que tuvieron: ellos tuvieron planes de tener una familia.

Berta.- Ah, has escuchado de esa niña que Fermín quiere llevar a la plaza... yo diciéndole que no está, que está en casa de una amiga de la escuela, él que no va a la escuela... Bueno, total... De qué niña hemos estado hablando con Fermín, se preguntará, ¿no? (*Prende un cigarro*). Tuve una hija. Con Tono... Sí. (*Sonríe*).

Gómez.- Ah... ¿Tuviste una hija con...?

Berta.- Pero una y paramos. Me planté. No me agarran más. Ya bastantes problemas me da esa criatura. Ni loca... Pero me la quedé yo... [...]

Gómez.- ¿Una hija...?

Berta.- Sí... ¿Le gustan las nenas? Son mejores las nenas. Compañera de la madre. Es hermosa, tiene que verla, pequeñita, unas piernitas que se las querría comer. [...]

Gómez.- Es que una vez me dijiste que querías tener una hija conmigo. ¿Recuerdas?

Berta.- Sí. ¿Y?

Gómez.- Y que la tuviste con mi amigo.

Berta.- Pero a ver... ¿Te piensas que a mí no me hubiese gustado tener una familia contigo? Si ahora mismo te estoy viendo y... Soy una tonta porque estamos aquí y para mí es como si no hubiera pasado el tiempo... (*Lo intenta besar y se detiene*). No, Berta, no... ¿de qué sirve que seamos cariñosos, ahora, no?

Gómez.- Sí, me parece que es tarde para esto, Berta...

Berta.- Claro. Y es lógico, ha pasado el tiempo y nos hemos enfriado, disculpa, lo que pasa es que a mí los recuerdos no se me borran así porque sí, me perturban (*Canta*). ¿Te acuerdas de nuestra primera cita? ¿Yo qué tenía...? ¿Doce...? ¿Quince años...?

Gómez.- Bueno...

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Gómez y Tono, por tanto, han pasado a ser amigos, ya no son hermanos. Y la relación entre Berta y el recién llegado se evidencia mucho más con respecto a la primera versión. Pero hay otro dato que el dramaturgo introduce en este texto: los «doce, quince años» que tenía Berta cuando conoció y se enamoró de Gómez son los mismos «doce, quince años» que dirán que tiene la Hija, después de muchos rodeos y de acusar a Gómez de que querer saber la edad de alguien «no es lógico». Berta, como hacía Rodríguez, se avergüenza de no saber cuándo nació su hija, y parece sufrir por ello. Y esquivar la pregunta cuantas veces puede. Pero las cifras siguen apareciendo en

forma de pregunta, y las respuestas se hacen necesarias. Y las respuestas son las mismas: doce, quince años. Como si las dos mujeres estuvieran unidas por las cifras. Como si la vida de una fuera el eco del sufrimiento de la otra. Como si estuvieran emborronadas, como la fecha de la foto en la que supuestamente está la pequeña de bebé. Una foto que, en esta ocasión, Berta ha pedido que se enseñe, y no Luis/Tono:

Gómez.- No distingo bien, está emborronado...

Tono.- ¿Cómo emborronado? Está clarito. Haz la cuenta... Quince añitos...

Gómez.- ¿No me dijiste que tenía doce?

Tono.- (*Pausa*). ¿Yo dije... doce?

Gómez.- Sí...

Tono.- ¿Dije doce?

Fermín.- Sí, dijo doce, Tono.

Tono.- Quince. Aquí lo dice.

Gómez.- (*A Berta*). Antes, había dicho doce años.

Berta.- Bueno, a ver, ¿cuál es la diferencia? Doce, quince años.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Gómez, que no queda satisfecho con la respuesta, teniendo en cuenta la apariencia de la Hija, sigue indagando a pesar de los intentos del resto, y de las provocaciones de la pequeña, que juega impudicamente a su personaje de *Lolita*: «Cuando papá se acuesta conmigo siempre hace ruido», dirá (Veronese, en prensa), para después negar su paternidad:

Hija.- (*A Gómez, señalándole a Tono*). Igual él no es mi padre.

Berta.- ¿Pero de dónde sacas esas cosas?

Hija.- Fermín me las cuenta.

Berta.- Vete a tu habitación. (*La lleva dentro*).

Hija.- Que no quiero.

Tono.- No, que hay visitas...

Hija.- Fermín atendió a mamá cuando yo nací. Es ginecólogo. Él me lo contó todo.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Tal y como sucedía en la primera versión, las dudas sobre la paternidad de Luis/Tono se instalan como el sonido de los electrodomésticos caseros, de manera que es imposible que el zumbido deje de existir. Y generan en Gómez un ansia de saber qué ocurre, qué está pasando y si él es el padre de esa chica. Porque ella, como ya hiciera en los años 90, explica que su Tono y su madre se conocieron cuando ella estaba embarazada de alguien que ya murió. Gómez, en este caso, formula la ansiada pregunta:

Gómez.- ¿Tú tienes entonces unos veinte años?

Hija.- Recién cumplidos.

Berta.- No, ya sé lo que van a pensar todos ahora...

Tono.- ¿Nuestra pequeña tiene veinte años? ¿Y me vengo a enterar hoy, luz de mis ojos...?

Gómez.- Entonces ese del que habla soy yo, Berta. ¿Eso es así?

Berta.- No, no y no. No empiecen todos a pensar estupideces.

Tono.- ¿Cómo no voy a pensar estupideces? Si tiene veinte años no es mi hija...

Berta.- Tonito, por favor... yo te puedo explicar...

(versión 2009, Veronese, en prensa)

En este caso, por tanto, parece que Tono duda realmente de que no sea su hija. Parece. Hay un levísimo matiz que puede ayudar a comprender la ironía que esconden las réplicas de la pareja. Ese «luz de mis ojos» recuerda al comienzo de la novela de Vladimir Nabokov: «Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas». El comportamiento de la joven a lo largo de la pieza, como ya lo fuera el de la primera Hija, es provocador, se balancea entre la inocencia infantil y la sexualidad adulta. Ella juega con esa dualidad, y el resto de personajes actúa en consecuencia. Especialmente Fermín y Tono. Por eso, cuando Gómez ata los cabos que cree necesarios, toma el arma y dispara contra Tono, acusándolo de violar a una menor. Pero la pistola no tiene balas. Y Gómez sale de la casa acompañado por Fermín. Quedan los tres personajes en la estancia:

(Pausa. Berta y Tono miran a la Hija).

Hija.- Ya lo sé. Las cosas son así... Me aburría. Pero estoy aquí encerrada desde hace horas.

Berta.- Que se ha asustado por el arma, ¿no es eso?

Hija.- Un poco... a mí nadie me dijo nada de un arma...

Berta.- Calma, chiqui... si ha sido un descuido de Fermín, no sé cómo no se dio cuenta...

Hija.- Está bien.

Berta.- Mil perdones, menos mal que no estaba cargada... Mira, Tono, ¡ahí está otra vez! Esto no puede estar por ahí, hombre, esté cargada o no... ¿Estás mejor, hija?... Si es que es muy chica... No parece que tenga ni quince años...

Hija.- Cómo que quince, yo tengo veinte.

Berta.- Ah... ¡que tiene veinte años!

Tono.- ¿Y cuántos quieres que tenga?

Berta.- No sé... aparenta menos...

Tono.- Acabemos con todo esto. *(A la Hija).* ¿Cuánto te debemos?

Hija.- Lo que hablamos...

Berta.- No, y una propina por el arma... Y gracias.

Tono.- ¿Te acompaño?

Hija.- No hace falta, ya me conocen.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

Ese final, que no estaba en el texto original, «surgió en los ensayos. No sé si lo propuso Daniel, que le apetecía hacer ese cambio, o Gema, o Manolo... Creo que fue Daniel, que quiso jugar», recuerda Elena de Cara, que encarnaba a la Hija (§ B10). Para la puesta en escena con Histrión Teatro, por lo tanto, Veronese juega con el espectador hasta el final, para entonces descubrirle sus cartas. La Hija podría no ser hija de ninguno de ellos. Y tiene una edad concreta. El autor muestra su última carta y sorprende al resto

de jugadores, que ahora comprenden: el público entiende la broma macabra que la pareja ha montado para vengarse de Gómez por el abandono al que los sometió durante veinte años. La cuestión de la maternidad de Berta queda en entredicho, ambigua, dispuesta para ser entendida como cada espectador quiera. Y como cada actor quiera. Cuenta Gema Matarranz, que encarnó a Berta, que ella trabajaba con la idea de que la Hija era suya, y ese dinero se le daba a modo de «premio» por haber accedido a la pantomima. Pero no sabría responder si esa Hija lo es también de Tono:

No llegué a pensar nada más, porque si no es la hija de Gómez es la que me hubiera gustado tener con él. Es la historia, la familia que yo hubiera querido. Cada uno se va buscando la vida. Para Manolo todo lo había urdido el vecino, y había metido mano a la Niña también [risas]... Bueno, es normal, ¿no? Además con Daniel entras al escenario y te tienes que ganar a pulso cada frase que dices, porque si no va fuera. Las cosas tienen que funcionar y si no lo hacen tiene que ir remodelando, quitando, cambiando: «Este texto que dices tú no funciona, que lo diga el otro». Por eso es importante llevarlo aprendido y cada uno estar lo más seguro posible en el ensayo. Pero es igual con todos los directores. A veces las carreras no son así, pero bueno. En *Corderos* éramos cinco fieras que queríamos sacar a tope lo que teníamos (§ B12).

Elena de Cara optó por la misma decisión, a sabiendas de que a Veronese no le importaba concretarla, y prefería que el público quedara sin tener ese final cerrado que tanto se espera en la ficción: «Acabé decidiendo internamente que era la hija. Elegí eso. Me ayudaba más a conectar ciertos motores donde el conflicto era más interesante si elegía eso» (§ B10). Y responde del siguiente modo cuando se le pregunta por qué coge el dinero que se le ofrece al final de la obra:

Dentro de la dinámica en la que estábamos no me planteaba lo que iba a hacer con el dinero fuera. Me impresiona que me lo dé, recuerdo que hacía eso en escena, de «¿por qué sacas esto y me lo estás dando?». Porque yo trabajaba que no tenía relaciones con él, que yo era hija pero no me había acostado con él. Él jugaba que daba a entender eso para herir a Berta. Entonces trabajaba el no entender por qué me daba ese dinero y me iba. Pero no me sentía prostituida ni pagada. Pero no sé qué lectura se hace de eso porque cada uno lo va a leer de una manera (§ B10).

La ambigüedad que genera el autor, por tanto, no se pone en duda por parte del elenco. Cada actor tratará de trabajar desde la perspectiva que crea que le enriquece más, pero podría no coincidir con el juego interno del texto. Todos entienden que ese es el código, esas son las normas del juego, y no hace falta saber más para empezar a accionar. «Hay una cosa que es curiosa con Veronese, y es que no se pacta o no se llega a un consenso sobre quién es quién de los personajes. Cada uno entiende quién es. Y de hecho todavía no nos ponemos de acuerdo. Cada uno lo interpreta como quiere. Y él no

muestra excesivo interés en eso. Deja que cada uno interprete y, por tanto, acepte, cuál es su personaje», explica Enrique Torres, que interpretaba a Tono (§ B11).

La última versión del texto, la que se puso en pie en 2015 por parte de un grupo de actores argentinos, presenta matices, de nuevo, en la historia. Desde el comienzo de la historia. Desde que el público se sienta en las butacas y comienza la función. Veronese, como hiciera con sus versiones de las obras de Chéjov o Ibsen, se acerca a su texto y lo mira con la objetividad suficiente como para recortarlo, eliminar párrafos, pedirle palabras prestadas a un personaje para cedérselas a otro. Corregir el texto, que es el proceso más costoso para el escritor, según cuenta Alonso de Santos, ya que «es preciso distanciarse de ellos, y hacer una valoración real de los mismos. La dificultad consiste en aprender a distinguir entre lo necesario y lo caprichoso» (1999: 373). El dramaturgo argentino, sin embargo, comienza a instalar esos cambios desde el principio de la obra:

La obra ahora empieza de una manera distinta: empieza arriba. Antes empezaba con un suceso violento pero calmo a la vez: un hombre traído o una escena de dos que hablaban, que no se entendía mucho, y después entraba él. Yo creo que ahora este hombre traído tiene una connotación mucho más fuerte. Se habla de él mucho más. Pasa a ser como un observado por los personajes y por el público. Como si los personajes y el público estuvieran de alguna manera contra él o accionando sobre él (§ B3).

En su intento por acercarse a lo equívoco, por alejarse de la forma para llegar al fondo, al interior, detrás de las tripas y la sangre del hombre, a esa alma que sufre, ama, llora y se venga, Veronese construye, en esta versión, una historia más cercana, más concreta y más cerrada. Una historia de una relación, de una familia, de amores pasados que nunca se fueron del todo:

(Tono, Berta e Hija en una habitación. Por la puerta exterior Tono está con medio cuerpo afuera, asomándose para dentro, pero siempre yéndose).

Hija.- ¡Papá! ¿Qué hacés?

Tono.- Sí, no grites, si me estaba yendo. Tranquila. Pero llegué a la esquina y pensé que no me estabas entendiendo o no me querés entender. Yo solamente digo una cosa: el que no tiene celos no está enamorado. Es así de simple.

Berta.- No me hables más.

Tono.- No te hablo más, no te hablo más, porque estás como encendida... pero te guste o no, los celos son consecuencia del amor. *(Ella intenta cerrarle la puerta).* Pará un poco, pará... No volví solo por eso, volví para decirte también que decidí perdonarte. Te perdono porque éramos jóvenes, estábamos confundidos...

Berta.- ¿Vos me perdonás? *(A la Hija).* Tu padre es un infeliz completo.

Tono.- Sí. Y además no está tan mal que venga. Oscar es mi amigo, quiero volver a verlo.

Berta.- Estás enfermo. ¿Ahora querés verlo?

Tono.- *(A la Hija).* Ah, escuchá a tu madre... ¿No puedo ver a un amigo, ahora?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

En esta ocasión, Veronese presenta a los tres miembros de la familia al mismo tiempo, y lo primero que escucha el espectador es ese «papá» de la Hija. Como el cierre de una cadena, esa palabra parece unir esas tres piezas, ligarlos irremediabilmente. Ese hombre es el padre de la Hija, y la pareja de Berta. Una pareja que se acaba de romper a causa de los celos de él. De los celos que le causó alguien que se cruzó en la vida de Berta en sus años de juventud. Alguien que es amigo de Tono. Alguien al que quiere ver. Oscar, el antiguo Gómez. Veronese da una vuelta de tuerca a su texto y hace coincidir piezas que no parecían ensambladas. Construye, en pocas réplicas, toda una historia que sucedió y que ellos tienen presente ahora. Que sucedió y se sucede, en un *déjà-vu* constante, en un eterno retorno que va destruyendo el presente. Pero el autor no se conforma con dar estas claves de lectura, sino que ahonda más en esa relación pasada. El diálogo continúa:

Berta.- Te voy a decir un par de cosas. Uno: prefiero no verlo más. ¿Podés entender esto?

Tono.- ¿Qué?

Berta.- Dos. Estoy tan harta de todos ustedes, de vos, de Fermín, de este barrio de mierda, tan harta...

Tono.- No seas tan dramática...

Berta.- Y tres... ¿Los celos? Los celos no los sufren los enamorados. Ahí no hay amor. Los sufren los que se sienten inferiores. O amenazados. Los celos son autodestructivos, causan malestar...

Tono.- Sí, ya sé, angustia, tristeza, mi amor, que me decís si yo lo sufro en carne propia, Berta...

Berta.- Ocasionalmente problemas muy graves en una pareja, ¿lo pensaste alguna vez?

Tono.- Ya lo sé, ya lo sé...

Berta.- Por eso cuando una persona muestra celos enfermizos debe buscar ayuda.

Tono.- ¿Qué tengo que hacer?

Berta.- Expresame tus sentimientos. Mil veces te lo dije. Expresame esos sentimientos de mierda que tenés bajo seis capas de grasa....

Tono.- Si sabés que no puedo...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

En la versión de *Histrión Teatro* era Tono quien decía aquello de «estoy tan harto de todos ustedes, tan harto». Ahora es Berta quien no aguanta más. Tampoco a su vecino, que aún no ha aparecido. Y mucho menos esa relación que se ha dañado profundamente. Esa relación en la que ella no tenía un ápice de credibilidad, a juzgar por lo que prosigue preguntando:

Berta.- ¿Tampoco pudiste pensar que si estaba con vos y no con él, era porque te elegía a vos? No, no pudiste pensar eso. Claro, es más fácil destruirnos. A todos. No serías vos si te comportaras un poco... un poco más... (*Él intenta entrar*) Noooo... Tarde. Ahora te vas. Pero escuchame una cosa, pedazo de estúpido, vos me lo presentaste hace veinte

años. Fuiste vos. Yo no andaba buscando nada. (*A la Hija*). Él me dijo: «Quiero que conozcas a un amigo»...

Tono.- No para que salgan...

Berta.- Igual ya está. Ya está bien para mí...

Tono.- De ninguna manera los presenté para que salgan, Berta, por favor...

Berta.- Igual... Kaput. Cartón lleno. (*A la Hija*). La tonta aguanta, aguanta... Ahora, querida, cuando los celos empiezan a venir acompañados de violencia...

Tono.- No la metas a ella en esto.

Berta.- Tiene derecho saber quién le tocó de padre.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Los resquicios de la relación entre Berta y Oscar quedan completamente, así, desvelados, sacados al balcón para que ese vecindario compuesto por los espectadores, pueda verlo al descubierto. Veronese no deja que se intuya nada de lo que aconteció: lo muestra, lo tiende a la luz del día, lo comparte. Los equívocos quedan resueltos. De cara al espectador, a la historia. Pero no de cara a los personajes, que siguen conviviendo con los celos, las dudas, las sospechas y los temores. Hasta plantear el mayor conflicto: la hija tiene derecho a saber quién le tocó de padre. Berta formula esta frase que resuena como los estallidos de las bombas previos a las guerras. Oscar va a llegar a esa casa y la Hija va a saber quién es su padre:

Tono.- ¿Entonces? ¿Es una despedida?

Berta.- Todo, la vida, esta casa... Todo es muy confuso para vos, ¿no? (*Agarra entre sus manos el rostro de Tono asomándose por la puerta*). Y entonces acá yo nunca termino de levantar vuelo... (*A la Hija*). Porque si trato de analizar el estado de mis sentimientos, me siento... ¿sabés cómo? Sola. Por eso hoy, Tono, te estoy echando a patadas... Y vos lamentablemente sos testigo, mi amor. Me sorprende haciendo estas cosas delante de ti pero es así. Hay que tomar las cosas como son.

Tono.- Berta, por favor... (*Sale*).

Hija.- ¿Cómo nos vamos a arreglar?

Berta.- Parece que se fue tu papá. No sé cómo nos vamos a arreglar, tenemos el kiosco... Cuando cruzo la calle, pienso que un coche me va a atropellar. Anticipo la posibilidad. Calculo si es el mejor para cruzar. Pienso si debería haber salido de casa o no ese día, si debería haber salido de la cama... Preveo consecuencias, me convierto en una mujer más cauta. Pero con los hombres se juegan otras cositas que... (*Ruido de frenada*). Ahora yo digo también, ¿no? ¿Por qué Fermín insistirá en manejar si nunca aprendió?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El autor enmarca a estos personajes dentro de un mundo algo más reconocible que los anteriores: ahora al menos el receptor sabe que esa familia trabaja en un kiosco, es decir, en una tienda de comestibles. En las versiones anteriores no había datos que informaran sobre la ocupación de esa pareja. El único dato era el poder que Luis/Tono ejercía en ese barrio, lo que conducía, en cualquier caso, a un imaginario delictivo. Ahora, en 2014, Veronese ofrece un trabajo a sus personajes. Un trabajo que permite

intuir un salario bajo, pero un sustento ajeno a cualquier tipo de delito. Eso los acerca más a la realidad de los espectadores: los habitantes de esta historia son más identificables y, por tanto, más comprensibles.

Berta habla con su hija de Tono, y se refiere a él como «tu papá», por lo que la frase que pronunció antes se convierte súbitamente en ambigua: con ella pudo querer decir que la joven va a conocer a su verdadero padre, que no es Tono, o bien, que Tono va a desvelar su verdadero comportamiento. El espectador que no conoce la historia de esta peculiar familia no tiene datos para saber qué está ocurriendo en este comienzo de obra, pero el que ya la conoce sabe cuál es el material con el que se está jugando. Sabe que hay dudas sobre la identidad de la Hija. Y que, como animales encerrados en jaulas demasiado pequeñas, esos personajes patalean y aúllan, tratando de escapar de una realidad que los aprisiona. Porque está llena de medias verdades. Porque rebosa recuerdos imborrables. Recuerdos casi inconscientes, de malestares cuyo origen a veces no se detecta bien pero se arrastran durante años. Este es el punto de partida de esta tercera versión veronesiana, según cuenta el propio autor:

Para mí, así de una manera cruda, habla de gente con imposibilidades que nunca va a dejar de tener sueños imposibles y quiméricos. Gente que nunca va a pasar a otro estamento, por más que lo intente. Y eso es un tema social que yo si fuese político me preocuparía eso: la gente que nace sin posibilidades y que nunca va a dejar de pertenecer a ese centro en el que se encuentra. [...] Son víctimas de algo que pasó. Es como si te dijeran: «a vos de chico te pasó que tu vecino paseó con un perro y te asustó y quedaste traumatizado por toda tu vida», y lo agarrás al dueño y lo ajusticiás, pero es que realmente tu vida te la cagó. ¿Fue para tanto?, no sé. Desde el punto de vista de ellos dejar de ser una persona, no tener posibilidad de trascender, es perder la vida de alguna forma. Veo que las cosas que de chico pasan son las que fundan nuestra personalidad, y son difíciles de revertir. [...] Siento que hay una gran concordancia entre el pasado y el presente. De eso habla *Los corderos*: la concordancia entre el pasado y el presente. Y de la posibilidad, en algunas zonas, de revertirlo. Como quien nace en un lugar y no puede escapar de ahí. Yo veo a chicos de cinco o seis años pidiendo plata en la calle y la gente dice «es un ladrón, no le demos plata, no le ayudemos». Parte de la gente se los quiere sacar de encima. Aquí estamos con un gobierno que inauguró la asignación universal por hijo, que es que a las familias pobres se les da un dinero por hijo, y ese chico tiene la obligación de ir al colegio, ser escolarizado, como las embarazadas también tienen un subsidio pero tienen que seguir su embarazo en el hospital... tiene que ver con la educación, con fomentar la idea de educación y de salud. Y mucha gente está en desacuerdo porque dice «no, porque esos son ladrones, siempre van a ser ladrones» y es una excusa para decir «a mí no me saquen de acá». Yo creo que no serviría como político porque sería muy débil, me siento muy vulnerable ante el sufrimiento del otro. Prefiero evitarlo (§ B3).

Una manera de evitar que sucedan las cosas es hablar de ellas, como si la palabra pudiera funcionar a modo de escudo ante la amenaza. Y otro modo de evitar el

sufrimiento es acelerar los hechos. Por eso estos personajes traen casi secuestrado a Oscar. Para acelerar los hechos, para resolver las dudas que el tiempo y la vida no han podido disolver. Y quizá por eso Veronese escribe *Los corderos*. Para que sus palabras actúen como antídoto infalible, aunque cruel, contra el sufrimiento que pueda sentir el espectador: al verse identificado con esos personajes podrá reconocer su propia historia.

Así pues, en esta versión la historia se aborda de una manera más clara para el receptor. No hay tantas ambigüedades que descifrar, no hay tantos huecos que rellenar: solo hay que entender qué ocurre a esta familia. Y ellos mismos van dando las claves de su conflicto. Cuando Oscar se encuentra en el salón de Berta, ella da otra clave que podría hacer entender, no tanto a Oscar como al espectador, que tiene más datos, el porqué de ese hartazgo del que hablaba la mujer al principio:

Oscar.- ¿Se casaron?

Berta.- Sí, ya hace como veinte años... Si, ya sé, yo lo odiaba porque era un poco salvaje, pero después cambió. Cambió mucho, y ahí sí, nos casamos, y una vez que me tuvo adentro, pim, pam pum, volvió con las salvajadas. Me abandonó varias veces, y volvía, y me abandonaba y... Pero hoy, señores, suenen cornetas, hoy lo eché yo y esta vez es definitiva. Ya debe andar por ahí con alguna de esas perras baratas que conseguís a la vuelta de la esquina. No me importa nada. Nada. Mejor, que desagote con otra y a mí que me deje en paz. ¿Querés tomar algo? Te veo sorprendido.

Oscar.- Es que nunca pensé que ustedes podrían llegar a...

Berta.- ¿Sí, viste? Ayer, casualmente hablamos de vos, y se puso como loco...

Oscar.- ¿Por qué?

Berta.- Por celos. Una persona enferma. Fermín estaba presente y escuchó todo, la verdad es que escuchó todo. Una vergüenza, por eso me dije, se acabó. Fermín es un vecino, pero... Pero volviendo a nosotros, que historia la nuestra. De nosotros dos, digo.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Si Berta no está mintiendo y la conversación fue ayer, eso explica que Tono estuviera con medio cuerpo fuera durante la primera escena. La mujer parece no haber podido aguantar más la presión celosa de su pareja, y decide acabar con todo. Con sus celos, con sus dudas, con su amor. Y para ello trae a su casa al generador del conflicto que se arrastra desde hace veinte años. A Oscar.

Berta.- Todo se olvida, Oscar. El que no pudo olvidarse del todo es Tono. Las veces que quiso ir a buscarte y yo lo tuve que parar. Es una suerte para vos que ya no esté en casa.

Oscar.- ¿Ah, sí?

Berta.- Pero qué raro, no nos vemos en veinte años, yo lo rajo a él de casa y alguien ese mismo día, misteriosamente te trae... ¿Qué estás pensando? ¿Qué yo te hice traer...? ¿Qué estos tipos que te fueron a buscar son amigos míos?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La mujer, con una dosis de inteligencia y de ironía abrumadoras, hace las preguntas correctas para ganarse la complicidad del espectador, que empieza a atar cabos, y para impedir que Oscar responda con sinceridad lo que está pensando. Que es precisamente lo que ella pregunta. El público comprende que esta trama está tejida por Berta, con la ayuda del vecino. Y será él el cómplice perfecto para hablar de su hija. De esa niña que está en casa de una amiga, y que debe de haber salido por el balcón, como el portero de *Teatro para pájaros*, o tantos otros personajes veronesianos: «Entonces debe haber salido por la terraza. Se subió a la higuera de la casa de al lado, salta al patio del vecino y de ahí...» (Veronese, en prensa). Jugando con la idea de la peligrosidad, Veronese posibilita una vía de escape para sus personajes solo si implica una caída libre. Cualquier otro modo de salir de esa situación parece imposible: las puertas están atrancadas o vigiladas. La privacidad se niega. Fermín la niega, por eso insiste en dar consejos sobre la crianza de la que parece una niña pequeña, a juzgar por intervenciones como: «La restringe demasiado. No va a crecer normal» (Veronese, en prensa).

Oscar, por tanto, empieza a ser consciente de que hay una niña en la vida de Berta y de Tono. El espectador, sin embargo, ya ha visto a esa niña, que es una joven, que ya no necesita crecer. Y comprende que el diálogo entre vecinos no es sino una treta para despistar al recién llegado. Al hombre con el que ella hubiera querido tener una familia, o eso le dice a él: «¿Pero vos con quién pensás que me hubiese gustado tener una familia? (*Se le acerca*). Si ahora mismo te estoy viendo y para mí es como si no hubiera pasado el tiempo...» (Veronese, en prensa). Pero el tiempo ha pasado, y Tono se lo recuerda a Oscar, con la pistola en la mano:

Tono.- No es mía, es de Fermín. Estábamos pensando en mudarnos, a un barrio más tranquilo. Ahí podrías venir a visitarnos. Pero acá no podés quedarte.

Berta.- Es que no vino para quedarse.

Tono.- ¿Y para qué viniste entonces? Porque después de veinte años aparecer así de repente. Decilo, vamos...

Berta.- Tranquilo, pará con los celos...

Tono.- ¿Te gusta la casa? ¿Es eso? ¿Viniste por eso?

Oscar.- No, no, Tono, no es eso...

Tono.- ¿Entonces? Vamos, no me voy a enojar...

Oscar.- Ya sé que estás pensando. Si hubiese sabido lo que significaba Berta para vos... (*Alude a él y Berta*). Esto, entre nosotros pasó hace veinte años y ya está terminado, ¿no, Berta que desde hace mucho...?

Berta.- Ah, no, no me metas a mí en esto.

Oscar.- ¿Por qué no guardas ese arma por favor...? Que me pone nervioso

Tono.- (*La deja sobre la mesa*). Nosotros éramos amigos... Muy amigos...

Oscar.- Pero las cosas pasan, Tono... ¿No lo entendés? Pasan y no sabemos por qué pasan...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

Pero Berta y Tono sí quieren saber por qué pasan las cosas. Por qué Oscar abandonó a la mujer. Por qué ellos dos salieron juntos. Por qué guardan ese rencor desde hace veinte años. Escupen todos sus porqués sobre Oscar, que no sabe cómo responder porque sus respuestas se han ido apagando con el paso de los años, como se apagan los cigarrillos que no se inhalan. El recién llegado trata de esquivar los ataques como puede, y de no inmiscuirse demasiado en ese extraño seno familiar al que se ha visto abocado... hasta que aparece la Hija y dice la frase clave, esa sentencia que parece inocente, que podría ser incluso una broma, pero que activa definitivamente a Oscar:

Hija.- (A Tono). Pero eso no significa que sea mi tío. (A Oscar, señalándole a Tono). Porque igual él no es mi padre.

Oscar.- ¿Cómo?

Berta.- ¿Pero de dónde sacás esas cosas?

Hija.- Fermín me las cuenta.

Berta.- Te vas a tu habitación. (La lleva para dentro).

Hija.- No quiero.

Tono.- No, que hay visitas....

Hija.- (Entrando enseguida). Fermín atendió a mamá cuando yo nací. Es partero. El me lo contó todo.

Fermín.- ¿Yo, partero?

Berta.- ¿Qué le estuvo contando, Fermín?

Fermín.- Nada. Mentiras. Pero qué imaginación.

Hija.- No es mentira.

Berta.- Vos te callás la boca y te vas a tu habitación

Oscar.- Un momento... ¿Cómo que vos no sos el padre?

Tono.- (A Oscar). Hermano, no te creas todo. Está todo el día así. Es muy fantasiosa.

Oscar.- ¿Pero qué edad tiene?

Hija.- Adivine.

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La historia vuelve a repetirse, como en las versiones anteriores, y Oscar preguntará por la edad de la Hija incansablemente, a lo que Berta responderá que no lo sabe, que por qué todo el mundo pregunta siempre por la edad, que por qué debería ella recordarla, que no es lógico que Oscar pregunte eso. En este caso, al contrario que en la versión para Histrión Teatro, este interrogatorio que Berta sufre tanto solo acontece una vez, y no dos. Por eso extraña tanto que diga: «¿Ves, Tono? Sabía que me iba a preguntar eso. Sabía que él me iba a preguntar eso, Tono. No quiero pasar otra vez por esa situación...». Pareciera que esta frase tuviera su eco en las versiones anteriores del texto, como si Berta estuviera recordando un acontecimiento que le ha sucedido

cíclicamente en su vida. Como si su vida se alargara más allá de esta función, y hubiera comenzado en los años 90. Como si el personaje fuera consciente de su carácter de ente ficticio. Como si supiera lo que desencadena este interrogatorio ancestral:

Berta.- Sacalo a la calle, Tono. Esto no es bueno para... no es bueno para mí...

Tono.- Berta, tranquila...

Berta.- Desde el principio lo dije, es mejor que no venga...

Tono.- Tranquila... ¿Qué pasa acá? De repente enloquecemos como... como... Si estamos charlando normalmente como se charla siempre en esta casa ¿Tenemos algo para ocultar? (*Berta niega con la cabeza*). ¿Fermín?

Fermín.- Que yo sepa...

Tono.- ¿Y entonces? Paremos un poco, por favor... Oscar necesita saber. Si vino hasta aquí es porque quiere saber algo, ¿no? (*Ella asiente*). ¿Entonces? Y tiene todo su derecho. Es lógico que pregunte (*A Oscar*). ¿Qué te pasa? Aparenta más de lo que tiene. Sale a mí, yo siempre fui robusto...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La Hija acaba diciendo, como en la versión anterior, que su madre estaba embarazada cuando conoció a Tono. De modo que tiene veinte años. Oscar termina por atar cabos y cree que él es el padre. De modo que se siente con la capacidad de apuntar a su amigo con el revólver, mientras que Tono se queja una y otra vez de no saber nada, y pide perdón: «Tranquilo, no sabía que era tu hija, y cuidado con ese revolver, Oscar. Mirá, yo mejor me voy de acá y no voy a volver... (*Silba. Fermín despacio empieza a abrir la puerta*). Y todo va a quedar como antes... Si total yo ya...» (Veronese, en prensa). Pero Oscar dispara. Y no hay balas. Los dos hombres se lamentan por lo que ha pasado, por haber perdido los nervios de esa manera, y Oscar, como en la versión de 2009, sale de casa acompañado por Fermín. Quedan en la habitación los tres familiares:

Tono.- Mirá cómo quedó la casa.

Hija.- (*Señala el arma que quedó en el sillón*). ¡¡Mamá!!

Berta.- (*Berta agarra el arma y mira a Tono*). Esto, en esta casa, no va a pasar más. (*Tono intenta una disculpa*). Aunque esté descargada. (*Berta se la da a Tono*). Llévase la. (*Pausa. Tono sale con el arma*). Dios mío... (*Berta toma sidra de la botella*.)

Hija.- Ya sé lo que me vas a decir. Pero me asusté.

Berta.- Te asustaste, bueno.

Hija.- Sí, cuando nos apuntó, pensé que, que... (*Con angustia*). Es que a mí nadie me dijo nada que había un arma en la casa...

Berta.- (*La contiene*). Bueno, fue un descuido de Fermín, la deja en cualquier lado, pero ya no va a pasar más... Tenés una carucha. (*Entra Tono*). Mejor andá a ventilarte un poco.

Hija.- Está bien. (*Va hacia dentro*).

Tono.- (*Pausa. Aludiendo a Fermín*). Mil me pidió. (*Berta lo mira*). Es que no es todo para él. Me dijo que tiene que repartir entre varios y que hay gastos...

Berta.- (*Aparece la hija poniéndose un saco*). ¿Estás mejor?

Hija.- Un poquito...

Berta.- (*La abraza maternalmente*). Con lo que tuviste que presenciar...

Tono.- Es que es muy chica. Si no parece ni de quince...

Hija.- ¿Cómo quince? ¿Cuántos años te crees que tengo?

Tono.- (*Mira a Berta*). No sé, pero para mí siempre vas a ser mi chiquita...

Berta.- (*Con violencia*). ¡¡Basta, terminá de una vez con esta escena absurda!! Tené un poco de... de... (*Pausa. A Hija*). No vuelvas tarde que me preocupo.

Tono.- ¿Va a salir? La acompaño.

Hija.- No, no hace falta. (*Saliendo*). Adiós, mamá.

Berta.- Adiós hija.

Tono.- (*Asomándose*). Pero no te pongas a hablar con extraños. (*Pausa*). Bueno, qué día, ¿no?

(versión 2014, Veronese, en prensa)

La pareja se queda en la estancia, y solo habla él, formulando preguntas a las que ella responde con su silencio y sus miradas (§ 9.2.3.1.2.3). Y él decide quedarse en esa casa. Tal vez porque sabe que es el padre auténtico, y ha querido armar esta argucia para dejar claro su territorio en esa casa, a pesar de que Berta no pensara que es una buena idea. Tal vez porque sabe que no es el verdadero padre, pero que Berta elige estar con él a pesar de todo. Tal vez solo Berta sepa la verdad, y estos acontecimientos no hayan resuelto verdaderamente ninguno de los problemas que acechan a esa familia, que volverán a asaltarles cuando menos lo esperen. La historia está más cerrada, pero Veronese deja el final lo suficientemente abierto como para que el espectador pueda trenzarse su propio argumento. Como para que cada actor pueda aportar su propia versión, y varias historias puedan convivir juntas sin aclararse del todo. Como en la vida. Porque, a veces, la ficción es tan fiel a la realidad que esta no puede superarla.

9.2.3.3. El conflicto

No hay, no puede haber resoluciones unívocas que ayuden a esclarecer este apartado. Es un apartado erróneo. No hay un único conflicto. No hay una única salida. No hay nada que se resuelva realmente. Hay fuerzas que chocan entre ellas, que se oponen, que luchan. Luchan y se oponen Luis/Tono y Gómez/Oscar, que parecen retarse a un duelo para lograr el amor de la mujer. Pero luchan también la madre y la hija para lograr seducir a los hombres de la contienda. Lucha el recién llegado con el vecino hasta tratar de comprender qué está tramando cada uno de ellos. Lucha cada personaje consigo mismo para huir de ese callejón sin salida en el que se halla inmerso.

El propio Veronese lucha contra las reglas establecidas de lo que debería ser un conflicto. Gómez/Oscar podría ser el protagonista, que llega a escena pidiendo explicaciones que no se le ofrecen. El antagonista estaría compuesto por esa familia de corderos que tratan de cubrirse los unos a los otros, para abandonarse en cuanto el plan

se tuerza. Pero esa es solo una de las posibilidades del texto. Cada uno de los actores que ha trabajado la obra podría pensar que es el protagonista, en el sentido «laytoniano» de la palabra: a todos se les niega lo que ansían, lo que demandan, lo que necesitan para poder salir de esa situación siniestra en la que se ven envueltos. Y todos, al mismo tiempo, impiden que el resto de personajes se alivie: no los liberan, los mantienen enjaulados. Dentro de sus sospechas, de sus dudas, de sus temores. De sus odios más viscerales.

El dramaturgo pone sobre el tablero de juego una situación en la que los temas se entrecruzan como lo hacen las miradas de los ludópatas que se esconden tras las cartas, que se amenazan con solo pestañear. Cada conflicto posible dependerá de la elección de uno u otro duelo de miradas. De la posición que adopte el espectador, que decide a quién mirar. Porque todas las posibilidades están abiertas. Porque esa es la elección de su creador. Cerrarlas, elegir solo una, optar por un único conflicto, sería como jugar con las propias cartas. No observar al contrincante. No adivinar su próxima estrategia.

9.2.4. Los músculos: el significado del texto

Como el niño que espera su evaluación tras el examen, el público abandona la sala esperando la confirmación de que ha entendido lo que debía comprender, lo que el autor quería contar. Porque el espectador, el lector, el receptor quiere entender, comprender qué ha ocurrido. Pasar por el filtro de la razón lo que ha experimentado. Y desvelar la que intuye que es la pócima mágica del autor, su receta secreta. Porque para eso ha seguido la historia hasta el final, la trama organizada tal y como el autor la ha preparado. Para eso se ha dejado llevar de la mano por ese camino verosímil que el dramaturgo ha ido desvelando. Ha compartido los incidentes que los personajes sufrían. Ha contenido la respiración con ellos, a medida que la acción se complicaba. Ha seguido la receta paso por paso. Y ahora está dispuesto a entender, a establecer la hipótesis certera que permita comprender racionalmente qué ha degustado.

Pero en *Los corderos* los ingredientes están tan empastados los unos con los otros que parece imposible aislar sus sabores. Es extremadamente complicado comprender los pasos seguidos en la receta. Es imposible comprender cuánto tiempo se estuvo horneando el material. Porque por él han pasado los años, se ha recalentado, se han eliminado partes, se han destilado las sustancias más recónditas. Y se ha mantenido el abismo de la incertidumbre siempre. «Cualquier frase que le suene a que entramos en un

peligroso terreno de “ya sé lo que me quiere contar”, la elimina», recuerda Enrique Torres, quien encarnara a Tono en la versión de 2009, al hablar sobre las modificaciones textuales durante el proceso de ensayos en 2009 (§ B11).

El resto de actores que ha trabajado con este material formula frases muy similares al evocar el desarrollo de los ensayos. La nave de trabajo de Veronese está compuesta por dos espacios separados: en la planta baja se ensaya, en la planta de arriba hay dos habitaciones preparadas para el descanso y el trabajo «de oficina». Y, de vez en cuando, rememora Paco Inestrosa, el Gómez de la función española: «Estábamos nosotros ensayando y él se subía arriba, en el estudio, y bajaba y decía “he cambiado esto, vamos a probarlo”. O a lo mejor algo de lo que hacías le gustaba y se quedaba» (§ B9). Elena de Cara, la Hija de la versión de 2009, añade:

Conforme iba habiendo cambios se iba transcribiendo. Porque si algo no le encaja durante el proceso lo cambia y lo reescribe, que eso es buenísimo. Trabajar con un director que es autor es bueno, porque te resuelve cosas y puede modificar lo que quiera, pero si encima no impone su ego, sino que lo cambia para que el actor se sienta cómodo... (§ B10).

Todas las modificaciones realizadas durante los procesos de trabajo, durante el periodo previo a la muestra, al contacto con el exterior, con el público, sirven para demostrar una y otra vez que ese texto teatral es un *pretexto*. Que el drama está en los cuerpos y las voces y las realidades, y no en el negro sobre blanco. «Cuando trabajo con los actores, no me detengo en lo que el texto dice, sino en lo que los actores están haciendo. Me importa más lo que expresan sus cuerpos que el parlamento siguiente», explica Veronese (Pacheco, 2015). Porque el teatro es una conjugación de cuerpos que se disponen en un espacio, en el que cuentan su historia. Y esos cuerpos se mueven de maneras muy diferentes, personales, únicas. Porque Veronese ya no trabaja con objetos, sino con actores. Con sus emociones y sus *tics* y sus prosodias y sus particularidades. Con sus individualidades. Por eso el texto varía. Porque se configura en un momento y en un contexto históricos y sociales, e incluso literario, diferente. Pero además, porque se adapta a unos cuerpos concretos. El autor explica el porqué de su procedimiento:

Siempre reescribo en escena lo que dirijo. El texto lo reescribí cuando lo dirigí para actores españoles, cuando lo hice en México y ahora también. Cada vez es diferente porque me gusta meter la obra en cada actor y no que el actor se vista del personaje (Hopkins, 2015).

Todas las realidades que atraviesan el texto lo van modificando, por tanto, lo van enriqueciendo, y van configurando un universo cada vez con más matices, cada vez,

como afirma Flor Dyszel, la actriz que encarnó a la Hija en la versión argentina, con más capas:

Cada vez que lo leo y lo vuelvo a leer siento que hay un millón y medio de cosas más. Eso es buenísimo en la escritura, sobre todo cuando te toca trabajar con ese material textual, porque cada vez que lo lees entendés todas las pistas que hay para comprender ese desenlace. Pero en una primera lectura uno pierde todas esas cosas porque no las comprende. El texto tiene muchas capas. Parece que se trama algo y después no es eso. Y quién es el que viene, de quién es la hija, cuántos años tiene, qué vínculo hay entre ellos, qué pasa con el vecino... Uno no termina de confirmar nada porque inmediatamente empezás a creer otra cosa, y otra, y eso es lo que te tiene en vilo. Tanto cuando lo lees como, supongo, cuando lo ves como espectador. Es una obra entramada. Está bárbaro el texto (§ B8).

Este entramado de capas, de historias, de modificaciones y variaciones se une al estilo veronesiano, esto es, a una poética que se acerca más a lo críptico que a lo explícito, que busca lo recóndito y se aleja de lo evidente. Las historias de este dramaturgo siempre están mutiladas, incompletas, alteradas, distorsionadas: «Llevo las situaciones a un lugar de distorsión, pero necesito que sean creíbles, verosímiles», confiesa el teatrista (Pacheco, 2015). Por ese motivo su significado no se digiere con facilidad. El texto no es obvio y su esencia no es accesible. Como quien coloca el tarro de galletas en la última balda de la cocina, Veronese no permite la comodidad para alcanzar el significado, la esencia, del texto. Habrá que buscar el taburete, escalar, temer la caída, preocuparse de no ser visto, ser sigiloso para que ese animal dormido que habita en el universo veronesiano no se despierte y el objetivo de la comprensión... tal vez se alcance. O tal vez no, porque lo interesante ha sido el recorrido hasta acceder al tarro.

9.2.4.1. El tema

Las variaciones de la obra a lo largo de los años implican modificaciones en las posibles lecturas del texto. El contexto en que se recibe una obra también modifica esas interpretaciones: no es lo mismo acceder a un texto en los años 90 en Argentina, que a principios de los años 2000 en España. Y Veronese es el primer encargado de no rematar los hilos sueltos, de no cubrir huecos, de dejar que el sentido se escape entre las rendijas de las palabras. Por eso, por todo eso, el tema central de *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* y de sus posteriores versiones es inasible. Es subjetivo, personal, íntimo.

El texto presenta varias tramas que se enlazan entre ellas como los mechones del cabello, y cada una guarda un tema que podría resumirla. Teniendo en cuenta los elementos que se han ido hallando a lo largo de estas páginas, pareciera que se pudieran rescatar los tres temas frecuentes en la dramaturgia veronesiana: la familia desestructurada, la búsqueda de la identidad, la negación del amor. Los tres se entrecruzan, se chocan, se miran de frente, se comprenden y completan sus sentidos. Los tres responden ante una misma idea común que los une irremediablemente: la sospecha de que uno no es quien cree ser. La certeza de no estar en el lugar adecuado, rodeado por la gente precisa. La aspiración de que otra realidad es posible y está reservada en algún punto inexacto del futuro. La incomodidad ante el pasado que ancla en un presente. La necesidad de cambio. La frustración de saberse dentro de una jaula.

Todo ello tiene que ver, siempre, con la inquietud de su autor, que necesita escaparse de lo que se supone que debería ser, que ansía explorar más de lo que ya conoce, que no se conforma con lo que ya tiene a su alcance, que cuestiona su material, que se cuestiona a sí mismo. Que no se salva, que no se queda inmóvil al borde del camino, como diría Benedetti. La agitación del autor impregna esos textos. Su odio al encasillamiento se trasluce en la inconformidad de los personajes para aceptar lo que son. Su búsqueda constante de nuevas formas podría traducirse en una ruptura con los patrones artísticos establecidos, con una suerte de familia que hay que resquebrajar para encontrarse a uno mismo. Y ese escape, esa huida hacia adelante, ese salto al vacío se desliga de todo lo que ata, de ese amor que consume: hay que destruirlo, negarlo, para hallar la libertad necesaria que permita continuar el camino. Cada ruptura con lo preestablecido que Veronese aplica a sus obras configura un universo poblado por seres desestructurados, rotos, mutilados, que ocultan y desvelan sus miserias. La inquietud artística del autor empapa las almas de cada uno de los seres que crea. Para el dramaturgo la intranquilidad es meramente artística. Pero para los personajes es vital.

Rodríguez/Berta es incapaz de amar a Luis/Tono, desearía haber formado una familia con Gómez/Oscar, pero él le negó esa posibilidad hace veinte años, y su familia se ha construido a base de ruinas, de rencores, de reproches y de sospechas. Tantas como para que el marido desarrolle unos celos animales. Tantas como para que la identidad de la Hija quede en entredicho. Tantas como para que el vecino se cuele entre las rendijas de esa familia y maneje los hilos para desvelar una verdad que no le corresponde a él.

Flor Dyszel, que interpretó a la Hija en la versión argentina, la última, explica que todo el texto está atravesado por «la idea de que a veces para que uno pueda crecer debe matar al padre. [...] Cómo continuar con esa *ley paternal* en la familia. Para poder resolver lo que hace falta en el tiempo necesitamos resolver lo que está encallado ahí. Sea como sea» (§ B8). Y las cosas se resuelven en función de las posibilidades que cada personaje tiene. Dice Paco Inestrosa, el Gómez español, que la obra habla de «cómo manejamos nuestra vida y nuestros sentimientos. Cómo esos rencores que pueden existir atrapados en el tiempo te pueden llevar a circunstancias, a explotar, a desvariar, a reconducir según el qué» (§ B9). En la misma línea lo interpreta el crítico teatral Pacheco (2015), que destaca del texto «las relaciones familiares exacerbadas. Los cuerpos de unos personajes que parecieran entrar en una descomposición inesperada. Cierta dolor que produce la convivencia cotidiana y no poder escapar de un entramado de relaciones muy fuerte, aunque, a la vez, muy desesperanzador». Esa convivencia cotidiana es lo que hace funcionar, según Enrique Torres, esta obra y el teatro de Veronese: «Funciona por eso, porque se inmiscuye como un virus que hace que tu resiliencia a un cuerpo extraño decaiga y entra en tus defensas. Habla de lo cotidiano, de elementos cotidianos, y esa precisión casi quirúrgica que tiene el hablar de algo que puede ser anodino, incluso, es lo que le diferencia de otros autores» (§ B11). Pero dentro de esa cotidianidad, el teatrero argentino decide indagar en las grietas, en los hilos deshilachados, en las cuerdas a punto de romperse, en las manos que se separan. Él mismo explicaba las ideas que se instalan en su obra (Hopkins, 2015):

Trata sobre una forma nociva e imperfecta de amor y de entablar relaciones. Otras aristas la atraviesan, pero eso es lo fundamental. Es como espiar a una familia muy diferente a la del espectador, porque hay mucho de asqueroso e inhumano en ella. Pero hacia el final hay un deseo de remendar algo.

Reconstruir sobre las ruinas. Edificar sobre pantanos. Coser órganos que parecen muertos. Tratar de darle vida a lo que hace mucho tiempo se presentó como algo inerte. Veronese se ha encargado de esta labor desde su andadura con *El Periférico de Objetos* y esas muñecas que cobraban vida. Ha revivido textos clásicos. Ha puesto en escena textos comerciales para dotarlos de un aliento renovado. Ha retomado sus propios textos para cuestionarlos y modificarlos. Y siempre lo ha hecho como el investigador que sabe que puede rescatar algo vivo, nuevo, en paisajes que parecen desolados. Como el periodista que sigue aunando datos para ofrecer una nueva perspectiva. Como el restaurador que lija una vez más la superficie del mueble para descubrir, al fin, que

había un color nuevo bajo la última capa que quitó. Veronese indaga en el espacio que hay entre los dos tejidos que se unen, a los que sujeta un hilo frágil, a sabiendas de que es ahí, detrás de ese dolor, donde se encuentra la verdadera cura.

Por eso introduce a Gómez/Oscar en esa casa. Precisamente al causante del dolor. Porque solo él puede curar el daño que esa familia ha vivido durante veinte años. Solo él puede responder a las preguntas que se lleva haciendo esa pareja desde que la mujer do a luz. Aunque sea con el silencio como respuesta. Veronese une las piezas rotas y hace que se mezclen. Los obliga a comunicarse. Y después, cuando todo explota, cuando el dolor revive y las heridas sangran de nuevo, entonces los deja solos. Libres. No obliga a sus personajes a que tomen ninguna decisión. No impone su mano de creador, de padre, de jerarca. Él presenta la realidad. Y después suelta la mano de su criatura, para que aprenda a caminar sola. Y se caiga. Y se levante, Y se reconstruya los tejidos rotos. Y se pueda curar sus heridas. Pero solo. Gema Matarranz afirma que, en el fondo, de eso habla *Los corderos*: «Para mí, de seres tan desolados como estamos. Y solos. Eso lo he hablado muchas veces con Daniel. Qué solos estamos».

9.2.5. La piel. El perfume

El entorno en el que habitan los personajes huele a sudor y a sangre, (§ 9.2.3.2), huele a hormona, huele a ser vivo en movimiento. Y ese aroma que se genera en los órganos internos y traspasa los huesos y los músculos, se cuele entre las rendijas de la piel de la obra de teatro. *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* no es una obra inocente. No es agradable. No es fácil. Como no lo es la violencia. Como no lo es el miedo. Como no lo es la vida. Porque saca a la luz lo que la sociedad trata de ocultar bajo esa capa de lo políticamente correcto, de lo-que-debe-ser, de lo poco problemático. Veronese abre las heridas, como en cualquier para de su trayectoria, como en cualquier obra de arte en la que intervenga. Abre las heridas y no permite que se forme la costra. Porque eso significaría tapar aquello que debe verse, que debe saberse, que debe salir a la luz. Que es siniestro. Como es siniestro el fantasma del objeto que puebla la escena, y que proyecta su sombra sobre los personajes (§ 9.2.3.1.2.1). Como es siniestro ese *déjà-vu* continuo al que los somete.

La idea de lo siniestro en *Los corderos* rezuma un olor que se mezcla con otros tan tóxicos, tan penetrantes, tan hipnóticamente detestables como los de la violencia, que se manifiesta a través de ese revólver, de ese secuestro, de los restos de una dictadura real.

A la violencia, estudiada en las páginas anteriores, se le superponen dos nuevos perfumes, que rocían ese cuerpo artístico, esa obra dramática: la ambigüedad y el humor. Esos cuatro elementos, presentes en la trayectoria veronesiana (§ 8.3) se combinan para generar un aroma inequívocamente seductor. Completamente desquiciado. Aterrorador y esperanzador a un tiempo.

9.2.5.1. La ambigüedad como resolución

Los pintores se identifican, entre otras cosas, por el trazo de su pincel, por el grosor de la capa de pintura que aplican en sus lienzos, por la definición de sus líneas, por los materiales que usan. Los dramaturgos también aplican una suerte de trazo en sus textos, que permiten que esas palabras traspasen más o menos claridad, que esas situaciones queden más o menos definidas, que esos personajes sean o no reconocibles. Veronese, que bebe de Bacon y de Duchamp, que se crea en el mundo de la marioneta y el títere, diseña personajes y situaciones que entroncan con el arte no figurativo. Crea textos ambiguos, casi abstractos, siempre simbólicos. Aunque se acerque, con el paso de los años, a un arte más representativo, como él mismo explica: «Todo lo que era gracioso o teatral, de juegos teatrales, hoy me parece flojo, y no tiene ningún tipo de relevancia a la hora de escucharlo en el escenario. Hoy necesito convertir la obra en un cuento más concreto y simple. Antes la forma atravesaba la obra» (§ B3). Lo cierto es que, por más que pretenda alcanzar la concreción, se le escapan, como se escapan los granos del reloj de arena, determinados elementos que configuren una historia completamente cerrada. Y ello es así porque, como afirma Vera Moreno, «todos los hechos que son necesarios para comprender la historia suceden o han sucedido fuera de lo que vemos, desde ese otro lugar arrojan a la escena sus consecuencias» (2015: 136).

Las tres versiones de *Los corderos* presentan una progresión en cuanto a su grado de ambigüedad: la relación entre Rodríguez y Luis está más difuminada que la que tienen Berta y Tono, la historia entre la mujer y Gómez queda más clara cuando él se llama Oscar, la figura del vecino abandona poco a poco ese aura de perturbación que lo acompaña, la Hija cada vez está más segura de su propia identidad. Y sin embargo, en todos ellos siempre hay resquicios de duda. Siempre hay grietas. Nunca saben todo lo que les gustaría. Nunca desvelan completamente sus cartas. Nunca confían plenamente en quienes les rodean. Siempre son ambiguos. Veronese no descarta nunca la ambigüedad. Porque si lo hiciera, si construyera un mundo completamente establecido,

si cerrara los huecos por los que entra el aire acompañado de dudas y sospechas y posibilidades, ese mundo acabaría por completarse, por agotarse, por no transpirar, por pudrirse. Por eso son necesarios esos espacios vacíos, para que el actor los transite, los interroga, los expanda. Esa es la razón por la que cada actor tiene su propia versión de los personajes. Porque la obra es un ente vivo, inabarcable.

Pero, más allá del equipo artístico, quien realmente respira esos huecos, se cuela por ellos, los explora, los abandona, los cierra, los vuelve a abrir, los abandona, los rechaza, exige nuevos agujeros por donde colarse para observar ese mundo ficticio es el público. El espectador, ese jugador al que Veronese ofrece la partida que él comienza, es quien queda enganchado en los abismos que se abren en la historia. El receptor es la verdadera razón por la que la ambigüedad existe. Porque Veronese no pretende hacer un teatro de usar y tirar, de comida rápida y de fácil digestión. Porque, si así fuera, el juego sería aburrido. Lo explica el actor Enrique Torres:

Todo es un caos que simula la realidad. Y hacerlo en teatro tiene sus problemas técnicos. Es un caos absolutamente diseñado y calculado. Esa es la trampa de Veronese: hacernos ver que con elementos cotidianos el público se pregunta qué pasa. En el cine muchas veces se elimina la reflexión, se cierra todo para que en el primer fotograma se entienda todo lo que se va a contar. Aquí no, aquí se quiere perturbar la seguridad del que mira (§ B11).

Pero no es este un trabajo que Veronese extraiga del fondo de una mina, aislado del mundo: es un reflejo de la realidad, como ya se ha dicho. Es un intento de retrato hiperrealista. Que descubre mundos a partir del que ya existe. Que resalta los patrones establecidos para hacer que resulten extraños y permitir que se puedan cuestionar. Y sin flechas que señalen qué se debe cuestionar, para que cada espectador se tome la libertad de elegir qué quiere ver y cómo lo quiere hacer, como explica Paco Inestrosa:

Pasa una cosa con los espectáculos de Veronese, y es que cada espectador coge lo que le interesa y sigue esa trama. Y pueden ocurrir muchas cosas. Todo puede depender de la perspectiva de dónde esté sentado el espectador, que decide seguir a un personaje o a otro. Y eso nos pasa en la vida real. Vas por la calle y ves una discusión y tomas partido por alguien por lo que sea. Y lo sigues a él y ya lo estás favoreciendo (§ B9).

En sus automandamientos, Veronese defendía que el teatro podía buscar «puntos de observación minorizados», y la declaración de Inestrosa es síntoma inequívoco de que esta regla sigue manteniéndose para el teatrista. El automandamiento número diecisiete pide «que la visión desde ese lugar proporcione un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación» (Veronese, 2000a: 312). Es decir, que la libertad de elección del espectador se encamina también a la construcción de una

mirada más profunda, más conocedora de, al menos, un fragmento de la pieza. Un estudio concreto a través de la mirada pormenorizada. Un *análisis clínico*, como demandaba Francis Bacon. Y esa libertad no proviene sino del autor, de la posibilidad de dejar ventanas abiertas desde las que asomarse a la obra.

Si el autor no se inmiscuye en las ideas de los actores sobre sus personajes, tampoco se inmiscuirá en las respuestas del público, en las historias que cada uno extraiga, en las conclusiones, en la calma que deriva de saber qué pasa. Porque a Veronese le atañe solo una parte de este juego, que es establecer unas reglas mínimas. El resto se construye en cooperación. Porque el teatro consiste en colaborar para crear y para descifrar una historia. Y ese apoyo se puede hacer solo desde la libertad de quienes cooperan, evitando cualquier acercamiento a una jerarquía tiránica y permitiendo que el material sea manejable. Que el teatro sea compartido. Que la interpretación de lo que acontece sea personal. Que el arte no pierda su ambigüedad. «No *resolver*. Nada de guiños o moralejas», rezaba el trigésimo quinto automandamiento de Veronese (2000a: 315). De este modo, al final, «como espectador, perdura solo la sensación de haber sido golpeado» (Israel, 2015: 129).

9.2.5.2. Y, por encima de todo, el artificio

No es *Los corderos* una obra declaradamente metateatral, como lo son otras de la carrera dramaturgica de Veronese (por ejemplo *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, *XYZ* o *El líquido táctil*), aunque en sus personajes, en ocasiones, se traspasa ese carácter de entes de ficción, como la Berta de la versión de 2014 cuando dice, por primera vez, «no quiero pasar otra vez por esa situación», que parece revivir textos anteriores (§ 9.2.3.2.2.2). Los personajes no se saben, al menos conscientemente, como seres no reales: se presenta de ellos un fragmento de vida, y a esa vitalidad se aferran ellos.

El carácter artificioso de la obra se deja ver en un elemento que se camufla en el caos que reina la escena en los montajes veronesianos, y que podría pasar desapercibido, a pesar de su constante repetición. Se trata del silbido que los personajes efectúan en determinados puntos clave de la pieza. En la primera versión no aparece este tipo de llamada, pero sí hay elementos similares.

A ello se une otra de las claves de lectura de la obra aquí analizada, que confiere siempre un carácter artificioso cuando hace su aparición: el humor. La comicidad de

Veronese, siempre presente en sus textos, implica una suerte de distanciamiento del receptor con respecto de la historia. Y cuando ese distanciamiento hace su aparición el producto se aprecia con la perspectiva suficiente como para tomar consciencia de entidad manufacturada: lo que el espectador tiene delante es una obra configurada y organizada, no es una realidad.

9.2.5.2.1. El silbido

En sus horas de lectura, que se cumplían entre la una y las cinco de la madrugada, pero no todas las noches, había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema sobresaliente en la literatura. Pocos autores hacían silbar a sus personajes. Prácticamente ninguno (Cortázar, 1979: 274).

Como si Veronese quisiera llevarle la contraria a Oliveira, el protagonista de su *Rayuela*, los personajes de *Los corderos* sí silban. Se silban. Se llaman y se hacen notar a través de ese sonido. Un sonido que, según la película de Aristarain, *Martín Hache*, es característico en Argentina. Solo hay que recordar la escena en la que Hache reconoce a Dante que echa de menos Buenos Aires por los silbidos: «¿Sabés qué extrañaba yo de Buenos Aires? Los silbidos. La gente que anda silbando por la calle. Aquí nadie silba por la calle. Tardé en darme cuenta. Notaba algo raro pero tardé unos cuantos meses en darme cuenta».

«Como chascar, según cita Jung, es un residuo arcaico, un modo de llamar y a traer a la deidad teriomórfica, el animal teotémico o deificado. Ello explica la represión social sobre el silbido», apunta Cirlot (2013: 412). El silbido, por tanto, se relaciona con la idea de la divinidad, de la sacralidad, de una vuelta a un origen tribal, y con la transformación del hombre en animal. Hay una suerte de relación entre el silbido y el rito primitivo, inconsciente, no racional. Efectuar un silbido implica llamar a alguien que no suele comprender el lenguaje humano (no se habla aquí de los lenguajes silbados, como el silbo gomero, que es un sistema de comunicación en sí mismo). Así es, generalmente, como se ordena a los animales para que obedezcan al reclamo. Así es como Martín Fierro, el protagonista de la obra de José Hernández, llamaba a su caballo. Así es como el pastor puede convocar a su rebaño. A sus corderos.

Además de con la animalidad, el silbido se relaciona popularmente con una idea de peligrosidad. Los silbidos antes de los asesinatos en la célebre película *Scarface* dan buena cuenta de esa sensación. En determinadas calles los silbidos suenan para avisar de que la policía está cerca y hay que esconder la droga o la mercancía robada. El silbido

se convierte en una contraseña secreta para avisar lo más clandestinamente posible. Se relaciona con el hampa, con el entorno delictivo. Y encaja con ese barrio en que habitan los personajes de *Los corderos*. Y con el poder que tiene Luis/Tono en ese entorno.

En la versión de 2009 el primer silbido se escucha mientras Tono y la Hija están charlando en la estancia, y es la clave que los hace salir de ahí:

Tono.- No sé si sos tonta... (*Silbido*). Espera... (*Escuchando*). Entra... ya están aquí. Estoy tan harto de todos ustedes, tan harto.

(versión 2009, Veronese, en prensa)

La primera versión del texto, en 1992, no incluye ese silbido porque la obra comienza directamente con la aparición de Gómez junto a Rodríguez. Tampoco aparece este sonido en la versión de 2014, porque la situación ha variado: ahora son Berta y la Hija quienes se quedan en la estancia, y escuchan el ruido de frenada que Fermín ha hecho tratando de aparcar el coche en el que lleva al antiguo amante de la mujer. No hay silbidos, no hay contraseñas que indiquen que la farsa que sufrirá Gómez da comienzo. El artificio no es evidente. Porque no está claro que lo que ocurrirá desde la entrada de Oscar sea una broma.

En la primera versión del texto, la de 1992, solo hay un silbido, que coincide con la entrada de Fermín después de haber ido al mercado:

Luis.- Esto que ves acá es todo mío. (*Abraza a Rodríguez. La besa en la boca ostensiblemente. Ella intenta separarse*).

Rodríguez.- Luis, que está tu hermano.

Luis.- Ganado con el sudor de mi frente. (*Pega un silbido*). Vas jodido, acá no hay nada para vos. (*Suena el timbre. Empuja a Rodríguez hacia la puerta*). Attendé, vos. (*Ella abre la puerta*).

Fermín.- (*Desde afuera*). ¿Se puede pasar?

(Veronese, 1997: 93)

El autor rescata este silbido en las tres versiones del texto: en la primera será el único, en la segunda será el segundo de tres, y en la tercera será el primero de los tres que aparecen. El primer silbido de la versión de 2014, por tanto, coincide con el segundo de la de *Histrión Teatro*. De hecho, el primero es una réplica exacta del segundo: Veronese reutiliza el mismo material. Esta vez proviene de la boca de Berta, y parece la clave de acceso para que Fermín, el vecino, pase a la casa después de venir del mercado de comprar la cena. Berta avisa su vecino justo cuando Tono parece desvelar algo importante, que afecta a toda la familia:

Gómez.- Las cosas pasan y no sabemos por qué pasan...

Tono.- Ah... Ya entiendo qué viniste a buscar... (*Berta silba*).

Fermín.- (*Desde afuera*). ¿Se puede pasar?

(versión 2009, Veronese, en prensa)

La mujer volverá a silbar, y parece coincidir con la entrada del vecino, de nuevo, esta vez acompañado por la Hija, cuando Gómez insiste en conocer la edad de la joven. La entrada de esta pareja de personajes facilitará un cambio de conversación por parte de Tono:

Tono.- ¿La niña? ¿Qué edad tiene? (*Pausa*). ¿Que edad va a tener? ¿Qué edad querés que tenga? Pero si es una criatura. (*Berta silba. Entra Fermín y la niña*). Basta con esta conversación surrealista... ¿Se come o no se come en esta casa?

Oscar.- No, no, no, un momento, acá pasa algo raro. No me están contestando y solo estoy preguntando qué edad tiene...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El tercer silbido de la última versión, que no aparece en la segunda, también permite que el vecino aparezca tras la puerta. Esta vez es Tono quien emite la llamada, y lo hace justo cuando necesita librarse de Oscar y sus amenazas:

Oscar.- ¿Qué decís? ¿Vos sos el ultrajado aquí? ¿Qué le hiciste a ella? Hijo de puta... Te voy a matar...

Tono.- No, tranquilo, no sabía que era tu hija, y cuidado con ese revolver, Oscar. Mirá, yo mejor me voy de acá y no voy a volver... (*Silba. Fermín despacio empieza a abrir la puerta*). Y todo va a quedar como antes... Si total yo ya...

Oscar.- ¿Dónde vas? (*Le cierra la puerta de una patada*). De acá no te vas. Si serás hijo de puta...

(versión 2014, Veronese, en prensa)

El uso de este tipo de comunicación primitiva, animal, delictiva se camufla en el caos que reina en la escena, entre los gritos y los empujones, las preguntas insistentes y los disparos sin balas. Por eso podría pasar desapercibida. Sin embargo, el autor decide que sus personajes se avisen a través del silbido, que corten la acción, que interrumpen el diálogo y que impidan el entendimiento. No son elementos externos los que entorpecen el intercambio de informaciones: son ellos mismos quienes lo provocan. Por ello toda la obra parece estar basada en un artificio. Todo parece articulado, planeado, organizado por esa familia rota que se sigue aferrando al resto de miembros de su manada, a pesar de que los hilos que los unen están deteriorados.

Si no es todo una venganza, una broma pesada hacia Gómez/Oscar, si realmente en la última versión Tono no sabe nada de lo que realmente sucede, al menos él tiene un salvoconducto: si en algún momento silba, su vecino aparecerá para salvarlo. Si no es una broma y en algún momento se escapan los cabos sueltos, si no son tan inteligentes como creen ser y no tienen toda la información que creían cierta, al menos sí saben

guardarse las espaldas. Como los miembros de las bandas callejeras, de esas bandas que pueblan el barrio y de las que Luis/Tono es líder.

9.2.5.2.2. El humor

enfrente
lo terrible
hasta hacerlo
risible

Las palabras de Samuel Beckett (2007: 177) parecen envolver la obra de Veronese y confeccionar una manta con la que cubrirse. Desde la que ocultarse para enfrentar lo terrible desde el prisma de lo risible. Aunque la historia que sufre Gómez/Oscar no esté cimentada en una broma perfectamente planeada, y aunque los elementos de esa broma sean siniestros, ambiguos, terribles, el sentido del humor rebosa en el texto, como viene siendo una constante en la poética de Veronese (§ 8.3.4). La capacidad crítica que aporta el humor, como un barniz sobre una madera, protege de un lado el material, la historia, ejerciendo como un escudo ante la mirada externa, y de otro lado protege a quien mira. El espectador, a sabiendas de que la historia está barnizada por una pátina de comicidad, toma conciencia de que ese material está resguardado, está preparado, no se muestra de manera natural, es un artificio. Veronese organiza su material dialéctico para construir chistes, bromas.

La prensa coincide en señalar la comicidad de la pieza. Así, «a pesar de lo siniestro del tema, la pieza provoca hilaridad», apunta el crítico teatral Javier Vallejo (2010). La obra es «de un humor cruel y absurdo», según Hopkins (2015). En ella «hay humor ominoso y crueldad, como si Ionesco y Beckett hubieran decidido saltar a la comba sobre un precipicio», según García Garzón (2010). El catalán Marcos Ordóñez apunta que la pieza de Veronese está «muy influenciada, diría, por el humor esquinado y feroz del primer Pinter (*La fiesta de cumpleaños*)» (2010). Los espectadores, por su parte, también destacan ese humor. Flor Dyszel, que vio la obra de *Histrión Teatro* muchos años antes de enfrentarse ella misma con este texto, recuerda:

Me reí un montón, porque la situación es redramática pero hay algo del procedimiento de los textos y las réplicas que tiene humor. Esa combinación, entre algo sumamente dramático por la situación que está puesta en juego, y la gracia sobre lo que sucede, que uno no entiende dónde ubicarse, me encanta. Como espectadora y desde adentro. Es como un hilo muy fino entre una cosa y la otra, y cuando está bien hecho es espectacular (§ B8).

Veronese decide tomar como aliadas las carcajadas de los espectadores, de modo que funcionen como un embudo por el que puede pasar fácilmente la información que contiene la historia. Una historia cruda, violenta, que trata temas como la búsqueda de la identidad, la soledad, la imposibilidad del amor, es decir, asuntos devastadores, que sin embargo atraviesan la cuarta pared y se cuelan en el fondo de los espectadores. Y ello es posible porque, en medio del horror, es capaz de reírse. Es capaz de ser cómplice del humor de Veronese, de guiñarle el ojo y seguir de su mano, hasta el final de la trama. Y, una vez la historia ha acabado, es capaz de reflexionar sobre lo acontecido, porque la risa le ha alejado de la catarsis absoluta, y ha dejado el hueco suficiente para que la reflexión pueda aparecer. Porque Veronese, por medio del humor, es capaz de hacer equilibrios entre la emoción y la razón, de modo que sus historias se queden enraizadas en las tripas del receptor. De modo que los aullidos de los lobos queden como un eco en sus oídos. Que la piel de cordero oculte también al público, que, con su risa, se ha convertido en partícipe inequívoco de lo que ha acontecido.

9.3. Conclusiones

El viaje que ha sufrido el texto de Veronese, como decía el poema de Cavafis, ha sido largo, lleno de aventuras, lleno de experiencias. Desde los años 90 hasta la primera veintena de los años 2000 *Los corderos* ha crecido, ha cambiado su esqueleto, sus órganos internos se han adaptado a nuevas estructuras, los personajes han habitado espacios distintos, han recorrido el mundo, han madurado, se han definido, se han acoplado a cuerpos y voces determinados, la obra se ha distanciado de los «tics adolescentes» de los que huye su autor, se ha amoldado a públicos de salas comerciales y alternativas, a espectadores de todo el mundo.

Este camino ha sido posible porque la esencia del texto, algo de esa fragancia única e irrepetible, sigue dejando su rastro en quien lo huele. Sigue interesando esa historia, por más que ya no se lea con la influencia de los secuestros exprés, de los «milikos» o de los bebés robados. Sigue cautivando ver a estas cinco personas luchando por sobrevivir en un entorno que ahoga. Luchando por salir de allí y mantenerse vivos con verdades en las que sustentarse. Con esperanzas con las que salir a flote. Porque eso es, en definitiva, de lo que habla la segunda obra escrita por Veronese. De seguir viviendo. A pesar de los recuerdos que carcomen, a pesar de las sospechas que se entrecruzan en el camino, a pesar de la falta de oxígeno. Seguir viviendo a pesar de los gritos, los

mordiscos, las patadas, los disparos, los llantos y la rabia. Porque, como dice Alonso de Santos (1999: 400-401):

La historia del teatro es la historia de los desajustes, de las crisis, de los conflictos, de los problemas del hombre por encontrar, en las circunstancias determinadas en que vive, un poco de felicidad, o evitar al menos en lo posible la desgracia en que esas circunstancias le sumergen. [...] Una obra teatral es, muchas veces, un grito contra el muro de la injusticia, la mentira y la insolidaridad que aprisiona al personaje en su mundo. Al «hacer resonar» las contradicciones y desajustes del ser humano con sus dioses, su entorno, sus costumbres, sus leyes, su justicia, su sociedad y hasta consigo mismo, el autor abre el camino a la esperanza de un mundo —y un hombre— diferente.

Veronese construye un mundo en 1992 invadido por el absurdo y en el que se cuele la incógnita siniestra tras cada réplica de los personajes. Abre un universo nuevo para hablar del horror de la dictadura veladamente. Para que sus contemporáneos entiendan el guiño que el autor les lanza. En 2009 vuelve a reconstruir ese mundo, pero esta vez tiene una realidad muy diferente: los actores son españoles, los secuestros exprés no son una realidad común para ellos ni para los espectadores, la búsqueda de la identidad no es un problema que asole su realidad. Sin embargo, *Los corderos* aparece en el panorama teatral español para llenarlo de aire fresco. No solo para Histrión Teatro fue un cambio en su repertorio, también para las salas en las que atracó, que se encontraron de frente con una manera nueva de concebir el teatro. Con un ritmo frenético, un lenguaje contemporáneo, una historia de una violencia y de una ironía insólitas en esos años. El teatro argentino llegó a España a principios de los años 2000, y se quedó para instalarse, e Histrión Teatro fue una de las primeras compañías que lo mostró al público español. En 2014 Veronese pone en pie su obra, ahora para mostrarla a su público compatriota, y hecha por actores argentinos. Vuelve al teatro independiente, alternativo al teatro comercial con el que llevaba años trabajando. Y la inserta en un teatro oficial como el porteño Cervantes. Y deja que sus palabras, su historia, adquieran un estilo más realista, algo menos distorsionado, para un público que está exigiendo historias (un poco más) concretas, con menos ambigüedad, sin tantas resonancias de una época que empieza a digerirse entre los ciudadanos.

Los corderos se adapta, en cada época, a una nueva realidad. Se expresa en términos diferentes, novedosos, que dan respuestas a los espectadores. Se adapta como la arcilla a las manos. Muta de piel. Porque Veronese siempre busca la manera de construir textos nuevos. De establecer nuevos mapas, con rutas ocultas, dispuestas a ser exploradas por nuevos espectadores, por potenciales investigadores. Cada una de las tres versiones de la segunda obra del dramaturgo argentino presenta unas características

determinadas. Y las tres, sin embargo, se reconocen como los hijos de un mismo padre. Los tres textos comparten genealogía entre ellas y con el resto de piezas veronesianas. La poética de Veronese, que quedó establecida, otorga unas mínimas claves para tratar de descifrar las incógnitas (o algunas de ellas) que ese universo presenta.

A través de la poética del autor se puede comprender que *Los corderos* se muestre ante la sociedad con un título que remite a los tratados de filosofía natural, dividido en dos partes separadas por los dos puntos. Solo la segunda parte de esa dicotomía se mantendrá en el tiempo. Esa que remite al cordero. Ese animal dual, que representa a un mismo tiempo el bien y el mal, que se asocia a la idea del sacrificio, que simboliza la pureza y la inocencia, que se yergue simbólicamente como víctima, que se opone al león, al lobo, al depredador que inevitablemente acabará con él. Ese animal que, en tanto que animal, abre las puertas de lo irracional, de lo inconsciente.

La pieza se inserta dentro de las denominadas «obras desmaquilladas», esto es, las que se muestran sin artilugios, aceptando su naturaleza dramática. Al menos en una primera instancia. Veronese no divide externamente la pieza en diferentes actos ni escenas: todo acontece en un acto único, y de una manera continuada. En la primera versión, la de 1992, el tiempo se superpone, porque el espacio se divide en dos pisos de una misma casa. Las versiones posteriores eliminan esa dualidad y permiten que la acción se desarrolle en un mismo lugar y de manera continuada. Las acotaciones son las encargadas de ofrecer esta información, y tienden un puente entre la estructura externa de la pieza y sus órganos vitales. Del mismo modo que los huesos en el cuerpo humano, el tiempo y el espacio se sitúan en la frontera inasible que separa el mundo textual del paratextual: sujetan la historia. Y para sujetar la historia, para salvaguardar el universo ficcional que contienen, una parte de ellos debe quedar al descubierto.

Ese universo está poblado por cinco personajes. Son siempre cinco, pero no siempre se presentan de la misma forma. Sus nombres varían: algunos cambian de nombre de pila, otros sustituyen su apellido por su nombre. Solo dos personajes se mantendrán intactos. De un lado, Fermín, el vecino, que no pertenece completamente a la familia, que se mueve por la obra como un elemento periférico, extraño, vigilante, sospechoso, temiblemente encantador. De otro, la Hija, cuyo nombre es el único que no se vuelve concreto, que mantiene su nombre común, que no se identifica del todo.

Los cinco personajes responden al estilo de su autor, están hechos a imagen y semejanza de sus obsesiones, y presentan características comunes a los del resto de

obras de Veronese. Son personajes animales: corderos, lobos, y tal vez ambas cosas al mismo tiempo. Son personajes objeto: la Hija es infantilizada y manoseada como una muñeca, el recién llegado es tratado como un trasto. Como un objeto que aparece en mitad de la escena, que se desea abrir para entender qué oculta, y que sin embargo está concebido como algo de paso. Como esa maleta que Luis/Tono patea incansablemente. Como esa valija que viaja en los maleteros de los coches: en el mismo lugar en el que llegará y saldrá de ese barrio en el que viven. Y, de todos los personajes de este universo, los más importantes, los que se convierten en la llave maestra para abrir las puertas del misterio, siempre son los femeninos. La Hija, esa incógnita constante. Y la madre, Rodríguez/Berta, que cada vez es más fuerte, más independiente, más autónoma, más mujer y menos tinta.

La manada convive, como ya se dijo, en un lugar hostil, violento, cruel, siniestro. En un barrio en el que las armas circulan como si de golosinas se tratara. En un edificio al que acudir cuando hay muerte en la calle. En una casa en la que esconder un revólver. Una pistola con la que amenazar a quien sea necesario, incluso a un padre. Ese barrio remite a la historia real que sufrió el autor. Que sufrió el espectador argentino. Que conoce el público mundial. Una historia de horror, de crueldad y de violencia en las calles y en las casas, en la que el clima permitía secuestrar y robar la identidad de quien hiciera falta. La dictadura de Rafael Videla, que asoló al país durante décadas, encuentra su eco en esta historia. Entre las líneas del autor resuena la furia de esos años. Y los personajes se enfrentan entre ellos tratando, incluso, de superar esa ferocidad, ese miedo, las atrocidades que se cometieron, que se cometen, que tal vez se cometerán. Veronese, sin embargo, no vincula la pieza a un tiempo y espacio determinados: no hace que sus personajes vistan o hablen como en esos años infames. No permite que sea reconocible nada de lo que aconteció. Todo lo que ocurre acontece aquí y ahora, con el espectador. Pero tiene unos ecos imborrables. O puede tenerlos para quien quiera escucharlos.

Puede tenerlos, porque la ambigüedad es la pátina que cubre la pieza entera. La ambigüedad que impide descifrar un único tema, una única tesis en la historia. No hay moralejas. No hay grandes descubrimientos. No hay lecciones. Hay un trozo de vida desquiciada. En la que los personajes, tratando de huir de su propia historia, tal y como hace el espectador cuando se sienta en la butaca, o como hace el actor cuando entra a la sala de ensayos, generan un artificio para ordenar su historia. Generan incluso un

lenguaje común para entenderse. Un lenguaje primitivo, que permita al menos avisarse del peligro que está por llegar: el silbido. Todo está pactado. O debería estarlo. Hasta que algo hace estallar la situación. Como estallan las carcajadas dentro de la mandíbula, esas que emite el espectador que asiste a la pieza. Esas que ansían el humor, la comicidad, dentro de ese universo absurdamente real, descabelladamente posible que Veronese ha creado. Que Veronese va creando. Esa historia que el autor modifica, rehace, elimina, sustituye, desvela, mutila. Con la que juega. Porque este teatrero construye, con su propia obra, una y otra vez, una historia que lleva hacia una nueva dramaturgia. Que trata de «saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores» (*Automandamientos*, Veronese, 2000a: 313).

CAPÍTULO 10

CONCLUSIONES GENERALES

Las páginas que preceden a este capítulo han tratado de mantener vivo ese muñeco de nieve que decía el actor Peter O'Toole que es el teatro, porque quema las manos y se derrite. Han tratado de mantener en el refrigerador la historia de un teatrista. De guardarla a buen recaudo para los visitantes que pretendan acercarse a ella. Este refrigerador es blanco y negro. Se compone de palabras. Porque las palabras permiten mantener, inmortalizar los hechos. Hacerlos eternos. Las palabras se mantienen cuando las emociones, las sensaciones y las impresiones se agotan. Cuando la nieve del muñeco se convierte en agua, las palabras permiten fotografiar los restos de lo que fue.

O de lo que quizá fue. O de lo que quien teclea quiere se sea para siempre. Porque, como ya se ha repetido incansablemente a lo largo de estas páginas, la subjetividad domina estas letras como si de un dios todopoderoso se tratase. Indica qué es importante y qué es irrelevante. Deja atrás elementos que le parecen minúsculos y ensalza otros que se le antojan imprescindibles. Ordena el mundo. Las palabras ordenan el mundo. Mientras aplican una pátina de subjetividad, re-construyen, re-conocen y re-ordenan los hechos. Los vuelven a hacer aparecer. Y lo hacen desde la memoria, que es, a fin de cuentas, una invención. Una ficción. Una ficción que hace comprensible, aprehensible el mundo: «La ficción ha de tener la complejidad de la vida y al mismo tiempo ser más coherente que esta», afirma Alonso de Santos (1999: 99).

Los capítulos anteriores han tratado de recordar cada uno de los espectáculos que Veronese ha puesto en escena en el periodo de 1990 a 2015. Veinticinco años entre bambalinas, contando historias, buscando el lenguaje adecuado para ello, probando, investigando. Veinticinco años que recogen toda una tradición teatral y la devuelven a la escena modificada, dada la vuelta, puesta en duda. Para poder hablar de los espectáculos de Veronese hay que retrotraerse al comienzo del teatro independiente y recordar que Barletta fue el precursor del todavía no desarrollado concepto del *teatrista*, el creador

que vuelca su saber en distintas facetas del teatro. La experiencia del Teatro del Pueblo confeccionó una nueva manera de vivir, de estar, de *ser* en el teatro: los roles empezaron a mezclarse como las bebidas en el cóctel, el rechazo de las subvenciones oficiales impuso un teatro basado en la libertad, la resistencia frente a la violencia marcó el camino para los futuros artistas. Sin Barletta y su necesidad de hacer teatro *de arte* posiblemente nada de lo que aconteció después se hubiera desarrollado del mismo modo: el creador del teatro independiente abrió un camino para traducir la situación política en un hecho poético. Y los artistas posteriores se aferrarían a esa idea como el niño a la leche materna. Los acontecimientos sociales y políticos no interrumpirían el desarrollo de ese camino: sortearían bombas, listas negras, desapariciones. Buscarían nuevos espacios de representación. Se verían reflejados en las influencias europeas y estadounidenses. No cesarían de crear. Y de creer.

La energía de Barletta tiene ecos en El Periférico, que hereda, quizá inconscientemente, el empuje para investigar, para apostar con fuerza por su tipo de teatro. Los miembros de El Periférico no se conforman con lo que hay. No se conforman con el panorama teatral que los rodea, y añaden al teatro de títeres, que parecía de exclusividad infantil, un teatro de objetos para adultos. Inventan una nueva manera de *ser* en escena. Pero a la influencia de Barletta se le suman los restos que se han quedado en ellos de las vanguardias. Especialmente el rasgo común de todas ellas: la intención de transgredir, de romper con lo establecido. Ese espíritu, como el de Barletta, inicia un camino que se bifurcará tantas veces como artistas se encuentren recorriéndolo. Cada vanguardia investigará una manera de responder al mundo, y cada vanguardista desarrollará su propia concepción. Duchamp hará del arte una broma; Bacon indagará en la deformidad de la carne; Jarry creará monstruos malhablados y grotescos; Beckett se instalará en la inmovilidad para mostrar el absurdo humano; Artaud arengará por un teatro con la violencia infecciosa de lo colectivo; Kantor acomodará la muerte dentro de la vida. Y todos ellos perforarán la realidad conocida para salirse de ella. Buscarán el modo de agrietar conciencias y patrones establecidos para investigar otras posibilidades.

El Periférico de Objetos se nutre de esta necesidad transgresora, y estas páginas se sumergen de lleno en el lodo que habita su universo. Para ello, habría que repasar las influencias de las que el grupo alimenta su imaginario, preguntar a uno de los miembros del colectivo por su experiencia, saber qué opiniones arroja el propio Veronese sobre

aquellos tiempos, indagar en la red los rastros que dejaron tras de sí los once espectáculos periféricos. Detenerse en cada una de sus puestas en escena. Parar el tiempo. Tratar de reconstruir lo que *aconteció*. Comprender que el «mierdra» de Ubú constituía el grito de guerra perfecto para la batalla artística que estaba gestándose. Que la monstruosidad grotesca de Jarry se lanzaba como declaración de unas intenciones que tenían por objetivo provocar, infundir temor, ironizar y, sobre todo, sorprender. El Periférico de Objetos, con sus once montajes, creó un universo que fue también desarrollándose a medida que los integrantes del grupo tomaban nuevas sendas individuales. A medida que la vida contagiaba a los seres vivos que lo integraba, como ocurrió con los nacimientos de las hijas de Lamas o de Veronese, como ellos mismos dicen (§ B4, § B1). El camino periférico, que comenzaba en la puesta en escena «convencional» (si es que algo de lo que ellos hicieron puede asociarse a este adjetivo) del texto de Jarry; reinventó la técnica de manipulación del objeto («Ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional», reza el automandamiento veronesiano número diecinueve [2000a: 312]); hizo interactuar al cuerpo vivo con el objeto inanimado, equiparando la vida y la muerte en un mismo plano; enterrando y asesinando lo que ya estaba muerto; manipulando al ser vivo, como a la gallina de su séptimo montaje. El Periférico exploró todas las posibilidades que se aparecían frente al grupo, hasta irse desprendiendo poco a poco de sus orígenes: en sus últimos montajes (*La última noche de la humanidad*, § 4.5.10, y *Manifiesto de niños*, § 4.5.11) el objeto es sustituido completamente por el hombre. Contradiendo su segundo automandamiento, «promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos» (2000a: 309), Veronese y su grupo acabaron apostando por el cuerpo vivo. Acabaron apostando por la vida. El Periférico entiende la muerte, la explora, la investiga, juega con ella, y termina rindiéndose ante el trabajo con actores.

Daniel Veronese ya había comenzado a explorar este trabajo, este canto a la vida, mucho antes. Y sus dramaturgias son un ejemplo de ello. Mientras investiga el mundo del objeto con El Periférico, Veronese comienza a explorar las historias que están destinadas a contarse con actores en escena: veintiún textos para actores. Y, algunas de ellas, con una visión escénica desde sus entrañas, puesto que el propio dramaturgo se encargaría de convertir el texto en espectáculo. Veronese comenzaría dirigiendo *El líquido táctil* (§ 5.3.14), y ya no abandonaría esa posición, ese lugar de «primer espectador», como ha definido en incontables ocasiones. Compaginaría su labor de

dramaturgo con la de director para sus textos propios, para las adaptaciones que arrancarían desde 2004, y también para textos ajenos. Y se sumergiría en un circuito totalmente ajeno a aquel del que nació: el teatro comercial. Este teatrista se adaptaría a las exigencias del mercado comercial para subsistir en el mundo teatral.

El repaso por las distintas facetas de Veronese muestra la maestría de alguien que se decide a explorar nuevos lenguajes teatrales, a desenvolverse en nuevos circuitos, y a salir airoso de ellos. Alguien que apuesta por «crear nuevas fórmulas que vengan a reemplazar a las anteriores. / Crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. No oposición» (automandamiento número veintitrés, 2000a: 313). Sin oponerse, sin rechazar lo ya explorado, pero con la mirada siempre hacia adelante, dispuesto a sumergirse en el nuevo rumbo que se aparece ante sus ojos, Veronese no teme desdeirse porque desde el principio ha mantenido su mayor pretensión: indagar en el arte, romper con lo establecido, «sabotear las expectativas del espectador» (cuarto automandamiento, 2000a: 310). Y ese objetivo fundamental, que entronca con el espíritu vanguardista y con la esencia del teatro independiente, se convierte en una suerte de faro para Veronese. Un faro que proyecta una luz, hecha de determinados temas, tópicos, situaciones, que se repiten en las piezas alumbradas. Porque Veronese, en su huida hacia adelante, se amarra inevitablemente a elementos similares sobre los que apoyarse. Así, la senda veronesiana se llena de hitos que reaparecen, que posibilitan el reconocimiento de unas obras con otras. Que permiten la identificación. Que facilitan el vínculo casi familiar que se establece entre ellas.

Las obras de Veronese presentan situaciones paralelas, reconocibles. Hitos minúsculos, casi imperceptibles, historias similares, estructuras análogas. Elementos que definen el estilo de Veronese. Que obligan a las obras a declararse hijas del teatrista argentino. El repaso por las piezas permite subrayar una manera extraña de construir los títulos, de hacerlos parecer truncados, casi agramaticales. Heredero de Duchamp, Veronese titula sus obras con frases nada esclarecedoras de lo que se va a ver. Así, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* o *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* presentan títulos extremadamente largos, casi imposibles de memorizar. *Mujeres soñaron caballos*, *Unos viajeros se mueren* o *Los hijos se han dormido* parecen truncados, como si algo les faltase, aunque solo fuera la conjunción

«que». También parecen inválidos *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* y *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, con esa preposición a la que no precede nada; *Un hombre que se ahoga*, que carece de predicado; o *Espía a una mujer que se mata*, al que falta el sujeto (a menos que ese verbo se entienda como un imperativo para el espectador).

La estructura de las obras de Veronese fluctúa entre los modelos más «convencionales», que siguen las reglas comunes de exposición de un texto dramático (*Los corderos*, *Mujeres soñaron caballos* o *Teatro para pájaros*) y los modelos más «desestructurados», que proponen nuevas fórmulas dramáticas (*Circoneegro*, *Cámara Gesell* o *XYZ*). Esa estructura ósea contiene a su vez una historia habitada por unos personajes. Una historia que se cuenta de una determinada manera, que presenta una trama concreta, que se rige por determinados conceptos dramáticos tales como la verosimilitud, la comprensibilidad, la causalidad, el incidente desencadenante, la incertidumbre o la acción (§ 8.2.2.2, § 8.2.2.3, § 8.2.2.4). Estos elementos que sostienen la trama, que permiten que avance la acción, son los que constituyen la manera de configurar la historia que se alberga en cada obra de teatro. Y se configuran de maneras diferentes en función de la fábula, del argumento y del tema que el autor escoja para esa historia (§ 8.2.2.5). O que esa historia escoja, y de la que emane un tema concreto que el lector o el espectador perciba. Porque el arte lanza mensajes multívocos y tantos significados como receptores se acerquen a la obra.

Los textos con los que decide trabajar Veronese presentan historias en las que suelen darse situaciones similares. No siempre. No en todas las obras. Y, desde luego, no del mismo modo en todos los casos. Pero esas situaciones se enraízan en las historias de los personajes y permiten, como si de un árbol se tratara, que las ramas invadan todo Y fagociten a los personajes, sus palabras, sus intenciones, sus aspiraciones. Las situaciones que Veronese plantea acaban absorbiendo todo el texto, llegan a dominar las historias: se convierten en temas de los que hablar. Es un viaje de ida y vuelta: los personajes cuentan su historia hasta que la historia los envuelve para lograr su objetivo a partir de ellos: hablar de un tema concreto. A través del estudio de cada una de las obras en las que Veronese se ha implicado a lo largo de veinticinco años, se concluye que hay cuatro grandes temas a los que el teatrasta acude como quien acude a la fuente a beber. De los que se nutre. Con los que puebla su imaginario.

La idea de la búsqueda de la identidad, que tiene reminiscencias de la situación real que sufrieron los argentinos con la dictadura de Videla (§ 2.5.1), y que entronca con la filosofía del teatro del absurdo, que retrata la inmovilidad del ser humano para llegar a saber quién es, se percibe en numerosas obras de Veronese. *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Los corderos*, *Señoritas porteñas*, *Luisa*, *Cámara Gesell*, *Formas de hablar de las madres...*, *Equívoca fuga de señorita...*, *Unos viajeros se mueren*, *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, *Women's White...*, *Ring-side*, *XYZ*, *El líquido táctil*, *Sueño de gato*, *Eclipse de auto en camino*, *La noche devora a sus hijos* o *Mujeres soñaron caballos*, es decir, casi todos sus textos se ven atravesados por la búsqueda de la identidad de alguno de sus personajes. Esa búsqueda de identidad se relaciona, como se anunciaba, con los ecos de la dictadura, y especialmente con las desapariciones. Pero para hablar de las desapariciones, o de la continuidad de la vida después de estas, *El hombre de arena*, *La forma que se despliega*, *Open House* y, sobre todo los ciclos de *Idéntico*, se yerguen como principales referentes.

Y uno de los mecanismos que Veronese inserta en las obras para resaltar esa búsqueda de la identidad es la aparición de cartas o de fotografías. En *Equívoca fuga de señorita...* todo transcurre alrededor de unas supuestas cartas con remitentes erróneos: nadie sabe quién es el destinatario de las palabras de amor o de las palabras de rencor de la hija, amiga, amante. Pero todos se aferran a ellas como a un trozo de madera en un naufragio. Nadie pone en duda su autenticidad. Nadie se cuestiona nada con respecto a la desaparecida: solo se cuestionan qué va a ser de ellos en ese momento. Las fotografías surten el mismo efecto: no se suelen cuestionar. Las fotografías aparecen como premoniciones, como en *La terrible omisión de los gestos magnánimos*, como muestras de una realidad deformada, como en *La noche devora a sus hijos*, o como muestras de una realidad que nunca ha existido, como en *Los corderos*. Veronese introduce en el mundo de los personajes que se buscan y no se encuentran un elemento que debería ser plenamente fiable, pero lo pervierte, vacía su referencialidad, elimina su veracidad. Eso no puede sino conducir a los personajes a un grado mayor de desesperación.

Pero los personajes veronesianos no solo sufren las desapariciones y las anulaciones de su identidad. A este hecho terrible se une otro de los temas que reaparecen continuamente en la trayectoria veronesiana: la negación del amor. El creador argentino impide a sus personajes que amen verdaderamente. Y, cuando son

capaces de amar, les veta la correspondencia. El amor queda prohibido en el mundo de Veronese. Queda mutilado, como los objetos de sus inicios, el amor en *Crónica de la caída...*, *Variaciones sobre B...*, *El hombre de arena*, *Los corderos*, *Conversación nocturna*, *Luisa*, *Luz de mañana...*, *Equívoca fuga de señorita...*, *Máquinahamlet*, *XYZ*, *Sueño de gato*, *La noche devora a sus hijos*, *Teatro para pájaros*. Las obras de los dramaturgos clásicos abordaban ya este tema, de modo que las adaptaciones de Veronese mantienen la imposibilidad de amar. Y también determinadas obras que dirige y que tienen como marco el teatro oficial o comercial rescatan esa idea, como es el caso de *La muerte de Marguerite Duras*, *La forma perfecta*, *El túnel*, *La forma de las cosas*, *Cock*, *Quién teme a Virginia Wolf*, *Bajo terapia*, *Cena con amigos* o *Vigilia de noche*.

Cuando los personajes no saben quiénes son y se les niega la posibilidad de amar libremente y ser correspondidos, es imposible que puedan construir un entorno basado en la calma y en la comprensión: su mundo se edifica a partir de odio, de rencores, de miedos, de sospechas. Y sus familias se hallarán desestructuradas. Desde *Ubú rey* y hasta *Vigilia de noche*, la última obra que dirige en 2015, muchos de sus espectáculos presentan a familias disfuncionales. A madres que no quieren a sus hijos, a hijos que repudian a sus padres, a parejas que se fundamentan en un odio que heredarán sus hijos. Así, *Crónica de la caída...*, *Variaciones sobre B...*, *Los corderos*, *Cámara Gesell*, *Formas de hablar de las madres...*, *Equívoca fuga de señorita...*, *Máquinahamlet*, *Unos viajeros se mueren*, *La terrible opresión...*, *Ring-side*, *El líquido táctil*, *Zooedipous*, *Sueño de gato*, *Unos viajeros se mueren*, *La noche devora a sus hijos*, *Mujeres soñaron caballos*, *La forma que se despliega*, *Un hombre que se ahoga*, *Manifiesto de niños*, *Espía a una mujer que se mata*, *Teatro para pájaros*, *El desarrollo de la civilización venidera*, *Todos los grandes gobiernos...* y *Los hijos se han dormido*, suyas o versionadas, presentan familias rotas. Pero también las obras que elige dirigir tienen como protagonistas a personajes cuyo entorno familiar no es saludable: *La muerte de Marguerite Duras*, *La noche canta sus canciones*, *El descenso del monte Morgan*, *Un tranvía llamado deseo*, *Sonata de otoño*, *Quién teme a Virginia Wolf*, *Bona gent*, *Bajo terapia*, *Cena con amigos* y *Vigilia de noche*.

Veronese mezcla estos tres temas como si de una trenza se tratara, de manera que se alimentan los unos a los otros: quien no es capaz de amar no podrá cimentar una familia confiada y entregada, y acabará sumergiéndose entre sospechas hasta perder la propia concepción de sí mismo. O quien no sabe quién es, quien vive bajo la soga de la

sospecha, necesariamente vivirá bajo el temor de ser herido y no podrá entregarse al amor, ni construir un futuro feliz. Tampoco puede lograrse una unión familiar cuando uno de los miembros es arrancado violentamente de grupo. Los personajes de Veronese, encerrados en tres opciones devastadoras, que en ocasiones llegan a superponerse, se ahogan entre las grietas que van dejando tras de sí.

Y, cuando creen poder escapar de esa vida que les ha sido dada, entonces descubren la gran verdad que los rodeaba: son seres ficticios. Su presencia no es real. No son de carne y hueso. Son personajes de teatro. Viven en teatros. Sus casas son escenografías. Presencian escenas que están representadas, que no son reales. Veronese introduce el teatro dentro del teatro para alimentar la sospecha, la duda, el temor y, por encima de todo, la imposibilidad de ser. La conciencia de saberse encerrado entre páginas, entre decorados. La intuición de que si no hubiera espectadores ellos no existirían. La confirmación de que cada uno de sus pasos está para siempre escrito. De que viven en un artificio. De que son un artificio. *Los corderos, Formas de hablar de las madres..., Máquinahamlet, Circonegro, XYZ, El líquido táctil, Eclipse de auto en camino, Espía a una mujer que se mata, Teatro para pájaros, El desarrollo de la civilización venidera, Todos los grandes gobiernos..., Los hijos se han dormido, Los reyes de la risa o Bajo Terapia* son algunos de los ejemplos en los que el artificio se hace evidente. En que la metateatralidad acaba por abarcarlo todo.

Dentro de estas historias, que son contadas en función de la trama que elijan los autores ordenar, y que esconden temas como los aquí mencionados, los personajes tratan de vivir, de comunicarse, de desarrollarse. Pero no lo logran. Ni siquiera las mujeres, a las que Veronese cede un mayor protagonismo. Nadie lo consigue. No solo porque se les ha roto la posibilidad de saberse, de amarse, de reproducirse. No lo logran porque ellos mismos están deshumanizados. Porque son más objetos que hombres. Porque son más animales que personas. Al convertirse en objetos pueden ser manipulados, como los miembros de *El Periférico* hicieron en sus espectáculos. Se les puede tratar de las maneras más violentas que se pueda concebir, porque se presupone de ellos que no sufren. Son mutilados sin piedad porque no sangran. Son colocados en posiciones incómodas, extrañas, como colocadas por alguien externo, y ellos mismos desean mantenerse de ese modo. Son animales porque sobre ellos prima el mundo inconsciente, visceral. Porque la razón los abandona en el momento en que vuelven a

ver tambalearse su mundo. Se convierten en animales. Porque, además, conviven con ellos. Son parte de ellos. Son tan *como* ellos que terminan por *ser* ellos.

Veronese deja que aparezcan perros (*Equívoca fuga de señorita...*, *Teatro para pájaros*, *La forma que se despliega*, *Espía a una mujer que se mata*, *Los hijos se han dormido*), gatos (*La noche devora a sus hijos*, *Teatro para pájaros*, *Espía a una mujer que se mata*), caballos (*Mujeres soñaron caballos*, *Apócrifo 1*, *Todos los grandes gobiernos...*), ratas (*Crónica de la caída...*, *Los corderos*, *Máquinahamlet*, *Ring-side*, *Mujeres soñaron caballos*), ratones (*Sueño de gato*, *Teatro para pájaros*), serpientes o culebras (*Unos viajeros se mueren*, *Teatro para pájaros*, *Espía a una mujer que se mata*), insectos (*Zoedipous*, *XYZ*, *Mujeres soñaron caballos*, *Teatro para pájaros*), vacas (*Eclipse de auto en camino*, *Apócrifo 1*), corderos (*Los corderos*), cabras y búfalos y gacelas (*Luz de mañana en un traje marrón*), ovejas (*Formas de hablar de las madres...*), tigres (*Ring-side*), conejos (*Open House*), ardillas y cerdos (*El desarrollo de la civilización venidera*), osos y linceos (*Unos viajeros se mueren*), gorilas (*Manifiesto de niños*), delfines (*Conversación nocturna*), anguilas (*Luisa*), tiburones y ballenas (*Ring-side*), palomas (*La terrible opresión...*), pollos (*La terrible opresión...*), gallinas (*Zoedipous*), buitres (*Teatro para pájaros*), alondras (*El desarrollo de la civilización venidera*), gaviotas (*Los hijos se han dormido*).

Atrapados en un tiempo indefinido y en un espacio indeterminado, que se reconocen como extrañamente cotidianos, con una normalidad pervertida. Con un halo siniestro, que oculta algo que termina por mostrar, aunque no debería ser mostrado en ningún caso y bajo ninguna circunstancia. En espacios mínimos, reducidos, asfixiantes, los personajes deben interactuar con el otro porque se reflejan en él. Porque están mutilados como él. Y de ese reconocimiento y de la imposibilidad de explicación surge el conflicto. Del mismo modo que si el agua se calienta demasiado tiempo al fuego acaba saliendo a borbotones, eso ocurre con los personajes, a los que Veronese corta todas las vías de escape: encerrados y juntos, la única solución es el estallido de razones sin razonar, de argumentos sin desarrollar, de incógnitas sin resolver. Porque «en la mayoría de sus obras conocemos una historia que ha comenzado mucho antes y que no veremos concluir», explica Vera Moreno (2015: 133).

No la veremos concluir porque la ambigüedad lo invade todo. Cada resquicio del texto es ambiguo. Cada vez que algo parece aclararse, Veronese desvía la atención, como si fuera un mago, y cuando el espectador quiere darse cuenta el truco ya se ha

terminado. No hay posibilidad de resolución porque el teatrista niega a los personajes la redención. No hay salvación. No hay futuro. Están instalados para siempre en ese entorno siniestro, atroz y cruel del que solo pueden distanciarse para hallar la comicidad. Un cierto tipo de comicidad. Un humor ácido, negro, con un matiz desagradable. Pero un humor extremadamente cómplice. Que guiña el ojo al público, que se deja seducir por él. Que sonrío, como si dijera «ellos saben que esto no es real, pero ¿lo sabes tú?». Y el espectador, hasta ahora consciente de sus pilares, de sus afirmaciones, de sus certezas, ve agrietarse su mundo. Comienza a poner en duda su propia realidad. Porque uno de los preceptos de Veronese es precisamente ese. Porque el último automandamiento reza que hay que «poner en duda los principios indubitables del arte» (2000a: 315). Y aunque algunos de esos automandamientos no sigan vigentes años después, Veronese se reafirma en él y en 2012 aún vuelve a formularlo:

Creo que el teatro, o el arte, te permite poner en duda todo. O para eso debería servir. Yo dudo de todo lo periodístico, de todos los discursos políticos, pero siento que el teatro es el lugar donde te puedes permitir poner en duda todo. Si eres un político no puedes dudar porque nadie te vota, si eres un periodista tienes que alistarte a un partido o algo, porque si no en general no te siguen, en cambio en el arte... Uno de los principios es que hay que poner en duda lo indubitable. Si te dicen «esto es papel», bueno, lo tienes que poner en duda. Y a partir de ahí puedes poner en pie una obra que termine hablando de algo. Quizá hablar del papel no es revolucionario, pero hablar sobre la inestabilidad del papel sí (§ B3).

La poética hallada y descrita entre estas páginas, fruto del trabajo de investigación de cada una de las obras de Veronese, también se pone en duda a la hora de volcarse en el estudio de un caso concreto: el de *Los corderos*, que ocupa todo un capítulo de las páginas anteriores. Se pone en duda y se contradice, porque la obra se revuelve como un niño que se niega a calzarse, y la poética se queja de estar aprisionando al organismo vivo que es la pieza de teatro. Pero una se reconoce en la otra: *Los corderos* sabe que tiene determinadas peculiaridades que responden a las características generales del estilo de Veronese. Que no puede negar su procedencia. Pero también sabe que proviene de un mundo donde la identidad queda truncada, donde la familia está desestructurada, donde la idea de que todo es artificio prima, donde el humor ambiguo y siniestro puede llegar a ser el mejor cómplice. Y, sabedora de su ser, planta cara a quien la estudia y se rebela, y muestra cuáles son sus peculiaridades, cómo va a dejar que la toquen, por dónde no va a querer mostrarse, qué sorpresas tenía escondida.

Así, el análisis de *Los corderos* no respeta la estructura determinada en la poética. Necesita mantener secretos antes de descubrirse completamente. *Los corderos* muestra

que el personaje objeto se materializa concretamente en una maleta. Una maleta que se coloca en cualquier sitio y que se puede patear. Gómez/Oscar es esa maleta. Una maleta que llega en el maletero de un coche a un lugar para llenarse de dudas y de miedos. Porque es arrastrado a un entorno hostil. Parece familiar pero acaba por desvelarse siniestro, desfigurado, mutilado, disfuncional. Parece conocido pero resulta contenedor de demasiadas incógnitas. Parece seguro pero su seguridad se sustenta en elementos como un revólver. Es violento. Es cruel. Es terrible. Y no es verdadero. Porque todo, que parece visceral, auténtico, indómito, resulta controlado. Las tres versiones del texto presentan una historia que Rodríguez/Berta y Luis/Tono han configurado para vengarse del recién llegado. Inventan una historia. O la exageran. O simplemente confunden la realidad, porque han vivido demasiado tiempo en una vida distorsionada como para poder mirar el mundo inocentemente. Y la construcción de su realidad termina por llevarse consigo víctimas, como la Hija, que en adelante queda rociada por ese perfume siniestro y violento que huele a duda e infunde temor.

Hacer una investigación sobre teatro, tratar de mantener congelado ese muñeco de nieve, significa recopilar huellas, ir tras las pistas. Y aquí se han estudiado todas las huellas que se han encontrado por el camino. Se han tomado en cuenta, se han desechado las pistas falsas. Cada huella dejaba tras de sí la puerta abierta hacia un nuevo territorio. No estaba planificado que la poética de Veronese pudiera definirse estableciendo símiles corporales. Pero el estudio profundo de las influencias de Veronese se frenó abruptamente frente a las carnes desbordadas de Bacon. Y el camino tomó el rumbo que el pintor dejaba tras de sí. Porque Veronese también se plantó frente a sus cuadros. Se confesó admirador del irlandés. Y sus creaciones huelen a sangre, a carne desbordada. Porque sus personajes están desbordados. Porque sus historias dejan al descubierto acontecimientos desagradables. Que podrían ser reales pero que están desfigurados. Que dejan al descubierto imágenes sórdidas, crueles, violentadas. Y violentas. Siniestras.

No se había previsto hallar unos temas concretos en la poética de Veronese. Pero las repeticiones constantes, las preferencias que el autor muestra hacia determinadas situaciones encauzó una senda que se despejó en el momento en que quien escribe estas líneas entró en contacto con el teatro en Buenos Aires. Porque desde España no se puede comprender la realidad teatral de ningún otro lugar. El teatro es un acontecimiento esencialmente local, se da en un lugar y en un momento determinados, y

dialoga con un público muy concreto, que exige determinadas historias y descarta otras. El teatro en España no se deja atravesar por la violencia de la manera en que lo hace el de Buenos Aires. Porque tampoco la historia española es como la argentina, aunque ambas se parezcan en determinados hitos dolorosos. En España, así como el cine se ha volcado en contar incansablemente la historia más cercana, son muy pocas las obras teatrales que hablen de la Guerra Civil, por ejemplo. La compañía Micomicón, con Laila Ripoll como dramaturga, es una de las pocas que se zambulle en ese tema. Buenos Aires, sin embargo, se llenó de gente dispuesta a entender el horror desde un prisma poético. Lo hizo desde el principio, y ese horror reconocido, no acallado, sigue latiendo con fuerza en las salas.

La escena porteña, especialmente la relativa al teatro independiente, está plagada de historias con familias disfuncionales (*La omisión de la familia Coleman*, de Claudio Tolcachir, con la compañía Timbre 4 o *El loco y la camisa*, de Nelson Valente, con Banfield Teatro Ensamble son solo algunos ejemplos), por lo que la familia de *Los corderos* resulta conocida, reconocible, dentro del fenómeno teatral argentino. En España, sin embargo, la crudeza en la presentación de esos lazos familiares resulta extraña, distorsionada, todavía poco común. A pesar de la aparición de textos de nuevos dramaturgos, como el ya mencionado Miguel del Arco y su *La función por hacer*, basada en *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. Más bien parece que los argentinos afincados en España son los que cuentan las historias tal y como las conocen, sin desechar una mínima porción del dolor que supone una familia trunca. Ellos, que se hacen un hueco en el panorama teatral, las muestran a un público expectante de nuevos lenguajes. Es el caso de *Como si pasara un tren*, de Lorena Romanín, y dirigida por Adriana Roffi, o de *Todo el tiempo del mundo*, escrita y dirigida por Pablo Messiez.

Veronese no ha inventado demasiadas cosas. El Periférico de Objetos sí reinventó un lenguaje, una nueva manera de concebir el teatro de títeres, hasta convertirlo en teatro de objetos. Actuando desde la periferia, en locales sin apenas espectadores, en lugares inhóspitos, sin ayuda oficial, pero con una concepción clara y arrolladora, obligó a que las miradas se dirigiesen a sus obras. Logró situarse en el centro de la red para erigirse como uno de los ejemplos de compañías verdaderamente innovadoras. Y Veronese era el artífice de esos textos y el codirector, junto a García Wehbi y a Alvarado. Entre los tres tiñeron el teatro porteño de un color nunca antes visto. Y dieron

la vuelta al mundo con sus muñecas mutiladas, sus insectos proyectados en pantalla, sus fusilamientos a muñecos, sus cucharas moldeadoras de rostros.

El camino de Veronese después de *El Periférico* muestra una necesidad de autorreferencialidad. El teatrista evita definirse dentro de márgenes ajenos y se labra su propio camino, y experimenta y prueba y repite patrones y se balancea entre unas estructuras dramáticas y otras, y se divierte. Pero no ha reinventado la dramaturgia. No ha creado nuevas fórmulas nunca antes exploradas. No ha descubierto nuevas historias. No ha elaborado conflictos insospechados. Ha contado historias que emanan de influencias como Gambaro o Pavlovsky, y ha dialogado con el estilo que se estaba gestando en la escena en ese momento. Y se ha permitido traspasar fronteras. En primer lugar, las que él mismo quiso imponerse. Así, a pesar de lo que sus automandamientos dijeran, empezó a trabajar con actores, con las emociones de los actores. Para avivar las emociones de los espectadores: «Intento hacer teatro, es decir, un suceso en el cual el público se entretenga y tal vez se emocione, que no es poca cosa, por cierto», confesaba (Saavedra, 2011: 20).

Y se permitió a sí mismo formar parte del circuito comercial, y esto sí es algo extraño, aunque no una novedad: que alguien del teatro independiente acepte trabajar en el comercial. Que pueda fluctuar sin culpas. Que sea libre para seguir apostando por el teatro, en cualquiera de sus formas. Este es el mayor legado de Veronese: la libertad que emana de sus actos. Una libertad que permite adaptar textos clásicos y sorprender con un nuevo modo de entender los textos de Chéjov o Ibsen. Y esta vez sí, nuevo: porque nunca antes nadie había imprimido la velocidad y la tensión con que Veronese aprieta las obras de los nórdicos. Porque nunca nadie había sacado a la luz el subtexto, de manera que los personajes chejovianos dejaran al descubierto públicamente sus intimidades, de una manera casi obscena. Porque nadie había aplicado las teorías de lo siniestro según Freud a esos textos. Porque la libertad de Veronese permite no sacralizar nada y poder mantenerlo vivo.

No todas las obras de Veronese se han puesto en escena, y casi ninguna las ha puesto el propio autor. Pero *Mujeres soñaron caballos* o *Los corderos* han alcanzado un éxito arrollador. Y se han montado en países diferentes. No son historias o estructuras o tramas novedosas, sorprendentes. No hay nada que no se haya hecho antes. Nada que no se estuviera haciendo en ese momento. Son historias distorsionadas, violentas, crueles, ambiguas. Pero numerosos dramaturgos habían explorado todos esos conceptos. La

diferencia es que Veronese los une todos, los mezcla, con la libertad de quien sabe que está jugando y que no importa equivocarse, sin prejuicios y con la seriedad necesaria para que exista el rigor, pero no el impedimento. A ello se añade un reconocimiento cada vez mayor, que posibilita su lanzamiento internacional. Un reconocimiento que no surge de la nada: que se gesta con *El Periférico* y se mantiene vivo con la opción tomada de aceptar trabajos en el circuito comercial. De arriesgar.

El riesgo, la sensación de juego, la eliminación de todo prejuicio, la investigación, la «no oposición» de los elementos, como Veronese decía en sus automandamientos, han facilitado que el teatrista argentino goce de tal fama que se pueda hablar de un *patrón veronese*, como decía Rosana Torres (§ 1.3). Porque él ha dado a conocer un tipo de teatro. Porque su nombre resuena más que otros, y facilita que el resto también se dé a conocer. Así, desde hace unos años, el teatro en el que los actores se interrumpen y parecen hablar a la vez, el teatro en el que se cuentan historias familiares atroces, el teatro en el que reírse a carcajadas de hechos siniestros... se asocia a Veronese. Veronese hace ese tipo de teatro argentino concreto. Y junto a él se agolpan nombres como el de Tolcachir, el de Messiez, el de Tantanian, el de Spregelburd. Porque han trabajado juntos. Porque han construido juntos una concepción teatral que no se centra tanto en el texto como en el acontecimiento. Un estilo teatral que se adapta a las exigencias del nuevo público, y que se convierte en adictivo. Porque adaptan el teatro a las nuevas demandas de un público que es internacional. Y entonces sí, elaboran una nueva dramaturgia. Que no cuente historias cerradas. Que no huela a cerrado. Que afronte la realidad con su crudeza. Que coloque la mirada sobre las miserias humanas. Y que lo haga a partir del hecho escénico, de la puesta en escena. A favor del espectáculo. Porque entienden que lo verdaderamente importante es trabajar para el hecho escénico, es decir, para *el aquí y el ahora*, dejando a un lado la intelectualidad, al margen de las reglas dramaturgicas. Porque son gente *de teatro*.

Resulta complicado establecer el éxito de los objetivos planteados en una investigación teatral. No se trata aquí de adquirir un resultado correcto. No hay un resultado correcto. No puede haberlo. Por suerte. El arte se escapa de las definiciones, de las etiquetas, de las estanterías ordenadas, del academicismo. No se puede contener. Por eso la palabra *teatro* ni siquiera aparece definida en los grandes diccionarios de teatro. Sin embargo, el teatro es demasiado presumido como para no dejarse mirar una y mil veces. Deja tras de sí huellas para que quien quiera pueda ir tras él. Se perfuma lo

suficiente para embaucar a quien lo siga. Sabe cómo contornearse para mantener la atención. Sabe qué decir (y qué callar, que es otra manera de hablar, como decía Sartre) para pellizcar a quien lo mira y despertar una sensación y una emoción que se traducirán en una reflexión. Que pertenece al receptor. Y de la que el teatro no se hace cargo.

Las páginas anteriores solo tratan de acercar al lector la figura de Daniel Veronese. Conocer su obra. Y conocerla en profundidad, desde las huellas que quedan de ella. Comprender cuáles son los patrones que establecen una posible poética del teatrista, a partir del estudio del contexto, las influencias y los elementos que posibilitan su aparición en la escena teatral. Y, como ejemplo práctico, permitir que una de las obras del autor se vea reflejada en la poética establecida. Analizar un texto a partir de las herramientas que el autor pone a disposición de quien esté dispuesto a sumergirse en su imaginario. Y, una vez establecido el análisis y dibujadas las conclusiones, reiniciar el camino. Una y mil veces. Porque el teatro no tiene un único significado. Y porque las obras de Veronese no pueden tener una única lectura.

Porque cuanto más se conozca a este dramaturgo, a este director, a este actor, más material estará al alcance del espectador, del lector, del receptor. Más fácil será encontrar las puertas de acceso a su obra, que son infinitas. Más cerca se sentirá de lograr empatizar con los seres que crea. Más emocionante parecerá adentrarse en un mundo que asusta, atemoriza y divierte, que intriga y que engancha. Un mundo en el que se puede vivir. Porque está vivo. Porque tiene la ambigüedad, el peligro y la emoción de la vida. Un mundo en el que sus órganos internos laten con fuerza. En el que las ideas quedan escondidas entre la sangre y las cicatrices. Un mundo en el que la contradicción se alza como un sol entre las nubes. En el que el horror no se esconde. En el que el amor no se resuelve. Veronese habla de un mundo posible. Terrible y posible. Terrible *por* posible. Como diría Jacques Prévert (2012: 245), otra de las grandes influencias de este autor, Veronese pone en pie una serie de historias que hablan:

De un mundo recuperado
De un mundo indiscutible e inexplicable
De un mundo que no sabe vivir pero lleno de alegría de vivir
De un mundo sobrio y ebrio
De un mundo triste y alegre
Tierno y cruel
Real y surreal
Aterrador y divertido
Nocturno y diurno
Sólito e insólito
Precioso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹²

- Abizanda Losada, Carmen (2013), *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*:
http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11708/AbizandaLosada_Carmen_TD_2013.pdf?sequence=4&isAllowed=y.
- Adell, Alberto (2012 [1989]), «Prólogo» en Ibsen, Henrik, *Casa de muñecas. Hedda Gabler*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-21.
- Aisemberg, Alicia, Libonati, Adriana (2000), «La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-200)», en Pellettieri, [ed.], *Teatro argentino del 2000*, Cuadernos del GETEA, Buenos Aires: Galerna, pp. 77-87.
- Alique, José-Benito (1981), *Todo Ubú*, Barcelona: Bruguera.
- Alonso de Santos, José Luis (1999), *La escritura dramática*, Madrid: Editorial Castalia.
- Alvarado, Ana (2009), «El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos», en Dubatti, Jorge (coord.), *Escritos sobre teatro II. Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la post-modernidad actual*, Buenos Aires: Nueva generación, pp. 11-79.
- Ansón, Luis María (2007), «Caballos soñados por mujeres», en *El cultural*:
http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/20625/Caballos_sonados_por_mujeres/.
- Apolo, Ignacio (2008), «Sobre *Open House*, de Daniel Veronese»: <http://ladiosablanca.blogspot.com.es/2008/10/sobre-open-house-de-daniel-veronese-8.html>.
- Arias, Jorge (2005), «“Conversación nocturna” en el Circular», en *La Red 21*,
<http://www.lr21.com.uy/cultura/174187-conversacion-nocturna-en-el-circular>.
- Arpes, Marcela (1998), «Mirando la contemporaneidad desde el teatro», en *Autores: Daniel Veronese*, de Argentores:
<http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/arpes.htm>.
- Artaud, Antonin (2012), *Cartas a André Breton*, Barcelona: Anman.
- Artaud, Antonin (2014 [1976]), *El pesanervios*, Madrid: Visor Libros.
- Artaud, Antonin (2015 [2011]), *El teatro y su doble*, Barcelona: Editions Gallimard.

¹² La última consulta de todas las páginas web que aquí se citan corresponde al 03/02/2017, salvo que se indique lo contrario.

- Ataefe, Silvia, y Coremberg, Enrique (2009), «Entrevista al Periférico de Objetos», en el blog *Teatro de trabajadores*:
<http://teatrodetrabajadores.blogspot.com.es/2009/07/entrevista-al-periferico-de-objetos.html> <última consulta: 14/11/2014>.
- Ávila, Remedios (1999), *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Bartís, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Baudelaire, Charles (2012), *Las flores del mal*, Barcelona: Austral.
- Beckett, Samuel (2007), *Obra poética completa*, Madrid: Ediciones Hiperión.
- Benatar, Asher (2015) «Donde hay belleza, hay optimismo», en *La Gaceta*:
<http://www.lagaceta.com.ar/nota/624594/la-gaceta-literaria/donde-hay-belleza-hay-optimismo.html>.
- Berengeno, Omar (2007), «Crónica de la caída de uno de los hombres de ella», en *Etc. Magazine, Revista Oline*, n° 104: <http://www.etcmagazine.com.ar/cronica-de-la-caida-de-uno-de-los-hombres-de-ella/>.
- Berlanga, Ángel (2011), «Los beneficios de la incertidumbre», en *Teatro*, n.º 108, Revista del Teatro San Martín: Buenos Aires.
- Berlante, D. (2003), «Representaciones de lo familiar en dos obras de teatro argentino contemporáneo (*Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese y *La escuálida familia*, de Lola Arias)», en *Los Rbdomantes*:
http://racimo.usal.edu.ar/181/1/Representacion_-_Berlante.pdf.
- Berman, Mónica (2013), *Teatro en el borde: la ruptura de los verosímiles*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Bloom, Harold (2012), *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bogart, Anne (2013 [2008]), *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona: Alba.
- Bravo, Julio (2007), «Blanca Portillo: “Yo necesito el teatro para vivir”», en *ABC*:
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-04-2007/abc/Espectaculos/blanca-portillo--yo-necesito-el-teatro-para-vivir_1632427996784.html.
- Bravo García, Fernando (2010), «Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia», en Kantor, T., *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*, Barcelona: Alba, pp. 9-18.

- Brustein, Robert (1970), *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires: Editorial Troquel.
- Bufano, Ariel (1983), «El hombre y su sombra», en *Revista Teatro* n.º 13, T.M.G. San Martín, Buenos Aires, pp. 6-16.
- Cabrera, Hilda (2005), «Yo no compito como una salvaje», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-50860-2005-05-11.html>.
- Cabrera, Hilda (2010a), «Mi método fue ver los personajes, no los actores», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-18629-2010-07-16.html>.
- Cabrera, Hilda (2010b), «Hay una energía que se expande y funciona», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-19188-2010-09-06.html>.
- Cabanne, Pierre (1967), *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid: This Side Up.
- Calero, Teresa (2010), *El impulso creador del actor: testimonios*, Buenos Aires: Corregidor.
- Carver, Raymond (2011), *Antología*: <https://canbatllo.files.wordpress.com/2011/06/carver-raymond-antologia.pdf>.
- Casas Di Nardo, Mariano (2009), «Luisa» en *Teatro con estilo*: <http://teatroconestilo.blogspot.com.es/2009/08/luisa.html>.
- Catena, Alberto (2006), «Una poética de horror y belleza», en *El Arca*, n.º 49, Publicación de La Caja de Ahorro y Seguro S.A.: <http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca49/notas/veronese.htm>.
- Catena, Alberto (2010), «Un Miller muy ajustado en manos de Veronese», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1265409-un-miller-muy-ajustado-en-manos-de-veronese>.
- Chéjov, Antón (2008 [1990]), *Ivanov. La gaviota. Tío Ványa*, Madrid: Alianza Editorial.
- Chéjov, Antón (2013), *Teatro completo. (Incluye Platonov)*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cirlot, Juan Eduardo (2013 [1997]), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.

- Commisso, Sandra (2008), «Daniel Veronese y Gabriel Goity: el peso del amor», en *Clarín*: <http://edant.clarin.com/diario/2008/01/16/espectaculos/c-00811.htm>.
- Cornago, Óscar (2005), «Un Chéjov para los actores» en *Revista ADE-Teatro*, n.º 104, Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Cortázar, Julio (1979), *Rayuela*, Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana S.A. (EDHASA).
- Cosentino, Olga (2003), «La noche interminable», en *Clarín*: <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/05/c-00401.htm>.
- Cruz, Alejandro (2002), «Un creador sin descanso», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/437000-un-creador-sin-descanso>.
- Cruz, Alejandro (2010), «Alcón-Francella: amigos son los amigos», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1286317-alcon-francella-amigos-son-los-amigos>.
- Cruz Bárcenas, Arturo (2010), «Gorda, una puesta en escena más parecida a la vida que al teatro», en *Periódico La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/27/espectaculos/a08n1esp>.
- Cruz Bárcenas, Arturo (2014), «La cama debería ser el lugar de la ausencia total del poder, afirma Sabina Berman», en *Periódico La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2014/03/27/espectaculos/a10n1esp>.
- De Micheli, Mario (2012 [1979]), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.
- Del Arco, Miguel y Tejada, Aitor (2016), *La función por hacer*, Madrid: Ediciones Antígona.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1973), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1975), *Kafka. Por una literatura menor*, México D.F.: Era.
- Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- Díaz, Silvina (2012), «Daniel Veronese: una escritura escénica en constante transformación», en *Revista Telón de Fondo*, n.º 15: <https://es.scribd.com/document/333034095/Daniel-Veronese-Una-Escritura-Escenica-en-Constante-Transformacion>.
- Dichiera, Martín (2014), «El comité de Dios – crítica», en *Geoteatral*: <http://www.geoteatral.com.ar/nota/ElComiteDeDios-Critica>.

- Diz, María Luisa (2014), «Los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad durante el proceso de institucionalización de *Teatro x la Identidad*», en *Revista Kamtchatka*, n.º 3:
<https://ojs.uv.es/index.php/kamtchatka/article/viewFile/3579/3355>.
- Dubatti, Jorge (1995a), «Daniel Veronese. La nueva dramaturgia argentina», en *Teatro nº2*, Revista del Teatro San Martín, pp. 54-57.
- Dubatti, Jorge (1995b), «Títeres, objetos y poéticas de renovación dramática: Daniel Veronese», en *Espacio de teatro n.º 14*, Buenos Aires: Espacio, pp. 29-35.
- Dubatti, Jorge (1997), «Estudio preliminar», en Veronese, D., *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires: Atuel, pp. 9-40.
- Dubatti, Jorge (1999), *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2000a), «Prólogo», en Veronese, D., *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 5-31.
- Dubatti, Jorge, (2000b), *Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2005), *El teatro sabe*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2006), «Estudio preliminar», en Veronese, D., *Cuerpo de prueba II*, Atuel, Buenos Aires, pp. 9-40..
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2009), *El teatro teatra: Nuevas orientaciones en teatrología*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad del Sur. Ediuns.
- Dubatti, Jorge (2009b) [coord.], *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atual: Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, Jorge (2013), «Prólogo», en Chéjov, Antón, *Teatro completo. (Incluye Platonov)*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 5-19.
- Durán, Ana (2002), «Máquinas poéticas», en *Funámbulos*, n.º18.
- Durán, Ana (2004), «El contra-biodrama», en *Funámbulos*, n.º 21.
- Durán, Ana (2005), «La noble mentira», en *Funámbulos*, n.º 23.

- Durán, Ana (1996 circa), «*MáquinaHamlet* de Heiner Müller por El Periférico de Objetos», en *Argentores*: <http://www.autores.org.ar/dveronese/duran.htm>.
- Espinosa, Patricia (2006), «Cómo poner en evidencia el artificio teatral», en *Picadero n.º 17. Publicación cuatrimestral del Instituto Nacional del Teatro*, Buenos Aires.
- Esteban, Rafael (2006), «El “túnel” de Sábato salta a la escena», en *El cultural*: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-tunel-de-Sabato-salta-a-la-escena/17073>.
- Fava, Luciana (2011) *La intimidad de «Un tranvía llamado deseo» en Buenos Aires*, en *Clarín*: http://www.clarin.com/extrashow/teatro/tranvia-estrenado-Buenos-Aires_0_471553102.html.
- Fernández, Inma (2015), «Un matrimonio de cuatro», en *El Periódico*: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/daniel-veronese-dirige-cena-con-amigos-3849490>.
- Fobbio, Laura (2010), «Daniel Veronese y el monólogo dramático de posdictadura: interacciones conflictivas, taxidermia de formas, una voz colectiva», en *Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral 2009: AINCRIT – Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral*, en Devesa, Patricia [edit.], Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Freud, Sigmund (1999), *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, Sigmund (2012 [1969]), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial.
- Friera, Silvina (2003) «La realidad de engaña, pero el teatro me salva», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-16607-2003-02-15.html>.
- Fukelman, María (2011), «Una duda a propósito de *A propósito de la duda*: actualizaciones requeridas por el paso del tiempo», en *La revista del CCC (Centro Cultural de la Cooperación)*: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/293/>.
- García, Mariana (2006), «Daniel Veronese: retrato de un ilusionista», en *Clarín*: <http://edant.clarin.com/diario/2006/05/14/sociedad/s-01195052.htm>.
- García, Mariló (2015), «Los enigmas sin resolver de *Alicia en el país de las maravillas*», en *El País*: http://elpais.com/elpais/2015/11/27/tentaciones/1448611288_414230.html.
- García Barrientos, José Luis (2004), *Teatro y ficción*, Madrid: Editorial Fundamentos.

- García Barrientos, José Luis (2007 [2003]), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid: Editorial Síntesis.
- García Garzón, Juan Ignacio (2010), «Cicatrices, escalofríos», en *ABC*: <http://www.abc.es/20100614/cultura/cicatrices-escalofrios-20100614.html>.
- García Lorca, Federico (1988 [1935]) «Discurso a los actores madrileños», en García Lorca, F., *Yerma*, Alianza Editorial, Madrid.
- García Lorca, Federico (1997), *Obras completas II*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- García Wehbi, Emilio (1995), «Máquina Hamlet», en su web personal *Emilio García Wehbi E.M.G.*: http://emiliogarciawehbi.com.ar/performativa/teatro/1995_maquina_hamlet/es.php <última consulta: 05/01/2015>.
- Garrido, Carmen (2012b), «Los herederos del hombre tranquilo», en *Culturamas*: <http://www.culturamas.es/blog/2012/12/06/los-herederos-del-hombre-tranquilo/>.
- Genet, Jean (2003), *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*, Madrid: Losada.
- Gigena y Torluci (2011), «El teatro según Veronese», en *Teatro, n.º 106*, Revista del Teatro San Martín: Buenos Aires.
- Girolami, Gisela (2005), «El teatro está hecho de la falta y su correspondiente melancolía», en *Alternativa Teatral*: <http://www.alternivateatral.com/nota74-el-teatro-esta-hecho-de-la-falta-y-su-correspondiente-melancolia>.
- Gnutzmann, Rita (2011), «Escribir en tiempos difíciles», en Gambaro, Griselda, *Decir sí. La malasangre*, Madrid: Cátedra, pp. 11-19.
- Gómez Redondo, Fernando (2001 [1994]), *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid: Edaf.
- Gómez Redondo, Fernando (2008), *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia.
- Gompertz, Will (2013), *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- González, Ángel (2011), *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Gorlero, Pablo (2013), «Los caminos de la vida y del talento», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1585219-los-caminos-de-la-vida-y-del-talento>.

- Gorodischer, Violeta (2008), «La mirada de los otros», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4506-2008-03-16.html>.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona.
- Gusmeroti, Ezequiel (2011), «Chéjov según Veronese: de *Las tres hermanas* a *Un hombre que se ahoga*», en Dubatti, Jorge, *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Buenos Aires: Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación); Fondo Nacional de las Artes.
- Halfon, Mercedes (2012), «Dios ha muerto, pero llamémoslo esta noche», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7671-2012-02-06.html>.
- Heredia, María Florencia (2006), «La poética de Daniel Veronese: metáfora dramática de un mundo devenido animal», en Veronese, Daniel, *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 9-22.
- Herren, Alejandra (1998), «La forma perfecta», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/195499-la-forma-perfecta>.
- Hoffmann, E.T.A. (1998), *El hombre de la arena. 13 historias siniestras y nocturnas*, Valdemar, Colección Gótica nº 26, Madrid.
- Hopkins, Cecilia (2000a), «Ya no sos mi Marguerite», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-08/00-08-13/nota4.htm>.
- Hopkins, Cecilia (2000b), «Hacer la guerra, no el amor», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-26/pag31.htm>.
- Hopkins, Cecilia (2004), «Ahora me expongo mucho más que antes», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-45113-2004-12-21.html>.
- Hopkins, Cecilia (2007), «En la obra hay un caos controlado», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-5054-2007-01-12.html>.
- Hopkins, Cecilia (2008), «Violencia de lo cotidiano», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-10704-2008-07-23.html>.
- Hopkins, Cecilia (2015), «Los encasillamientos siempre me molestan», en *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-36094-2015-07-18.html>.

- Ibsen, Henrik (2012 [1989]), *Casa de muñecas. Hedda Gabler*, Madrid: Alianza Editorial.
- Innes, Christopher (1995 [1981]), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Irazábal, Fernando (2011), «Veronese en su salsa», en *Teatro*, n.º 108, Revista del Teatro San Martín: Buenos Aires.
- Israel, Daniel (2015), «Seis personajes en cinco metros cuadrados. (Dramaturgia de *Mujeres soñaron caballos*)», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid: Ediciones Antígona.
- J.J.S. (2005), «Entrevista a Daniel Veronese, referente fundamental del teatro argentino actual», en *Gacemil*: <http://www.gacemil.com.ar/notas.php?idnota=3276> <última consulta: 04/08/2015>.
- Jünger, Ernst (2014), *El autor y la escritura. Reflexiones sobre el oficio del autor y el lugar de la escritura en la cultura y la sociedad*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Kantor, Tadeusz (2010), *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* Barcelona: Alba.
- Kartun, Mauricio (2010), «La muerte del teatro y otras buenas noticias», en Cosentino, Olga [ed.], *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Klett, Rosalio Lix (2008), «¿Objetos reales o experiencias sensoriales? Notas sobre La forma que se despliega de Daniel Veronese», en *Revista Telón de fondo* n.º 7.
- Laube, Natalia (2014), «El comité de Dios. El choque entre la ciencia y la moral», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1657608-el-comite-de-dios>.
- Lavandier, Yves (2003), *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Layton, William (2008 [1990]), *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lázaro Carreter, Fernando, y Correa Calderón, Evaristo (1976), *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid: Cátedra.
- Lemarchand, Jacques (2004), «El teatro de Eugène Ionesco», en Ionesco, E., *La cantante calva. Jacobo o la sumisión. El porvenir está en los huevos*, Buenos Aires: Losada, pp. 9-14.
- Lingenti, Alejandro (2013), «Entrevista a Ricardo Bartís», en *Los InRocks*:

- <http://www.losinrocks.com/destacados/entrevista-a-ricardo-bartis#.VbYEHfntmko>.
- Lingenti, Alejandro (2014), «Entrevista a Daniel Veronese», en *Los InRocks*:
<http://www.losinrocks.com/escenas/entrevista-a-daniel-veronese#.V5sZOriyOko>.
- López, Liliana B. (2007), «El niño es el padre del hombre (sobre *Manifiesto de niños*, de El Periférico de Objetos)», en *Territorio Teatral. Revista digital*:
<http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/03.html>.
- López-Morillas, Juan (2008 [1990]), «Nota preliminar» en Chéjov, Antón, *Ivanov. La gaviota. Tío Ványa*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-13.
- López Trujillo, Noemí (2013), «Viaje a las entrañas de Marina Abramovic», en *Gonzoo*:
<http://www.gonzoo.com/creadores/story/viaje-a-las-entranas-de-marina-abramovic-117/>.
- López Trujillo, Noemí (2015a), «El machismo es mainstream: Bajo terapia de Daniel Veronese», en *Letras libres*:
<http://www.letraslibres.com/blogs/observatorio/el-machismo-es-mainstream-bajo-terapia-de-daniel-veronese>.
- López Trujillo, Noemí (2015b), «Insurrección (Metrópolis)» en Galiano, Iván (edit.) *Jot Down 100: ciencia ficción*, Sevilla: Editorial Jot Down Books.
- Mamet, David (1998), *Los tres usos del cuchillo*, Barcelona: Ed. Artes Escénicas.
- Mancini, Franco (2002), *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari: Edizioni Dedalo.
- Marías, Javier (1994), *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Marín, Ricardo, (2015), «Una obra que habla del poder y los géneros», en *La Nación*:
<http://www.lanacion.com.ar/1757272-una-obra-que-habla-del-poder-y-los-generos>.
- Marini, Francesca (2008), *Francis Bacon*, Milano: Skira Editore.
- Martí, Octavi (2002), «Un grupo argentino impacta en Aviñón al describir su país como un gran matadero», en *El País*:
http://elpais.com/diario/2002/07/16/espectaculos/1026770403_850215.html.
- Maubert, Franck (2012), *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*, Barcelona: Acantilado.
- Meyerhold, Vsévolod (1971 [2008]), *Teoría teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Millás, Juan José (2014), *La mujer loca*, Barcelona: Seix Barral, Editorial Planeta.
- Mora, José Manuel, (2011), «*La gaviota* de Veronese» en *El cultural*:

- http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/30089/La_gaviota_de_Veronese.
- Moraleda, Gema (2015), «Adela (Women's white long sleeve sport shirts)», en *Somnis de Teatre*: <http://www.somnisdeteatre.com/adela/>.
- Müller, Heiner (2003), «Notas sobre Máquina Hamlet», en *Lethé. Dies irae, dies illa*: <http://21091976.blogspot.com/2003/10/mquina-hamlet-de-heiner-mler-1977.html>.
- Ogás Puga, Grisby (2003), «*Teatroxlaidentidad*: Un teatro en busca de su identidad», en *Journals*: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1449/1424>.
- Olaizola, Maitena (2007), «'El túnel', protagonizado por Héctor Alterio, se representa hoy en el Amaia», en *Diario Vasco*: http://www.diariovasco.com/prensa/20070506/bidasoa/tunel-protagonizado-hector-alterio_20070506.html.
- Oliva, César, Torres Monreal, Francisco (2010 [1990]), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Olszweska Sonnenberg, Katarzyna (2010), «Presentación», en Kantor, Tadeusz, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Barcelona: Alba, pp. 9-12.
- Ordaz, Luis (2010), *Historia del teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Argentinorres.
- Ordóñez, Marcos (2002), «'Tato' Pavlovsky: una pasión argentina», en *El País*: http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036800380_850215.html.
- Ordóñez, Marcos (2009), «A sus plantas rendido un león», en *El País*: http://elpais.com/diario/2009/11/28/babelia/1259370752_850215.html.
- Ordóñez, Marcos (2010), «Tórtolas y corderos», en *El País*: http://www.elpais.com/articulo/portada/Tortolas/corderos/elpepuculbab/20100619elpbabpor_35/Tes.
- Ordóñez, Marcos (2011), *Telón de fondo. Algunas cosas que aprendí en el teatro*, Barcelona: El Aleph Editores.
- Ovejero, José (2012), *La ética de la crueldad*, Barcelona: Anagrama.
- Pacheco, Carlos (2003), «Daniel Veronese: la vida consagrada a la escena», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/522126-daniel-veronese-la-vida-consagrada-a-la-escena>.
- Pacheco, Carlos (2012), «Amor de dos: hoy se estrena *Cock*», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1501843-amor-de-tres-hoy-se-estrena-cock>.

- Pacheco, Carlos (2015), «Daniel Veronese: “Siento que cuando dirijo estoy escribiendo”», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1812636-daniel-veronese-siento-que-cuando-dirijo-estoy-escribiendo>.
- Pagés, Verónica (2008), «Crónica de una muerte anunciada», en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1032041-cronica-de-una-muerte-anunciada>.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice (2011 [2001]), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona: Espasa.
- Pellettieri, Osvaldo (1992), *Teatro y teatristas. (Estudios sobre Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (edit.) (1996), *El teatro y sus claves. (Estudios sobre Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1998), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (edit.) (2000), *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2006a), *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2006b), *Teatro y contexto teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- Perales, Liz (2003), «Veronese hace doblete», en *El cultural*: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Veronese-hace-doblete/7101>.
- Perales, Liz (2004), «La última noche de la humanidad con el Periférico», en *El cultural*: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/La-ultima-noche-de-la-humanidad-con-el-Periferico/10501>.
- Perales, Liz (2013), «Jordi Galcerán: “No soy Shakespeare pero sé en qué liga juego”», en *El cultural*: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Jordi-Galceran/33627>.
- Percovich, Mariana (2009), «Entrevista a Daniel Veronese por versiones de Ibsen», en el blog teatral *Una guía para montar a Chéjov*: <http://marianapercovich6.blogspot.com/2009/08/entrevista-daniel-veronese-por.html>.
- Pérez Coterillo, Moisés (1989), *Jean Genet. Camino de santidad*, El público. Centro de documentación teatral: Madrid.
- Persino, María Silvina (2007), «Un hombre que se ahoga: Chéjov según Veronese», en *Conjunto n.º 143*, La Habana (Cuba): Casa de Las Américas.
- Prévert, Jacques (2012), *Palabras*, Barcelona: Gallimard.
- Proaño-Gómez, Lola (2007), *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Colección Historia del Teatro 10, California: Gestos.

- Propato, Cecilia (1998), «El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos», en Autores: Daniel Veronese, de *Argentores*:
<http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/propato.htm>.
- Propato, Cecilia (2002), «El Periférico de Objetos: resignificación político-histórica y distanciamiento objetual», en Dubatti, Jorge (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, pp. 282-296.
- Rago, María Ana (2013), «Una relación demoledora», en *Clarín*:
http://www.clarin.com/extrashow/teatro/relacion-demoledora_0_957504356.html.
- Ramos, Diego Óscar (1996), «La vida de las marionetas», en *Temakel*:
<http://www.temakel.com/teatropobjetos.html> <última consulta: 14/11/2014>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, 24.^a ed., Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Ortografía de la lengua española*, Madrid: Espasa Libros.
- Riechmann, Jorge (1987), «Errores reunidos», en VV.AA., «Heiner Müller, teatro contra la barbarie», en *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, n.º 221.
- Riechmann, Jorge (1990), «Heiner Müller: teatro contra la barbarie», en Müller, Heiner, *Teatro escogido 1*, Madrid: Primer Acto, José Monleón, pp. 9-46.
- Riechmann, Jorge (2012), *Poemas lisiados*, Madrid: La Oveja Roja.
- Ríos, María Laura (2010), «*Manifiesto de niños* o la escenificación de la violencia», en *Scielo, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 34:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-35232010000400005&script=sci_arttext.
- Rodríguez, Judit (2013), «*Bona gent* llena las butacas del teatro Goya», en *Culturamas*:
<http://www.culturamas.es/blog/2013/05/16/bona-gent-llena-las-butacas-del-teatro-goya/>.
- Rodríguez, Martín (1999), «Daniel Veronese: una textualidad en la periferia de los objetos», en *Revista Art Tetral*, n.º 12, pp. 162-167.
- Rodríguez, Martín (2001), «El teatro de la desintegración (1990-1998)», en *Conjunto*, n.º 12, Revista de Teatro Contemporáneo, Casa de las Américas, pp. 2-9.
- Rosenzvaig, Marcos (2014), *Breviario de estéticas teatrales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

- Saavedra, Guillermo (2011), «La búsqueda continua del deseo», en *Teatro*, n.º 108, Revista del Teatro San Martín: Buenos Aires.
- Sabatés, Paula (2012), «Esta obra teatral nos mueve de nuestro lugar común», en *Página12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-26221-2012-08-23.html>.
- Sagaseta, Julia Elena (2000), «La diseminación del sentido», en *Funámbulos*, n.º 9, pp. 40-41.
- Sagaseta, Julia Elena (2007), «Instalación teatral: experimentación y denuncia en *Manifiesto de niños*», en *Territorio teatral. Revista digital*: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/02.html>.
- Saltal, Marcelo (2007), «Un manifiesto que hacía falta», en *Revista El Abasto*: <http://www.revistaelabasto.com.ar/Manifiesto.htm>.
- Sánchez, Camilo (2007), «La obra que seguirá para siempre», en *Clarín*: <http://edant.clarin.com/diario/2007/04/14/espectaculos/c-01501.htm>.
- Sánchez, José A. (2002), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez-Vasconcellos, Estefanía (2015), «Se viene una tormenta (Origen)» Galiano, Iván (edit.) *Jot Down 100: ciencia ficción*, Sevilla: Editorial Jot Down Books.
- Santillán, Juan José (2015), «Oscuridad nocturna», en *Clarín*: http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Daniel_Veronese-Lars_Noren-Vigilia_de_Noche-teatro_San_Martin-Pilar_Gamboa-Luis_Machin-Walter_Jakob-Mara_Bestelli_0_1411659184.html.
- Santillana, Ignacio (2009), «*La noche canta sus canciones*, dirigida por Daniel Veronese», en *Revista Siamesa*: <http://revistasiamesa.blogspot.com.es/2009/05/la-noche-canta-sus-canciones-dirigida.html>.
- Schóó, Ernesto (2006), «El verdadero individualista», en Pellettieri, Osvaldo (2006a), *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*, Buenos Aires: Galerna.
- Seoane, Ana (1998), «La familia como metáfora del país en dos obras de Daniel Veronese», en Autores: Daniel Veronese, de *Argentores*: <http://www.autores.org.ar/dveronese/escritos1.htm>.
- Shaw, G. Bernard (2013), *La quintaesencia del ibsenismo*, Madrid: Ediciones Cinca.
- Simeon, Roger (2015), «*Ring side*, Daniel Veronese», en el blog *Fitxes de lectura*: <http://fitxesdelectura.blogspot.com.es/2015/05/ring-side-daniel-veronese.html>.

- Sísaro, Mariana (2014), «Daniel Veronese: “No queremos ver una puesta respetable, queremos ver un teatro vivo»», en *FarsaMag*: <http://farsamag.com.ar/daniel-veronese-no-queremos-ver-una-puesta-respetable-queremos-ver-un-teatro-vivo/>.
- Sosa, Cecilia (2003), «Anochecer de un mundo agitado», en *Página 12*:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-605-2003-02-03.html>.
- Soto, Ivanna (2011), *Daniel Veronese: «Quiero que se note que estamos haciendo teatro»*, en *Clarín*:
http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista_a_Daniel_Veronese_por_Un_tranvia_llamado_deseo_0_465553646.html.
- Soto, Ivanna (2015), «La felicidad de hacer teatro con placer», en *Revista Ñ de Cultura*, en *Clarín*: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Daniel-Veronese-corderos-vigilia-felicidad-teatro-placer_0_1400259992.html.
- Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Edición Universidad de Navarra.
- Spiegelburd, Rafael (2016), «Una lana eterna», en *Perfil. Periodismo puro*:
<http://www.perfil.com/columnistas/una-lana-eterna.phtml>.
- Tallón, Juan (2012), «Yo soy así y yo soy de aquí», en *Descartemos el revólver*:
<https://descartemoselrevolver.com/2012/10/29/yo-soy-asi-y-yo-soy-de-aqui/>.
- Tallón, Juan (2013), *El váter de Onetti*, Barcelona: Edhasa.
- Tarantuviez, Susana (2007), «Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo», en *Teatro XXI*, nº 24, Revista del GETEA, Facultad Filología y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 33-40.
- Torres, Rosana (2009), «No me gusta el teatro de las grandes ideas», en *El País*:
http://elpais.com/diario/2009/12/01/cultura/1259622008_850215.html.
- Torres, Rosana (2012a), «Las verdades de Daniel Veronese» en *El País*:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/03/actualidad/1349285629_466903.html.
- Torres, Rosana (2012b), «Machi no teme a Virginia Wolf », en *El País*:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/09/actualidad/1347216319_372910.html.
- Trastoy, Beatriz (1998a), «El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota y Circonegro* de Daniel Veronese», en Pellettieri, Osvaldo, *El teatro y su crítica*, Buenos Aires: Galerna.

- Trastoy, Beatriz (1998b), «Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese», en *Teatro XXI*, n° 7, Revista del GETEA, Facultad Filología y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 21-24.
- Ubersfeld, Anne (2002), *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- Vallejo, Javier (2009), «La raíz cuadrada de Ibsen», en *El País*:
http://elpais.com/diario/2009/11/07/madrid/1257596664_850215.html.
- Vallejo, Javier (2010), «En Argentina, un secuestro», en *El País*:
http://www.elpais.com/articulo/madrid/Argentina/secuestro/elpepiespmad/20100531_elpmad_11/Tes.
- Van Muylem, Micaela (2012), «El silencio como línea de fuga: *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese», en *Telón de fondo*, n.º 15, Buenos Aires.
- Varela, Alejandra (2013), «La música del amor no suena igual para todas», en *Página 12*:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8241-2013-08-20.html>.
- Ventura, Laura (2011), «Daniel Veronese en el San Martín», en *La Nación*:
<http://www.lanacion.com.ar/1390125-daniel-veronese-en-el-san-martin>.
- Ventura, Laura (2014), «Un director en su particular laberinto», en *La Nación*:
<http://www.lanacion.com.ar/1755369-un-director-en-su-particular-laberinto>.
- Vera Moreno, Evangelina (2015), «Claves de la dramaturgia de Daniel Veronese», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid: Ediciones Antígona.
- Veronese, Daniel (1997), *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC - Universidad de Buenos Aires.
- Veronese, Daniel (1998), «Una teatralidad que se hace cargo de las heridas», en *Teatro al sur. Revista latinoamericana*, n.º 9, 30-32.
- Veronese, Daniel (2000a), *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Veronese, Daniel (2000b) «Periférico», en Autores: Daniel Veronese, de *Argentores*:
<http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/periferico.htm>.
- Veronese, Daniel (2000c), «Cuaderno sobre *Zoedipous*» en *Funámbulos*, n.º 9, pp. 34-39.
- Veronese, Daniel (2005a), *Un hombre que se ahoga*, en *Revista ADE-Teatro*, n.º 104, Madrid: Asociación de Directores de Escena, pp. 118-132.

- Veronese, Daniel (2005b), «La obra según el autor», en *Página12*:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/913-297-2005-11-03.html>
- Veronese, Daniel (2005c), «Se devela el *Manifiesto de niños*», en *Diario La Prensa*:
<http://www.laprensa.com.ar/NotePrint.aspx?Note=303317>.
- Veronese, Daniel (2006), *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos*, Buenos Aires: Corregidor.
- Veronese, Daniel (2007), *Mujeres soñaron caballos*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Veronese, Daniel (2014), «Van a quedar muchos actores, pero no va a quedar ninguno como Alfredo», en *Clarín*:
http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Daniel-Veronese-Alfredo-Alcon_0_1118288484.html.
- Vicente, Álvaro (2015), «Daniel Veronese: “Yo no hago obras, hago teatro”», en *PTC teatro*:
<http://www.ptcteatro.com/actualidad/273-charla-con-daniel-veronese-a-proposito-del-estreno-de-bajo-terapia-en-los-teatros-del-canal>.
- Villán, Javier (2015), «Comedia y realismo sucio», en *El Mundo*:
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/05/55e8549722601d9e2c8b458f.html>.
- Zola, Émile (1989), «El Naturalismo en el teatro», en Zola, E., *El Naturalismo*, Barcelona: Península, pp. 109-146.
- Zucchi, Marina (2014), «Suárez-Marrale: las dos caras de la moneda», en *Clarín*:
http://www.clarin.com/edicion_impresa/caras-moneda_0_1159084231.html.

APÉNDICES

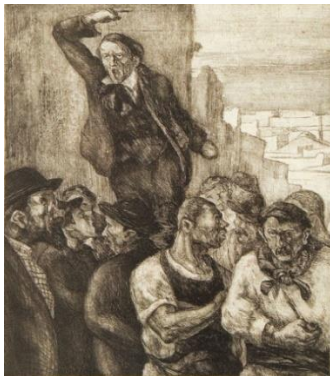
A. APÉNDICES GRÁFICOS

A1. El grupo de Boedo y el grupo de Florida

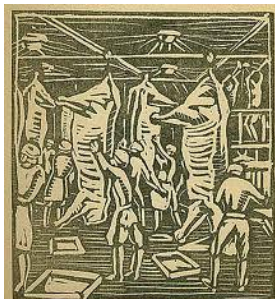
GRUPO DE BOEDO



El carbonero, Guillermo Facio Hebéquer



El agitador, Abraham Vigo

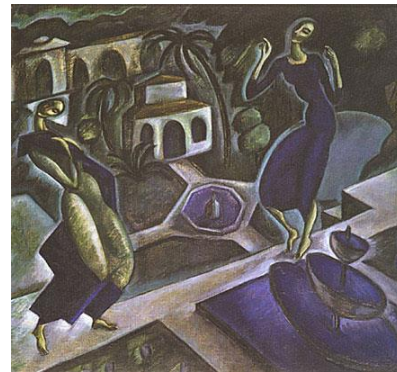


Trabajadores en el frigorífico,
Adolfo Bellocq

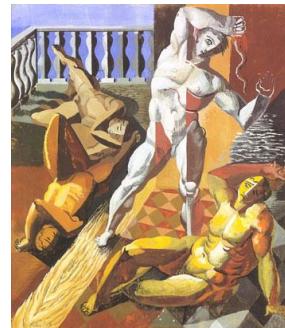
GRUPO DE FLORIDA



La victoria, Raquel Forner



La Anunciación, Norah Borges



Caín y Abel, Lino Enea Spilimbergo

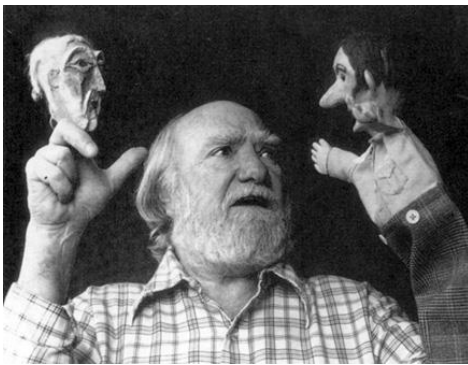
A2. Ariel Bufano y los títeres



Ariel Bufano



Adelaida Mangani



El gran circo criollo

Javier Villafañe



El gran circo criollo

A.3. Antes del Impresionismo



Géricault, Théodore (1818-1819), *La balsa de la Medusa*



Delacroix, Eugène (1830), *La libertad guiando al pueblo*



Courbet, Gustave (1866), *El origen del mundo*

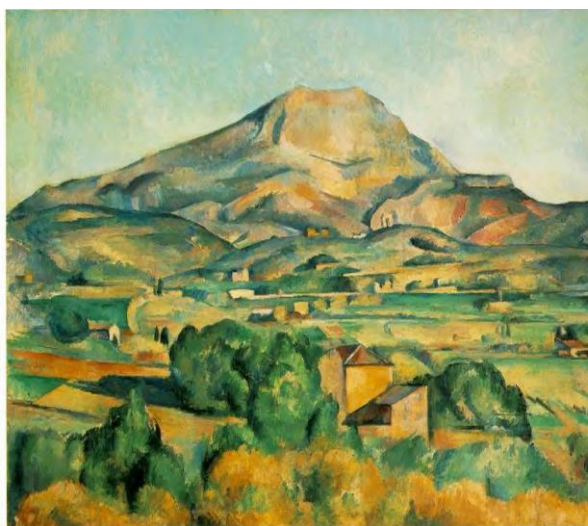
A4. Impresionismo



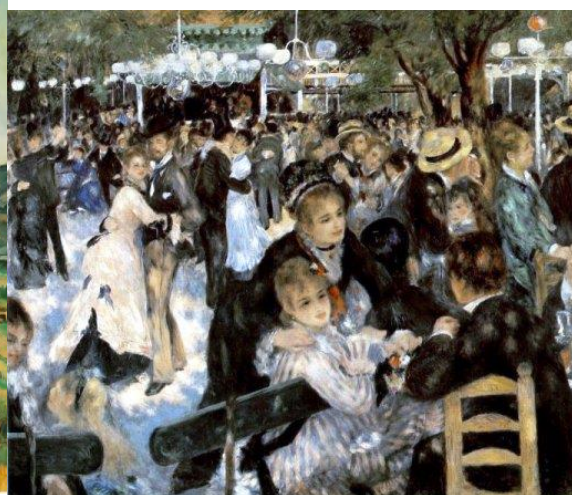
Manet, Édouard (1863), *Le déjeuner sur l'herbe*



Monet, Claude (1899), *Estanque con nenúfares*



Cézanne, Paul (1887), *La Montagne Sainte-Victoire*

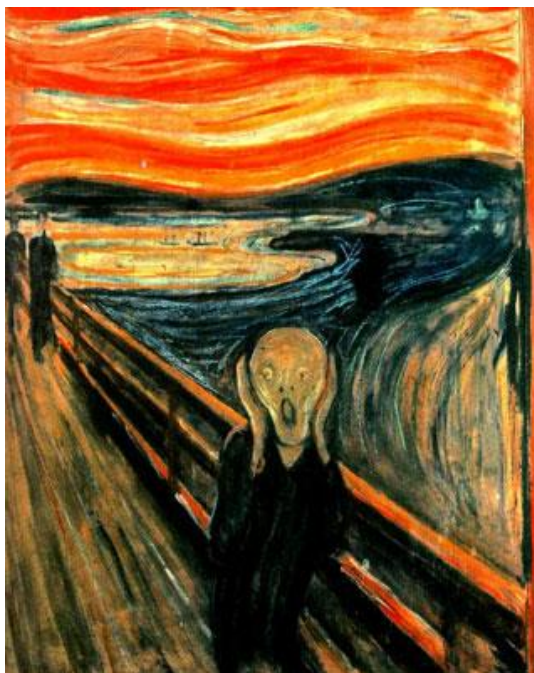


Renoir, Pierre-Auguste (1876), *Moulin de la Galette*

A6. Posimpresionismo



Van Gogh, Vincent (1889), *La noche estrellada*

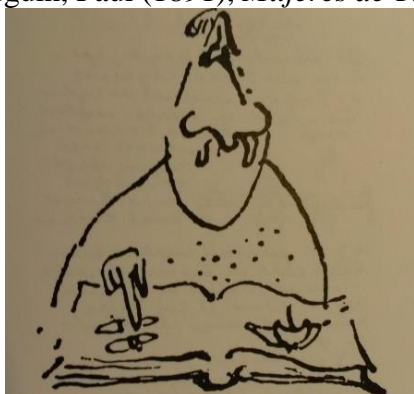


Munch, Edvard (1893), *El grito*

A6. Simbolismo



Gauguin, Paul (1891), *Mujeres de Tahiti*



Bonnard, Pierre (1896), *Ubu roi ou les Poulais*



Rouault, George (1928), *Ilustración para Padre Ubú*



Appia, Adolphe (1909-10) *Espace rythmique* para *Le plongeur* de F. Schiller



Gordon Craig, Edward (1905) *Elektra*



Biomecánica, de Meyerhold



Kandinsky, Vasili (1923), *Composición n.º 8*

A7. Futurismo



Boccioni, Umberto (1916), *La carga de los lanceros*

A8. Dadaísmo

Tomad un periódico.
Tomad unas tijeras.
Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.
Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.
Agitad dulcemente.
Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.
Copiadlas concienzudamente.
El poema está hecho.
Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprensida por la gente vulgar.
Tristan Tzara, *Para hacer un poema dadaísta*



Ray, Man (1929), *Marcel Duchamp*



Duchamp, Marcel (1912), *Desnudo bajando las escaleras*



Duchamp, Marcel (1917), *Fountain*



Matisse, Henri (1906), *La alegría de vivir* – Fauvismo



Picasso, Pablo (1907), *Las señoritas de Avignon*



Duchamp, Marcel (1913) *Rueda de bicicleta*



Duchamp, Marcel (1919) *L.H.O.O.Q.*

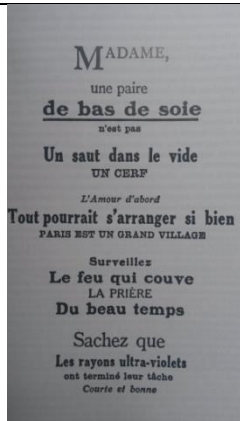


Picabia y Duchamp



Duchamp, Marcel (1915-1923), *El gran vidrio*

A9. Surrealismo



«Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios», Breton, André (De Micheli, 1979 [2012]: 300)



Giacometti, Alberto (1930), *Bola colgada*



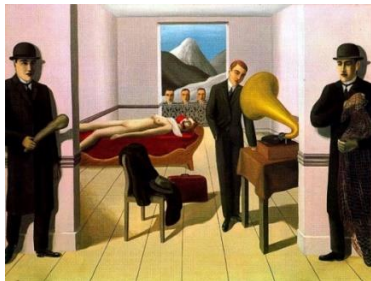
Dalí, Salvador (1931), *La persistencia de la memoria*



Ernst, Max (1929), *El elefante Celebes*



Miró, Joan (1924-25), *El carnaval de Arlequín*



Magritte, René (1929) *Asesino amenazado*



Ray, Man (1929), *La primacía de la materia sobre el pensamiento*

A10. La continuación del expresionismo



Pollock, Jackson (1943), *La loba*



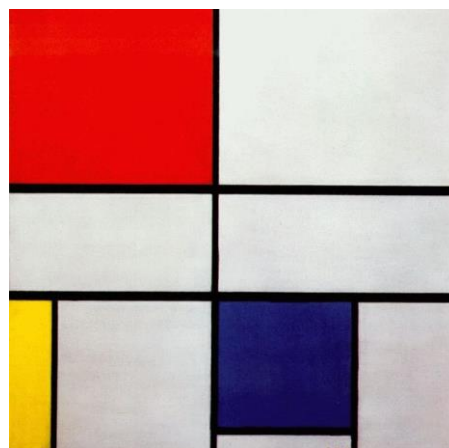
Bacon, Francis (1953), *Estudio posterior a Velázquez del papa Inocencio X*



Bacon, Francis (1971), *En memoria de George Dyer*



Rothko, Mark (1929), *Sin título*
(Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo)

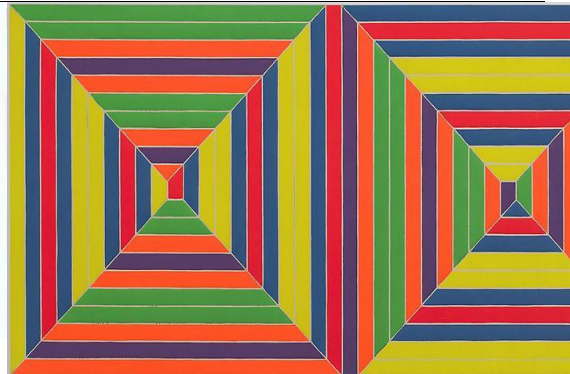


Mondrian, Piet (1935), *Composición C, n.º 3*

A11. Pop art, minimalismo, arte povera, Fluxus, arte cosa



Warhol, Andy (1962), 32 latas de sopa Campbell



Stella, Frank (1967)



Pistoletto, Michelangelo (1967) *La venus de los harapos*



Beuys, Joseph (1965), *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*



Ono, Yoko (1964), *Cut piece*



Kemble, Kenneth (1961), *Tres ataúdes usados*

A12. Instalación, performance, happening



Klein, Yves, *Anthropométries*

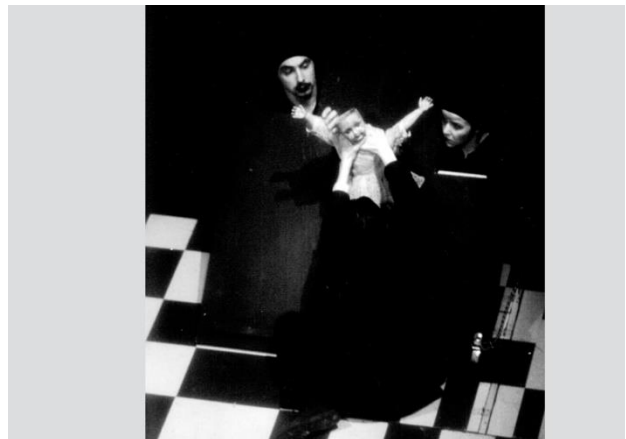
A13. Variaciones sobre B... (1991)



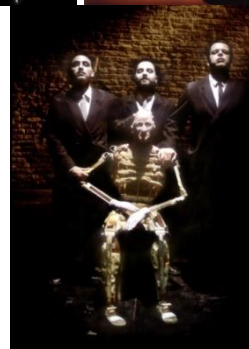
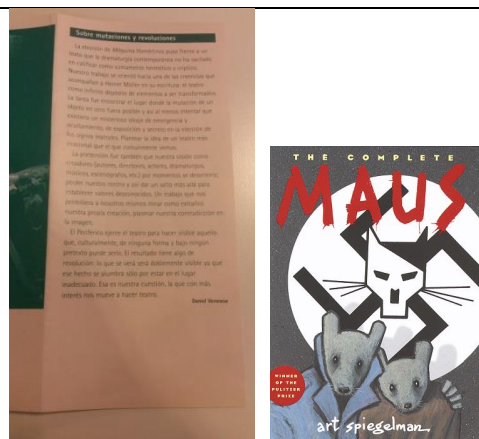
A14. *El hombre de arena* (1992)



A15. Cámara Gesell (1994)



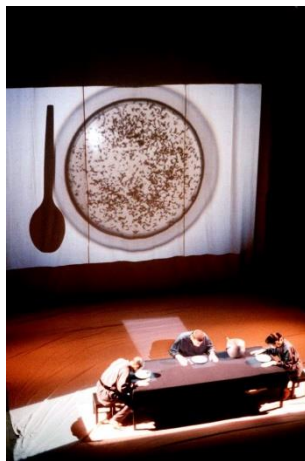
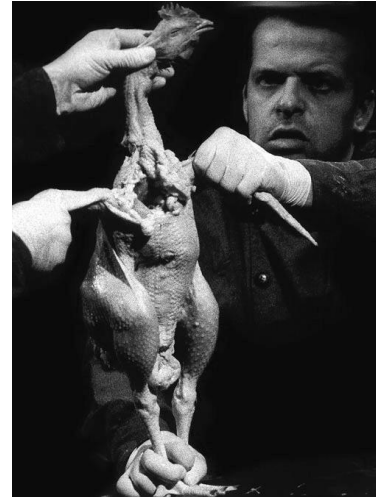
A16. Máquinahamlet (1995)



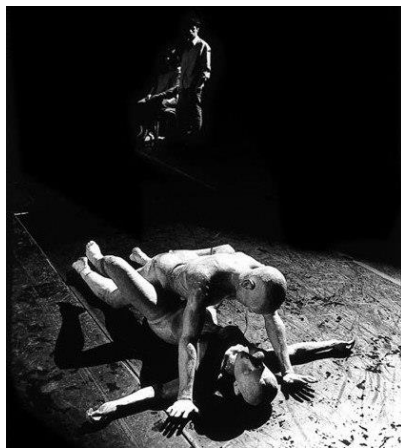
A17. *Circonegro* (1996)



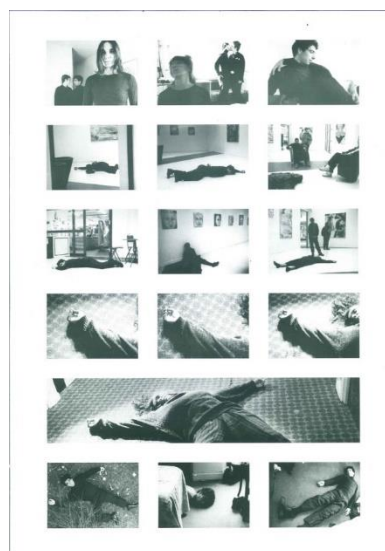
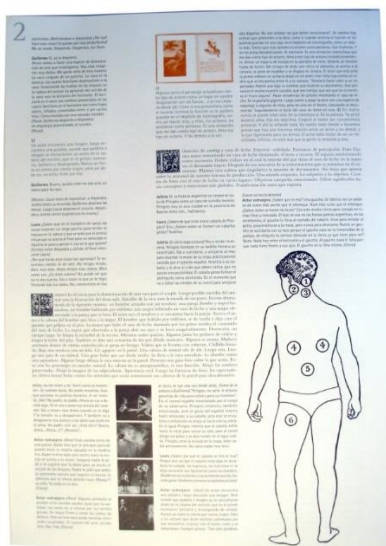
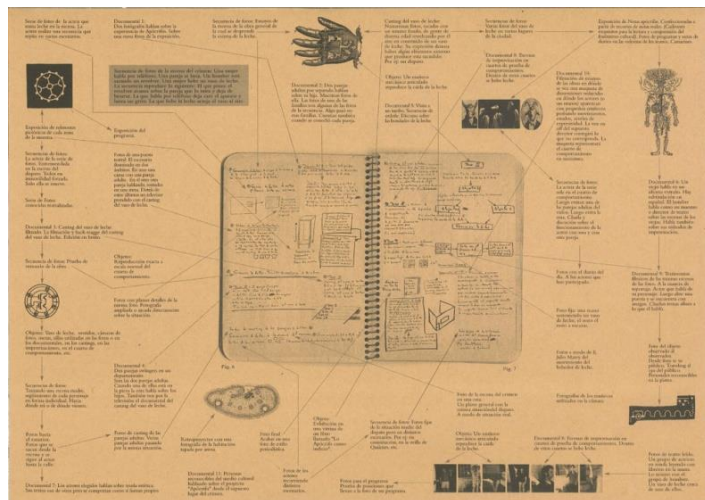
A18. Zooedipous (1998)



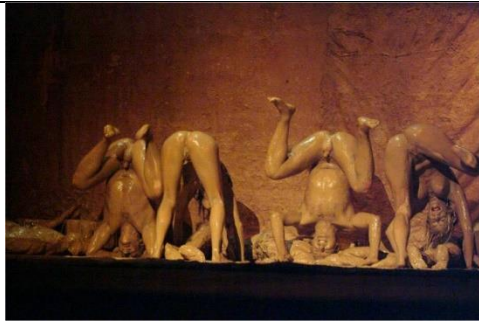
A19. Monteverdi Método Bélico (M.M.B.) (2000)



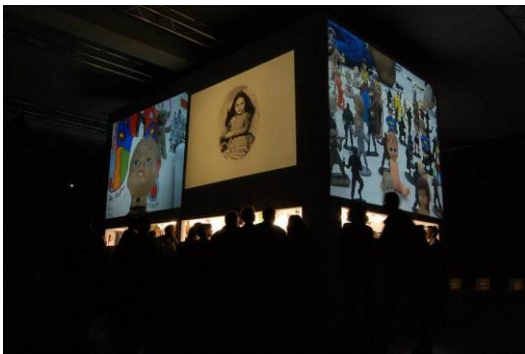
A20. Apócrifo 1: El suicidio (2002)



A21. *La última noche de la humanidad* (2002)



A22. Manifiesto de niños (2005)



A23. Del maravilloso mundo de los animales: los corderos (1991)



Versión española (2009)



Versión mexicana (2011)



Versión argentina (2015)



A24. Mujeres soñaron caballos (1999)



Ensayos en Fuga Cabrera
Foto: Soledad Ianni



En el San Martín (2011)



Cartel del CDN (Madrid)

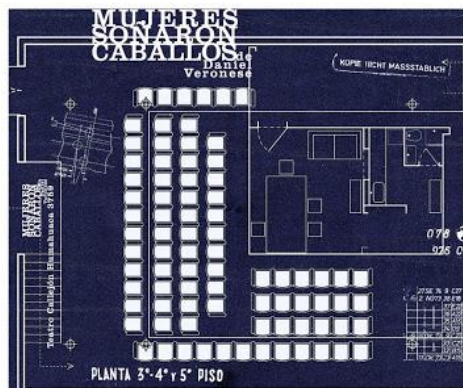


Foto: Daniel Veronese

En el CDN (2007)



Versión mexicana (2012)



Programa de mano

<http://gonzalomartinezdg.blogspot.com.es/>

A25. *Open House* (2001)



Programas de mano. Diseño: Gonzalo Martínez
<http://gonzalomartinezdg.blogspot.com.es/>

Bunny multiple (1985), Andy Warhol



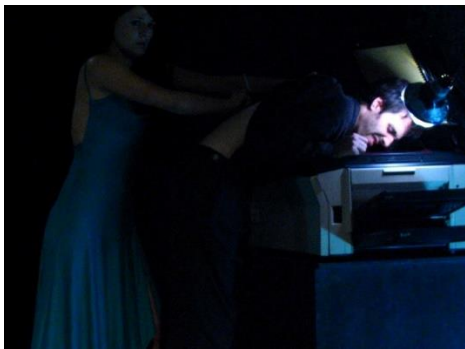
Man with Rabbit Mask (1979), Andy Warhol



Andy Warhol



En la fotografía parece verse la portada del *Songs for Drella*, de Lou Reed y John Cale



A26. Teatro para pájaros (2007)



Elenco argentino



Elenco argentino



Ensayos. Veronese con Histrión Teatro



A27. Un hombre que se ahoga (2004)

UN HOMBRE QUE SE AHOGA
de Daniel Veronese
Versión de Tres Hermanas de A. Chejov

Inna Claudio Tolcachir
Masha Luciano Susardi
Olga Osmar Nuñez
Andrei Julieta Vallina
Nafasha Pablo Messiez
Anfisa Osvaldo Bonet
Chebutkin María Lubos
Vershinin Stella Galazzi
Kuligin Silvana Sabaler
Tusembaj Elvina Onetto
Soloni Silvana Bosco
Ferapont Adriana Ferrer

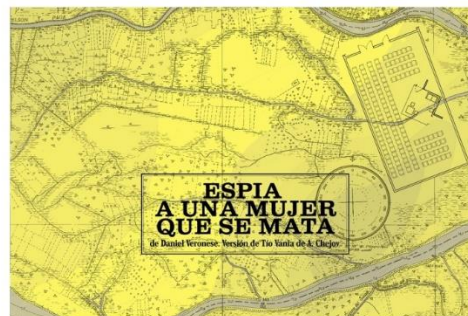
Diseño de luces Gonzalo Córdova
Diseño escenográfico Daniel Veronese
Gráfica Gonzalo Martínez
Asistencia de dirección Diego Curatella
Dirección Daniel Veronese

Agradecimientos Élda Martínez, Felicitas Luna, Percy Jiménez
El Camarin de las Musas, Mario Bravo 960. Reservas 4862-0655
Esta sala y este espectáculo cuentan con el apoyo de ProTeatro.

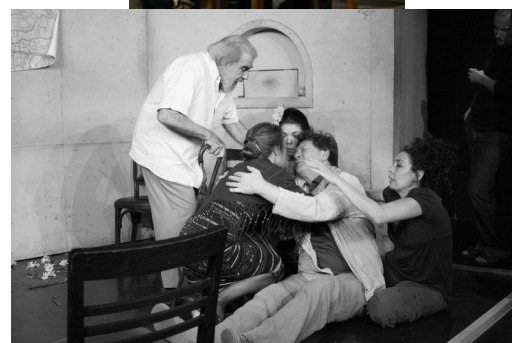
Diseño: Gonzalo Martínez



A28. Espía a una mujer que se mata (2006)



Diseño: Gonzalo Martínez



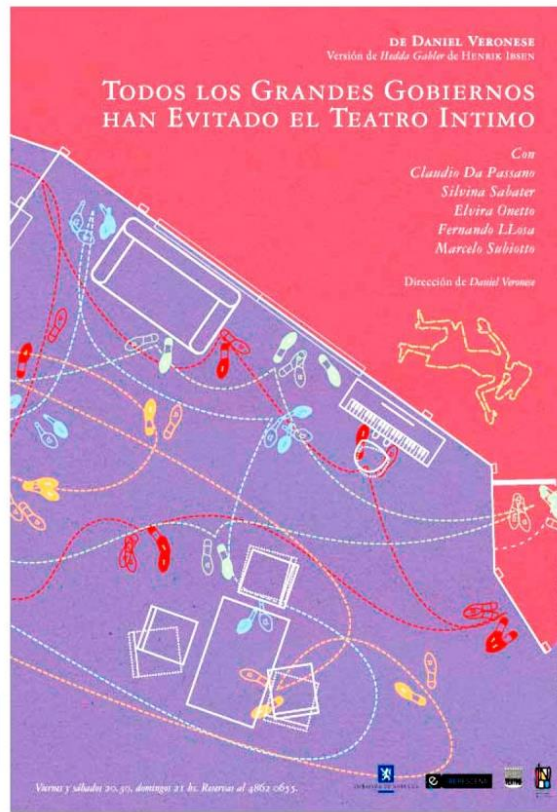
A29. El desarrollo de la civilización venidera (2009)



Diseño: Gonzalo Martínez



A30. Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo (2009)



Diseño: Gonzalo Martínez



A31. *Los hijos se han dormido* (2011)



Versión española



B. APÉNDICES TEXTUALES. LAS ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas

- B1. Daniel Veronese, Barcelona, 2011
- B2. Daniel Veronese, Madrid, 2012
- B3. Daniel Veronese, Buenos Aires, 2014
- B4. Román Lamas, Buenos Aires, 2014
- B5. Adriana Roffi, Buenos Aires, 2014
- B6. Gonzalo Martínez, Buenos Aires, 2014
- B7. Lucía Möller, Buenos Aires, 2014
- B8. Flor Dyszel, Buenos Aires, 2014
- B9. Paco Inestrosa, Málaga, 2014
- B10. Elena de Cara, Málaga, 2014
- B11. Enrique Torres, Granada, 2014
- B12. Gema Matarranz, Granada, 2014

B1. Daniel Veronese, Barcelona, 2011

L.- Elena [de Cara] me ha dicho que el texto [de *Los Corderos*] lo habéis modificado bastante.

V.- Sí, se modifica mucho el trabajo.

L.- ¿Y por qué? ¿Cómo es el trabajo?

V.- ¿Por qué modifíco?

L.- Sí.

V.- Porque... necesito modificar... Es como si estás pintando algo y... o estás haciendo una escultura y hay un momento que tienes que cambiar forma... no... es muy intuitivo

L.- ¿Pero por los actores o por?

V.- No, no... Modifiqué cuando los tenía a ellos.

L.- Claro.

V.- Lo modifiqué... Es una obra mía del año 93. Entonces cuando se la pasé a ellos la revisé, y luego digo cuando estuvimos ensayando modifiqué pero siempre modifíco cuando estoy ensayando. Porque de acuerdo a los actores creo que va a ser el resultado final. Si hubiesen sido otros actores.

L.- Se hubiera modificado de otra forma, claro.

V.- Siempre, en todos los montajes trato que el actor esté cómodo, que se sienta partícipe de esa obra, en fin, digamos, que se apropie del material. Entonces, aún cuando hago así puestas... esa no la había hecho en otro lado... eh... *Los corderos* es la primera vez que la hice pero creo que la voy a montar ahora en México y sé que va a ser algo distinto. *Mujeres soñaron caballos* la dirigí en tres lados también y en los tres lados son distintas porque los actores son distintos. Digamos... el resultado es distinto. Trato de armar lo mismo pero me lleva a otro lado. [...] *Circoneiro* es una obra de mi juventud. Bah, no tanto de mi juventud... Lo que pasa es que empecé en el teatro ya de grande... a los 28 años.

L.- ¿Y por qué? ¿Por qué empezaste? ¿Por qué teatro?

V.- Era un diletante, no sabía qué hacer con mi vida... La verdad es que podía haber terminado en cualquier lado. [...] Estamos hablando de arte, no de ciencias exactas. Entonces, obviamente, lo que yo hago es plausible de que esté bien o esté mal de acuerdo a quién lo mira. Entonces... mostrás algo en teatro y tenés una respuesta inmediata y masiva. No es lo mismo que un escritor que no, no puede... Un pintor puede pararse en una galería al lado de... Yo

tengo... Mi primer mujer era pintor y se paraba y escuchaba lo que hablaban y a veces le gustaba y a veces no. Un escritor tiene una respuesta muy lejana, ¿no? Salvo que uno lo llame y le diga... Pero el teatrista tiene la respuesta inmediata y un coro de voces que lo aclamas o lo abuchean. Entonces cualquier reacción... Aparte, a mí me pone muy nervioso estar en las funciones. Porque si alguien bosteza, mira el reloj, o se ríe en lugar... o no se ríe digamos todas esas cosas son tremendas, yo prefiero no estar en los espectáculos.

L.- ¿Y tú para quién escribes? Quiero decir, para el público contemporáneo, para una compañía, para ti...

V.- Escribo... Ahora escribo menos. Ahora estoy más dedicado a las versiones. Y estoy dedicado en dirección de obras que no son mías. Yo pasé de escribir, trabajé en la época del *Circonegro* con El Periférico de Objetos, que escribía para ellos, para nosotros, vamos, para mí, yo también las dirigía, y además escribí una serie de textos para actores que yo no dirigía. En un momento empecé a dirigir a los actores, y empecé de a poco a abandonar El Periférico... bueno, abandonar... Duró hasta hace cuatro años El Periférico. No genera más cosas. No se murió pero quedó digamos en estado vegetativo. Cada tanto nos encontramos, charlamos y sabemos que no vamos a hacer nada pero... estamos vivos pero inertes. Y cuando empecé a dirigir actores empecé como a basarme... a escribir más... y en un momento dejé de escribir... empecé a versionar, dejé de escribir... me lleva mucho tiempo la escritura, en cambio la versión me lleva mucho menos tiempo... tengo inmediatamente un texto para trabajar... no, lo que más me interesa es la dirección, más que la escritura.

L.- ¿Y por qué versionas? Y sobre todo son Chéjov, Ibsen y...

V.- Primero, me gusta traer a los clásicos a la época actual. Cada versión tiene que ver con acercarlos aquí y ahora. Es un reto, ¿no? Sé que la gente espera algo de esas obras entonces, hacer algo distinto. Es retorcerle un poco el brazo al público... a los puristas, a los que dicen cómo se deben hacer las cosas ¿no? Pero los transformo porque sé que mi mirada va a traer transformaciones, y esas transformaciones no son para que esta gente se sienta malhumorada por lo que ve sino porque son obras que están escritas hace mucho tiempo, que tienen cualidades distintas por las cuales fueron clásicos, que hoy para el público... el público ha sufrido cambios y necesita un cambio. No me interesa el teatro de museo, el teatro purista, por solo el hecho de decir... es Strindberg, no toco nada. Si la obra es de dominio público yo puedo meterme a hacer cualquier cosa me meto. En los textos contemporáneos, aunque a veces te dan permiso, trato de... digamos que son mucho más elementales. Trato de elegir obras que funcionan, que me gustan como están. Uno hace el... El encontrarme con obras de buena madera... Ya no se escribe así, se escribe de otra manera, y hay algo de esa escritura que a mí me gusta... tomarla para volverla contemporánea por decirlo de alguna manera yo lo vuelvo contemporáneo. La forma de sentarme y trabajar un clásico tiene que ver con que tengo actores, conozco actores, pienso en qué actores podrían ir mejor ahí y la imagen del actor ya va formando el texto.

L.- O sea que cuantas ya con la compañía.

V.- Sí. Por lo general, cuando no son trabajos independientes, que alguien me da el encargo de «¿Quieres dirigir esta obra?» y a veces viene con el elenco, primero pienso en los actores y pienso obras para esos actores. ¿Entiendes? A revés de conseguir la obra y después quién lo puede hacer. Diego qué puedo hacer con estos actores.

L.- ¿Y por qué esa dirección y no al revés?

V.- Simplemente porque son más importantes los actores que el texto, para mí. Porque bueno actores pueden hacer con un texto mediocre, no perfecto, pueden hacer muy buen trabajo, un buen espectáculo. Y en viceversa, un buen texto con actores mediocres es una catástrofe. Yo confío más en la potencia del actor. Buenos actores por lo general son interesantes, hagan lo que hagan. En buenas obras hechas por gente mediocre no me pasa nada. Es como si me dijeras: «Me gusta el teatro porque me gustan los actores». Me gusta por eso. Y esos actores necesitan

textos. Por eso busco los textos. Es como si dijeras te gusta manejar, correr carreras de coches es porque me gusta manejar, no porque me gusta el paisaje, me gusta manejar. Bueno, aquí me gusta trabajar con los actores.

L.- Pero tú empezaste trabajando con muñecos o con objetos. ¿Y ahora eso cómo lo...?

V.- Yo tengo una hija de quince años y otra pequeña de tres años y medio. Cuando nació la de quince fue la época en la que empecé a trabajar o a pensar en los actores. Creo que mi hija me procuró un lugar de calidad afectiva que no me lo daba nadie, digamos distinta. Los hijos dan una calidad de aspecto, de amor, de miedos, de cosas nuevas que no las puedes sentir por nadie. Puedes estar muy enamorado de una persona, pero siento que cuando nació mi hija yo ponía en juego por ella... no quiere decir que por una pareja uno también pone en juego su vida, pero de esa pareja te puedes separar o te la encuentras con otro y le haces la cruz, en cambio con tu hijo o tu hija vas a estar comprometido toda la vida y es un sentimiento animal que no tiene que ver con otro tipo de afecto. No tiene representatividad en otro tipo de afecto. Y no fue que naciera ella y ya cambiara. No, fue una cosa que se fue dando porque hay algo que me dan los actores que no me dan los objetos. Obviamente los objetos me servían mucho para... acá hablaste de lo siniestro... me servían mucho para esto. Y empecé a perder el sentido a trabajar sobre lo siniestro. O lo siniestro formal. Tengo muy buenos recuerdos del Periférico de Objetos, pero siento que hoy me representa más un actor con su problemática humana en relación a otro, ¿no? Todo lo que puede pasar entre la gente, no entre los objetos. Son tópicos muy distintos los que son más interesantes trabajar con uno y que son más interesantes trabajar con otro. En algunos casos me sirven más los objetos y en otros los actores. Y lo que yo tengo ganas de hablar, mayormente tiene que ver con lo que te pueden dar los actores.

L.- Claro, el cuerpo vivo, ¿no?

V.- Cuerpo y sentimientos y ruindad, ¿no? No tienen que ser todas cosas buenas, digo, pero el hombre expresándose, ¿no? El trabajo con los objetos es un trabajo más formal, porque tiene más que ver con la forma de las cosas, no con la lógica de las palabras para mí, ¿no? Es decir, casi nunca utilizábamos textos en el Periférico. No hacíamos hablar a los muñecos. Había textos grabados... Siempre todo puesto de una forma muy mecánica, muy formal.

L.- Sí. Bueno, lo que yo he visto del *Maquínahamlet* es...

V.- El *Máquínahamlet* es un paso... Yo no sé lo que nos pasó en esa obra. La hicimos cinco años allí en Buenos Aires y yo creo que hoy (fue en el 95, ¿no?), creo que si la volvemos a poner en escena tendría la misma fuerza. No sé. Teníamos los muñecos y terminamos por destruirlos para no volver a hacerlo.

L.- El teatro argentino está muy pendiente de la historia, y de hablar de los desaparecidos...

V.- De la historia reciente diría yo. No es un teatro histórico.

L.- No, pero a partir de eso, del 76...

V.- En una época hubo mucho de ese teatro. Ahora creo que no. Pero igual hay por ejemplo un sitio que se llama *Teatroxlaidentidad* que está hecho por las abuelas de Plaza de Mayo, en función de la recuperación de los nietos. [...] Pero ya no hay tanto, ya ha pasado mucho tiempo. Los primeros años de la democracia, después del golpe de Estado, que fue en el 83, el primer gobierno democrático, ahí sí, todo el mundo escribía, había la necesidad de hablar de tantos años de opresión, ¿no? Es decir... No quiere decir ni mucho menos que era de calidad lo que se producía... eran vómitos, digamos, era necesidad de despertar tanto tiempo callados. En este momento no existe masivamente... ni... muy poco... es un tema muy visitado, aparte, es muy difícil hacer algo que ya no se haya dicho, ¿no?

L.- Claro. ¿Y cómo está ahora el teatro en Argentina?

V.- Bueno. Bien. Hay mucho. Yo no estoy viendo mucho teatro ahora porque viajo mucho, pero hay mucha cantidad, mucha energía, siempre la hay, ¿no? Creo que en el teatro argentino siempre hay mucha gente y al haber mucha gente hay muchos trabajos buenos pero muchos malos también. Diego, hay buenos y malos también por la cantidad. Quizá la consideración más

importante es el hecho de cómo se produce. Se produce de la nada. Tienes en tu casa un lugar para hacer teatro, juntas amigos... Hay mucha gente dispuesta a hacer teatro sin pensar que es un trabajo, ¿no? Y mucha gente que dirige y escribe su propia obra y trabaja ahí... O quizá dirige una que otro autor dirige... No sé, bueno, se entremezclan los... Yo creo que está pasando aquí ya también eso, ¿no? Aquí [en Europa] se supone que hay como una profesionalización del trabajo, que tampoco está mal, pero... si nosotros nos rigiéramos por eso no haríamos nada. Porque allá hay muy pocos subsidios, hay muy poca posibilidad de vivir de esto, ¿no? Entonces, bueno, lo hacemos por amor al arte.

L.- ¿Y luego cómo se llega a España? ¿A través de festivales internacionales?...

V.- ¿Que cómo llegué yo?

L.- Sí. A España y a Europa en general.

V.- Sí. Yo empecé viajando hace... mira, hace veinte años empecé a viajar. Empecé con viajes por Latinoamérica. Teníamos muchas ganas de viajar, entonces hacíamos cualquier cosa por viajar, pagábamos nuestros pasajes... Recuerdo que una vez... Yo no sabía que pagaban caché y en mi primer viaje no cobrábamos nada y me enteré de que los demás cobraban caché. Y pusimos dinero para el viaje y después una cancillería de nuestro país nos lo devolvió. Tuvimos que anticiparlo, así que viajamos por nuestra cuenta. Y lo que hicimos con el Periférico, que los primeros viajes fueron siempre con el Periférico, es ser muy muy combativos, en el sentido de que éramos obsesivos por el trabajo, teníamos obras siempre en cartel y obras que no iba mucha gente a veces eran diez personas e igual seguíamos. No sé, no nos importaba realmente. No venían críticos, nos teníamos figuras... Y como era como decir de una militancia de cero y bancábamos las consecuencias. Éramos felices con eso. Éramos jóvenes también. Ahora tampoco viaja cualquiera. En aquella época recién se empezaba a viajar. Y nosotros teníamos... venían programadores al Periférico y nosotros siempre teníamos algo en cartel. Pero no para eso, sino porque nos encantaba el teatro, ¿no? Y nos importaba si venían los críticos, o si venía la gente, si había tres personas lo hacíamos felices. Y se fue dando. *Máquinahamlet* nos abrió un mundo, empezamos a viajar mucho con *MH*, y luego empezaron a producirnos de Holanda, de Bélgica, de Alemania, de Francia... Nos producían espectáculos, nos ponían mucho dinero, que en Argentina era imposible. Y hacíamos espectáculos con El Periférico. Y con esos espectáculos viajábamos. Pero fue por permanecer. Y por permanecer, una productora belga nos ayudó mucho. Pero nos vino en el año 93 en un festival de Bogotá. Y le encantó el trabajo. Y nos dijo que nos iba a llevar a Bélgica. Y no nos llevó. Vino a Ver *Máquinahamlet*. Luego hicimos otro más y vino a vernos. Vio los dos y dijo : «Bueno, voy a llevar los dos y voy a producirles otro». Venía a vernos, y como nos veía en marcha, que estábamos haciendo cosas... Si veía que en un grupo ya había... nosotros íbamos por el... *Máquinahamlet* fue nuestro cuarto espectáculo e íbamos por un quinto, entonces ella ya vino a ese quinto espectáculo. Y después para lo otro y después no puso más dinero. Porque como había otra gente que estaba dando sus primeros pasos apuntaba a esa gente. Es una persona que hizo mucho por el teatro argentino. Termina siendo una especie de mecenas, que está muy bueno eso ya. No es que toma consagrados y... si no, tomaba gente que estaba empezando pero que tampoco era... azarosamente había hecho un espectáculo y... si no gente que tenía cierta conciencia de trabajo, ¿no? Y luego bueno, no sé, empiezan a... Ahora cuando empecé con trabajo con actores, con las versiones y con *Mujeres soñaron caballos* empecé a viajar mucho y ahora me piden saber qué estoy haciendo para llevarme.

L.- ¿Y eso cómo lo llevas?

V.- Está bueno que interese tu trabajo. Pero para mí hacer un espectáculo para la Argentina, para España, para Francia... es el mismo riesgo... yo hago un espectáculo y espero que eso guste. A veces el público de Argentina es mucho más crítico, y es mucho más difícil presentar ahí que fuera.

L.- ¿Por qué?

V.- Porque hay mucho teatro. Y te conocen. Saben toda la trayectoria y entonces te vienen a buscar... ¿qué estás haciendo nuevo?, ¿qué proponés? O... si se parece al anterior o si se parece al otro... Entonces aquí vienes como nuevo. Vas solo, ¿no? Te ven el espectáculo solo. En realidad como debería ser, ¿no? El espectáculo solo, no tu historia. En realidad estoy en un momento en el que me gustaría más quedarme en casa produciendo y que viajen los espectáculos. Pero seguir los espectáculos en el ajeteo de los viajes es imposible. Si viviera en Europa sería otra cosa, pero viajar catorce horas...

L.- Se te cataloga como dentro del «teatro de la desintegración».

V.- No, no, no, no. No me vas a catalogar como nada... Hay una cosa, estamos los que hacemos teatro y los que escriben sobre teatro. Yo a ellos no les pido que escriban teatro pero a mí no me pueden... no sé qué significa... yo hago teatro, escribo teatro... ¿«Desintegración» de qué? Hombre, lo que pasa es que... Está bien, hay una cantidad de estudios... Pero creo que, de verdad, la mayoría de los que hacemos teatro no nos podemos reflejar en eso. A veces hay cosas muy interesantes, pero hay también una tendencia de encontrar una terminología nueva... Y entonces abren un nuevo casillero... Yo en mi vida he hecho un esfuerzo por saltar de casillero en casillero. El «desencasillado». Al menos intento ser desencasillado.

L.- Sin embargo no puede ser así del todo...

V.- No, seguro. Yo debo tener algo... Lo que pasa es que a mí, yo no lo necesito para escribir ni para hacer nada.

L.- No, claro.

V.- No tengo problema en que se escriba, se diga eso, pero... Hay un lugar donde está bueno que se ocupen de uno, pero en el momento en que yo siento que me están hablando de mí... no sé dónde se ve eso, no veo eso...

L.- ¿El qué?

V.- Por ejemplo lo de la desintegración. ¿Qué dice eso?

L.- Pues ahí hablan sobre todo del Periférico.

V.- Claro. Pero es que el Periférico está lejano, yo soy otra persona. Año a año soy otra persona. Seguro que como le pasó al que escribió eso. Pero no quieren que seas otra persona, porque quieren una serie de materiales que dicen: «vos sos así». Y yo digo: «yo no soy más eso», y dicen: «no, pero vos sos eso». De mi primer espectáculo a los que hago ahora, el teatro comercial... estuve trabajando en un teatro que llamamos teatro comercial allá con *Los reyes de la risa*... eh... no me gustó hacerlo, pero es un trabajo, lo hice. Incluso cuando yo escribía me gustaba cuando decían «esto parece escrito por otra persona», ¿no? Cuando no son parecidas las cosas. Buscaba eso. Y si vos ves algunos textos míos se parecen mucho, pero otros son como... como si fuese otra época muy lejana, ¿no? Era un juego de saltar de casilla, ¿no? Y eso me proponía la escritura.

L.- Claro. ¿Y qué influencias tienes? O sea, ¿de dónde... cómo empiezas a escribir?

V.- A escribir empecé imitando, copiando, plagiando a dos autores argentinos, que son Griselda Gambaro y a Tato Pavlovsky. Dos personas que admiro y... A Tato lo llegué a dirigir en una obra y fue para mí una experiencia...

L.- ¿Qué obra?

V.- *La muerte de Marguerite Duras*. Creo que fue a Madrid, a la Sala Triángulo, creo. Y fue una experiencia muy enriquecedora. Y de Griselda Gambaro me gustaba mucho su poética de los años setenta, ochenta. En mis comienzos yo quería escribir como ella. Y de Tato me gustaba mucho la poética de lo siniestro, del dolor, cómo alguien puede pisar sobre algo tan desagradable, sobre la tortura... ¿Conoces su obra *Potestad*?

L.- Aún no. De él he leído *El señor Galíndez*.

V.- Bueno, ahí tienes otra. Cómo se puede poetizar sobre un tema... porque es una obra de teatro que no te dice «mira, tienes que pensar mal de esto», ¿entendés? La mayoría de las obras escritas de ese tema son maniqueas, que yo entiendo también, pero digo «para eso escribe un

artículo periodístico». El teatro tiene que tener alguna fisura. A mí me tiene que permitir soñar, volar hacia un lado. Que los torturadores son malos... Si ya lo sabemos. Pero lo que él hace por ver humano al torturador es maravilloso. Porque el que tortura seguro que tiene su casa y tiene sus hijos... Y también hay un lugar en el que se parece, ¿no? Cuando está comprando verdura a tu lado en la verdulería... no te va a golpear. Compra verdura y nada más y trata de que no lo reconozcas. Es siniestro ese aspecto, ¿no? Y Tato se mete mucho en eso, y me parece maravilloso. No muchos lo hacen con esa calidad. Y como maestro de escritura Mauricio Kartun. Mauricio me sigue pareciendo hoy un referente estético creativo intenso. Lo veo y digo: «Tiene una capacidad de creatividad en la vida, es tan lúdico». Tan lúdico que asusta. Para mí es único en ese sentido. Más que su obra, su estética de trabajo.

L.- ¿Y Cossa?

V.- Sí, también, son autores que los he leído mucho... Pero ya te digo, en cuanto a la obra... mi obra nace más con referentes como Pavlovsky y Gambaro. Ni tanto como Kartun. Una dramaturgia más oscura, ¿no? Más politizada. Mauricio... puedo decir que también está politizado pero... más oscura digamos, más siniestra. Eso me interesaba mucho. Fue en la época del Periférico y todo eso. Y cosas más costumbristas... un autor que inventó el realismo argentino, ¿no? En un momento le pedí una obra que así como en los años setenta fue como propulsora del realismo, y para tomarla y modificarla... y me la dio, pero nunca llegué a hacer nada...

L.- ¿Qué obra era?

V.- *Nuestro fin de semana*. Nunca llegué a nada. Ni me metí. Era como un juego que iba a proponerle.

L.- Los que hablan de tu teatro como «teatro de la desintegración» meten en esa «casilla» también a Spregelburd...

V.- ¡No tiene nada que ver mi teatro con el de Spregelburd! Es gente que yo valoro. Spregelburd es una persona muy inteligente y hace unas obras... Pero... [Mira la lista].

L.- Sí, pues eso, con Daulte, con Kappa...

V.- No. Y con Daulte tampoco... Él para mí sí que está emparentado con Spregelburd. Aparte ¿cuál es mi dramaturgia? Yo fui compañero de Spregelburd... Es mucho más joven que yo, pero empezó a escribir de muy joven Spregelburd. Fuimos compañeros con... de Kartun. Y éramos los dos este... que Kartun nos tenía ahí, ¿no? Pero su dramaturgia es muy potente, tiene... él es un dramaturgo. Yo creo que es un dramaturgo que escribe, yo soy, me convertí más en director que en escritor. Él es un dramaturgo que dirige sus textos, ¿no? León me parece una persona... de acá [De la lista], la más original. No hace muchas cosas pero tiene una mente que a mí me... Lo que hace siempre me interesa. No siempre me gusta pero me interesa. Trabajé con él una vez, lo dirigí... en mi primera obra que dirigí con actores trabajaba León. Y Kappa... Bizzio ni sé lo que escribe... Bizzio escribió hace mucho tiempo una obra...

L.- Sí, *Gravedad*, ¿no?

V.- Qué manera de llenar hojas... Inventar grupos donde meter gente es catedrático, es académico, permite una escolaridad de la situación y una posibilidad de ser mensurable algo que particularmente no tiene por qué ser mensurable. Es como si vas a un almacén y dices: «Bueno, acá ponemos las legumbres, aquí la harina de trigo con la sal, el arroz, las botellas»... Pero ahí se entiende porque la gente va a comprar, pero nosotros qué... no sé qué sentido tiene. Yo me siento muy alejado estéticamente de todos ellos. Por otra parte no sé cuál es mi estética hoy. Si tú lees mi obras son bastante distintas. Y eso que yo escribía lo he perdido también. Tengo ganas de recuperarlo, pero realmente no lo tengo hoy. Hoy Veronese no está aquí. Porque las obras ya fueron escritas, pero en aquel momento estaba. Hoy no sabemos dónde está. Me encantaría que me pongan... cuando me muera que pongan «no sabemos dónde, en qué casillero, terminó».

L.- Claro. Es verdad que hay... Buero Vallejo, por ejemplo, sí que elegía. Y él decía: «Yo estoy en esta línea y trabajo esta línea»...

V.- No, a mí... Bueno, no es mi caso. Mi caso es generar teatro con lo que sea. Y en este momento utilizo Chéjov o Ibsen o lo que fuese... Me quiero meter con Shakespeare, pero me da mucho miedo. Me es muy ajeno Shakespeare, así que me meto en una dificultad grande. A la gente le fascina y comprende a Shakespeare, yo no encontré... Yo no sé para qué hacerlo... Pero quien lo hace lo entiende o cree que vale la pena. Yo todavía no encontré por dónde entrarle para que valga la pena. Para hacer teatro, no para hacer Shakespeare. Porque yo hago mis versiones, pero yo hago teatro. Si alguien me dice «mira, eso no es Chéjov», algo totalmente discutible, ¿no? Como si se pudiera decir «esto es Chéjov y esto no»; pero suponte que alguien me dice «no, vos no estás haciendo Chéjov», digo «no, no, hago teatro». Utilizo Chéjov. No tengo ningún problema con eso. Para mí es mucho más importante hacer teatro que hacer Chéjov.

L.- Sí, porque meter a Chéjov y a Genet en una misma obra...

V.- Yo leo... Te digo una cosa, y no quiero que esto suene grandilocuente, pero yo leo *Tío Vania* y no puedo leer ese final tan abrupto y no pensar en el final de *Las criadas*, y digo ¡sí me entra perfecto! Y dices... es de esas cosas que de repente decís... son superadoras de algo...

L.- Claro... Porque además ahí... Hay mucho teatro... Porque tú hablas...

V.- Yo hablo de teatro. Yo hablo de teatro. Me gusta cuando el teatro habla de teatro.

L.- ¿Por qué?

V.- ¿Por qué? Porque... si hiciera cine hablaría del cine. Simplemente por eso. Me parece que me... da alegría hablar del teatro. Y me da alegría que la gente sienta que estamos hablando de teatro.

L.- Y sin embargo se te cataloga como un pesimista...

V.- Pesimista no lo soy para nada. Si fuese pesimista no haría teatro. Creo que no hay artista pesimista. Por más que se cataloguen pesimistas. ¿Sabes quiénes son los pesimistas? Por ejemplo Duchamp, que estuvo cuarenta años produciendo y murió. Y cuando murió se abrió su espacio y cedió obras. Eso me parece un artista que tiene una idea pesimista y productiva. Pero el que no tiene algo para decir... Uno puede decir: «Yo soy pesimista y tengo algo para decir»... Quien comunica tiene la remota posibilidad de modificar algo. Y eso es no ser pesimista, en verdad. El pesimista dice «nada va a poder cambiar». El pesimismo es una contradicción. Producir algo comunicativo y a la vez decir «yo no quiero cambiar nada». No lo muestras. Duchamp ha hecho eso. Sallinger también se ocultó durante mucho tiempo. Hay algo de eso que para mí es provocativo y tiene un valor infinito, el hecho de producir y no mostrar, o no mostrarse, frente a tantos egos que están dando vueltas ahí. Decir «yo soy esto, hago esto y punto». O habla de su obra y su obra no hace referencia a lo que él dice. Creo que se habla mucho de arte y a veces una obra no está a la altura de lo que se cuenta. Esa gente que no habla y hace para mí es maravillosa. Si hace cosas buenas, quiero decir. Porque uno cuando hace, ¿para qué tiene que hablar de lo que hace? Se supone que uno ya dijo todo ahí. Entonces a mí me cuesta mucho hablar de lo que hago.

L.- O sea que si yo te pregunto que sobre qué harías la tesis sobre ti...

V.- Uf... Pues... Sobre la contradicción.

L.- ¿Por qué?

V.- Creo que la contradicción de estados, de no poder ubicarme en un lado, de dudar de todo lo que hago... es lo que me permite ir avanzando. La duda permanente. Si alguien viene y me dice «me gustó tu obra», y luego viene otro y me dice «me pareció una mierda»... y si los dos hablan sinceramente yo les creo a los dos. El teatro, es lo que te decía al principio, que tiene tanta variedad de ojos y de miradas... hay doscientas personas en la sala y las doscientas personas son distintas. Vienen a ver tu obra, y pueden venir por casualidad, porque les gusta tu obra, porque les hablaron bien, porque eres novedad y quieren ver qué es esa novedad o porque

han visto otros espectáculos tuyos... O viene alguien porque no tenía nada que hacer, o las regalaban las entradas... Hay una cantidad de posibilidades de que una persona opine lo otro... Además está eso de por qué van. Por ejemplo, hay dos personas que fueron porque les gusta mucho el teatro pero tienen distintas opiniones políticas, digo, o religiosas, sexuales, sociales... O un día a uno se le inundó la casa y va igual al teatro y viene con un humor de perros, y otro se enamoró... Entonces esas personas van a ver distinto la obra.

L.- Van a ver dos obras distintas, de hecho.

V.- Eso es lo que tiene de maravilloso el teatro. Bueno, el arte en general.

L.- Sí, lo que pasa es que el teatro parece que se comparte más que una lectura de un libro, por ejemplo... Porque asistes.

V.- Claro. Y tienes al de al lado. Entonces, si el otro...

L.- Eso es verdad. La energía de la persona...

V.- También hace eso, que por ahí te duermas toda la función y entonces aplaudas solo porque la gente se pone de pie... Pero eso, la contradicción, la duda...

L.- Bueno, empiezas a tener a un montón de gente que sigue tu obra... Eso...

V.- No, no. Eso es gratificante, digo, pero... A ver, a mí al principio... Yo había hecho dos obras. Se estaba haciendo una obra mía en un teatro nacional y yo tenía mi primera obra con El Periférico. Y vino alguien a decirme «yo te sigo, sigo tu trabajo». Me acuerdo que la primera vez que me dijeron eso era... «esta mujer ¿cómo que me sigue?». Más allá de lo paranoico, digo... Me dicen «te conozco»... Bueno, digo... Conoce una parte. Es raro... A veces es un poquito siniestro. Pero obviamente también prefiero eso. Yo quiero que mi trabajo guste y si no, vuelvo a decir, no lo haría. El día que diga «no me interesa el público» no hago teatro, hago otra cosa. Puede que eso pasara en algunos casos con El Periférico, pero yo ya no me siento parte de eso. Cuando me preguntan sobre El Periférico yo les derivo a Ana Alvarado o a Emilio García Wehbi. Él está... Yo no sé, ya debe de haber abandonado los objetos, pero está en una estética parecida, como en una estética que deviene del Periférico. Sobre lo siniestro, la desmesura, la sangre, mucha sangre.

L.- ¿Quiénes fundasteis El Periférico?

V.- Emilio, Ana, yo y Román Lamas. No, no, Román Lamas entró luego. Sobre todo nosotros tres. Había otra integrante, pero se fue a los dos o tres años. La Nátoli. Paula Nátoli.

L.- ¿Y Alejandro Tantanián?

V.- Alejandro Tantanián fue llamado para *MH*. Y estuvo en *Circoneuro*, en *Zoedipous* y después ya no estuvo más.

L.- Tú sabes que estás creando escuela. Más o menos. Quiero decir, yo veo lo que hace Tolcachir y reconozco tu huella ahí.

V.- Sí. Tolca trabajó en tres espectáculos conmigo. Es una persona que yo quiero mucho. Es muy buen tipo... Yo la verdad que... La gente me dice eso, pero es que no lo veo... Lo siento afectivamente cercano, digo, pero estéticamente me es difícil. Yo veo lo de él y también me parece distinto a lo mío. Aunque la gente dice que hay cosas... Yo creo que lo que hay es que en Argentina hay una crisis en cuanto a la representatividad. Entonces se empezó a investigar cuál es el teatro... este teatro de los años ochenta y varios años después de la democracia era un teatro muy político. Es más, hubo un fenómeno que se llamó Teatro Abierto, ¿lo conoces? En el año 83 y en el 83. En plena dictadura un teatro político que llenó. La gente iba como diciendo «necesito respirar y voy ahí, y escuchar lo que no escucho en la radio o en la televisión». Porque era una dictadura, si opinabas distinto... tiro. Y crear una fisura por el teatro era una función maravillosa, la que producía eso. Ahora, una vez que llegó la democracia ese discurso se fue botando y aparecieron los nuevos dramaturgos que empezaron a decir «bueno, ya está bien, yo quiero escribir otra cosa». Y no escribo teatro político, aunque todo arte es político, pero decir «no escribo un arte maniqueo sobre la dictadura». Los dictadores lo han hecho muy mal, han secuestrado y matado gente... Eso ya lo sabemos. Yo no lo digo en un

escenario, quiero hablar de otra cosa, ¿puedo o no? Eso fue una gran lucha de las nuevas generaciones frente a los viejos que decían «hay que demostrar»... Y estos decían «no, pero también puedo hablar de la nada». Entonces empezó un teatro de la nada. Hablar de cosas cotidianas pero a su vez se estaba hablando de una lucha interna que había entre los jóvenes y los viejos, ¿no? Yo nunca entré ahí, porque me parece tan válida una como otra. No creo que hubiera que crear una ley nueva que enfrentara a la otra ley. Están en la misma dirección. Creo que habría que lograr una ley que atravesara eso, que confronte. Y creo que se trata de crear leyes nuevas. No digo que sea fácil, pero una ley nueva impone una forma pura que no fue vista y que no debería convertirse en un clásico tampoco porque una vez que la pusiste deberías ir a por otra forma pura. Forma pura como creación de algo nuevo para alejarte de lo conocido y para ir hacia otro lado. Con *El Periférico* intentábamos eso. Nuestros espectáculos no se parecen. Decíamos «esto lo probamos ahí y tratamos de no repetirlo». Obviamente si nos ves dices «bueno»... pero nuestra intención era que no se parecieran. Aún así yo creo que en Buenos Aires, a partir de estas luchas, había mucho para hablar, creo, ya sea por el pasado, por el presente, que no quieres que te invada el pasado, por encontrar leyes nuevas que atravesen... había mucho para hablar, por eso es tan rico. Quizás aquí, o en algunos países de Europa no tienen de qué hablar. Nosotros hemos pasado penurias. Es un país muy castigado. Y que siempre está en crisis nuestro país. Y la crisis es garantía de arte, de cambio. Y vos decís «a partir de la crisis voy a trabajar». Eso es maravilloso. Nosotros sentimos que estamos en crisis y lo estaremos siempre. Estuvieron nuestros abuelos y nuestros padres, estamos nosotros, y nuestros hijos. Sí, porque la crisis económica de acá... nosotros nos reímos... ¿Esto es un país en crisis? Nosotros hemos estado en 2001 con una crisis donde no nos dejaban sacar el dinero del banco. Tu dinero no lo podías sacar. El dinero se esfumó. Gente que tenía el dinero en dólares se lo cambiaron por pesos. Dijeron: «Un dólar vale un peso». Una locura. Y así subsiste. Es un país que tampoco tiene demasiada industria... y sigue funcionando. Sigue creando gente... yo creo valiosa a nivel de producción artística porque es una manera de sobrellevar crisis, ¿no?

L.- Es que cada historia de un país... En España después de Franco no pasó nada.

V.- No pasó nada. Y van por...

L.- 35 años. Y sigue sin pasar nada. Por eso a mí me alucina que habléis de los desaparecidos. Aquí no se habla de las fosas comunes.

V.- Sí. Lo que pasa es que fue también hace muchos años... Y fueron muchos años de Franco también... Allí los militares gracias al gobierno de ahora fueron llevados a la justicia, pero durante muchos años no hubo un gobierno que dijera «bueno, yo tengo esta gente que ha matado, que ha secuestrado... a la cárcel». Esto no se ha podido hacer. Se intentó al principio y luego se anularon todas las sentencias. Este gobierno ahora volvió a hacer eso. Creo que tiene que pasar tiempo también. No tanto...

L.- Por favor.

V.- Lo que pasa es que allá la dictadura del 76 fueron siete años. Aquí fueron... ¿cuántos? ¿Cuarenta?

L.- Cuarenta años.

V.- ¿Y qué es? ¿Porque se muere? Eso habla también de algo. Y no es que no hubo gente que haya muerto ahí. Fue tan sangrienta como la argentina o más, no sé... Claro que allá duró poco tiempo, no sé, calculo que por la guerra de las Malvinas, que salió mal. Si no, no sé cuánto tiempo hubiera durado. Allí la gente está en contra de los militares. Se ha logrado que hable la gente con libertad. El genocidio que hicieron. Lo de la apropiación de los bebés... O... Otra de las cosas que hacían, por ejemplo, se llevaban a tu padre, que tenía mucho dinero. Entonces lo que hacían era que tu familia pase todas las propiedades a mi nombre para que suelten al padre. Y después lo mataban. Mataban a todos. No solo fue un problema político. Fue de delincuentes, de ladrones. Se logró una cosa... Además las torturas, que son hecho inenarrables. Ni se puede

pensar lo que ha pasado. Entonces... al principio se habló mucho, y yo siento ahora... yo no hablaría de ese tema tampoco porque para mí no es un tema pasado, sigo trabajando para ello, pero como artista necesito hablar de otras cosas.

L.- ¿Y de qué, sobre todo?

V.- Creo que mis obras siempre hablan del teatro, de la actuación. Me parece que hoy en día encontrar verdad en el escenario es revolucionario. Que vos me digas que fuiste a ver *Vania* y te emocionaste... Digo, habla de eso *Vania*. De la emoción que puede sentir un espectador cuando va al teatro. Hay muchas formas de teatro, mucha idea... Pero hay veces que veo algo y no me pasa nada. Quiero que hoy en día la emoción vuelva a ser un lugar revolucionario en teatro. La búsqueda de la emoción. Yo rara vez me emociono, o me cautivo o entro en esa marea de ilusión que te produce algo... en todo caso el cine, pero en el teatro muy pocas veces entras en esa emoción. Entonces, es un lugar revolucionario. ¿De qué habla eso? Hablaría de que si nos emocionamos hay algo posible que no conocíamos y que es posible. No está diciendo «miren este tema... comprendan esto». No. «Comprendan que puede pasar algo distinto». Creo que eso para mí... es lo que quiero que pase. El teatro como un lugar que transforme mínimamente a la gente. Al espectador. Yo sé que no a todo el mundo le pasa y alguien sale, se olvida al día siguiente y lleva una vida de mierda pero hay otra gente que no. Mucha gente me escribe diciéndome lo que le pasa con las obras y para mí eso es maravilloso. Que me digan «me emocioné». Una vez una mujer me dijo «estrené emociones».

L.- ¡Qué bonito!

V.- Muy bonito. Y más no se puede pedir. Porque todo lo que yo hago en el teatro tiene que ver con mis desconocimientos, con lugares que no sé bien qué pasa. Yo me meto a ver qué pasa con *La gaviota*, por ejemplo. Mis obras están llenas de preguntas. No te van a decir «Veronese quiso decir esto»... porque no sé qué quise decir. Yo realmente no sé lo que quiero decir. No sé si tienen que decir algo las obras. Tiene que pasar algo y a ti te tiene que pasar algo. Yo apunto a eso. No que me digas «la obra habla de...». Cuando me preguntan «¿de qué habla tu obra?» digo «no sé». «Del teatro», te digo, porque es lo que está siempre en mi cabeza. El teatro. Pero no es un tema el teatro... *Vania* habla del teatro, sí...

L.- Sí, pero no es *eso*.

V.- No es eso.

L.- Antes has usado la palabra *teatrista*. Aquí esa palabra no se usa...

V.- Teatrista es un trabajador del teatro.

L.- ¿Y de dónde sale esa palabra?

V.- Del teatro independiente. Teatrista es el que... Eh... Ahora ya no, pero en la época de El Periférico nosotros llegábamos, armábamos, poníamos luces, desarmábamos... Todo lo que hace el teatrista independiente. Viene de ahí, del trabajo, de decir «no solo soy actor, director o autor», sino que además monto el escenario y barro al final. Haces todo eso. Nosotros en un espectáculo hacíamos *El hombre de arena* y era una cuba de tierra. Quinientos kilos de tierra. Y teníamos que montarla y sacarla. Te puedo decir... No te puedes imaginar lo que es. Bueno, era un espectáculo maravilloso. Era mucho más fuerte que *MH*. No tenía texto, era sobre lo siniestro...

L.- Era de Hoffmann.

V.- Sí. Pero no había nada de Hoffmann. Nos metimos con Hoffmann, no sabíamos qué hacer. Leímos *Sobre lo siniestro*, de Freud. Trabajamos más sobre la idea de lo siniestro de Freud y sobre ciertos tópicos de *El arenero* o *El hombre de arena*. Era una cuba de tierra. Había cuatro viudas, dos hombres y dos mujeres, todos vestidos de viudas. Un funeral. Iban a enterrar a alguien. Todo tenía música, una música muy linda todo el espectáculo, hecha para el espectáculo. Y en un momento uno empezaba a cavar en la arena y encontraba un muerto. Y a partir de ese momento todos se empezaban a remover, hasta que terminaban todos sentados... Era un espectáculo con muchos oscuros, y había escenas que daban cuenta de un pasado...

Explicaban sin palabras una historia inexplicable. Pero era tan sensorial y tan fuerte... Yo me acuerdo que cuando las estábamos ensayando, en una de las escenas finales enterrábamos vivo a un muñeco. Yo lo estaba viendo y estábamos todos así... Era en un lugar donde hacía mucho calor y estaban en short de baño, todos sudados... Y lo veía así en crudo, crudísimo y era imposible soportarlo. Era un espectáculo en el que decís «no me muevo a ver si me agarran a mí estos». Era muy siniestro. Era el que nos catapultó a lo siniestro.

L.- Al teatro de la desintegración. [Risas]

V.- Eso era el teatro de la desintegración. ¿Y sabes qué? Trabajamos sobre lo siniestro y la gente nos decía «claro, es una obra sobre los desaparecidos». Y yo te puedo asegurar que en los tres meses que la hicimos, lo ensayamos, nunca hablamos del tema de los desaparecidos. Y claro, luego digo... Me parece que lo hicimos fue ir a la médula del tema. Y hablamos de los desaparecidos sin quererlo. Puedo entender que alguien pensase que era una obra sobre los desaparecidos. ¿Por qué? Porque hablar sobre lo siniestro en nuestro país, cuando se tapó durante tanto tiempo todo ese pasado era... Es decir, cuando salía a la luz... de la tierra salía a la luz algo... eso es lo siniestro. Cuando aparece algo que no debería aparecer. Hicimos teatro político sin quererlo, ¿entiendes? De una manera muy pura, porque no hablamos de política en ningún momento. No nos propusimos hacerlo.

L.- ¿Pero en ningún momento pensasteis «alguien va a pensar que...»?

V.- No. No, ni yo ni ninguno de nosotros. Y claro... Lo que pasa que claro, luego te das cuenta de que hablar de lo siniestro en nuestro país... Esto fue en el año 94. Hacía diez años de la democracia. Todavía el tema estaba muy de moda. ¿Has ido a Argentina?

L.- No. Pero tengo que ir. A ver cómo se hace el teatro allí, que me dicen que se hace en los bares...

V.- Sí, en las casas. Yo tengo una sala en mi casa y la acabé cerrando. Ahora la uso para ensayar. Es un espacio mágico, tiene mucha luz del día... Me cuesta después irme de ahí y montar en otro lado. En los últimos doce años he hecho todos los espectáculos ahí. Desde el 2000 tengo la sala. Y me es difícil luego encontrar esa sensación... Por eso la quise abrir como sala. Y luego la dejé morir.

L.- Y cuéntame un poco cómo son los ensayos, cómo ensayas con los actores.

V.- Con letra sabida. Ellos tienen que saber la letra y empezamos a armar. No hago trabajo de mesa. Porque no me pueden creer que uno no lea la obra y esté tres o cuatro ensayos hablando de la obra.

L.- Aquí es como solemos trabajar...

V.- Allí también. Pero... Siento que la obra que vamos a contar no la conocemos. Parto de eso. Le digo a los actores que obviamente uno no puede dejar de tener ideas sobre el personaje, ya sea porque lo leyó o porque lo ha visto de otro que lo ha hecho. En los clásicos, por ejemplo. Uno dice «bueno, Rey Lear es de una manera» y en tu imaginario no entra otro. Yo trato de que quiten todos esos conocimientos que en definitiva... no sé, nos llevan a lugares conocidos. Intento que los actores hagan una obra que no conocen. Como yo. Yo tampoco la conozco.

L.- Pero tú no partes ni siquiera de un espacio...

V.- No, no, a veces sí, pero a veces no tengo el espacio y el espacio me va dando lo que necesito. En el teatro comercial sí, me dan una escenografía y monto desde ahí. En otros casos no... Por ejemplo la escenografía de *Mujeres soñaron caballos* la usé también para *Tío Vania*. Porque me iban a dar una producción, no me la dieron, me quedé sin dinero... Y les dije a los actores «¿la hacemos en la misma escenografía?». Había tres que repetían. Les encantó la idea y repetimos escenografía. A veces pido que me regalen escenografías y monto ahí. Llevo al lugar de simplicidad o de correspondencia con la vida al teatro. Es decir, tú vives en una casa y te tienes que mudar. ¿Vas a la casa y vas a no poder vivir ahí? No. Te acomodas a esos espacios nuevos. Eso me parece que pasa muchas veces con la escenografía. Casi siempre pasa con la escenografía. Monto con lo que tengo. Y esto que al principio... en ese momento fue un

problema económico terminó siendo un problema ideológico. Un trabajo de decir... «está bien que trabaje desde el trabajo del escenógrafo, pero también quiero demostrar que en una misma escenografía puedo hacer tres obras». *Los corderos* también la hice allí. Y ahora voy a hacer una nueva y quiero que sea ahí. Es nada, es una pared, pero es mágico para mí ese espacio. Me acuerdo que el año pasado fue a Oslo a un festival con *Hedda Gabler*. Y cuando llegamos... Yo tengo una escenografía en Europa y otra en Latinoamérica. La de Europa iba a Oslo, ahora, como se sale de la Comunidad Europea necesita aduana. Y los productores no se dieron cuenta de que tenían que hacer exportación. Entonces llegaron a la aduana y les dijeron «los papeles». ¿Qué papeles? Entonces estábamos allí sin escenografía. Y yo dije «¡Qué bueno! Llévenme a ver una escenografía». El director del teatro no se podía creer que yo estuviera contento ante eso. Pero yo sé que esas cosas, esos accidentes, siempre sirven para el teatro. Como si vas a hacer la obra y le decís al actor «mirá, hay problemas con la luz. Es muy probable que los efectos no salgan. O que no salga el sonido...». El actor... funciona de maravilla, si le pones la dificultad afuera... le gusta ser un poco héroe. Entonces les dije a los actores «vamos a buscar escenografías» y estaban todos maravillados. Después, al día siguiente, llegó. Yo digo... esas cosas a mí me excitan. Siento que le da mucha vida. Hay una obra donde trabajaba Tolcachir, *Tres hermanas*, donde él y otra actriz venían de un teatro municipal a hacer una función. Yo tenía que esperar que ellos llegasen, estaba la gente en la sala, tenía ocho actores ahí a la vista, y yo decía «estamos esperando que lleguen Claudio Tolcachir y Marta Lugo que están haciendo»... entonces yo se lo explicaba: «Y en cuanto lleguen empezamos». Y a veces tardaban un poquillo, y cuando entraban a veces venían con un vaso de vino... Era una obra en la que la consigna era que trabajasen con la ropa que venían de la calle, no podían cambiarse. Trabajan con lo que vienen. Con ropa normal. Entonces venían, entrábamos, empezábamos, y a la gente le encantaban esas cosas. El actor entraba, estaba ahí y empieza a actuar. Y el actor... Si hay un actor que dice «no, es que yo necesito media hora antes»... bueno, no se lo voy a prohibir, pero mis actores por lo general digo «¿empezamos?» y empezamos ya. Dialogan con el público y empiezan.

L.- Pero... ¿no crees que el teatro tiene algo como de ritual... antes de empezar una función?

V.- El ritual puede estar... Si vas a ver *Los hijos se han dormido*, mi versión de *La gaviota*, vas a ver a cuatro actores charlando en la mesa y saludando si viene alguien del público, están autorizados a saludar si ven conocidos... Hasta que se apaguen las luces, «bueno, por favor, apaguen los celulares que vamos a empezar» y empiezan. Ese es un ritual. Un ritual es donde hay que estar en un escenario antes de empezar... Yo quiero que la gente vea que los actores están esperando a que en cualquier momento empiece. No hay ni oscuro ni nada.

L.- Ahá. Pero claro, hay un cambio ahí entre personaje y actor.

V.- Sí.

L.- ¿Y cómo se gestiona eso?

V.- Eh... dices «empezamos» y empiezan.

L.- Y ya está.

V.- Es mucho más simple. Lo que pasa es que hay como una divinidad... No son actores... Son actores que trabajan para el otro. No van a lucirse. En mis obras verás que siempre se luce la obra. Más allá de que haya actores que te puedan gustar más o menos, digo. Pero nadie va a esperar su momento en la obra. Forman parte de un todo. Y mi dirección tiene que ver también con eso, con decir «que no se note que hay alguien que está dirigiendo». Eso también es que si hay un actor que me dice «empezamos», empezamos. Yo no veo... él decide en primer lugar. Yo no soy un director que dice... «se encienden las luces, aparece un cenital, se enciende una música...». Una vez hice de jurado en un concurso y vi tantos... era una época en la que empezaban los tangos modernos... al ver estos cinco o seis en veinte... Cómo hace la gente, que empieza todos los espectáculos igual. Eso es teatroso. Todo es más simple de lo que pensamos

realmente. Y el actor termina también disfrutando eso. De más cosas de las que la escuela de actuación dice que hay que ser.

L.- Una de las cosas que me enganchan a tu teatro, y el de Tolcachir, es el uso del lenguaje. ¿Cómo se ensaya eso? Hay interrupciones, hay cuatro personas hablando a la vez y... Parece una cámara de vídeo que te lleva.

V.- Es encontrar el lugar donde yo debo contestarle cuando entiendo lo que me está diciendo. El actor está acostumbrado... En el mejor de los casos... En los casos cuando el otro te dice algo, este escucha, hace una pausa y contesta. Toma aire. Aquí es... este... nosotros podemos estar hablando al mismo tiempo y nos entendemos. Esto lo muestro al actor que puede [hacerlo] y que lo que sí tiene es que responder, no puede ser mecánico. Tiene que responderte a ti. Cuando dijiste el concepto que yo entiendo, entonces formo parte y ahí me sumo. Y es práctica, práctica, hasta que empieza a salir eso.

L.- ¿Y siempre se repite igual?

V.- Sí, sí, sí.

L.- O sea, las funciones son iguales.

V.- Las funciones son iguales, pero tienen la impronta como si fuesen casuales.

L.- Pero siempre es como la misma melodía.

V.- Sí, no tienen cambios... Van creciendo porque las obras van creciendo, obviamente, porque los van haciendo la obra y van entendiendo más, van profundizando y van sabiendo cosas que incluso yo no sé. A mí me dan mucha envidia los actores. O celos más que envidia. Porque cuando ensayamos somos todos iguales, yo los dirijo pero soy igual. Ahora, cuando empiezan las funciones los actores ya empiezan a crear códigos adentro, y aunque no quieran yo me quedo fuera. Hay algo que pasa ahí de lo cual ya no formo parte más. Y eso que pasa ahí es lo que hace que también la obra crezca. No puedo decir «no crezcan, no se relacionen, no acumulen, no tengan experiencia». Todas esas cosas hacen que la obra cada vez salga mejor, salga más entendida también. Ellos llegan a entender no solo racionalmente sino de forma sensitiva lo que está pasando ahí, cosas que yo no siento. Ellos las sintieron y yo no las sentí. Pero bueno, no cambio nada del trabajo de director, es fascinante. Armando disfruto muchísimo. Disfruto no sabiendo. A mí el no saber me produce fortaleza. No es que digo «ay, no sé, no sé qué voy a hacer, me siento débil». No. Me siento fuerte frente al desconocimiento. Bueno, hay un conocimiento... A la incertidumbre, no al desconocimiento. Me siento fuerte frente a la incertidumbre. Decir «no sé cómo va a ser esto». Qué maravilloso, qué tremendo que no sé cómo va a ser, qué maravilloso porque todavía no sé. Vamos a aprender algo nuevo. Y cuando el actor... Mis actores, los que trabajaron varias veces conmigo, ya saben que es así y nunca me van a preguntar «este personaje...». Saben que no tengo respuestas y que hay cosas que no tienen nunca respuesta en el teatro.

L.- ¿Tú no has actuado?

V.- Actué en un momento, pero no me produce placer. No soy buen actor. Les actúo a ellos. Puedo actuarles bien lo que quiero. Decirles «quiero esto». Pero no podría repetirlo frente al público y todos los días.

L.- Es maravilloso eso.

V.- ¿Actuar?

L.- Claro.

V.- Actuar es maravilloso, claro. Son especiales los actores. Son seres especiales.

L.- Locos...

V.- Totalmente, hay que estar loco para actuar, ¿no? Me gusta mucho participar, y ver, y tener control de lo que se tiene que hacer y lo que no se tiene que hacer. Mis actores están tranquilos, porque yo las cosas que les voy a pedir a los actores son todas cosas actuables. Nunca le voy a pedir algo que no sea actuable, que no puedan actuar. Si tú ves mis marcaciones solo tienen que ver con acciones que van a producir sentidos o emociones en el espectador,

porque me las van produciendo a mí. Ahora, con esto ellos tienen que sentir algo. No me importa lo que sienten. Pero si tú haces esto...

L.- ¿Pero «esto» es un movimiento?

V.- Acción, sí. Movimiento. Forma de ver. De hablar, formas de decir las cosas, formas de pararse, de todo. Todo lo que pasa, no solo en movimiento acción, como algo que modifica algo que ya está establecido. En ese sentido «acción». Y el actor va haciéndola y va creando su propio espacio, sus propias acciones... Y yo soy muy claro cuando pido. Nunca voy a pedir «entra como entraba tu abuela en la España profunda, y tienes ochenta años y tu boca está llena de miel». No. «Entra y ve más rápido». Y... una vez, con *Tío Vania* creo que fue, vino alguien que estaba haciendo una tesis sobre un trabajo en Argentina, estuvo en el primer ensayo y no podía creer las cosas que les pedía yo a los actores y las cosas que me decían ellos. Yo ya había trabajado con la mayoría de ellos y entonces les pedía... A mí si el actor me responde... Aquí pude en quince días montar porque los actores estos son unas bestias, les pido y dan, dan, dan, entonces yo voy para adelante. Qué me importa que sea el primer ensayo. Y para esa persona era muy raro que yo les pedía y lo que ellos entendían pues lo hacían y yo estaba conforme. El no entendían ni lo que yo les pedía ni lo que ellos podían llegar a hacer de lo que yo les pedía. Cuando se empieza a crear ese código de compromiso y de confianza entre el actor y el director todo es maravilloso. El tema es cuando hay alguien que no quiere ser dirigido y quiere hacer su idea y que no se entrega, cuando no se entrega al trabajo colectivo yo me encuentro con problemas. Mi trabajo tiene que ver con la colectividad, con una maquinaria. Son máquinas, y tienen que funcionar así.

B2. Daniel Veronese, Madrid, 2012

L.- Yo he visto un proceso de una obra que ya está montada, entonces, me gustaría que me contarás cómo es el proceso de antes. O sea, cómo fue el de Buenos Aires

D.- En un punto se parece porque aquí en los primeros diez días aquí monté lo que ya tenía allá pero después de los diez días, del ensayo número diez, más o menos, el proceso fue como en Buenos Aires. Iba buscando modificación donde yo sentía que la cosa no funcionaba, ¿no? Es más, todavía hay pequeños lugares que no funcionen y los voy regulando... Ya la regulación es mucho más fina, ¿no? Empecé con lo grueso y ahora simplemente que suceda la obra, que suceda el texto, para decir una cosa más llana, el texto que los actores se habían aprendido. ¿Qué significa eso? Bueno, armar un sistema de relaciones que sostenga esta situación que ellos van armando, pero en ese armado van sucediendo «daños colaterales» digamos, algo que en definitiva no está en el texto y está en la relación con alguien. Hay situaciones nuevas con respecto a la de Buenos Aires porque los actores son distintos y además son de otro país, tienen otra cultura, otra forma de entender el teatro, otra relación conmigo: aquellos me conocen mucho, estos... algunos sí y otros no me conocían, y a medida que pasan los ensayos me van entendiendo y van produciendo cosas distintas. Bueno, es tan azaroso como decir «bueno, y ahora viene esta mujer y yo le voy a decir “Buenos días, señora, ¿cómo se llama usted?”», ella me va a contestar su nombre y le digo, y le voy a decir, y...». No puedo saber lo que va a pasar ahí. No puedo saberlo. No sé cómo va a reaccionar ella. Me gusta jugar con estos hilos delgados que se empiezan a crear, que crean situaciones sobre la situación «dicha». Las nuevas situaciones son impredecibles y como habrás visto, me gusta tirar de ahí y deo accidentes, errores, a alguien le sucede algo y si siento que tiene que ver con esa situación lo dejo y lo potencio. ¿El rol del director? Mirar, observar, elegir, escuchar bien, pedir, esas cosas. El actor tiene que hacer algo... Por lo general, las cosas, las acciones que le pido tienen que ver con el texto a veces, y a veces no, y crean una nueva situación textual-dramática-actoral, textual-actoral. Ellos con su cuerpo están creando un nuevo texto que por momentos se toca con el que están diciendo, a veces no, y me parece que eso es lo que le empieza a dar grosor a la obra. En ese sentido, yo escribo con el cuerpo de ellos, yo los tomo como si fuesen instrumentos, tiene más que ver quizá con la música. Yo me sumerjo en un lugar que no tiene que ver con el razonamiento, porque creo que la actuación tampoco lo tiene. Los actores empiezan a generar acciones que producen emociones en el que las ve, ¿no? Yo soy el primer espectador: me pongo ahí y lo veo, puedo abstraerme, puedo salir de la obra, puedo dejar de pensar que son actores de una obra e intento comprenderlos y entenderlos, y cuando esa fascinación o esa ilusión creada se produce, yo me deo llevar por ellos. Pero con una atención muy clara, que cuando algo no está en su lugar me salta una alarma. Yo me siento como ellos, como el público, porque el público, cuando ve algo que le gusta, que emociona, interiormente está recreando las acciones y las emociones de los actores. Hay un experimento neuronal muy interesante con monos: cuando el mono come, el placer de la comida produce una activación nerviosa en las neuronas, de determinado tipo de neuronas y... yo no sé si es así, pero comentan que entra en el estudio una persona comiendo, el mono no está comiendo, lo mira y produce el mismo tipo de reactivo nervioso. Sin moverse, ¿eh? Mirándolo. Esos monos somos el público. Y esa activación se produce cuando vemos al otro haciendo algo que reconocemos y que nos da placer o miedo, o algo. Algo reconocible, creíble, y que me permite creer que eso está sucediendo y lo vivo como si me pasara a mí. Ese proceso yo lo vivo como director, y cuando se corta esa descarga neuronal digo «bueno, algo está pasando mal, no puedo permitir que esto pase».

L.- Tú partes del «no sé».

D.- Sí, parto del desconocimiento. Solo tengo un texto y no sé qué vamos a hacer con él, ya que se puede decir de muchas maneras, y si esa situación de ilusión se crea quiere decir que ese texto sí que puede ser dicho así. Es una de las formas, no digo que sea la única, pero es una

forma. Al principio, los actores no me conocen y son más reticentes a esto porque dicen que bueno, que hay algo para contar. Y obviamente que hay algo para contar, pero eso es de lo que yo quiero convencerles: eso que vamos a contar todavía no sabemos qué es. Será descubierto, y como no lo conocemos va a ser más rico para todos. Y como va a ser nuevo para nosotros, es muy probable que lo sea también para el espectador. Porque somos gente de teatro que conocemos la obra y tenemos ideas preconcebidas sobre la obra que tienen que ver con el texto. El texto me hace creer que la obra es de una determinada manera y el teatro me hace creer que puede ser de otra manera. Esa es la diferencia, por la cual el texto pasa a un nivel secundario. En teatro, digo, no en literatura. Porque en teatro el trabajo del actor tiene que superar a la textualidad.

L.- Claro, dices «yo quiero mostrar otra cosa dentro de Chéjov porque nunca lo he hecho». Pero tú eliges Chéjov. ¿Y por qué? Quiero decir, en el momento de empezar a montar o a versionar algo, ¿no sabes lo que quieres contar? Tiene que haber algo que te haga elegir *La gaviota* o *Tío Vania*.

D.- Es un enamoramiento. Como cuando conoces a alguien y dices «de esta persona yo me puedo enamorar, y de esta no». Y la empiezas a conocer. No puedes planificar demasiado cómo va a ser ese conocimiento. Entonces... «le voy a decir que me gusta, entonces le voy a tomar la mano en ese momento, y... No, voy a dejar que me responda y luego le tomo la mano». Digo, tiene que ver con eso, con el amor, el teatro. No entra la cabeza. Para mí, el teatro apunta, debería apuntar al sistema nervioso, como un encuentro amoroso. No se puede explicar ni lo que pasa ni cómo uno lo va a hacer.

[Pasa una mujer inmigrante pidiendo y otra mujer, de clase media-alta, le dice «No haberte venido de tu pueblo»].

L.- Claro. Está pasando eso en la calle. Y yo digo, ¿el teatro tiene que hablar de estas cosas o tiene que ser otra cosa?

D.- Yo le escribí un texto a los actores en mitad de los ensayos, porque estaban muy ordenados todos. Y me decían que me entendían pero no me entendían. No me mentían. Faltaba suciedad, les dije «hay que ensuciar esto». Rocanrol no puedes tocar sentado en una banqueta, limpito, bien peinado, ¿entiendes? Tienes que ser un poquito sucio. Y yo les estaba pidiendo algo de eso. Entonces, les escribí un texto, que parte de ese texto lo dice Trigorin, cuando dice «Justo estaba escribiendo unas notas sobre el teatro». Porque ahí lo que hacía era o contar un chiste. Iba a decir algo muy gracioso, algo como que... Siempre decimos que el teatro necesita actores brillantes, pero con estos textos hasta actores mediocres pueden hacerlo, ¿no? Pero al final no, al final quedó ese otro texto. Es un texto de dos o tres páginas. Se llama *Las máquinas poéticas*. Pídemelo que te lo mando. Ese texto se lo envié y desde ese día fueron como tocados por algo distinto y empezó a funcionar algo distinto. Yo no sé si uno puede salvarse salvando a los demás, como dice el Maestro en *Los hijos se han dormido*. Yo creo que el teatro es una salvación. Para mí lo es. Yo ese texto lo escribí en un momento de mucha emoción por algo que había pasado en Sarajevo. Y me salió ese texto. Pero eso también podría pasar en Argentina o en tantos otros lados. Es algo que yo siento sobre la injusticia. Esa señora que pasó, por ejemplo, siempre va a estar ahí, ha nacido ahí... La otra, la del abrigo blanco, quizá puede caer, pero la otra, la que pedía, ha pasado por la vida sin que le haya tocado su momento. Creo que por mi edad, por mi militancia, no tengo tanta confianza en los políticos, en las manifestaciones grupales. Sé que algo puedo hacer con el teatro. Puedo modificar a una o dos personas. Y si no, bueno, por lo menos siento que este sentimiento lo puedo poner en el teatro. En realidad no sé si el teatro puede modificar mucho, porque también es un arte muy minoritario comparado con otros medios de comunicación, ¿no? Uno puede hacer esto y hacer otras cosas también. Pero para hacer esas cosas tienen que estar bien, y a mí hacer teatro me hace estar bien. Pero para todo, porque ser una persona útil no es solo ir a la marcha, es hacer muchas cosas, entender cosas de la vida, creer en que las cosas no son como te dicen. Creo que el teatro, o el arte, te

permiten poner en duda todo. O para eso debería servir. Yo dudo de todo lo periodístico, de todos los discursos políticos, pero siento que el teatro es el lugar donde te puedes permitir poner en duda todo. Si eres un político no puedes dudar porque nadie te vota, si eres un periodista tienes que alistarte a un partido o algo, porque si no en general no te siguen, en cambio en el arte... Uno de los principios es que hay que poner en duda lo indubitable. Si te dicen «esto es papel», bueno, lo tienes que poner en duda. Y a partir de ahí puedes poner en pie una obra que termine hablando de algo. Quizá hablar del papel no es revolucionario, pero hablar sobre la inestabilidad del papel sí. Creo que si podemos hablar de cosas mundanas y mostrar que todo tiene otra cara, no solo la que vemos, estamos diciendo «la vida tiene muchos aspectos, no nos engañemos, dudemos y confiemos también, pero no nos creamos todo lo que nos dicen».

L.- Por otro lado... Bueno, yo ya he leído todas las entrevistas sobre *Los hijos se han dormido* y, como dices en ellas, ¿no sabes por qué le has puesto ese nombre a la versión?

V.- ¿Esta obra?

L.- Sí. Bueno, y en general. Y *Espía a una mujer que se mata* y *Un hombre que se ahoga*...

V.- Es... ¿Te sabes esa frase *Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata*?

L.- No.

V.- Ah. Durante más de veinte años mi anterior exmujer, en un viaje que hicimos a Canadá, me compró una tarjeta de un fotógrafo francés que no recuerdo ahora el nombre. Era una foto con un epígrafe escrito así como a mano, como si tú agarras una foto tuya y escribes «Este es el recuerdo de mis vacaciones en Buenos Aires, miren qué tostada que estaba porque era verano y estaba tomando un helado o un refresco en...».

L.- Sí.

V.- Solo que mostraba una foto en blanco y negro, que era una habitación, una luz que entraba por una ventana, un hombre sentado en la cama mirando al fotógrafo, una mujer atrás de él abrazándolo. Y él decía «Esta es mi prueba», decía abajo. No recuerdo bien ahora, porque estaba en inglés, pero era algo como «las cosas estaban bien entre nosotros, ella me abrazaba y me amaba, yo fui feliz». Me acuerdo que para mí fue maravilloso. El hecho de que alguien tenga que decir «yo fui feliz». Era de una melancolía espantosa. Ahí empecé a encontrar algo en el teatro que tenía que ver con el pensamiento... Escribí muchas obras pensando... Hay una que se llama *Luz de mañana en un traje marrón* y que tiene que ver con esa foto. La necesidad de poseer algo y la fragilidad que tiene ese objeto que creemos que nos pertenece porque ya parece con mucha facilidad, o no, o luego, si no desaparece por ahí queremos otro, ¿no?, queremos cambiarlo por otro. Ese sentimiento de insatisfacción que es lo que nos hace vivir y la vida es eso, creo, ¿no?, que uno va deseando cosas, no digo cosas materiales: deseando cosas. Yo cuando me acuesto digo «¿Mañana qué voy a hacer?». Y me excita pensar en el día que voy a tener, ¿entiendes? Me pasa eso. Además, es como que planifico siempre hacia adelante. Y pequeñas cosas que tengo que resolver en el día y... hay algunas que no me gustan y esas cosas trato de no hacerlas, trato de hacer en mi vida todo cosas placenteras... Es una locura, pero lo logro bastante. Con el correr de los años me he encontrado haciendo las cosas que quiero. Tengo gente haciendo las cosas que debería hacer pero que no me gusta hacerlas.

L.- (Risas.) Claro, así...

V.- Pero bueno, para eso trabajo también. Soy muy hedonista. Eh... Y esa foto. Y el encuentro en la misma época de una frase en un libro de Jacques Prévert. ¿Conoces a Jacques Prévert?

L.- No.

V.- Es un poeta francés de los sesenta. Maravilloso. Es muy político. Ahí tienes la política... Anótalo y búscalo. Como deber. En castellano yo tengo tres libros de él. Tiene que estar aquí.

L.- Vale. Lo buscaré.

V.- Tenía obras de teatro, hay poemas, hay... Para mí era maravilloso. En una de las partes enumeraba frases, y ponía el nombre de quien era la frase. No eran de él. Y una de las frases que pone ahí es «Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata», de un tal Urs Graf. Luego miré, y Urs Graf es un pintor, un grabador del Renacimiento, no sé, no encontré casi nada de él. No encontré nada. Y siempre yo buscando algo de él. Pero bueno, esa frase me la anoté y me acompañó creo que toda mi vida creativa como con esa foto. «Un hombre que se ahoga» siempre dije: «La quiero poner en una obra de teatro, como título». ¿Por qué? Porque tiene que ver con mi vida creativa, ¿entiendes? Es como si tú conoces a una persona que te cambió la vida o que quisiste mucho y tienes un hijo y le pones ese nombre. Es la única razón. Es como que quieres nombrar algo que es muy importante para ti. Lo que pasa es que la gente lee los títulos y dice «esto tiene que significar algo», como que el teatro te lleva a que signifique. Y yo te digo, yo dirijo como... más cercano a la música, sin ser músico, que al teatro. Entonces... La música no tiene explicación, nadie le pregunta a alguien «¿qué quisiste decir con esa melodía?», ¡nada! Todo lo más quise impresionar, emocionar... Yo quiero hacer lo mismo con el teatro. Y cuando llegué a los Chéjov dije «es hora de usar esta frase», y como era muy larga la partí al medio. Mi versión de *Tres hermanas* se llama *Un hombre que se ahoga* y mi versión de *Tío Vania* se llama *Espía a una mujer que se mata*, y me gusta. «Espía a una mujer que se mata» es una frase que parece mal armada. Pero tiene que ver con mis títulos. Mi primera obra se llama *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella...* parece que está... pero no está mal armado... suena como incómodo. Y siempre me han gustado los títulos así, que la gente diga «¿Qué quieres decir con el título?», pero en realidad no quiero decir nada. Ahora, «Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata» con el tiempo me di cuenta que es esta sensación que yo tenía... ¿entiendes? Un hombre se ahoga deseando algo que a su vez también se está muriendo. Y me di cuenta de que eso es Chéjov. Cuando me di cuenta de que eso es Chéjov dije «claro, con razón esperé tanto tiempo». Y por algo Chéjov es el primer autor que yo leí cuando empecé a escribir teatro y... quería escribir como él. Siempre tomaba sus personajes secundarios y tengo unos intentos ahí tremendos... que no me atrevo a mostrar... y tienen que ver con continuaciones de personajes secundarios. Como la vida de esos personajes que son todos tan ricos, digo «bueno, con esto armo algo». Y nunca lo pude hacer. Pero sí lo pude hacer cuando me hice director, porque me di cuenta de que la escritura de Chéjov que yo podía hacer era a partir de la dirección. Tomo una obra terminada y la reformulo porque con mi forma de dirigir necesito un nervio que por ahí no está. Un Chéjov, que fue escrito hace tantos años que en definitiva... Creo que Chéjov si se levantara de la tumba me perdonaría y me diría «Está bien, yo también haría algunos cambios». Y es mi forma de meterme con Chéjov. No pude de otra manera. Además de la dirección, como mi bagaje dramático me permite... en fin, que me gusta la dramaturgia también... me permite meterme de una forma no inconsciente en ese entramado. Pero fíjate la vuelta que dio todo, cómo hay algo que empezó, un fuego que se prendió, y que terminó quemándome veinte años después. Y Chéjov, como estaba en todos lados no me daba cuenta. Cosas que a veces te las encuentras por casualidad y... esta es una. Por eso los títulos son... Y si te pones a ver, *Un hombre que se ahoga* y *Tres hermanas*... hay hombres que se ahogan ahí, puede decir «Un hombre que se ahoga» en sentido... debería llamarse «El hombre que se ahoga», en sentido el hombre como 'la humanidad', ¿no? Ahí se ahogan todos. Y *Espía a una mujer que se mata*, luego que tuve el título, al actor a Vania... ¿tú viste *Espía a una mujer que se mata*?

L.- Sí.

V.- ¿Te acuerdas de la escenografía, que tiene como una ventanita? Lo hacía espionar por ahí. Pero por eso, porque... O al final cuando casi termina la obra pero hacen la última escena de *Las criadas* y es tremendo. Yo no puedo pensar en *Tío Vania* si no es mi versión, ¿entiendes? Si Genet adentro. Y en un momento le dice «No me espíes». Porque le da vergüenza, se la vuelta, se da luz, el otro se sienta y es como... se saludaron y... Esos momentos... ¿entiendes? Es

como transformar algo que estaba ahí y... empiezas a juntar las piezas y se encajan. Pero porque todo el trabajo que hago tiene que ver con algo que yo siento. Que no me doy cuenta qué es, pero... Si dejas libre a mi instinto... Yo le confío mucho a mi instinto a la hora de elegir actores, elegir obras, elegir qué poner, qué sacar, qué incluir... En eso confío mucho. Más que en mi intelecto. Mi instinto cuando dirijo está tocando zonas que ahora no las puedo tocar, las desconozco y no las puedo verbalizar. El sistema de razonamiento lingüístico cuando yo te estoy explicando cosas es muy inferior al que pongo en juego ahí. De la misma manera que un pianista: ¿te puede decir cómo toca el piano? No. Puede conocer el piano, cuáles son las teclas, pero ¿te dice cómo toca? No. Toca, no piensa. Yo no pienso en teatro. No pienso en actores cuando dirijo. De la misma manera que el pianista no piensa en el piano: piensa en la música. Yo pienso en el suceso que tiene. No pienso en el teatro en el sentido de qué cosas tienen que pasar y qué cosas no tienen que pasar, qué es o no teatral, qué dicen las leyes del teatro sobre el actor y qué dicen los estudios sobre Chéjov. Paso de todo eso y toco.

L.- Pero sí te informas de todo eso, ¿o...?

V.- La información está ahí. Está adentro. Pero no es esa información la que me permite a mí saber. No, no, es otra cosa. Obviamente si el músico va a tocar Tchaikovski lo que tiene que hacer es saber ejecutar el piano. Haber estudiado la obra. Y luego hay algo del alma que parece que... desaparece cualquier intento de razonar sobre eso. Por eso yo lo asemejo más a eso que a un director que dirige. ¿De qué le sirven qué año nació o murió Tchaikovski? Cuando está tocando no le sirve de nada. Y quizás tener demasiado conocimiento te hace estar envarado... Yo no sé cómo se debe ni me importa. Hay que poner en duda lo indubitable en el arte. Si alguien me dice «Chéjov es así», bueno... Lo que yo siempre recuerdo es que un maestro me decía «No puedes escribir dos obras al mismo tiempo porque se te mezclan». Yo escribía cuatro. Alguien me decía «no puedes» y yo... Digo, es un sentimiento un poco adolescente que me acompañó siempre y lo mantengo porque me sirve. ¿Cómo que no se puede? Si tú haces todo lo que no se puede empiezas a encontrar que te destacas y que no puede ser dos más dos cuatro, no es en el terreno del arte, no puede serlo. Y los estudios...

L.- No sé dónde he leído... Me parece que en la entrevista de Rosana Torres [2012a], que tenías que hacer las tres grandes obras de Chéjov y que igual harías *El jardín de los cerezos*...

V.- No. Es que todo el mundo habla de este último montaje como la trilogía de Chéjov y yo le digo que no. Son tres obras, no es una trilogía. Es una trilogía porque las hice yo, porque son de Chéjov, pero no intenté... Uno cuando hace una trilogía...

L.- Sí, intenta que tenga una unidad...

V.- Claro. Sí, o que algo dialogue con... Que haya algo en común... No. O por lo menos no me propuse que haya nada de eso más que... que sea teatro. *El jardín* no es una obra que me llame demasiado la atención. Me gusta mucho *La gaviota*, me gusta *Tío Vania*... donde hay sucesos inesperados que se producen, como una novela de tarde, de estas que leen las mujeres, las amas de casa... es realmente muy novelesco. Pasa un poco también en *Tres hermanas*, ¿no? Que aunque suceden más cosas hay una trama que se vislumbra al principio y se va desgranando y, sin demasiados cambios, sucede al final lo esperado. En *El jardín* pasa también lo mismo. En ese sentido no me atraen demasiado, me gustan más las crisis que se producen en los otros materiales. Así que no creo que haga esa obra. Incluso algunas cosas de *El jardín* las metí aquí.

L.- ¿Ah, sí?

V.- Sí. Algunos textos. Porque los personajes de Chéjov se parecen todos. Siempre hay un Médico por ahí...

L.- Sí, es cierto. Bueno, aunque lo veré esta tarde [en el estreno de *Los hijos se han dormido*] pero ¿se va a escuchar Mozart? No, ¿verdad?

V.- No. No hay música.

L.- ¿Y por qué Mozart?

V.- Porque es puro, te eleva el alma. Lo que dicen los actores, «escucha Mozart porque le hace bien al alma», y el padraastro dice «hay demasiadas obras de Mozart en el mundo», la oposición de caracteres, ¿no?

L.- Bueno, hay una cosa que me interesa muchísimo de tus espectáculos, y es la violencia. Todo el tiempo. Violencia. Mordiscos, y que Nina se caiga al suelo del sofá y que...

V.- Eso es un juego de niños, no hay violencia. Violencia es la de...

L.- Pero es violento. Quiero decir, es violento que Ilya se acerque tanto a... No lo sé...

V.- Bueno, genera, eso... Violencia pura, hay violencia de lenguaje. Maltrato. Porque violencia física... bueno... Hay momentos en que... Por ejemplo, cuando entran Trigorin e Irina del teatro... Eso es nuevo, esto no estaba en la otra versión. Y me encanta. Él la agarró y quería desbordarse. Se trata de pisar lugares que produzcan emociones fuertes en el espectador. Pero no hay tantos. Lo que pasa es que uno no está acostumbrado a verlo en teatro.

L.- Claro.

V.- Hay momentos también de calma y de... no sé si de regocijo porque no hay nada de...

L.- No. [Risas]. Pero se lleva todo «un poco más allá». No es solo que Nina llegue a casa y diga «qué bien se está aquí», no, se tumba sobre el escritorio y...

V.- Uno siente esto...

L.- En *Virginia Wolf* que se tumba en el suelo y duerma en el suelo... ¿Por qué? ¿Por qué llevarlo ahí? Gracias por llevarlo ahí, por otro lado...

V.- En *Virginia Wolf* el autor... Lo que hice fue recortar, pero no pude agregar cosas. Aquí, bueno, me parece que Nina estuvo... bueno, tiene que ver con su vida... estuvo fuera, ama ese lugar como... no como lo ama Kostya, ni lo ama a Kostya como él la ama a ella... pero estar ahí es como... Imagina a alguien que está volando durante mucho tiempo y de repente se posa en un árbol y descansa y come algo y sigue. Nina sabe que se posa ahí para seguir su camino. Kostya no lo sabe. Eso es lo violento. Violento es alguien que tiene una expectativa sobre esa persona y la otra persona se muestra afectiva pero su vida ya tomó otro carril. Son muchas cosas que violentan, pero también violentan el alma, no solo el cuerpo. Hay mucha violencia cuando Irina le hace eso al hijo, ¿no? Que se sube en el escenario y para la función. Ahí hay violencia física, pero también después cuando dice «eres un decadente». Y hay momentos que ni lo grita. Se lo dice muy despacio. Después sola se va cargando y produce una reacción en el hijo. Pero, en general... Hay distintos tipos de violencia... Esto que dices de mordida... eso es un juego de niños al lado de... Como adolescentes que se empujan y... Es un juego.

L.- Bueno, es un juego que yo no veo en la calle. Igual en Buenos Aires...

V.- No, no. Bueno, hay zonas de Buenos Aires muy violentas, pero yo creo que aquí también. Son estos lugares a los que entro y creo que Chéjov los resiste, y lo puede tener también. Y el que lea a Chéjov puede que no se los imagine. A mí me gusta ir un poquito más allá en la imaginación. Yo tampoco los podía imaginar al leerlo. Luego al ensayar sí. Ese tipo, esa reacción de Irina con Trigorin, que entran pegándose y enseguida ella se calma. «Querido, qué tremendo lo que he visto». Y se calma... eso habla de ella, la pinta, de pies a cabeza. Y pinta esa relación donde ella delante de todos dice: «mira, te dicen algo lindo y ya pones esa cara de idiota». Es muy agresivo. Yo puedo entender que después de esa relación él sea un pelele, alguien que en definitiva para los demás es un grande pero en el fondo es alguien manejado. Y que una niña le dice «toma mi vida» y él le pide permiso para tomar esa decisión, y ella no se lo da, parece que le convence pero el deseo es más fuerte y él al final acepta y dice «déjeme un mensaje», y lo ve besándola... ¿entiendes? Es como que se cierran y se abren las puertas continuamente... Y esa es la vida, digo. Uno no es de una sola manera. Uno es de varias maneras e incluso puede ser violento y en un momento tiene que bajar y decirle al otro «eres lo mejor que tengo, no te vayas». Y lo que sea para ganarlo, y una vez que lo tiene vuelve a menospreciarlo, y lo menosprecia para poder tenerlo, para que no se le vaya, pero para convencerlo le dice que se rinde a sus pies, le dice: «Sos divino, me muero»... Todo eso es

violencia. Pero también todo eso... Es como la vida teatralizada. Es la vida teatralizada. Quiero decir que las cosas son llevadas a un límite soportable dentro de lo posible en esa situación campesina, familiar, pero que le den color... es un mar revuelto. Y me interesa ahí que se produzcan las cosas.

L.- Ayer, fui con una amiga a ver el ensayo. Ella es actriz y profesora y ha trabajado mucho *La gaviota*, y me decía «¿Por qué Masha parece que no tiene ningún conflicto con que su hijo esté en casa y que esté solo?».

V.- Porque ese hijo no es fruto del amor. Ella ama a Kostya. Tuvo un hijo porque la vida es así, pero sigue estando detrás de Kostya. Y cuando él le dice: «Hay que dejar fluir libremente el alma», ella no le va a decir «tengo un hijo y te amo». No, ella dice: «Kostya, yo te quiero decir que» y él la para, y va a buscar a Nina. Eso es un agregado, pero, digo, eso es Masha. Si hubiese tenido un hijo con Kostya obviamente lo tendría ahí, en brazos, y no lo dejaría. Son situaciones extremas. Y todos están en situaciones extremas. Cualquiera de ellos. Puede que el Médico menos. Pero... Polina... y Masha que le dice «no hay que pensar en el amor» y a ella le pasa lo mismo: «Me voy a sacar el amor del corazón, me voy a casar y». No dice «voy a ser feliz», dice «cuando me case se va a acabar el amor». ¿Entiendes? Es tremendo. Pero yo conozco gente así.

L.- ¿Sí?

V.- Quizá no te lo dicen, pero hay mucha gente así. ¿Todos los que se casan es por amor? Ella es una mujer que es «un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata», y como ella hay varios. Empiezas a ver... Ilya está enamorado de Polina, y ella lo desprecia por el Doctor. El Doctor podríamos decir en algún momento que está un poco enamorado de Irina, pero no lo pone en juego... Irina de Trigorin, o de sí misma. Trigorin de Nina, pero después la abandona. Nina de Trigorin. Kostya de Nina. Masha de Kostya. El Maestro, Medevenko, de Masha. Sorin de Nina... Eso está un poco inventado, pero me entenece que etsé enamorado de Nina... Es un amor platónico pero... Tengo un amigo, un amigo no, es un actor que ya debe de tener como sesenta y pico de años, que era muy famoso muy... galán. Y que tenía a todas las mujeres que quería. Y después empezó a envejecer, y decía «hace unos años, cuando era joven, me gustaban las chicas jóvenes y lindas, y ahora solo me gustan las jóvenes». Ya solo por ser jóvenes ya le gustaban. Algo de eso pasa con Sorin: lo que quiere es la juventud. Ha perdido su vida, ha perdido un amor... esa «Esther» que aparece ahí. Esa Esther, ¿sabes de dónde sale? El año pasado murió mi padre y estuvo internado y estaba en una habitación con dos camas y estaba con su mujer. Y gritaba si su mujer se iba. «¡Esther!». Y se me quedó ese sonido ahí. Mi padre se estaba muriendo y lo tenía que escuchar... Yo estaba haciendo esta obra y dije: «Tengo que meterlo en algún lado».

[Viene una mujer pidiendo y le da un euro].

L.- Cuando yo fui a ver *Virginia Wolf* dije «esto no es lo que yo he visto de Veronese». No sé, no te han dejado meter mano en...

V.- No, pero no puedo con ese aspecto, porque no... Y Albee mucho menos. Yo lo que hice ahí fue recortar. Le saqué como treinta páginas de ciento veinte. Saqué muchas páginas porque se hacía eterna la obra. Pero yo sé que Albee no te deja cambiar nada. Se arreglaron, no sé cómo hicieron, la cosa es que funciona bien entonces no diré nada, por eso. En esas versiones de los textos de teatro comercial lo que hago es amoldar esa obra para mi trabajo. Por eso elijo obras que de entrada las haría. Solo son retoques. Pero por lo general no te dejan modificar. Y aquí saco escenas, puedo cambiar el final, puedo hacer cualquier cosa. Pero porque el autor es de dominio público.

L.- Claro. Tú estuviste allí ensayando en Barcelona y ahora has vuelto a ensayar aquí con...

V.- En realidad el ensayo lo hizo con el asistente de dirección, cuatro o cinco ensayos, y después cinco conmigo. Hizo diez ensayos.

L.- Carmen Machi.

V.- Carmen Machi. Cuando vine aquí ya estaba armado todo y la llevé por algunos lugares que me parecía que tenía que ir, pero son dos actrices muy distintas. Armaron cosas muy distintas y...

L.- La de allí no la vi.

V.- Y se producía algo distinto.

L.- ¿Y es porque está aquí en Madrid, y por eso tenía que estar Carmen Machi?

V.- No, no, iba a venir Emma, pero tiene problemas con la madre, que está enferma, y decidió no viajar.

L.- Ah, vale.

V.- En estas producciones yo estoy contratado. No tengo demasiada injerencia de cuándo, qué se hace, qué, dónde... Lo que no quiere decir que yo no lo haga a conciencia, ¿no? No, trabajo de la misma manera. Pero sí me encuentro con que con esto... bueno, aquí también, un poco: en esta versión soy contratado, aunque sea mi obra, pero yo me voy y...

L.- ¿Tú elegiste a los actores aquí?

V.- Yo elegí a Ginés, a Trigorin, y a Susi, a Irina, que ya los conocía, ya había trabajado con ellos. Al resto no les conocía a ninguno.

L.- ¿Y te los propusieron?

V.- Me los propusieron. Malena Alterio siempre quise trabajar con Malena. Y los demás me mandaron casting con algunas opciones y... entiendo también que como es una función que luego se va a vender tiene que salir de acá también algún nombre... Entiendo cuando dicen «necesito tal actor» y si a mí me gustaba la prueba bueno. No vine para acá a elegir. Si yo estuviese aquí podría tener más capacidad para decir sí o no. Pero sí con que me manden un video por internet me hacía un poco a la idea. Un poco opiné y otro poco confié en quien lo producía.

L.- ¿Estás contento con ellos?

V.- Sí, sí, sí. Pero...

L.- Yo te digo que son... Están haciendo cosas muy distintas de lo que yo les he visto hacer aquí. Y a lo que veo que hacen en la tele. De repente los ves aquí y piensas que son actores brillantes.

V.- Me gusta mucho Miguel Rellán.

L.- Es fantástico.

V.- Y me dicen que es un actor muy conocido aquí.

L.- Sí.

V.- Yo ni idea. Y se puso ahí, a mis órdenes. De una manera muy honesta. Y eso para mí es impagable. Es un actor... es un papel incluso... que no cualquiera lo agarra porque es un papel secundario, ¿entiendes? No es Trigorin, Nina, Kostya, Irina... Ellos cuatro son los que más... Más allá que en mi versión tienen todos su momento. Masha... Bueno, Masha también es emblemático, pero los demás son secundarios. Yo a Masha la pondría en el quinteto: hay cinco importantes para quien lee la obra, y cinco menores. Polina me encanta. Yo no la conocía a Malena Gutiérrez. Me encanta como persona también. Es muy tímida. Tiene timidez hasta para sacarse una foto. No quiere que le saquen una foto. Ayer estábamos en el ensayo y dije una nota y dije «tuve la suerte de conocer a Malena» y se fue corriendo.

L.- Me decías antes que te interesaban los personajes secundarios. Ayer conocía a un chico que también fue a ver el pase general, estuvimos tomando una cerveza después y me decís «pero Kostya no sale casi nada, Kostya aparece dos veces solamente», le digo «es el protagonista», y me dijo «a mí no me interesa la historia de Kostya, porque ya se cuenta, a mí me interesa mucho más la historia del Maestro, la de Polina...».

V.- Lo que pasa es que el Maestro, Polina... Son actores que defienden sus situaciones de una manera... Kostya... Pablo Rivero es un actor... es el segundo trabajo que hace en teatro y está mejor ahora, al principio... No sé si tú le viste en los primeros ensayos.

L.- Los primeros primeros no, pero desde que yo le veo hasta ahora sí ha... desde luego está mejor.

V.- Al principio era... hacía televisión. A mí no me lo decía, se lo decía a Adriana, decía: «Mira, yo vengo de la televisión. Ahí me dicen que ponga las caras, que mire, que haga gestualidad»... Y el otro trabajo que hizo había sido con Pandur, que también le pedía formas, formas... Y yo le pedí sacar... Hizo un proceso muy bueno teniendo en cuenta esto. Todavía no tiene dentadura para morder algunas situaciones. Pero bueno, de cómo estaba al principio yo digo «sí». Sumado a que como estaba en la televisión no lo tenía todos los días. No lo dejaban venir. ¿Entiendes? Allí pasa eso, pero el representante dice «no, disculpa, va a hacer un protagónico». Era el que más necesitaba ensayar. Y aquí su representante decís «no, tiene que hacer televisión». Pero él, dentro de su juventud...

L.- ¿Cuántos años tiene?

V.- No sé, veinte... ¿Dices que tiene más?

L.- Yo creo que tiene unos treinta, pero no sé.

V.- La chiquita tiene veintitrés.

L.- Sí.

V.- Porque yo le pregunté, le dije «¿pero qué edad tienes?», y me dijo: «Yo tengo veintitrés pero pídemelo lo que quieras que yo te lo hago». Es una niña... Es un encanto, un encanto.

L.- Sí que lo es. Y bueno... de aquí [de las preguntas que me he preparado] hay una cosa que... Bueno, que yo creo que lo hablamos la otra vez en Barcelona y que dijiste en la conferencia. Que es lo de la síntesis en las acciones. ¿A qué te refieres? Hablabas de los movimientos de los actores, me imagino... ¿Sabes?

V.- Hablo de que... Antes te decía que los actores yo siento que me tienen que emocionar a mí cuando estoy ensayando. Me tienen que mover, crear imágenes y expectativas sobre lo que va a venir. Porque se levanta el actor y toma esto y... ¿qué va a hacer con ello? Entonces es una cosa muy simple. Si hay una situación tensa ahí, y luego la deja, sigue discutiendo, la vuelve a tomar... Son acciones que producen una tensión y un dramatismo que yo necesito que estén limpias. Si él se levanta y agarra esto y se pone la silla debajo del brazo y luego te quiere tirar esto y luego dejar la silla... No es claro. Es demasiada información. Esto lo aprendí quizá de mi trabajo durante muchos años con el teatro de objetos que es eminentemente visual y está narrado a partir de lo visual, de las acciones, del comportamiento de los muñecos más que del lenguaje lógico de las palabras. Por lo general las palabras no aparecían en nuestras obras. Entonces creo que me quedó algún grado de necesidad de exactitud de acciones que producen determinado tipo de impresión en el espectador.

L.- Que también está en la palabra. Recuerdo aquel ensayo de «no te digas *sí tienes*, dile *sí que tienes*».

V.- Sí. No lo dice. Cada vez que lo dice digo... Claro... Porque a mí eso me suena de una manera. Pero aquí dudo un poco porque quizá se dice de una manera y... Para mí no es lo mismo decir «*sí que tiene*» que «*sí tiene*», la hace más dura «*sí que tiene*». «*Sí que tiene y no te lo quiere decir*».

L.- Sí. «*Sí tiene*» es información y ya.

V.- Ah, te acordás de eso. Tú sabes que veo que no lo dice y me acuerdo, me olvidé de anotararlo y... Bueno. Por algo no lo dice también. También respeto eso. Quizá el actor no lo dice porque no lo siente y no es tan importante. Le dije hace dos funciones que me encanta su momento después de que... ¿Estabas en el ensayo cuando le pegó la cachetada?

L.- No, no, no estaba.

V.- Ensayamos eso y no se la pegó bien, le tiene un poquito de miedo de pegarle... Y estábamos en un ensayo, sucedía la escena y Susi se le plantó allí, como con ese metro ochenta que debe tener... y yo me empecé a reír, porque realmente era la mujer que viene a defender su ganado. Y como yo me reí, Marina se empezó a reír también. Susi se le acercó y le soltó el

cachetazo. La puso mal. Yo sé que a Marina, yo la vi que se puso mal, no sabía qué hacer. Agarró el saco y se fue. Y ya se sentó Marina, y no sabía qué hacer, ¿entiendes? Dice «me pegó», pero no sabía «¿me pegó Susi o me pegó Irina?». Lo miró a Kostya y dijo «¿qué?», le dijo. Y se fue. Entonces lo dejé. ¿Entiendes? Salió de una situación muy extrema. Y cuando se va, después de haber pegado el cachetazo le dice «Hijo». A mí me encanta eso, por ejemplo.

L.- Sí.

V.- Esa es Irina, ¿entendés? Con dignidad. Acaban de besar a mi... veo, tengo una infidelidad en puerta y sin embargo, ¿sabes qué? Me llevo el saco bien doblado, llevé un castigo y no tengo tiempo para ni beso ni nada, «Hijo», una cosa como formal porque la situación lo requiere.

L.- Sí, sí.

V.- Y cuando al actor le suena lo dice y lo toma enseguida. Cuando no lo toma enseguida por lo general empiezo a dudar de eso, ¿no? Hay una cierta inteligencia que funciona ahí dentro... Como una marea que hace que las cosas se muevan para un lado y para el otro y si no se mueven... por algo no se mueven.

L.- Ya. Y por eso también cambias el texto en todo lo que haga falta.

V.- Claro. Y he pasado a veces, cuando veo actores que tienen dificultad se lo paso a otro y la situación pasa igual. Te das cuenta, sigo, tú no puedes decir este texto, lo tendría que decir... Hay muchos textos ahí que no corresponden.

L.- Puede ser que...

V.- A ver si te das cuenta de alguno.

L.- ¿Hay un diálogo entre Irina y Sorin que en el original sea con Kostya? Antes de que Kostya le pida que le vende a su madre. Porque mi amiga me dijo «creo que eso lo dicen en el original», pero... no lo sé.

V.- Bueno, la verdad es que ya no me acuerdo mucho. Puede ser, pero... Toda esa zona... Los textos están tocados. Todo está reformado, reformulado, sintetizado, dicho de otra manera, repartido, cortado... Es lo mismo pero es como si... repitamos la conversación de los últimos cinco minutos: no podemos. Tratamos y lo hacemos y se entiende lo mismo pero de distinta forma. Lo que habla es de lo poco importante a veces que es la exactitud por las traducciones: que tal traducción, que si esto... Pero si alguien se pone a decir «no, pero la mejor traducción es lo que dice aquí»... si sucede, ¿no es teatro? ¿No está vivo? Y si hay una de esas traducciones que el actor no puede hacerse cargo de ese texto, se convierte en un teatro muerto, porque no sucede. Sé que muchos traductores me van a matar por esto. Ya me matan los escenógrafos, ahora los traductores... Pero en definitiva cambian las cosas si sucede. Ahí se da cuenta de eso. La gente no se da cuenta. El que sí se da cuenta de si lo puede decir bien es el actor. Y si el actor lo puede decir bien algo está vivo.

L.- Y bueno, y yo creo que está todo... No. Hay otra cosa. Lo que más me emociona de los ensayos que he estado viendo es el respeto que hay. Es muy bonito. Siempre hay respeto, pero aquí haces un movimiento y el actor ya sabe lo que... En fin, simplemente felicidades por eso.

V.- A Nina... Estuviste en una función donde... Nina es... El final es lo más difícil porque ahora recién está como pillando el lugar fácil pero si no era... Y yo estaba en primera fila y por ahí había así como una sensación interna, que necesitaba que redondeara algo y ella empezaba a... es como si yo le moldeara. Es como muy maleable también. Están muy atentos a lo que hago.

L.- Sí. Es brutal.

V.- Cuando el actor está feliz confía, y haces lo que quieres con los actores.

L.- Eso le decía a Aníbal el otro día, que me lo encontré en el metro. Y le decía «es que confiáis», y me dijo «ya, es que es fácil con él».

V.- Pero porque yo también les piso cosas fáciles. Entendibles, digamos. Todas mis indicaciones son... Creo que a la que le pedí cosas menos concretas fue a Nina cuando no sabía

cómo y yo le dije «mira, en la última parte tienes que ser dulce, y si lloras te reprimes el llanto, puede que aparezca la lágrima pero te reprimes el llanto. No quiero ver a Nina llorando porque Nina es una heroína. Si llora puedo llegar a pensar que eso no lo va a hacer». Entonces ahora llora, lo reprime y sigue y se va retroalimentando. Y la dulzura, digo ¿cómo se actúa la dulzura? Bueno, es comprensible. Pero estas son situaciones a las cuales yo no quiero llegar. Les quiero pedir qué cosas, no cómo. El cómo es tan opinable... Pero si yo puedo llevar al actor a un lugar perfecto con una indicación como «acá míralo, recuerda lo que él te debe y lo que te pasó y ahí habla. Solo dilo». Hay textos que solo son para decirlos, no hay por qué cargarlos. Ese final, cuando ella dice «al salir me vio. Me vio y... no le digas nada de mí». Es tremando. Si él no va... sabemos, ella sabe también que no va a preguntar por ella pero si no se agarra a ese costado de la piscina se hunde, ¿entiendes? Tiene que decir eso, y seguidamente dice «lo amo, lo amo hasta la muerte». Yo le decía «si tienes una imagen de eso, suficiente, no hay que darle mucha más vuelta». Hay un lugar donde el teatro es fácil. Yo creo que a veces los directores lo complican porque están buscando someter al actor a sus ideas, y las ideas, como todo lo genial del director, son ideas, no es teatro. Y a mí es algo que a mí me expulsa del teatro, cuando me dicen «mira qué bonita actuación, qué bonita idea o qué bonito texto, qué bella traducción», ¿entiendes? Sí, puede ser, pero me meto dos segundos y luego me voy. No entro en esa ilusión conjunta que tienen que tener todos. No quiero decir que lo logre siempre, alguno se escapará y otro entrará. Y si el actor sabe que forma parte de esa maquinaria, hace lo que sea necesario para aguantarla viva. Está esperando su momento.

L.- Eso me lo decía Miguel Rellán el otro día: «si es somos como instrumentos de una orquesta, y yo no sé cómo sueno, no tengo ni idea, decís vosotros que suena bien, bueno, pues sonará bien».

B3. Daniel Veronese, Buenos Aires, 2014

L.- La tesis se va a centrar en *Los corderos*. Ya lo pensaba desde España y ahora como estáis ensayándola me reafirmo en la idea.

V.- ¿Vos la viste la versión española?

L.- Sí.

V.- Igual está distinta la obra.

L.- Eso es de lo que quiero que me hables.

V.- Lástima que no la pudimos hacer este año. A mí se me problematizan mucho las cosas porque de aquí a fin de año tengo tres puestas. Y de febrero a junio otras tres. Se juntaron dos cosas que vinieron así, que no las tenía pero aparece un teatro vacío, me dijeron «¿Querés hacer esto?», es *Testosterona*, una obra que tengo ganas de hacer. Y también el semimontado [*Sobre-terapia*] que me dijeron «vamos a hacerlo», se metieron y...

L.- ¿Se va a montar?

V.- Sí, sí, para enero. Y la otra para diciembre. Y además viene el grupo brasilero en noviembre. Siempre estoy con dos obras al mismo tiempo.

L.- Pero te gusta eso.

V.- Sí, pero no tanto.

L.- Ya. Bueno, pues cuéntame: ¿por qué empezaste a escribir *Los corderos*? Si es que hay algún motivo, claro.

V.- ¿Cuándo?

L.- En los 90.

V.- ¡Uf! Mira, es una obra que tiene reminiscencias gambarianas. ¿Conocés a Griselda Gambaro?

L.- Sí.

V.- Yo admiraba mucho a Gambaro por aquella época y leía todo lo suyo. Es más, uno de los personajes se llama Fermín, en *La malasangre*, que es uno que viene de afuera y es medio como un indio, medio analfabeto y bastante violento. Y es parecido a mi Fermín. Ni me acordaba de esto, ¿eh? Y habrá sido un plagio inconsciente: yo intentaba plagiar siempre a Griselda porque me parecía que tenía una capacidad de diálogos y de réplicas que me interesaban mucho. Creo que uno empieza así, ¿no?, copiando a los maestros. Sin que haya sido mi maestra, porque Griselda no da clases, pero es una mujer muy importante en la dramaturgia argentina. Y ahí apareció *Los corderos*. Lo que hice yo con esa obra es que se la pasé a la gente de Histrión, y les encantó, así que la hicimos; la vio la gente de México, les encantó y la hicimos. La primera versión, la que hice con Histrión, está modernizada.

L.- Pero ya antes. Tengo la versión de *Cuerpo de prueba* y la de *Corregidor* y ya hay diferencias entre ellas.

V.- ¡Bueno! Te digo que me decís «¿qué obra se hizo?» y ni lo sé, soy muy despistado. Yo creo que puedo hacer seis obras porque mi disco rígido necesita espacio y hay una gran cantidad de cosas que tienen que ver con la profesión que yo no las tomo en cuenta. Me había olvidado ya de esa edición. Ni me acuerdo cuándo lo hice y no me acuerdo cómo era el original. Sí sé que cuando lo hice con el grupo Histrión yo dije «bueno, está bien, vamos a hacerla pero déjame que haga una relectura» porque es una obra que había hecho hace veinte años, o dieciocho años en su momento. Y la llevé a un lugar que me sirvió mucho, que me pareció que era viable el material. Cuando me lo pidieron los mexicanos le comenté que había hecho esto con los españoles, y con ellos había hecho *Mujeres soñaron caballos* entonces me pidieron otro material, les di ese y les gustó, y ya le di también otra vuelta de tuerca. Pero la mayor vuelta de tuerca se la di con los andaluces. Y ahora le volví a dar una mayor. El proyecto mexicano pensé en torcerle más el brazo y no pude, por tiempo, así que fui más a lo que ya había hecho con

Histrión. Y aquí me encontré con necesidad de cambiar el espacio... El espacio a mí me gusta, pero...

L.- ¿La escenografía?

V.- Sí, las dos puertas. Aquí tendremos un espacio un poquito más grande, y aunque no quieras eso me cambia un poco la mirada sobre el material. Pensando en un espacio más grande me alejo del original y eso me permite crear mapas dramáticos distintos. Por ejemplo que la obra ahora empieza de una manera distinta: empieza arriba. Antes empezaba con un suceso violento pero calmo a la vez: un hombre traído o una escena de dos que hablaban, que no se entendía mucho, y después entraba él. Yo creo que ahora este hombre traído tiene una connotación mucho más fuerte. Se habla de él mucho más. Pasa a ser como un observado por los personajes y por el público. Como si los personajes y el público estuvieran de alguna manera contra él o accionando sobre él. También hay cambios que me gustan en algunos lineamientos del final, donde creo que ganó mucho el personaje de ella. Creo que ella en un momento de la obra un poco desaparece, deja de ser el motor de la acción, sin embargo es como que abre y cierra.

L.- ¿En esta versión?

V.- Sí, en esta versión. Y eso me gusta más, el rol de la mujer. Mis personajes femeninos por lo general son más lindos que los masculinos. Y ella lo comprueba. Tiene menos misterio, tiene más lugares concretos porque intenté un poco alejarme de ciertos tics adolescentes... No era un adolescente hace veinte años pero sí tenía tics adolescentes en la escritura. Porque también así empezaba a escribirse en ese tiempo, era todo novedoso y jugábamos mucho, ¿no?

L.- Claro.

V.- Desde la escritura uno creaba espacios de los que después no se iba a hacer cargo, porque se tendría que hacer cargo el director. Eso daba una liviandad a la hora de tomar decisiones que ahora no la tengo. Prefiero narrar mejor un cuento y no llegar a lugares de referencia para dramaturgos, o a un formato de escritura de un momento. En cada momento se escribe de una forma: yo escribí según esa forma, pero hoy no me dice nada, me parece vieja. Todo lo que era gracioso o teatral, de juegos teatrales, hoy me parece flojo, y no tiene ningún tipo de relevancia a la hora de escucharlo en el escenario. Hoy necesito convertir la obra en un cuento más concreto y simple. Antes la forma atravesaba la obra. Por ejemplo, a mí *Lost* [la serie] en esos años me hubiese gustado mucho; hoy lo veo y quiero organicidad, pasan cosas maravillosas pero como que no tienen conexión, todo empieza a perder valor porque el espacio no me permite hilvanar un mecanismo de sucesos. No quiero comparar *Los corderos* con *Lost*, pero lo que pasa es que no quiero dejar nada afuera, ¿entendés?

L.- Sí, eso me decía Gonzalo [Martínez]: que la versión de los 90 tiene influencias del absurdo y que la de ahora es más realista. Pero me gusta más lo que tú dices: más concreto.

V.- Más difícil también.

L.- Supongo. Sin embargo has vuelto un poco a un final parecido: en el texto de Histrión la Hija no es la hija, ¿no?

V.- No se sabía. Pero sí, eso no estaba en el original, eso lo puse con Histrión. Yo tengo una explicación de por qué sucedía eso, pero era medio perversa. Me interesan los mecanismos perversos. *Los corderos* son gente mala, gente que no somos nosotros, nos es ajeno, nosotros no haríamos eso. Yo quiero ahora que la gente diga: «a mí me puede pasar eso, ese nivel de locura lo puedo tener». Creo que los personajes están más conectados con la falta que con el poder. En la versión original había un poder perverso que generaba todo, y estos es como si hubiera un arma ahí y uno dispara y mata porque no sabe usar el arma. Que es como pasa en la realidad. Si vienen a robar a mi casa y hay un arma ahí yo no sé si me tiro a forcejear porque me pegan un tiro, y el otro por ahí no te quiere matar pero me mata. Hay una película de Clint Eastwood que me pareció maravillosa porque se tiroteaban a cinco metros ¡y no se pegaban un tiro! Y es así. Está comprobado que cuando hay disputas con armas de fuego hay tiros en el piso porque de los

nervios los delincuentes disparan al piso, no sucede que alguien dispara y con un tiro mata a tres personas, no saben disparar, querrían hacer el mal pero no saben cómo hacerlo, son víctimas de su propia vida. El lugar que les dio la vida ya es un castigo. Aunque ganen siempre van a perder, y es lo que pasa con *Los corderos*. Son malos, son cuestionables, pero ahora los comprendo más. No manejan tanto como manejaban en la primera versión.

L.- ¿La de Histrión o la original?

V.- Las dos.

L.- Ajá. ¿Y por qué ese nombre, *Los corderos*? ¿Por esa idea de víctima y de verdugo?

V.- Vos sabés que los nombres a mí [risas]. Yo quise hacer una trilogía que se llamaba *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*, el segundo que se llamó *Conversación nocturna*, pero porque estaba escribiendo esa obra y dije «voy a hacer una trilogía». En el sentido de que son tres obras, no porque haya un común denominador que las una: el común denominador soy yo. Y fue una trilogía de dos al final. [Risas] Pero no recuerdo por qué lo llamé *Los corderos*. Me gustaba cómo sonaba el título entero. Y ella decía «soy una mujer a la que este hombre trata como si fuese un cordero». Es una víctima propiciatoria el cordero, si hay que sacrificar algo se sacrifica un cordero. Un poco por eso. Pero es una forma de victimización de ella, decirse *cordero*. Podemos decir que son dos corderos porque son cinco personas desconectadas en un punto, sin posibilidad de placer ni de disfrute, ninguno parece que vaya a tener una vida positiva, ni aun con un final feliz como parece que tienen. Si es que podemos decir que es un final feliz destruir al otro y vengarse de algo.

L.- ¿Y la pistola?

V.- Cambió de lugar, pasó de una escena a otra. En la de Histrión él veía, la agarraba, lo hacían matar y no tenía balas: era como una trampa. Esto es más real, que ponga orden ella con un revólver que no quiere tocar y del cual habla mal porque dice que le dan miedo las armas, pero con él defiende su nido. Pasa a ser como la jefa de esta banda, todo por orgullo, quizá, pero por defender su persona y su sitio, que le respeten, que le den el lugar que ella cree que merece.

L.- ¿Y los nombres de los personajes?

V.- Cambiaron muchísimo. Bueno, en esa época se llamaban Rodríguez, Gómez... ¿entendés? Eso son guiños. No digo que los copiara, no soy consciente de eso, pero sí que estaba girando por ahí esa cosa de ponerles nombres raros. Viste que hay como una especie de épocas, de modas. Yo le ponía Rodríguez a ella porque por ahí uno no se daba cuenta de que era una mujer, pensaba que era un hombre, y en la lectura ya te dabas cuenta. Estupideces de moda. No tiene que ver con nada más. Ya digo, Fermín era un homenaje inconsciente al personaje de Gambaro. Tono se llamó Luis y después le cambié el nombre porque cuando yo iba al colegio secundario me pasé a la noche a estudiar y tenía un compañero que era ladrón. Iba armado a la escuela. En las clases de Química, me acuerdo, prestaba atención tenía una carpeta muy bien hecha y siempre iba vestido muy fino. Y estaba ahí limpiando el revólver, me acuerdo, y escuchando al profesor. Una locura. Se llamaba Tono, y me decía: «Si te paran a la noche decís que sos amigo de Tono y no te van a hacer nada», y es un texto que tiene la obra. En la versión de España ya se llama Tono, ¿no?

L.- Sí, que no es un nombre español.

V.- No, tampoco acá se usa. No es Toño tampoco. Que los andaluces le decían Toño a veces y sonaba a *coño*, que ha quedado ahí. Hay algunos españolismos que me encantan.

L.- Y algunos mexicanismos también.

V.- Sí, las *puteadas*. Bueno, es su paso por el mundo. Con los nombres yo quise salir de ese formato pseudointeligente de una época que servía solo para que la gente reconociera que era nueva dramaturgia por ese tipo de cosas. Porque nos atrevíamos a cosas a los que los viejos autores no se atrevían. Así que a Gómez lo cambiamos para que tuviera un nombre [Oscar]. A ella le quise poner nombre de mujer también, Berta. La niña... fue la Hija y quedó en la Niña por España. Me encanta. No decimos *niña* nosotros. Hay algo de impostación en los personajes

ahí. Es como querer hablar de *tú* aquí: es querer estar un poquito más elevado. En esos tipos que realmente son gente muy básica ese tipo de sintaxis queda pretenciosa. Es un signo que me gusta a mí.

L.- ¿Y los cambios de texto son previos a los montajes o la letra va cambiando en los ensayos?

V.- Sí, los estuve haciendo yo. Viste que realmente no pudimos ensayar este año, así que todos estos cambios fueron previos. Fue un poco frustrante para mí lo que pasó.

L.- ¿Parar los ensayos ahora?

V.- Parar y haber hecho veinte ensayos y que no sepan la letra. Me sentí un poco cansado. No tenía ganas de hacerlo. Esperemos que esto se revierta en el verano.

L.- ¿De quién fue la iniciativa de montar *Los corderos*?

V.- Terminamos acá con Luis y con María *Sonata de otoño* y dijimos de hacer algo y les pasé esa obra. Habíamos leído varias cosas y ninguna les gustó, pero esta sí. Diego Velázquez estaba ya, Fermín, íbamos a hacer algo con los tres. Luego ya tuvimos que juntar dos actores más. Con los tres habíamos estado leyendo *Acreeedores*, de Strindberg, pero no terminó de gustarme la obra como para montarla. Pero era perfecta por los actores.

L.- Bueno, pero ahora tienes a Flor.

V.- Flor me encanta. No la fui a ver yo todavía a lo de Bartís [*La máquina idiota*].

L.- En un ensayo tú dijiste algo como «no sé si meter al encapuchado porque puede remitir a los milikos». ¿Todo eso te lo planteas ahora por los cambios del texto o había algo ahí antes?

V.- Porque es una dramaturgia de época también. Yo hacía un teatro donde el fantasma de los milikos estaba...

L.- Los desaparecidos, los niños robados...

V.- Los niños nacidos en cautiverio, como se habla ahora, no se hablaba antes. Ahora es un tema del que todos hablan. Durante el mundial Messi salió en una propaganda con las abuelas de plaza de Mayo, para que veas la forma en que se popularizó. Pero a diez años de llegada la democracia se seguía dudando, se creía que eso no pasaba, la gente era reaccionaria a pensarlo. Entonces el teatro, de alguna manera, tomaba esos lugares de crispación social que no estaban resueltos. Eran temas interesantes para mí, pero hoy ya no lo son. No es que esté resuelto, porque sigue habiendo chicos en cautiverio o que no sabemos su identidad, pero es un tema apagado a nivel dramático, para mí. Estoy en Teatrolaidentidad y se reciben obras y se hacen monólogos y las obras van más hacia la identidad, no tanto al tema concreto de la apropiación. Hoy quiero despegar de eso. Que no se lea eso. Porque es muy difícil encontrar una vuelta de tuerca a esa situación. El primer año que estuve de jurado en Teatrolaidentidad, que fue en los 90, las obras eran imposibles de hacer, porque el secuestrador secuestraba... era un lugar tan básico de comportamiento que me parece que está bueno para hacer un estudio periodístico, pero a nivel de teatro no había conflicto. Los buenos eran muy buenos y los malos muy malos. En ese momento yo estaba leyendo cosas de Pavlovski, como *Potestad*. Esa obra te presenta a un hombre encantador, y al final de la obra sentí que esa persona que te encantó tanto había sido un médico que entregó un bebé en cautiverio, firmó un certificado de defunción, dijo «tome este bebé» y lo entregó. Para mí era maravilloso ese sentimiento real de confrontar algo que tiene que ver con el ser humano, y una situación ambigua. Pensar que los secuestradores tienen hijos y nietos y que quieren a sus hijos y a sus nietos, es una idea teatralmente potente. Si los pensamos en sótanos oscuros y no sé, durmiendo sobre cemento, creo que nos equivocamos. Primero porque están a nuestro alrededor, y ese sentimiento de relatividad de las situaciones lo hace potente. Eso no quiere decir que fueran hechos monstruosos y condenables. Pero el arte tiene que mostrar algo que permita equivocarse. A mí eso me permite decir «bueno, a ver, cuidado porque me puedo equivocar». Pero en ese momento, los comienzos de Teatrolaidentidad, una obra como *Potestad* hubiese sido dejada de lado, porque se necesitaba esclarecer y decir claramente «esto está pasando». Entonces yo me acuerdo que me fui, que dije

«no creo que me necesiten acá». Bueno, volví hace tres años, vuelvo ahora, pero las obras de alguna forma se fueron bifurcando y hablando de la identidad sobre varios aspectos. La gente no necesita que le cuentes con lujo de detalles nada, porque ya sabe cómo fue la cosa. Cómo hacer teatro con eso es más difícil, con algo no tan maniqueo.

L.- Claro. ¿Pero hubo eso en *Los corderos*?

V.- El tipo que fue traído sí es reflejo de lo que pasaba: entrabas así a tu casa y te llevaban. Es una imagen inequívoca de eso. Yo tenía ganas de acercarme a lo equívoco. Planteé en un momento que él no venga forzado, sino que le digan «¿puede acompañarnos?» y como él dijo que no se le tiran encima, como un procedimiento policial. Eso se me acerca más a la idea de lo que quiero mostrar hoy. Es como decir «bueno, si vos te portás bien la violencia la podemos evitar, somos civilizados, no nos hagás hacer algo que nosotros no queremos hacer».

L.- ¿Pero todas estas cosas te las planteas aquí en Argentina? ¿En España lo harías?

V.- No, creo que no está en el imaginario colectivo. Y en México menos. Es un fenómeno Latinoamericano. Chileno, argentino, brasilero. Son *modus operandi* comunes en las tres. En el 73 fue bajado Allende y entró Pinochet, que convivió con nuestra dictadura. Te podés imaginar lo que era. Pero son signos de los cuales quiero huir un poco.

L.- ¿Y qué relación hay con *Mujeres soñaron caballos*? Si la hay.

V.- Bueno, el escenario, obviamente. En el medio hice *Espía a una mujer que se mata* con la misma escenografía. Pero para mí la casa de *Espía a una mujer que se mata* estaba en el campo, estaba en otro lado. Ahora, las casas de *Mujeres* y de *Los corderos* están en el mismo edificio. ¿Viste *Mujeres soñaron caballos*?

L.- No.

V.- Había un personaje que salía a caminar por el edificio, y yo tenía gana en un momento que entrase al departamento de *Los corderos* y dijera: «Ah, perdón, me equivoqué» [risas]. Era como un juego que no hicimos nunca. Pero era el mismo edificio. Hay algo de pobreza y de ruindades parecidas. También son corderos los de *Mujeres*, son seis corderos.

L.- Corderos, caballos, ¿por qué tantos animales?

V.- No recuerdo. Encuentro ese título y voy buscando cosas que lo justifican. Primero está el título seguro, porque los nombres de *Mujeres soñaron caballos* fueron sacados de nombres de caballos de carrera: Rainer, Ulrika, Iván, Roger, por ahí también Lucera. Y la gente cree que son nombres animales. No recuerdo cómo salió el nombre, sí recuerdo que quería un nombre que parezca que está mal construido.

L.- Sí, en muchos sitios ponen *Mujeres que soñaron caballos*.

V.- Por eso. Sí me acuerdo que fuimos a Rosario a hacer unas funciones con El Periférico y yo estaba escribiendo la obra, y me cuentan que hay un acantilado que da al río y que se tiraban perros. Se tiraban. Parece que luego se vio que había una máquina abajo que emitía como un silbido con una frecuencia que solo escuchan los perros. Y había un grupo de música que hizo con eso un tema musical. Esa imagen extrapolada al caballo como imagen del nacimiento de la femineidad, de las niñas. Mi primer mujer esa profesora de artes plásticas, y a los doce o trece años las chicas pintan caballos. El caballo como una imagen de la fecundidad, de la fortaleza sexual, de algo que con el inicio del sexo aparece el caballo. Y es un animal hermoso, enorme. Te puede matar pero también te ayuda. Yo le tengo miedo a los caballos. Hice una peli y tuve que cabalgar y te digo que tenía miedo. Por eso lo pasé de perros a caballos. Lucera termina embarazada, y hay en el embarazo un inicio de una vida, despertar algo nuevo. Y eso se me emparenta también con que se te aparezcan caballos. El caballo tiene que ver con eso. Podemos decir que en el inicio sexual o la necesidad sexual algo matás para que florezca algo nuevo. Lucera mata a todos para que aparezca algo nuevo. Para que nazca la mujer. Si vos me decís que no es así digo «bueno, puede ser que no sea así», pero a la hora de escribir no es tan fácil y uno empieza a atraer y no aparece la lógica, aparecen elementos que en algún momento se te arman y te forman poesía o poética.

L.- Sí. Veo también relación entre las dos obras por esa ida de la familia disfuncional, que veo que es algo bastante común del teatro argentino. ¿Por qué hay esa necesidad de hablar de eso?

V.- Mira, yo *Mujeres* la escribí en el año 97, la dejé y la volví a tomar en el 2001 o 2002, no me acuerdo. Es una familia pero es un paralelismo con una macrofamilia social o una micropolítica familiar. Uno puede ver ciertos caracteres de comportamiento antisociales, más que antifamiliares. Si bien las estructuras en sí están como pervertidas: la mujer más grande con el más joven, el hombre más grande con la más chica, y los del medio que estarían bien son... yo creo que Ulrika le pega a Rainer. Hay una deformidad que está más emparentada con una deformidad social que familiar. Es una sociedad disfuncional. Y la dramaturgia... vos tenés que pensar que yo crecí y pasé mis últimos años de la adolescencia con la dictadura, y cuando estaba creando aparece la democracia y con ella un lugar maravilloso. Recuerdo el día de la democracia cuando ganó Alfonsín en el año 83: me puse a llorar no sabía por qué. Estaba trabajando y me puse a llorar. Porque uno vivió durante muchos años con un revólver en la cabeza. Aunque no literalmente, pero sí en estado de sitio y con posibilidades de morir. Y yo no era muy consciente de eso, la verdad, pero inconscientemente eso estaba, y con eso crecí y con eso me convertí en creador. Era muy difícil para mí no crear a partir de una situación tan violenta. Dicen que se crean mejores obras de arte en épocas violentas, no de libertad. Calculo que después de Hiroshima las artes plásticas por unos años habrán tenido un material tremendo y luego eso se va disolviendo. Creo que en esa época se escribía mucho sobre el tema. Y yo tenía fantasmas claramente de todo eso: pensaba en algo y era eso. Mi pensamiento iba hacia ahí.

L.- ¿Y ahora ya no?

V.- No. En el año 96, trece años después de que apareciera la democracia, tuve mi primer hija y me cambió un poquito la visión de los afectos, de lo que yo quería mostrar en el teatro. Empecé a dirigir actores, a preocuparme más por las relaciones interpersonales que por los grandes temas sociales. Yo creo que fue por mi hija. No puedo decir que claramente fue por eso, pero fue al mismo tiempo. Empecé a sentir y a tener necesidades artísticas distintas. Antes era más formal y me volví más primitivo, pero también más potente en cuanto a los sentimientos. No quería dejar pasar la demostración sobre lo que siento sobre determinado tema. Antes era «bueno, yo pongo esto, que cada uno saque conclusiones». Yo ya no soporto las obras que tiene que cerrar el público. Trato de huir de eso.

L.- ¿Has visto puestas de *Los corderos*? Sé que Gustavo Fontan lo puso en el Camarín.

V.- Sí, estuvo tres meses. La vi y no me gustó. Era la vieja versión y no... no estaba buena.

L.- ¿Y Laura Ayusem también la montó?

V.- No, Laura Ayusem la iba a montar pero al final no lo hizo. Fue la que me hizo notar que Fermín era un personaje gambariano. Ella trabaja mucho con Griselda. Cuando la escribí se la di a ella, sí.

L.- ¿Y hoy de qué habla *Los corderos*? ¿Por qué montarla otra vez, y aquí?

V.- La verdad que yo me doy cuenta de lo que hablan cuando voy montando, porque voy cambiando la obra. Algo que a mí me interesa es el rol de la mujer. Por eso el personaje de Berta tiene que accionar. Como Lucera, que tiene un discurso reivindicatorio. Para mí, así de una manera cruda, habla de gente con imposibilidades que nunca va a dejar de tener sueños imposibles y quiméricos. Gente que nunca va a pasar a otro estamento, por más que lo intente. Y eso es un tema social que yo si fuese político me preocuparía eso: la gente que nace sin posibilidades y que nunca va a dejar de pertenecer a ese centro en el que se encuentra. Sobre todo los chicos, me pasa eso mucho con ellos, me da mucha pena. La gente después es grande y se vuelve mala y difícil, pero el chico, que está sin formar... De alguna forma *Los corderos* son eso. Y tienen buenos sentimientos. Ella creo que tiene buenos sentimientos. Quiero que Luis [Tono] tenga buenos sentimientos. Era antes un perverso, pero yo quiero que sea una víctima.

Que sean víctimas del otro. Quizás el otro no sea culpable, pero son víctimas de algo que pasó. Es como si te dijeran: «a vos de chico te pasó que tu vecino paseó con un perro y te asustó y quedaste traumatizado por toda tu vida», y lo agarrás al dueño y lo ajusticiás, pero es que realmente tu vida te la cagó, ¿fue para tanto?, no sé. Desde el punto de vista de ellos dejar de ser una persona, no tener posibilidad de trascender, es perder la vida de alguna forma. Veo que las cosas que de chico pasan son las que fundan nuestra personalidad, y son difíciles de revertir. Estoy pensando en las cosas que me pasaron a mí. Hice una terapia en los últimos años donde veo que tengo fijadas algunas cosas que son de momentos muy lejanos, sin embargo están ahí. Siento que hay una gran concordancia entre el pasado y el presente. De eso habla *Los corderos*: la concordancia entre el pasado y el presente [risas]. Y de la posibilidad, en algunas zonas, de revertirlo. Como quien nace en un lugar y no puede escapar de ahí. Yo veo a chicos de cinco o seis años pidiendo plata en la calle y la gente dice «es un ladrón, no le demos plata, no le ayudemos». Parte de la gente se los quiere sacar de encima. Aquí estamos con un gobierno que inauguró la asignación universal por hijo, que es que a las familias pobres se les da un dinero por hijo, y ese chico tiene la obligación de ir al colegio, ser escolarizado, como las embarazadas también tienen un subsidio pero tienen que seguir su embarazo en el hospital... tiene que ver con la educación, con fomentar la idea de educación y de salud. Y mucha gente está en desacuerdo porque dice «no, porque esos son ladrones, siempre van a ser ladrones» y es una excusa para decir «a mí no me saquen de acá». Yo creo que no serviría como político porque sería muy débil, me siento muy vulnerable ante el sufrimiento del otro. Prefiero evitarlo.

L.- Eso tiene que ser bueno, necesariamente.

B4. Román Lamas, Buenos Aires, 2014

R.- Nosotros estuvimos en Madrid hace mucho, en un Festival de Otoño, creo. Y estuvimos creo que por Lavapiés. En un teatro muy lindo. Parecía una sala independiente, no oficial.

L.- Para la tesis me voy a centrar en la faceta de Veronese como dramaturgo, pero creo que todo lo que hace tiene que ver con El Periférico, con los objetos.

R.- Sí. Al menos en lo particular, lo que a mí me tocó, fue la suerte de verlo desarrollarse como dramaturgo.

L.- ¿Vosotros estudiasteis juntos aquí [en el Teatro San Martín]?

R.- No. Bueno, mi historia es particular, porque siempre empiezo al revés: trabajando primero y luego aprendiendo. Yo estaba dando clases de educación física; me formé en la postdictadura y tuve un profesor que no seguía las normas que se seguían en ese momento de que los niños pudieran jugar a fútbol pero las niñas no, así que bebí de eso. Y de pronto quise hacer algo diferente, así que me apunté a un curso de un mes, en verano, con un exitiritero de acá [del Grupo de Titiriteros del San Martín]. Construí un títere pero lo dejé ahí, sin más. Me quedé sin trabajo y pronto entré a una escuela preceptiva que recién se formaba. Ahí conozco a Ana Alvarado, profesora de plástica. Le dije que tenía un títere y me dijo: «Bueno, vení, que estamos haciendo una obra de un rey. ¿Vos hacés teatro?». Digo: «No, no tengo la más pálida idea de lo que es el teatro», había visto algo pero casi nada. Bueno, fui a su casa y les hice un número con el títere. Horrible. Pero ellos me dijeron «Bueno, vení mañana». Lo que estaban haciendo era cuestionarse que lo que se hacía, y se hace, en el San Martín tiene un límite artístico. Como todo. El cuestionamiento era que como acá se centra todo más en el títere convencional, y sobre todo para chicos, eso es limitado para el artista. Entonces surgió hacer *Ubú rey*, que era una obra que aquí no se estaba haciendo.

L.- ¿Estamos hablando de qué año?

R.- Esto empezamos en el 89, 90, más o menos. Teníamos una mesa, nosotros estábamos cubiertos, títeres pequeños. Y ahí Daniel era un titiritero más. Pero ese grupo estaba ya buscando respuestas a cierto tipo de preguntas que acá no se estaban haciendo. Era respuesta y pregunta a la vez. También así surgió el nombre: de estar en la periferia de lo convencional. Para mí era emocionante, porque no sabía nada. Ellos hablaban de cambiar el lenguaje y yo ni siquiera sabía qué lenguaje era ese. No sabía casi ni qué era el nihilismo. Porque se llamaba así: *Ubú rey. La comedia del nihilismo y la desesperación*. «No, no hay futuro, ¡estamos reposmodernos!»... Yo era muy joven, y estaba entusiasmado pero a la vez con mucho miedo. Tenía que apurarme con información para mí mismo para estar a la altura. Y así empecé. Y así empezamos. Ese fue el primero. Estuvimos en el Parakultural con *Ubú rey*. Un lugar emblemático. Eran lugares sórdidos, sótanos, donde explotaba algo y había la necesidad de otro tipo de lenguajes en la postdictadura. Éramos cinco en escena y hacíamos la obra para cuatro, cinco, seis espectadores. ¡Buenísimo! [Risas]. Hí Daniel no estaba dirigiendo.

L.- ¿Y cómo hacíais, os dirigíais...?

R.- Se conformaba entre ellos... Emilio, Ana, Daniel... También había otra chica que se llamaba Paula Nátoli. Entre ellos tres conformaban la cabeza, el centro neuronal del grupo. Buscando nuevos lenguajes. La segunda se tomó Becket. ¡Guau! Y ahí sí dirigió por primera vez Daniel. Él es muy buen carpintero, de padre carpintero. Hizo un muñeco de cuarenta o cincuenta centímetros que andaba como si estuviera con los pies atados, a saltitos, con una cabeza de látex y los brazos tallados por él, con unas manos hechas en madera... una preciosura. Lo había bautizado *J*, por esto que también Beckett o Kafka usan, que ponen iniciales a los personajes. Y se hizo *Acto sin palabras*. Se tomó. No se hizo textual. Él lo empezó a transformar. Era fantástico. Lo movía a este personaje un perrito mecánico que entraba y ladraba. Era muy lindo. Y parte de la música era de *Las alas del deseo*, de Wim Wenders. Había texto grabado... De hecho, no se me olvida, uno decía: «Dos inyecciones de morfina». Y se volvía a repetir. Había un esquema muy kantiano de estímulos. Para incluirnos nos planeamos si era necesario que los titiriteros estuvieran ocultos y pensamos que no. En *Ubú rey* éramos titiriteros convencionales, y lo que era diferente era el lenguaje, lo corrosivo del texto. En este no. Entonces estábamos con un guardapolvo azul, que parecíamos unos médicos, unos

cirujanos. La mesa de trabajo totalmente desnuda. Caballetes. Todo bien a la vista. Todo crudo. Y nosotros llevábamos barbijos, que funcionaban como máscaras. Estábamos muy peinados, con gomina, guantes. Todo muy correcto. Y una manipulación correctísima, y Trabajamos mucho la disociación: el muñeco iba para un lado y nosotros mirábamos para el otro y armábamos distintos planos de interpretación. En lo que yo participaba era como el que entraba y sacaba las cosas que afectaban a Emilio, que manipulaba. Y yo tenía una luz roja, en esto era parecido a Kantor, y una señal, una alarma, que modificaba al objeto. Esa la primera parte. Una parte intermedia, que era un texto de Veronese que hablaba del público, y era simplemente una luz cenital sobre una banquetta, con una naranja y un cuchillo. Entraba Paula, que era la manipuladora, agarraba la naranja y comenzaba a pelarla. Eso era lo único que hacía. Era poético, no tan explicado. Ver pelar una naranja con un texto poético. Era fantástico. La distribución espacial comenzó a cambiar también. Eran tres momentos y los tres escenarios rodeaban a todo el público. Eso fue una idea de Daniel.

L.- ¿El público estaba...?

R.- El público estaba dentro, y todo rodeado de una mesa, donde pasaba *Acto sin palabras*. En otro momento opuesto, es decir que la gente estaba sentada pero tenía que moverse o correr la silla, esto de pelar. Y la última, que tomamos el texto *Primer amor*, y Emilio y yo hacíamos como una especie de homenaje a Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot*. Entonces éramos dos títeres ciegos, usábamos lentes polarizados y teníamos una coreografía. Por primera vez trabajamos con muñecas antiguas. Teníamos muchas cosas absurdas, él me llevaba con una soga, teníamos tres palitos para hacer un retablo, llevábamos los pantalones meados, o sea manchados, los zapatos rotos... horrible. Y dos valijas, de las que sacábamos las muñecas, con las que hacíamos la representación de un encuentro amoroso. Era todo muy gracioso: él se la cogía por la cabeza, entonces ella quedaba embarazada, había una muñeca debajo de su pollera y ella paría, paría, paría, la muñequita bebé se acercaba al padre y este no la quería, así que el bebé con el cordón umbilical lo ahorcaba y lo mataba. Y ahí Emilio sacaba un cuchillo y cortaba el cordón. Y nos quedábamos los dos panza arriba y nos íbamos. Era también una postura estética de no agradecer, ni decir nada. Terminamos lo que hicimos y nos vamos. De ahí salió la postura del no saludo, o de un saludo aséptico, muy medido. Esa fue la segunda. Y ahí seguimos. Y de ahí... ¿qué hicimos?

L.- ¿*Circoneuro*?

R.- No, ese fue paralelo a *Máquinahamlet*. No, creo que fue *Cámara Gesell*. Ehm... *Cámara Gessel* fue uno de los primeros textos de Daniel. Ahí ya empezó a escribir varios textos que los traía pero también era su mundo, era aparte, como una carrera paralela que él estaba haciendo con Mauricio Kartun, que me parece un sabio entre los dramaturgos. Él venía «no, estoy haciendo este curso». Y trabajamos con ese material. Y ahí participó Laura Yusem. Una actriz, maestra de actrices y muy reconocida en el medio. Me parece que ahí se dio el salto de pertenecer a un circuito más *in*.

L.- Y no tan periférico, ya.

R.- Eso. Porque bueno, Laura Yusem tenía un público. Lo estábamos haciendo en Babilonia, y fue una prueba diferente. Pero es que a mí me parece que me está faltando algo entre Beckett y *Cámara Gesell*, pero bueno. ¡Ah, *El hombre de arena!* *El hombre de arena* fue un trabajo colectivo, pero centralizado en este triunvirato, ¿no?, Emilio, Ana y Daniel, que querían hablar de Hoffmann, de *El hombre de arena*. Y ahí Daniel decía «si bien estamos participando todos en la creación colectiva, prefiero estar afuera para coordinar algo un poco más». Y nosotros decíamos «no, che, pará, todos actuamos», ese recelo tonto, pero que somos humanos.

L.- Y ahí es donde empezasteis a trabajar *Lo siniestro* de Freud, ¿no?

R.- Sí. Ahí lo encaramos. El mismo Daniel traía textos sobre Freud para trabajar qué nos surgía de lo siniestro. Y ahí profundizamos el uso de muñecas antiguas.

L.- Que estaban enterradas, ¿no?

R.- Exacto.

L.- Que la gente lo leía como si fuera un espectáculo sobre los desaparecidos, ¿no?

R.- Nosotros no teníamos absoluta intención de que esa lectura de hiciera.

L.- ¿Pero nunca pensasteis que podía leerse así?

R.- No.

L.- ¿Cómo puede ser?

R.- No, porque yo creo que estaba tan arraigada en nosotros esa historia que... bueno, yo creo que Ana tiene algún conocido desaparecido... No es que se velara, sino que era como una catarsis de hacer algo... pero no es que estábamos poniendo el énfasis en decir «bueno, acá vamos a hablar de los desaparecidos porque es necesario». No. Salió lo siniestro por algo, es decir, olíamos lo siniestro. Entonces creo que fue un abordaje más poético. No nos sentamos a hablar y decir «che, estamos atravesados por lo siniestro. Hablemos de los desaparecidos». No. Creo que todas las obras tienen un trasfondo político o una postura política, al abordarlas así parece que el arco de salto es más amplio. Dejás más aristas y la lectura es más rica. No niego el teatro panfletario pero me cautiva más lo amplio y no lo panfletario que pretende adoctrinar. Esto no lo hacía. Hablábamos de la muerte, de desenterrar, de volver a la vida. Era muy impactante sacar muñecas enterradas y oler la tierra. Estar percibiendo constantemente eso. Y la humorada que hacíamos era dar el barbijo que nosotros usábamos en Beckett, a la gente. Entonces la gente no entendía. Pero después empezabas a escuchar toses, porque la tierra estaba más seca a cada semana. Y el sufrimiento terrible era embolsar las cincuenta bolsas de veinticinco kilos, todos los días. ¡Maldita sea! Y lo que inteligentemente hacíamos era que el terrario, que medía tres metros más o menos, tenía dos lugares con mucha tierra, los bordes, el resto eran tres centímetros de tierra. De lejos sí parecía que estuviera todo lleno de tierra. Y fue maravillosa esa obra. Nosotros vestíamos como viudas, enmascarados pero como incluidos, como lloronas. Era muy interesante la manera en que abordábamos esta temática de lo siniestro. Y ahí fue la primera vez también que usamos música propia. *Cecilia cambia*, se llamaba. Empezaba con lo instrumental, con lo dodecafónico, con utilizar instrumentos al revés, soplando por las válvulas, semielectrónica, acústica, electroacústica, cosas raras. Que para mí era tremendo. Me pasaba con la música lo mismo que con los títeres o el teatro. Del rock al dodecafonismo era un cambio enorme. Era abrir la percepción propia a darse cuenta de que las cosas no se hacen de una sola manera o como uno tendría que pensar que son. Esta vivencia del grupo fue riquísimo por todos lados para mí. Y compartir con estos bestias era emocionante. Es una experiencia que me hace ser lo que soy ahora. Dejarme atravesar por Emilio, por Ana, por Daniel, ver tantas mentes puestas al servicio de algo tan único... No nos dimos cuenta y le dimos la vuelta a un lenguaje... Y hablando con Luis Cano, otro dramaturgo, me dijo: «Che, qué pasaría si hacen de nuevo *Máquinahamlet*»... Y no sé, sería como que los Rolling Stones tocasen de nuevo *Brown Sugar*... Es lo mismo. Yo me siento un poco como eso, como haber hecho, en algún momento, algo importantísimo. Totalmente impensable. Y elegimos *Máquinahamlet*, que es un *Hamlet* periférico, que no está dentro del formato. Y vimos el texto de Müller, que Daniel lo tenía en una revista española.

L.- En *Primer Acto*, sería.

R.- Era un folletito chiquito. Y vino este hombre, que no recuerdo su nombre ahora, y nos habló de la problemática del texto. Nosotros lo veíamos de una potencia... muy concentrado, súper político. La cosa de la doble identidad. Pensamos que eso había que hablarlo con alguien, y surgió la coproducción con el [Instituto] Goethe. Y ahí nos sugirieron a Dieter, un dramaturgista alemán. Si nosotros estábamos locos, él estaba recontraloco. Sabía de todo, abría ventanas por todos lados, se olvidaba de ir al baño [Risas]. Lo trajeron y lo pusieron a vivir en una embajada abandonada de la Alemania comunista. Entonces vivía solo en una embajada de su país, vacía, en el altillo, con una foto de Brecht, con una cafetera... Una vez fui a visitarlo y daba miedo, parecía una película. Era tremendo. Y hacer *Máquinahamlet* en esa embajada abandonada hubiera sido un golazo. Y tanto en *Cámara Gesell* como en *Máquinahamlet* Daniel ya estaba como director. Y Dieter Welke era el dramaturgista, cuestionándonos siempre por qué y cómo decíamos las cosas. Era un tipo muy interesante. Fue un despeque tremendo.

L.- Y un éxito tremendo, además.

R.- Yo no hubiera pensado que íbamos a estar cuatro años. Nosotros dijimos: «Bueno, con esa obra, y de la manera en que la vamos a hacer, estaremos una temporada y ya». Pero no. Además nosotros teníamos necesidad de hacer una obra cada año. Si teníamos una puesta, la

siguiente ya estábamos preparándola. Era incansable la manera de producir. Era admirable eso. Era muy fuerte la inercia del grupo. Con *Máquinahamlet*... ahí creo que empezamos a ser conscientes del lugar que estábamos ocupando. Nos asaltó así como de sorpresa, eso de pensar «ah, estamos haciendo algo diferente». Ya antes estábamos siempre buscando algo periférico, con una estética periférica. Pero ahí fue algo más fuerte. Y mi lugar en el Periférico, además de actuar, empezó a ser la realización, la readaptación de los objetos. Una amiga mía encontró una muñeca antigua grande en la calle, y me dijo, mucho antes de que sucediera *Máquinahamlet*: «Vos estás en esto, y esta muñeca la vas a usar de alguna manera alguna vez». Pasó el tiempo. Llega *Máquinahamlet* y apareció una muñeca chiquita. Y yo digo: «Ah, yo tengo la otra». La traje. La empezamos a adaptar, a reforzarla por dentro... bueno, pues cinco días antes del estreno se me patina de la mano la cabeza, cae como un plato, se estrella en el piso... ¡A punto de estrenar! Me la llevé a casa con lágrimas en los ojos, pegándola, echándole masilla. Quedó mejor que antes. Porque quedó toda rajada, lijada, deforme... ¡buenísimo que sucediera eso!

L.- Pero hasta entonces también estabais utilizando muñecos mutilados, ¿no?

R.- Sí, sí. Esto de sacarle ojos, peluca... lo siniestro se reforzaba aún más, ¿no? Y trabajar esto del *ready made*, del objeto encontrado. Nuestro yacimiento principal era lo que allá llaman el Rastro, acá le llaman el ejército de salvación, el cotolengo. Son lugares donde la gente que se quiere deshacer de unos muebles los lleva ahí y les dan un dinero y quedan allí y ya los vuelven a vender. Y otro lugar era enfrente de un convento en Independencia y 9 de julio, enfrente del convento de las Carmelitas Descalzas había un negocio de muñecas antiguas. Ahora está cerrado. No sabemos qué hay. Y ahí imagínate que en esa época las muñecas antiguas no eran caras si estaban rotas o si no funcionaban. Entonces el tipo nos decía: «Sí, entrá, agarrá, revolvé, sacá lo que quieras qué sé yo, no sé, agarrá, yo te cobro por bulto». Sacábamos bolsas de muñecos con brazos, con cuerpos llenos de pulgas, todo un desastre. «Y llevátele». Por nada, por monedas. Y ahí empezamos a investigar, a ver. Y para mí ahí fue un paso muy grande de la realización. Soy medio manitas y empecé a adaptar muñecas. Ver a Daniel construir también me sirvió. Fue como un espacio necesario para cubrir. *Máquinahamlet* la hicimos junto con un [artista] plástico que se llama Norberto Laino, que ahora es un escenógrafo muy conocido, trabaja con Bartís, con Kartun. Tiene una visión periférica. Su corriente estética va por ahí. Y trabajó también con Emilio en una instalación en la calle... Hay una diferencia grande entre Daniel y Emilio: Emilio en algún momento se radicalizó con los objetos, con la estética. Y Daniel fue virando hacia otro tipo de estética. A trabajar con actores. Pero son hermanos de la misma madre.

L.- Pero él empezó a trabajar con actores cuando estaba todavía en El Periférico, ¿no?

R.- Sí. Creo que fue *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*. Creo que fue la primera. Y fue como raro también. «¿Qué vas, a dirigir a actores?». «Sí, sí». «¿Pero estás escribiendo?». «Sí, pero no es para objetos, es para otra cosa». Que se fue diferenciando. Yo creo que también es un culo inquieto, él. Llegó a lo que es por eso. Porque acá es un encumbrado, es un inhallable. Y bueno. Y en *Monteverdi* yo ya no estaba. Ahí ya se agrandó todo. Necesitaban actores. Era otra conformación estética. Para mí respetable.

L.- O sea que no estuviste porque tú no quisiste estar...

R.- Sí. Nació mi hija, ya era demasiada presión. Yo quería estar participando en otra faceta de mi vida. Y fue el primer alejamiento. Y después de diez años. En lo que sí participé fue en una retrospectiva en la que retomamos todo, menos *Ubú*. Fue una revisión incluso corporal. Y después hice *La última noche de la humanidad*, con Emilio.

L.- ¿Ahí ya no estaba Daniel?

R.- No, porque ahí el grupo empezó a dividirse en esas tres cabezas que funcionaban. Usando el nombre cada uno creaba cosas propias. Después estuvo *Manifiesto de niños*. Que ahí ya participaba Emilio pero no Daniel. Hubo diferencias de criterio.

L.- ¿Y dónde ensayabais?

R.- ¿Las primeras obras? *Ubú* y *Beckett* ensayábamos en el departamento de Daniel. *El hombre de arena* en un estudio de plástica que tenía Ana porque daba clases aparte. Esto, todo, imaginense, matizándolo con el trabajo para chicos [en el Grupo de Titiriteros del San Martín].

L.- Porque seguiais, ¿o seguías solo tú?

R.- No, no, no. Seguimos mucho tiempo todos juntos adentro del elenco.

L.- ¿Y cómo se llevaba eso?

R.- Se llevaba. De tarde hacías una cosa y salías corriendo y te ibas al Cervantes o te ibas a lo otro, o teníamos la función a las once de la noche... Estábamos súper entrenados. Hemos hecho giras relámpago, de volver del aeropuerto, bajar y ponerse la ropa para el infantil y estar ahí parado con el *jet lag* encima. Era un piloto automático. Pero era el ganapán, en el buen sentido lo digo, porque a mí también me permitió desarrollarme como director, por ejemplo.

L.- ¿Y *Zooedipous* cuándo fue?

R.- Fue entre *Máquinahamlet* y *Circoneuro*. Y lo hicimos en Babilonia.

L.- ¿Babilonia existe ahora?

R.- No, ahora es una productora. Lo que usamos ahí fue un salto hacia muñecos bellísimamente realizados. Usamos a un realizador plástico sueco, que hizo unos títeres de papel maché preciosos. Nos conectó con el Marionette Teatret de Estocolmo Jorge Onofre. Hicimos una gira en Estocolmo. *Zooedipous* era una mezcla entre *La metamorfosis* y el *Edipo rey*, entonces usábamos los muñecos con la estética de la familia Kafka. El padre, la madre, la hermana y él. Los títeres eran perfectos, como una especie de *bunraku* de setenta centímetros. Usábamos por primera vez un animal vivo, una gallina.

L.- ¿Eso por qué, por qué una gallina?

R.- No tengo la respuesta [Risas]. Creo que había una necesidad imperiosa de escaparnos de lo que habíamos hecho: muñecas antiguas, estética radical... Probaste de todo, ¿cuál es el próximo paso? Pues manipular una gallina desplumada dentro de una olla. Era tremendo, una experiencia. Porque nosotros como titiriteros, sabemos que el objeto está muerto, y la potencia o la intención que uno le pone es lo que genera la ilusión de vida. Por eso es tan importante la respiración o la mirada. Eso logra una ilusión de vida, cuando el objeto remite a la muerte. La radicalización de eso era agarrar un animal muerto y revivirlo. Entonces yo manipulaba la gallina, que era el oráculo en la obra, Cuando terminaba de hablar el oráculo, había que destruirlo. Había que amarrarle los puños y pegarle mazazos a esa masa de huesos. Internamente era romper otra estructura estética. Estamos con unos títeres refinados, miren qué lindos, y a la vez estamos haciendo mierda a una gallina. Era una postura. Y la alimentábamos entre todos. Había algo de la utilización de la animalidad, de esta metamorfosis que propone Kafka, de la ubicación del hombre, usábamos una mosca de látex que atravesaba el cuerpo, usábamos artemias, que son como gusanos que están en el agua salada, y se proyectaban en una pantalla y parecía que nosotros tomábamos esa sopa. Nos estábamos transformando en algo multimedia con pocos recursos, porque entonces no había computación, y si la había era muy complicada. Usábamos un retroproyector. Yo me encargaba de diseñar todas esas partes. Pasábamos un texto como un *banner* por debajo, que era una cinta transparente pegada, letra por letra. Había hecho una especie de moviola para pasarla por el retroproyector y en la pantalla veías el texto que pasaba. Era todo muy artesanal. No había dinero, aunque teníamos algún subsidio, pero nos manteníamos en la periferia. Esa era la respuesta a lo que surgía después de cinco o siete años tras *Ubú rey*: instalar una gallina. Nadie lo había hecho. Jugarnos a esa estética. Y era muy loco, porque la primer gallina que usamos estaba viva, era de color rojo, y el plástico, Norberto Laino, hizo una réplica exacta de la gallina. Y teníamos en la escena final un degüello de una gallina. Todos creían que estábamos degollando la primer gallina. Entonces, creo que fue en Brasil, tuvimos un problema porque vino la asociación protectora de animales a decirnos que no podíamos usar animales porque los estábamos maltratando. Le tuvimos que decir que la que matábamos era de mentira, la que estábamos destruyendo ya estaba muerta, y la que estaba viva la cuidábamos. Había gente que, cuando acababa la obra, que dejábamos todo tirado, se acercaba y tocaba la gallina. Éramos muy provocadores. Estaba buenísimo. Y en *Circoneuro* también. Era no saludar. Quedarnos ahí. Que la gente aplauda pero nosotros quedarnos ahí en personaje hasta que la gente se vaya. Era provocación pura. Después leí *Insultos al público*.

L.- Sí, de Handke.

R.- Que tiene el mismo final. Y cómo eso en ese momento era necesario y ahora... se distraen con el celular en cuanto pasa la obra. Cómo cambia esa idea de provocar. Porque era lo que queríamos con *El Periférico*. Esa sensación de provocar y sobre todo, de incomodidad del

espectador. Eh... hablar del nihilismo, una gallina, involucrar a un muñeco dentro del público en *Máquinahamlet*. Con la entrada repartíamos un número, avisaban que iba a ver un sorteo. Y el sorteo se efectuaba y el que salía siempre era el muñeco. Pero todo el público miraba su número, claro. Y entonces sacábamos al muñeco, lo llevábamos al paredón y le pegábamos un tiro. [Risas] Era tremendo. Y lo loco es que nosotros nos divertíamos mucho.

L.- Hombre, qué menos.

R.- Claro. Pero había todo un trasfondo intelectual. Pero eso nos generaba mucho disfrute. Nos divertíamos muchísimo con esa confección del humor ácido. Daniel sigue manejando ese humor en las obras, en las puestas. Yo vi *La gaviota*, la versión de *La gaviota* y tiene un humor... Yo le veo y veo esa impronta...

L.- Del Periférico.

R.- Sí. Salvando distancias, respetando todo. Y verlo así es muy bueno. Ver cómo crecemos, como cada uno desarrolla su dramaturgia. Después hizo una puesta con Alfredo Alcón, una cosa comercial... y vos le ves y decís: «Pero este tipo, ¿cómo salta de una cosa a otra?». Y está buenísimo. Yo siento mucha admiración por él. Es una bestia.

L.- Entonces tu camino fue entrar en El Periférico, luego aquí [en el San Martín], y...

R.- Sí, me formé como titiritero y paralelamente estaba haciendo un curso de interpretación. Y ahora estoy dirigiendo un unipersonal, que casualmente el actor con el que trabajo estaba en la versión de *La gaviota* en la gira que hicieron en Francia. Todo es lo mismo, al final.

L.- Claro. ¿Y tú crees que tienes influencia del trabajo con objetos que has hecho para dirigir a actores?

R.- Sí.

L.- ¿Por qué?

R.- Porque el texto, de Quiroga, que se llama *El salvaje*, lo tomé como objeto. Empezamos a teatralizarlo. Porque no es teatro. Pero tiene imágenes disparadoras. Su manera de escribir es muy cruda. Y bajarlo al nivel teatral creo que es lo que lo hace dialogar con lo titiritero. Llegar a la síntesis. Que creo que eso es lo que se logra cuando se trabaja con títeres u objetos. Llegar a la síntesis poética.

L.- ¿Qué es exactamente eso?

R.- Yo lo emparento con la metáfora. O sea, una metáfora concentra, condensa, es un recurso poético que te sitúa en un lugar o en una sensación. El *haiku* tiene eso: concentra y abre significados. Una buena manipulación del objeto te genera una lectura y a la vez múltiples lecturas.

L.- ¿Es la relación del manipulador con el objeto?

R.- Sí. Sí. La relación. Cómo interactuas. Vos podés estar al servicio, podés oponerte, favorecer, provocar a ese objeto algo. No es lo mismo un actor que un titiritero. El actor toma una taza, se la acerca, bebe. Pero el titiritero puede agarrar el objeto, romperlo, llevarse los pedazos, dejar la taza en el borde de la mesa y aplicar una intención insospechada. Ahí empiezan las estructuras metafóricas, del que lo ve y el que hace. Es muy simple en el fondo. Pero marca la diferencia entre el actor y el titiritero. Que yo siempre sostengo que soy actor titiritero. Cuando estoy manipulando, aunque no se me vea, soy actor. No puedo ser otra cosa. Ahora estoy dando clases, y con los alumnos no estamos tocando el títere aún. Estamos tocando el texto. Y me doy cuenta de que el abordaje del texto, para títeres o para actores, es el mismo. No podés agarrar el texto y metérselo al títere, atornillárselo en la cabeza y que lo lleve puesto. No. Y luego todo lo que sepas, mejor. Yo soy músico también.

L.- Sí, eso te iba a preguntar. En todas las obras que vemos aquí parece que hay como una violencia, como un «llevar al límite» al personaje, o los temas, que son violentos. Y en tu música también hay algo siniestro. ¿Por qué?

R.- Porque esa música partió de obras de teatro. De un director que se llama Diego Estarosta. De todos modos de tanto tocar esa música yo le encontré la ternura. Pero sí.

L.- ¿Pero y por qué hay eso?

R.- No sé, debe de ser una herencia. La herencia argentina. No es tango pero mirá cómo sufro. Yo creo que lo de *El hombre de arena* se respondía por sí solo. Pero también era

encontrar la artificiosidad del teatro. De lo impostado del actor, dentro y fuera del teatro. Y en El Periférico nos reíamos mucho de eso. Y no sé. Pero ahora quiero probar otras cosas. Hacer obras sin pensar que estamos subvirtiendo el teatro. Solo trabajar. Y ahora yo también me siento más versátil. Porque mientras estábamos en El Periférico era solo eso. Era casi una religión, casi dogmático. No había manera de escaparse de ahí. Lo que no se hacía ahí no existía.

L.- Bueno, pero también tienes que saber hacer una cosa bien, del todo.

R.- Totalmente. Yo creo que marcamos diferencia por el rigor del laburo. Por las selecciones de obras. Porque no elegimos cualquier cosa para hacer. Eso fue muy inteligente de parte de ellos.

L.- ¿Y cómo funcionaba entonces? ¿Alguien llevaba una propuesta...?

R.- «Busquemos algo periférico». A ver... Hoffmann, Copelia, la muñeca, *El hombre de arena*... ¡Buah, qué bueno! Parecíamos chicos.

L.- ¿Quién llevó el texto? ¿Daniel?

R.- *El hombre de arena* creo que fue como un encuentro. Después de Beckett... Claro, que agarrar Beckett en esa época, que no era conocido... O Müller. Buscábamos el autor periférico, que está fuera del sistema teatral. Usar Müller no era lo mismo que usar Brecht. Y cómo usarlo. La elección fue muy pícaro también. Usar autores poco conocidos o poco desarrollados en el teatro, y sumarle el objeto.

L.- ¿Y el proceso era de improvisaciones continuas hasta que se encontraba algo?

R.- Sí. En *El hombre de arena* teníamos el texto, y sabíamos que lo fuerte era tirar arena en los ojos, que te pique. Pues metimos tierra. ¿Y los manipuladores qué significado tienen? Pues usemos tierra y se desentierran las lloronas. Una cosa iba trayendo a la otra. Esta pulsión de muerte. Después lo narrativo fue subvertido. El cuento se iba contando, y en un momento se cortaba y se volvía a contar algo de atrás para adelante, dado vuelta. Y después se volvía a contar del derecho y del revés. Era rarísimo. Y todo acompañado por una música muy densa. Con *Máquinahamlet* sabíamos que queríamos estar reproducidos. La ida del doble. Esto de estar dividido en dos, lo occidental y lo oriental. La ubicación del actor. En *Máquinahamlet* se dice que el drama ya no tiene lugar, ya no tiene sentido hacer teatro. Para mí era un manifiesto muy potente, ¡porque yo tenía gana de hacer teatro! [Risas]. Me iba a casa angustiado. Decía: «Me voy a mi casa con mi yo no dividido a matar el tiempo. No podemos ser tan crueles». Y era todo una postura. Era fabuloso. En *Circoneuro* hicimos un trabajo con unos escritos que ahora no recuerdo de quién eran, y eran como un análisis de movimientos, pero movimientos absurdos. Por ejemplo, cómo llevarse el brazo para tocarse la espalda. Entonces había un análisis exhaustivo de «el hombro gira, bla bla bla». Y de ahí terminamos haciendo un trabajo con mi cara. Alejandro Tantanián movía mi cara con dos cucharas, de tal manera que se transformó en objeto. Era como una especie de equilibrista que tenía una muñeca que giraba pero terminaba haciendo equilibrio en mi boca... Era muy extraño. Y eso eran todo ideas de Daniel. Nos decía: «A ver, probá con las cucharas, y ahora mantené el rictus que se queda». Nos dirigía casi como a muñecos también a nosotros.

L.- Sí. Yo le veo trabajar y me parece que es eso. Aunque él dice que es más bien un director de orquesta.

R.- Sí, tal cual. Sí, sí. Es un buen carpintero, no deja de ser eso, porque mide, pule, pone, baja, es meticuloso. Yo lo admiro mucho por eso. Es muy obsesivo con el detalle, con cómo tiene que encastrar cada pieza. Él habla también de la cocina, o del esqueleto y la carnadura. De ponerle a la estructura carne. Muy divertido. En lo particular, a mí esas tres energías [Daniel, Emilio, Ana] me marcaron mucho, y eso se ve en *El salvaje*. Traer lo primitivo al teatro. Saber qué te pasa en el cuerpo, no en la cabeza, cuando ves o haces teatro. Cómo te dejas atravesar. Eso yo creo que lo aprendí del loco este.

L.- Iremos a ver *El salvaje*.

R.- ¡Claro! Para mí es un avance importante.

L.- Nos va a gustar seguro.

R.- Y bueno, si necesitás algo más me decís. Te paso lo que tenga.

L.- Muchas gracias.

R.- No, no, para mí es un placer. Recordar todo esto. El Periférico fue un lugar de alta concentración de muchas voces y esa presión disparó a todos hacia todos lados. Hoy nos vemos y nos extrañamos. Está el cariño. Y eso es fundamental. No creo que hubiéramos hecho, por nuestro temperamento, lo mismo que La Zaranda, permanecer, porque nos estaríamos matando. Duró lo que permaneció.

B5. Adriana Roffi, Buenos Aires, 2014

L.- ¿Cómo es el teatro porteño? ¿Qué lo diferencia del teatro de Madrid?

A.- Cada vez que vengo acá y voy a ver teatro y estoy con Daniel o estudio con determinados maestros lo que me pasa es que me nutre y también me pasa cuando voy a ver por ejemplo cosas como *Viejo, solo y puto* y veo que hay algo que pasa acá [en Buenos Aires] de verdad. Que es como... no veo al actor, no veo el teatro. Y allá [en Madrid] sí lo veo. [...] El otro día saliendo de la función me pasó eso: quiero ver al actor y no lo veo. [...] Es real, no hay actor. Vamos a un lugar donde pasa eso [lo que pasa en la obra] y pasa eso. [...] Yo hace muchos años que lo conozco a Daniel [Veronese] y conozco su trabajo, pero hay algo de intensidad que yo siento que es como que ya desde el *top*, desde el máximo, empezamos. Y eso para mí es una lección. [...] ¿Vos viste pasar escena? [...] Más allá del caos y las crisis humanas, cómo se monta, ¿entendés? Cómo ellos, actores, con la dificultad de [no tener sabida] la letra y con todo lo que eso genera con el director y el asistente y todos los que estamos ahí, cuando se ponen a montarlo, yo siento que hay algo desde otra impronta de lo que pasa allá [en Madrid]. Y he trabajado mucho allá. Y eso es lo que siento que me pasa con el teatro de acá. Como que se va al límite. [...] Y a mí eso me parece maravilloso. Y entonces con mis actores allá ¡que se prearen! [Risas]. Y sí, porque es lo mínimo. ¿Qué es lo que diferencia? Nada, solo la geografía.

L.- Pero es la geografía y algo más. Yo creo que tiene que ver con la historia del país. La gente.

A.- ¿Pero y España no tiene historia?

L.- Sí, pero se cuenta de otra manera. Que todos los argentinos sepan lo que ha pasado con una dictadura que se reconozca públicamente que hay unos desaparecidos... eso ya te forma de otra manera.

A.- Sí, pero allá también pasa, si allá todos saben.

L.- Sí, pero hay una tendencia más a ocultar lo que pasó. Solo se reconoce en algún grupo de izquierdas.

A.- Pero yo no pertenezco a ningún grupo de izquierdas, soy inmigrante, hace muchos años que vivo allá [...] pero a lo mejor lo que pasó es que la dictadura de ustedes se prolongó en el tiempo y por eso hay algo que generó diferente. [...] Hoy se celebra San Martín y en la guardería de mi hijo, la profesora leyó una cosa y dijo «por estos momentos tan especiales que estamos viviendo», que es algo que llevo escuchando años. Siento que ya se tiene que saltar línea. Pero bueno, allá también pasa eso.

L.- Sí. Seguimos ahí. Pero aquí hubo unos procesos y unos homenajes a las víctimas. No hubo una guerra civil tampoco, claro. Pero hay como una manera de contar que esto fue así y ya está. En España ha costado mucho y cuesta. El teatro no habla de los desaparecidos, que también hubo. No existe esa conciencia de que haya que hablar de eso. Aquí sí.

A.- Sí. Creo que la conciencia también tiene que ver con la necesidad o el emergente de los artistas. No solo el teatro, cualquier género. Hay cantidad de música que habla de eso. [...] Sí, tendrá que ver con eso. También tendrá que ver con la geografía. España está como apadrinada por estar en Europa. Hay algo que la contiene y la protege. Ahora hay una gran crisis económica en España, y una gran crisis económica acá en Argentina. Y en Argentina se saldrá porque tiene mucha materia prima y se va a salir, y porque es un país que se recicla. Pero España seguro que sale, no hay otra opción, y tiene que ver con el apadrinazgo. [...] Otra cosa que me pasa acá, diferente con lo que me pasa allá, es la medida del tiempo. Por ejemplo las distancias. Yo vivo allá a media hora de Callao, y me parece un montón. Y acá es todo una hora. [...] Allá empiezo más tarde el día, hago un *break* y continuo. Acá empiezo antes y no hay ningún *break*.

L.- Porque aquí coméis a cualquier hora. Cuando vi los ensayos de 13 a 17h...

A.- Sí, eso no pasa allí, y me pone un poco nerviosa que se le dé tanta importancia a la hora de la comida. [...]

L.- Sí. Y esa es un poco la idea: aquí lo primero es el ensayo y después vendrá la comida o lo que sea. Por eso lleváis al límite en el teatro. Incluso las necesidades primarias son secundarias.

A.- También tiene que ver con que Daniel... Daniel es Veronese y es conocido acá, en España, en Rusia... Es un gran artista y eso es diferente a otras realidades teatrales. Daniel tiene un lugar de prestigio y está buenísimo el teatro que hace, y la gente que trabaja con él es buenísima. Por él tienen la posibilidad de elegir y que la gente se acople a su proyecto. Eso no siempre pasa. Acá la gente trabaja de cualquier cosa y se encuentra en los momentos que tiene hueco, y no deja de hacer. Pero eso también pasa en otros aspectos. Conozco a gente que trabaja de 8 a 18h y después de va a la facultad. Allá no existe este don tan sacrificado. Entonces también todo se coloca diferente. Acá siento que es como más intenso. Es como el teatro. A mí me enamora la forma que acá de cuenta de intensidad, más allá de que sea *pro* de Daniel. Y no sé si son grandes textos o grandes momentos, pero hay eso. [...]

L.- A mí me sorprende la cantidad de teatros que hay. Y en Madrid hay también, pero...

A.- A mí también me sorprende. Y me sorprende la afluencia de público. El otro día fui a ver *El loco y la camisa*

L.- ¿Te gustó?

A.- A mí no me mató, pero sí es un fenómeno. Fui con Daniel y no creo que me haya condicionado eso, pero... yo hago teatro de la forma que aprendí, y a pesar de haber trabajado con mucha gente, como yo le digo a él, mi mentor es Daniel. Entonces hay algo de que entiendo conceptualmente su forma de hacer teatro. Pero la realidad es que a la gente le encanta ese espectáculo.

L.- ¿Y cómo es esa forma de entender el teatro de Daniel?

A.- Es una pregunta difícil. No sé cómo es. Yo sé que su teatro es acción... yo tengo una formación de actriz, aunque hace años que no me subo a un escenario y no está mi deseo ahí en este momento.

L.- ¿Por qué?

A.- Porque me gusta mucho dirigir, y me siento muy cómoda, me siento libre. Me parece que también el teatro se aprende haciendo, en la acción. El teatro es acción. Y eso me gusta. Creo que el teatro de Daniel particularmente tiene mucha acción y además él tiene un intuitivo natural innato, que poca gente tiene su intuición. Yo soy una trabajadora. Él es un intuitivo y trabajador. Y ser trabajador te ayuda. No sé cómo se hace: se hace. Se hace estando, se hace mirando. A mis alumnos les digo que se hace observando, no juzgando, porque siempre uno tiene opinión y ahí uno juzga. ¿A vos qué te aporta el teatro de Daniel?

L.- Creo que es la capacidad de no juzgar, de mostrar. No oculta lo que pasa. Me sorprendió, cuando en Madrid vi *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, la capacidad de llevar al límite las cosas. Daniel rompe con las conductas sociales, y eso es muy violento.

A.- Mira, con respecto a eso, el día que la abuela de plaza de Mayo dijo que había encontrado a su nieto, yo pensé «es súper Veronese lo que está pasando». ¡Claro! Porque ella habló desde un lugar que... si vos se lo das a una actriz, ella va a estar llorando, va a estar rota, va a ser de una densidad insoportable desde el primer momento. Sin embargo esa mujer, que había encontrado a su nieto, se habían llevado a su hija embarazada de tres meses, el bebé estuvo cinco días con la mamá, nunca más se supo de él, mataron a la madre... y ella lo contaba como con cotidianidad. De hecho, sé que fue criticada por eso. La gente opina: «¿es verdad?, ¿es un montaje?», todo el mundo tiene opinión. Para mí, si eso fuera una puesta en escena, sería de Veronese. Y eso lo aprendí con él. Contar lo que pasó. Mi explicación es que ella para afrontar eso, solo lo podía contar de esa manera, con esa entereza. Y eso no quita que no haya sufrido, que no le duela más que a cualquier mortal, pero hay algo que hace diferente de lo que

todos podemos imaginar que nos puede pasar en ese momento. Uno tiene a decir «uy, si a mí me pasara eso, yo...», bueno, pero no te pasó, entonces dejemos ver lo que pasa cuando pasa. Eso es observar. Y eso lo hace Daniel.

L.- Estaba leyendo sobre el teatro de Daniel, y una de las «teorías», en este caso sobre *Mujeres soñaron caballos*, hablaba de la no-actuación, de no hacer teatro, de no hacer que haces.

A.- Claro. Es que no es «hacer que hago». Es ser. Yo aprendo mucho de mi hijo: si nos ponemos a jugar a nadar en el *living* de casa, él nada, no hace como si nadara. El teatro tiene que ver con el juego, y con el compromiso con ese juego. Cuando uno juega de verdad, todo es de verdad. Y cuando se corta la luz, vos parás, pero vuelve la luz y seguís jugando. Y es todo de verdad. ¡Y no hay una piscina en el *living* de casa! Entonces, me parece que tiene que ver con algo de verdad, de exposición. Y de entrega. Pero no de entrega no porque yo la pida, sino de entrega personal. Me parece que también el arte tiene que ser de exposición personal, y cuanto más te expongas es más difícil pero más interesante. Y creo que sí tiene que ser personal, desde todos los ámbitos. Y esto de «hacer como que» para mí no entra, es antiquísimo. Y o te invito a que vayas a ver el teatro oficial de acá. Porque están el teatro independiente, que es el interesante, y el oficial. Y este es muy parecido al de allá. Y por más que el objetivo de Daniel sea que *Los corderos* se estrene en un teatro oficial, hay algo de este tipo de teatro que... no sé. Es verdad que acá los actores se mueven en más circuitos, como María Figueras, que tenía función en el San Martín de miércoles a domingos, y los sábados, después de esa función actuaba en el Camarín de las Musas [un teatro alternativo], o María Onetto, que estrena ahora en el San Martín y los lunes sigue con *Personitas* en el Espacio Callejón. Y eso se repite infinitamente en una gran cantidad de actores. Y allá, a la Machi no la vamos a ver en un teatro alternativo.

L.- Eso está pasando con los jóvenes.

A.- Claro, como es el caso de Marina [Salas]. Y eso tiene que ver con la crisis. Acá, aunque es horrible y sobre todo en determinados sectores, y es horrible que te maten por un par de zapatillas, la crisis, que es una crisis constante desde que yo tengo uso de razón, hace que estés inquieto. Y genera un sentimiento de supervivencia. Allá la crisis es fea, mucha gente la está pasando muy mal, y a todos de alguna manera nos toca, pero de algún modo es una bendición. Porque te pone en otro lugar de búsqueda, de necesidad, y como sos artista tenés que contarlo. Si te llaman del María Guerrero es más fácil contar, claro, pero si no ¿qué hacés?, ¿te vas a quedar en tu casa y nos vas a contar? No. Entonces hay algo que empieza a pasar parecido a lo que pasa aquí, y que es gracias a la crisis. Einstein decía algo así como que la crisis es una bendición para los pueblos, porque si no los pueblos se aburguesan. Y Europa es la burguesía del mundo. Pero está bueno que allá empiece a generarse el mismo movimiento que acá. Y se genera desde el teatro independiente, porque hay cosas que no se cuentan en el ámbito comercial. Por ejemplo, *El crédito* lo vienen a ver porque lo hace Daniel, pero si lo hiciera cualquier otro no sé si funcionaría tanto. Porque pertenece a un espacio determinado [el Teatro Picadero, un teatro comercial]. Y Daniel y el público saben que es diferente a la intensidad que pueda tener *Los corderos*. Porque también los actores son diferentes. Es otra forma de trabajo, otra concepción. Y allá *Mujeres* se hizo en un teatro oficial. Entonces hay algo que se rompe. Aunque también está bueno que Gerardo Vera lo programase allí. Y está bueno que por ejemplo Angélica Liddell esté programada en un espacio oficial. Ella también tiene que tener su espacio como artista. Porque un artista es cuando hace cosas, en la acción es cuando uno crece.

L.- Sí. Esto que decías antes de la verdad... Cuando fui a ver *Espía a una mujer que se mata*, que fue lo primero que vi de él, me pareció que era casi improvisado. Y no, está todo coreografiado, y lo vi en los ensayos de *Los hijos se han dormido*: Daniel estaba marcando movimientos: «te acercas, tomas esta silla»... No sé si tiene que ver con que la obra ya se montó

aquí en Buenos Aires o qué, pero parece que no hay actuación, que es todo de verdad, y sin embargo está todo marcadísimo.

A.- Bueno, pero el acto teatral es repetición.

L.- Sí, pero es un fragmento de vida más «real» de lo que veo en España. Aquí no veo artificio. ¿Por qué? ¿Hace falta ser argentino?

A.- ¡No! Allá también hay buena materia prima. Sobre todo en cuanto a actores. Y sin embargo... yo hasta ahora he hecho tres montajes: el monólogo *Cuándo volveré a verte es el título de mi canción preferida*, *Las hermanas Rivas* y ahora *Como si pasara un tren*. Y yo soy una laburante, no tengo un talento innato como Daniel, por más que me formo con él y trabajando con él. Pero siento que a la gente le llama la atención la forma del teatro que yo trabajo. Y siento que dentro de mi lugar, con tres montajes, que recién empiezo y que estamos en crisis... hay algo que se destaca muy rápido. Y me pregunto por qué. ¿Por qué Pablo Messiez en tan poco tiempo se destaca tanto? Y hay gente que la viene luchando desde hace años y no lo logra. Yo creo que hay algo conceptual que se quedó viejo en los directores. Los actores tienen otra dinámica, hacen más cosas, se acomodan fácilmente.

L.- Y quizá tenga que ver con ese concepto argentino del *teatrista*: uno no es solo director, o solo actor, o solo nada. Es muchas cosas a la vez. En España creo que hay más «especialización». Y eso dificulta la comunicación, porque si no has sido actor quizá no puedas dirigir tanto entendiendo qué necesita el actor.

A.- Sí. Creo que hay un gran vacío de directores de actores. Eso no quita para que haya gente interesante allá. ¿Pero todo esto a qué venía?

L.- ¡Uy! A la coreografía...

A.- Ah, sí. Una de las cosas que se tienen que producir en el teatro es un sentimiento de familia, para mí. Y hay familias de mierda y familias menos de mierda, pero son familia. Para mí hay algo que se tiene que producir con respecto a eso. Yo creo que Daniel, en sus compañías, ha hecho familia. Cuando uno hace familia, cuando uno conoce al otro, uno puede pedir con conocimiento y cuidado, y puede haber enfado y molestia. Pero todo eso se tiene que producir en el teatro. Daniel trabaja con un grupo de gente que conoce mucho, y ya sabe por dónde va a cada uno. Estamos hablando de arte, como dijimos antes, que es exposición, y hay que saber llevar y comprender y saber sacar lo mejor del otro. Pero además de que él sea muy capaz, tiene que ver con la entrega del otro. Entonces, él trabajaba, en sus otros montajes, con un grupo al que conocía tanto que casi podía llamar familia. Con este grupo de gente de *Los corderos*, a los que también empieza a conocer, se genera una opinión, ensayan muchas horas, no importa la comida, quedan para ir al teatro, otro día para hacer un asado, entonces uno se va conociendo. Después se hace la gira, en donde se mueven otras cosas: la cotidianidad, me levanto, me acuesto, la función... Es decir, que las personas con las que él trabaja confían mucho en él, y él en ellos. Y a veces eso se torna difícil, claro. Pero él puede hacerlo porque ya conoce al grupo. Él montó acá *Los hijos se han dormido* con un grupo de gente que conoce, y cuando llega a España la lleva montada en su cabeza, entonces el recorrido es diferente: él ya sabe que hay cosas que funcionan y cosas que no, y además conoce sol a algunos. A Ginés, por ejemplo, que comienza a formar parte de la familia, o a Susi o a Marina, que había trabajado conmigo. Ya hay tres elementos del grupo con los que ya sabemos qué puede pasar, ya sabemos cómo bailar. Y ya había un proceso hecho. Él ya montó *Los corderos* con Histrión, él ya lo tiene en su cabeza, pero sabe que cada artista es individual, hay cosas que puesta [en escena] que uno puede repetir, pero hay cosas que no van a pasar igual. Una madre de plaza de Mayo, no una abuela, encuentra a su hijo, y pasa algo diferente. Entonces, Daniel ya tiene un mapa donde moverse, no es un lienzo en blanco, pero sabe que no va a pasar lo mismo.

L.- ¿Y tú has visto algún proceso «en blanco»?

A.- Sí, pero son otros tiempos. Por ejemplo *Glengarry Glen Ross* fue un proceso en blanco, que se hizo allá.

L.- ¿Y cómo funciona? El actor tiene que llegar con la letra, imagino.

A.- Eso es el abecé. Yo solo sé trabajar de esa manera, porque si no no podés jugar. Obviamente no es lo mismo aprenderla en casa que pasarla con tu compañero, que se memoriza del todo, pero la letra tiene que estar sabida. Si no no puede haber acción, que es lo que llama la atención. Y la acción no tiene que ser solo con la acción física, tiene que ver con la cabeza: si uno está preocupado por saberse la letra no puede tener acción desde el pensamiento.

L.- Y tú trabajas así, claro, y ahora con *Como si pasara un tren* en el teatro Lara, ¿no?

A.- Sí.

L.- ¿Y por qué fuiste a España?

A.- Porque me enamoré. Y después, yo había hecho teatro muchos años pero lo abandoné, y cuando estaba en Barcelona un amigo me dijo «tenés que volver al teatro» y me contactó con Javier Daulte, fui su asistente de dirección en el Lliure y ya no volví a dejar el teatro. Y así hasta ahora, que estoy montando *Fan número uno* con Carlota Ferrer y Óscar de la Fuente, que es una versión de la película *Misery* [al final el título fue *Ámame*]. Y a ver qué pasa.

L.- Sí, pero va a ser fácil: ahora hay una tendencia de argentinizar el teatro en España. En los diálogos solapados, por ejemplo. Miguel del Arco está siguiendo esa tendencia, en *La función por hacer*, sobre todo.

A.- Sí. Yo la primera vez que vi esa forma de dialogar fue con Daulte. Pero acá hay varias personas que trabajan de esa moda. Hay que llevarlo allá.

L.- ¿Y por qué se conoce a Veronese más que a Daulte, en España?

A.- Bueno, en Barcelona se conoce mucho. De hecho tiene libros impresos en catalán. Estuvo también en el Valle-Inclán, pero no le fue bien. Además en ese momento tuvo un niño, y decidió no viajar demasiado a España y se quedó por acá. Pero independientemente de eso, es que hay algo de la dramaturgia de Daniel que me conmueve como no me conmueve ningún artista.

L.- ¿De la dramaturgia? ¿Solamente leyendo?

A.- No, no, de la dramaturgia y de la puesta. Pero la esencia está en la dramaturgia. Cuando vi *Los hijos se han dormido* en el San Martín, recuerdo que pensé «yo alguna vez quiero hacer esto». Me parece una dramaturgia enorme, porque es compleja, no pretenciosa y sencilla a la vez. Y cuando lo hicimos allá me pareció enorme. Tanto, que es inabarcable. Dramaturgicamente me parece brillante. Y el esqueleto, la dramaturgia, es la raíz. Si no tienes una buena historia, bien contada después es difícil hacer una buena puesta. Además me parece que Daniel habla sobre cosas universales, como las grandes tragedias, aunque sea desde otro lugar, desde la contemporaneidad de hoy.

L.- Sí, es lo que dices, el teatro de Daniel es que conmueve.

A.- Sí, y hay mucho teatro de Daniel. Hay teatro comercial, teatro oficial y teatro independiente, que es el que me parece más interesante: el que produce con sus familias, las familias que crea. Y que parte de textos o versiones de él. Después él hace versiones de todo, empezando por *El crédito*, a todo le da su ritmo particular. Pero en sus creaciones, ya sea *Mujeres* o *Los corderos*, o en sus versiones de Chéjov está su raíz.

L.- ¿Tú viste la puesta mexicana de *Los corderos*?

A.- No. Pero voy a ser muy atrevida y a decirte que él la ha montado con españoles y mexicanos pero es ahora, con los argentinos, donde el resultado va a ser más interesante. Aunque él dice que el montaje español de *Los hijos se han dormido* era mejor que el argentino.

L.- Quizá porque ya lo había probado antes. A lo mejor tiene que ver con eso.

A.- Yo le dije lo mismo cuando me lo dijo. Pero no sé.

L.- O quizá con que es un texto suyo, de un argentino para actores argentinos. *Los hijos se han dormido* tiene su raíz en Chéjov, pero *Los corderos* es suyo. Y quizá las lecturas son diferentes. El otro día en el ensayo, cuando dijo que ese principio le recordaba a los milikos, o

cuando hablaron de los bebés de los desaparecidos, me sorprendió, porque son lecturas que en España no se dan.

A.- Sí, quizá tenés razón. Pero creo que para Daniel lo importante es la historia, la dramaturgia. Yo le he visto cambiar formas o acciones dramáticas que están en pos del hecho artístico, del espectáculo. Porque el hecho artístico se produce cuando está vivo, y si estamos limitados solo a la coreografía dramática se pierde mucho. Es verdad que él tiene determinados momentos que sabe que funcionan y que tienen que pasar, pero porque sabe hacerlo y porque eso se ve. En *Como si pasara un tren* yo le dije al actor en un momento: «no me importa cómo lo hagas, solo quiero que aquí sonrías». Y yo sé que funciona eso. Y claro, es coreografía, y no hay negociación. Entonces Daniel hay cosas que sabe que tienen que estar. En *Mujeres*, en un momento determinado, la tabla de planchar se tenía que caer. Y se tenía que caer. Pero también hay cosas que jamás pueden ser iguales: no es la misma la Ulrika argentina, que hubo varias, que la española o que la mexicana. Porque hay cosas que son como un vestuario y se van moviendo y adaptando, porque no valen para todo el mundo. Ahí está el movimiento dramático. Porque la dramaturgia también está para romperse. Y por otro lado, como dije antes, está la entrega: si aceptás que un director te dirija, te dirige, y esas son las reglas del juego, porque si no es así no le dejás hacer al otro. Y es lo que dice Daniel: ¿un dramaturgo dónde está? En su casa cobrando derechos, haya o no función. El director está en la sombra. Y quien da la cara es el actor, así que ante todo hay que cuidarle a él. Pero él se tiene que dejar cuidar, y para eso tiene que haber entrega. Pero es lo más importante, no importan las luces o la escenografía: hay que cuidar al actor, porque como dice Daniel, los actores son aire. Se preocupan, se agobian, son aire. Los de luz o de sonido son tierra, no se pueden agobiar, resuelven. Y el director está en medio y debe lidiar y entender, pero sobre todo proteger. Porque el actor se desnuda, y no es fácil. Y al fin y al cabo el deber del director es que el actor esté lo mejor posible en el espectáculo. Y cada uno somos diferentes y el director debería conocer a todos.

L.- Aquí el director está en todas las funciones, ¿no? O la llevan directamente.

A.- Es muy posible, sí. En España, y me parece que acá también pasa, a veces los productores no entienden que es importante pagar a una persona que esté llevando las funciones. Sea el director o sea el asistente. Y es diferente, claro, los propios actores cambian su manera de trabajar si el director va cada quince días a verlos. El actor necesita la mirada de fuera y la protección, por eso es necesario que haya alguien ahí. También porque las funciones mutan. En *El crédito* está siempre, en cada función, Gonzalo, el asistente, y Daniel va cada semana a verlo. Y eso está bueno.

L.- Y al margen de los teatros oficiales, ¿sigue habiendo el teatro en lugares que no son teatro? En bares, por ejemplo...

A.- Sí.

L.- ¿No se ha pasado el fenómeno?

A.- No, no, no. Hace poco había un espectáculo en una peluquería. O hace un tiempo se hizo un espectáculo en los vestuarios de un lugar donde los niños hacen fútbol. De todos modos es que las salas alternativas han cambiado, ahora están más lindas de lo que estaban hace tiempo, son más grandes, tienen más medios, son más parecidas a la Cuarta Pared que a la Pensión de las Pulgas [ambas en Madrid, de dos formatos muy diferentes]. Hace veinte años ir al Sportivo, la sala de Bartís, era un lugar incómodo, no te digo las afueras pero casi, o cuando Daniel se compró el estudio Palermo no era el sitio pijo y *cool* que es hoy. Todo eso ha ido cambiando. ¿Has ido al Sportivo?

L.- Sí, a ver *La máquina idiota*.

A.- El teatro de Bartís me parece muy interesante. Él tiene su lugar y su posición. Y me gusta a pesar de que la tiene tomada con Daniel. Dice que es un dotado y...

L.- ¿Qué es eso?

A.- Que tiene talento. Es un dotado, pero al hacer espectáculos comerciales como *El crédito* no ennoblece el teatro. Que en realidad no lo hace solo Daniel, lo hace Tolcachir, por ejemplo, pero claro, Daniel es Veronese, es muy bueno, y supongo que le da bronca que él lo haga. Y también eso, que él tiene su posición. Y es maravilloso, y los actores que han trabajado con él están súper entrenados. Bueno, María [Onetto] y Flor [Dyszel] son actrices que se han formado con él.

L.- Claro. Sé que María sí, y Luis [Ziembrowski] también, pero ¿el resto había trabajado con él?

A.- Pues Flor creo que no, y [Diego] Velázquez sí, en *Cock*, un espectáculo que se hizo en La Plaza hace dos años. A mí me encantó, es muy bueno. Y [Sergio] Boris creo que tampoco.

L.- Que Boris es actor y director.

A.- Sí, que esa es una dinámica muy común. Como vos lo llamás: los teatristas.

L.- Y me parece genial, es trabajar para el teatro, de verdad. Como Calonge, de La Zaranda...

A.- ¿Ves? La Zaranda me encanta. Y mantienen esta misma idea de familia. Con todo lo que eso conlleva.

L.- Pues Calonge empezó siendo el iluminador. Y dice siempre que eso le ha influido, que las luces y las sombras que él hacía están luego en sus textos, lo ves ahí.

A.- Bueno, a mí me pasó algo. Tuve muchísimo respeto a la dirección, de hecho mi primer maestro, [Agustín] Alezzo, me dijo un par de veces «usted se tiene que dedicar a la dirección». Pasó el tiempo y cuando terminamos de montar *Los hijos se han dormido* en Madrid tuve una charla con Daniel, o en realidad él la tuvo conmigo, y me dijo «tenés que empezar a dirigir». Y para mí ese fue el momento como que me habilitó, que me abrió la barrera. Daniel, y Javier [Daulte] también me lo dijo en su momento, y tiene que ver con esto que dices de La Zaranda, me decía y me dice siempre «uno aprende haciendo». Lo que yo sé lo aprendí mirando, observando, pero después haciendo.

L.- Yoska [Lázaro], un dramaturgo y director español que lleva ya bastantes años aquí en Buenos Aires y que está ahora en el teatro del Abasto con *Vago*, me decía que lo bueno de esta ciudad es que siempre tienes un sitio donde mostrar lo que haces.

A.- Sí, sin duda. Yo tuve suerte y estrené el monólogo en La casa de la portera, que es un lugar que está como en auge, y eso me abrió puertas. Luego con *Las hermanas* estrenamos en Cuarta Pared y de ahí fuimos a la TDA [Teatro del Arte]. Pero incluso así es más burocrático todo. Nos programan como con muchos problemas. A mí me cuesta allá esta sensación de cómo convocar y reunir y ensayar... *Como si pasara un tren* lo montamos en el living de la casa de Marina Salas. Lo que más cuesta es la sala de ensayos, y cuando lo propuse fue raro. Y de hecho el monólogo también lo monté en el living de mi casa. Y son como conceptos raros. Acá es lo normal. Acá el dinero no se va a ir, por lo general, en un lugar donde ensayar, se va a ir en vestuario o en escenografía o en publicidad. Nosotros con *Las hermanas Rivas* gastamos tanto en sala de ensayos que aún no hemos ganado dinero para cubrir y cobrar nosotros. Acá te juntás, ensayas en casa de alguien, cuando se duermen los nene, aunque sea tarde... es más fácil todo. Acá no es raro juntarse tarde, y allá sí lo es. De hecho en *Un hombre que se ahoga* eran tantos actores que no coincidían en horarios, y él los partía y había ensayos muy tarde.

L.- En esa obra los actores tenían que actuar con su ropa, la que llevarán puesta ese día.

A.- Sí.

L.- ¿Ves? Es todo eso. Nosotros salimos de casa a un sitio que no sea nuestro, usamos un vestuario que no sea nuestro, que no nos condicione... es todo más ritual. La primera entrevista que tenía con Daniel le pregunté si calentaban sus actores antes de los ensayos, y se reía y me decía «pero no, qué es eso, no hace falta, no es necesario ese ritual». Son concepciones diferentes al final.

A.- Tal cual. Que si vos necesitás calentar o no... lo importante no es eso. No es importante lo que uno necesite, si vos tenés que caminar diez horas, vale, pero lo importante es el resultado. Y hay algo de juego. Cuando le digo a mi hijo «nademos» él no empieza a decir «acá está el agua, y es así» no, él juega, no hay nada que pensar, hay que hacer. Y claro que hay cosas que uno necesita comprender y textos, y más los de Daniel, que son complejos. Entiendo que los actores necesiten entender y uno tiene que dar elementos para que el otro entienda. Pero lo importante es dónde termina todo eso, el resultado. Y a mí me conmueve más, en general, el teatro de acá.

L.- Sí, creo que tiene más que ver con que aquí se centra todo más en el actor, más que en nada. Y allí ahora está pasando ahora eso. Cuando vi *Espía a una mujer que se mata* y vi esos diálogos y esa manera de moverse, todo tan natural... eso no lo había visto en España jamás. Estoy viéndolo ahora. Pero aquí ya se estaba haciendo. Es más humano, me parece, menos ritual y más humano.

A.- Sí, más humano y más visceral en un montón de cosas. Es eso. Pero que también tiene que ver con que en Sudamérica hay otros cánones y otros códigos. Por ejemplo, a mí me sorprende la natalidad acá. Todo el mundo tiene hijos, y son muy jóvenes. No lo piensan tanto. Y los chicos se crían, van al colegio y la vida sigue avanzando. Allá es diferente: lo pensás, lo meditás. A lo mejor tiene que ver también con la cercanía: por ejemplo lo de los ensayos no se hace en un lugar neutral sino en un lugar personal, en una casa. De alguna manera cuando uno va a la casa del otro lo está conociendo, porque la casa es parte de lo que sos. Eso es diferente allá y me parece que también le da un matiz. Que tampoco es oro todo lo que reluce, y también tendemos a idealizar esto de acá y no es tan bonito todo. Pero es diferente.

L.- Sí. Menos mal que he venido. Porque no se puede entender lo que es esto, lo que se vive aquí, desde España. Y ni siquiera yo con mes y medio puedo decir que lo entiendo.

A.- Y porque puedes exportar la información que has recopilado acá. España va a salir de la crisis antes o después y te va a ayudar ver todo lo que has visto. Es una oportunidad. Acá hay cosas que no son tan normales allá. Como por ejemplo el trabajo que hace Flor, que apenas habla y está escuchando, ¿lo viste en los ensayos? Pero escuchando de verdad. Acá la maestra de Alezzo impartía talleres para escuchar en escena. Y eso lo ves.

L.- Sí, lo pensé cuando vi a Elena de Cara, la Hija de *Los corderos* de Histrión. No sé si será la batuta de Daniel, pero es eso. Estar. Escuchar. ¡Claro que aquí sois todos psicólogos y estáis acostumbrados a hablar y a escuchar!

A.- Claro, es el país del psicoanálisis [Risadas]. Todo el mundo va a terapia. A un espacio para hablar cosas de uno mismo.

L.- Y conocerse, claro. Y darse a conocer. Y dejar la casa para ensayar y que te conozcan. Y todo eso va unido.

A.- Se trata de entender y de entenderse, y para eso hay que hablar y hay que ver y hay que escuchar. Y así uno va sabiendo qué es lo que quiere. Eso es el psicoanálisis, en definitiva. Te da elementos para conocerte y para resolver, o no, determinadas cosas. También es verdad que a terapia va la clase burguesa, un sector, no toda la población. Y los artistas, conflictuados de por sí, van todos. Ahí es masivo.

L.- Bueno, pues habrá que pensarlo. Muchas gracias, Adriana.

A.- ¡Nada! ¿Vamos al ensayo de Daniel?

L.- Vamos.

B6. Gonzalo Martínez, Buenos Aires, 2014

L.- Lo primero que quiero que me cuentes es si trabajaste en el montaje mexicano de *Los corderos*.

G.- No.

L.- ¿Y sabes si el texto se cambió?

G.- Sé que es una obra que Daniel fue cambiando mucho. Pero eso es algo que él hace mucho, siempre: la obra es un zapato que le encaja a los actores. Por eso no tiene problema por cambiarla cuando haga falta y también en función de dónde la vaya a poner. De hecho en la versión que nosotros hacemos quedaron unas punteadas mexicanas que nos divertían mucho y las dejamos. Pero esta versión argentina lo que tiene son cambios sustanciales de dramaturgia. Algunos signos los modificó mucho.

L.- Lo que me dijiste el otro día en el ensayo del paso del teatro absurdo al realista.

G.- Claro. Algunas cosas de la obra no se explicaban, entonces eso la dejaba como en una zona de extrañamiento narrativo. Y eso lo empezó a acarar, aclaró todo lo que estaba brumoso en el texto. Y eso lo hizo para sacarle eso que era de «época», que tenía en la escritura de los 90, y para darle como una especie de «realismo», entre comillas, porque la situación es ridícula igual, pero que lo extraño no esté en lo que no se entiende, sino en esa máquina perversa que es la obra. Que todo esté medio declarado, de modo que funcione más sin incógnitas que no te llevan a ningún lugar preciso. En aquel momento estaba bien, parecía y era algo atractivo, pero ahora ya como que dejó de serlo. Para mí ganó mucho la obra ahora. Se vuelve actual, se vuelve posible de hacer ahora.

L.- Tú eres actor, director, asistente... ¿qué es la parte que más te gusta del teatro?

G.- Me gusta el teatro. No puedo elegir. Me gusta el ambiente del teatro, me gusta trabajar ahí, o ir al teatro todos los días. Y me gusta lo que pasa cuando hay público. Sea la obra que sea. Todo me gusta si lo que sucede es una obra de teatro. A veces no sucede una obra de teatro, sino otra cosa, y eso también está bueno. Al principio de este año fui a ver *Secretos de la vida conyugal*, un texto de Bergman que protagonizaba Ricardo Darín, y a gente iba al zoológico: iba a ver a Darín, no a ver la obra. Yo no pude ver la obra, porque la sala estaba llena, y no sé si había siquiera una obra, sí, por estar en un teatro sería teatral, pero más allá de eso era un fenómeno de masas. Bueno, yo disfruto todas estas cosas igual, pero me gusta más el teatro en el que hay un trabajo con los actores, por eso me gusta laburar con Daniel.

L.- Porque él se centra sobre todo en el actor, ¿no?

G.- Sí, le deja mucho al actor. Después de estrenar un obra, como *El crédito*, incluso le cuesta ir a ver el montaje. No porque no la pase bien, sino porque ya está, él pasó a otra cosa, es la obra del actor, él se convierte en un espectador. Es verdad que a veces sigue modificando cosas, pero la obra es de los actores. Y eso me gusta. Cuando se produce teatralidad: eso lo disfruto mucho. Acá veo todas las funciones, *El crédito*, la obra anterior, *El comité de Dios*, *Sonata de otoño*... y me gusta cuando puedo trabajar con los actores, porque Dani me da ese lugar. Una vez estrenada la obra yo le mantengo el motor, más o menos regulando... luego hay actores que lo permiten y otros que no. Y cuando los actores lo permiten y me dan ese lugar, me meto y me encanta. Tomo notas y apuntes, e investigo... como sé el gusto de Daniel y hasta dónde puedo ir y no, aporto lo que sé. Así que eso. Actuar, dirigir... me gusta todo, pero ahora me gusta más la dirección. Supongo que porque no tuve continuidad de trabajo en la actuación. Pero también es que me gusta mirar desde afuera.

L.- ¿Y dentro del teatro argentino qué te interesa más: el circuito comercial, independiente...?

G.- Mirá, como te digo, me gusta el trabajo de los actores en el circuito que sea. Hay mucho teatro independiente que me parece fantástico, y creció exponencialmente desde los 90 hasta ahora. Ahora se estabilizó como un número, pero hay cantidad de obras en la capital y en

el conurbano. Es muy bueno porque se hizo cotidiano para la gente, que hace veinte años no lo era para nada. Ahora es muy común salir para ir al teatro.

L.- O sea que tú sí que crees que hay público, ¿no?

G.- Sí, sí. Eso hace veinte años no existía. Y fue gracias a la voluntad artística que hay y había acá, que es muy fuerte, pero creo que también fue a partir de por lo menos dos movimientos que hicieron instituciones del Estado: el Instituto Nacional del Teatro y Proteatro. Ambos entregan subsidios que hacen posible una producción básica, no *amateur*, puede tener los elementos de un trabajo de buena calidad, sin honorarios. Y también tuvo que ver el cambio social y económico que hubo en el país: hace quince años se aquietaron un poco las aguas económicas y la gente pudo empezar a gastar un poco más de plata y empezó a ir al teatro comercial, que es caro para la clase media. Además el teatro comercial empezó a incorporar elementos del teatro independiente.

L.- Como ha hecho Daniel, que trabaja en diferentes circuitos.

G.- Claro, él, Tolcachir... todos ellos nacen del teatro independiente.

L.- ¿Y qué es lo que hace a Daniel diferente? ¿Cómo lo definirías?

G.- No puedo ser muy objetivo porque somos amigos. Trabajo con él desde la amistad. La primera vez que hablé con él de trabajo me dijo «yo trabajo de amigos», esto fue hace veinte años, y la verdad es que es así.

L.- ¿Cómo empezaste a trabajar con él?

G.- Yo no lo conocí en un taller de dramaturgia. Fue muy cortito, no fue una buena experiencia porque era un zoológico de alumnos que no sabían bien ni para qué estaban ni qué, así que ellos, él y Tantanián, abrieron uno privado en el Espacio Callejón, que era de los pocos teatros que había independientes. Ahora esa zona está llena pero entonces había tres. Y ahí se armó un grupo de gente que estaba interesada en este tipo de nuevo teatro y esta nueva dramaturgia, y que ahora está trabajando. Entonces ahí se armó un grupo muy fuerte. Tanto que sacamos un par de publicaciones con textos nuestros. Daniel y Alejandro estaban entusiasmados, fue una experiencia particular. Así lo conocí a Daniel. Y bueno, pegamos mucha sintonía y empezamos a trabajar. Lo primero que hicimos fue *Open House*, que era una residencia en el IUNA [Instituto Nacional de las Artes], un trabajo final de alumnos de arte dramático. Fue una experiencia bárbara. No esperábamos nada de esto y fueron siete años de temporada. Y además fue medio mítico porque eran todos alumnos, muy jovencitos. Entonces, que una obra con chicos tan jóvenes causara tanto movimiento estuvo muy bueno. La obra era muy rara también en ese momento, muy expositiva, con micrófono a público. Ahora es más común, pero entonces no. Así le conocí, entonces, y a partir de ahí no paramos de trabajar. Lo siguiente fue unos textos de [Philippe] Minyana, *Dramas breves 2* y una obra que es una especie de injerto de distintos textos de Minyana que se llamó *Minyana sobre Francia*, y después lo asistí en *La forma que se despliega*, actué en *Un tranvía llamado deseo* y ahora en estas últimas tres y no sé, en alguna otra que me queda por ahí dando vueltas. Y después como soy diseñador gráfico también hice casi todas las gráficas de estas obras.

L.- ¿Y qué haces para eso? Porque tienen que tener algo en común para identificarlas como algo de Veronese, ¿no?

G.- Sí, sí. La verdad que surgió porque se nos ocurrió así, pero podría haber sido de otro modo. Decidimos trabajar siempre con los planos de la sala. En todas las gráficas menos en *Open House*, a partir de *Mujeres soñaron caballos* pensamos en esto y lo hicimos en *Un hombre que se ahoga*, *Espía a una mujer que se mata*, *Los grandes gobiernos*, las dos adaptaciones de Ibsen... esas cinco son, con distintas estéticas, el plano de la sala con la escenografía, con las butacas...

L.- ¿Por qué?

G.- Porque se nos ocurrió que estaba bueno que fuera así. A él hay algo del trabajo con lo escenográfico que lo pone muy en virtud de la obra, en funcionamiento a partir de la obra. Por

eso había algo de lo esquemático de eso que nos divertía y nos parecía que estaba bueno que fuera la gráfica. Y además en el primero surgió porque el programa era la entrada: era un tarjetón grande que estaba troquelado, estaba la sala, el patio de butacas, todo, y te marcaban la ubicación en el programa; y por detrás estaba la información del espectáculo. Fue divertido y funcionó muy bien, a la gente le gustaba. Era un momento en el que todo era nuevo y se podía hacer de todo. A nivel de diseño de programas hice algunos delirantes. Con Emilio García Wehbi trabajé para un espectáculo que se llamaba *El Matadero*, que duraba toda la noche, empezaba a las 11h y terminaba cuando se terminara, era una locura. Ellos no tenían plata, así que como era un grupo grande les pedí que junten revistas de moda, Vademécum de medicina, sobres A3 usados... cosas que tenían que ver un poco con la obra, y yo compré lo que se llaman «afiches de bailanta», que es una especie de baile popular que se baila en galpones, como una especie de cumbia, y tiene un tipo de afiche muy particular, que es muy barato, impreso con tipos de madera, las imprentas son como sellos, con muchos colores, muy popular. Compré un sobrante de eso, junté muchos cartones y cada programa era un libro o un cuaderno, y en esas revistas de moda con fotos de minas desnudas y vadmécum y todo eso, imprimí todo el texto de la obra y la ficha técnica. Era una cosa rara de manchones de letras. La obra era así. Entonces vos pagabas la entrada y te daban un sobre, y dentro tenía un afiche de bailanta gigante, doblado, serigrafiado y un libro muy artesanal. ¡La gente no entendía nada! Programas de este tipo hice muchos, me gusta mucho hacerlos.

L.- ¿Vas a hacer ahora también de *Los corderos*?

G.- Supongo que sí. Ahora estoy haciendo una que se llama *Cassandra iluminada*, hice otra que se llama *Las hambrientas*... hago muchas. Me especialicé en diseño para teatro.

L.- Qué bueno. Y volviendo a Daniel... ¿qué sería lo que le define, en el teatro?

G.- Bueno, no creo que vaya a decir nada que no sepa todo el mundo. Le interesa mucho la acción, nada más que la acción. Que el suceso se desarrolle y vaya hacia adelante, casi diría lo más rápido que se pueda. Eso desde hace un tiempo él lo pone en los actores, porque en otro momento fue de otra manera, pero en un momento descubrió eso y fue hacia ese lugar. Le interesa mucho el suceso teatral, no está tan pendiente de la obra como obra en sí, al menos no en todos los ámbitos. Por ejemplo, *El crédito* para nosotros se fue de las manos de la dirección: está en las manos de los actores desde antes de estrenarla. Esto para otro director puede ser muy conflictivo. Daniel lo maneja bien. Viene a ver la función, ve a los actores, ve al público y está bien. Pudo correr su ego de la obra. Con *Los corderos* hay otra intención y en ese caso la idea no es que pase a ver, digamos, pero puede hacerlo. Y creo que eso tiene que ver con que le gusta el teatro, estar en el teatro, y con la generosidad. Con dejar que el otro intervenga y que si alguien tiene una idea mejor que la suya se queda. Y muchas veces lo que ocurre es que no le importa de quién es la idea y como que medio se la apropia, no sabe quién lo dijo pero le parece que lo está diciendo él [risas]. Y está bien, porque toma y lo usa en el trabajo. Es muy enfocado en esto de que el trabajo ruede con vértigo para el público, con interés. También es muy objetivo, muy crítico, que reconoce zonas muertas de un trabajo y las puede ver y si no hay posibilidades de corregir eso ya está, «pasen rápido por este lugar». Claro, a veces las obras no tienen todo solucionado. Pero no es negador de esas situaciones, que podría pasar que como director no veas o te ablandes con algo porque preferís avanzar, pero Daniel lo ve, pero trata de buscar el mejor lugar de la obra e ir a por él.

L.- ¿Cómo trabaja él? ¿Cómo son los procesos de montaje de una obra?

G.- Hay lectura de la obra, y ahí él va encontrando el tono de lo que imagina que tienen que interpretar los actores, y va tratando de sugerírselo pero sin indicarlo demasiado: deja que el actor haga, si lo que propone es interesante y no es lo que él había pensado lo deja. Es más de saber lo que no que lo que sí. Va más por ese lugar. Y trata de tener todo el arco de la obra lo más rápido posible. La mejor manera de trabajar con Daniel es que los actores tengan la letra

sabida. Si ellos saben la letra avanza muy rápido, en una semana puede parar el trabajo. Y después empezar a afinar y a profundizar en situaciones, corregir cosas... Es muy práctico.

L.- Ya. ¿Y *Los corderos* a ti qué te parece?

G.- A mí me encanta.

L.- ¿Tú viste el de España?

G.- No, no vi ninguna puesta.

L.- Ah. Eso será bueno, que te tenga al lado por eso.

G.- Sí, a él también le pasa que trata de no ver puestas anteriores, y a mí también me pasa, es mejor descubrir lo que surge ahí. Lo que pasa con ese trabajo, y creo que también a él, es que hay algo de que él está tratando de volver al teatro independiente después de muchas producciones comerciales o semicomerciales. El teatro comercial tiene reglas muy particulares y parece que se cansó un poco y quiere volver a este tipo de trabajo. *Los corderos* va a ser eso, entonces también hay algo medio afectivo volcado en esto. Pero como obra a mí me gusta mucho. Más que *Mujeres soñaron caballos* que es un texto muy emblemático de él. Me encanta porque es una mezcla de esa poética que él tenía en los 90 antes de las adaptaciones que hizo. Esta obra es de su escritura, su poética, pero con la experiencia de haber trabajado sobre dramaturgias muy sólidas. Me parece que la experiencia que tuvo Daniel a trabajar con las adaptaciones, encontrar textos sólidos y reescribirlos, le dio como muchos minerales. Y en la reescritura de esta obra me parece que puso eso. Está sólida la escritura. Y cada vez que lo vamos trabajando encuentra más cosas, se para más, es más columna.

L.- Esto se va a estrenar en el Cervantes, ¿no?

G.- Sí.

L.- ¿Y cómo va a ser eso? Porque es una producción independiente y no va a ir a un teatro independiente.

G.- Pero el Cervantes lo permite de algún modo y además hay algo de este trabajo que hicimos previo que hace que entremos en esos casi tres meses de ensayo antes del estreno con la cabeza en el teatro independiente en el sentido de construir una obra sin pensar en el público desde un lugar mercantil. Trabajar en profundidad las actuaciones, no utilizar apenas recursos económicos... Pero está bueno que se van a pagar los ensayos, así que podemos dedicarnos a eso. Además es una obra que tiene destino de viajes, porque a Daniel le están pidiendo trabajos afuera, aunque la haremos acá todo lo que podamos. El problema de los actores es que tienen mucho trabajo así que las funciones tendrán que ser en un horario alternativo.

L.- Este movimiento de los actores de estar en un teatro oficial y alternativo ¿es normal aquí?

G.- Sí. Es pasión por actuar, y todos quieren despuntar eso. El teatro comercial y el oficial son duros. Todas las noches ahí, pendientes de que venga gente o no... Es un mercado. Por eso esté bueno volver a ese otro lugar y no pensar en eso. Está bien que con Daniel medio que vas con las rifas todas vendidas.

L.- ¿Daniel siempre ha sido igual de conocido?

G.- No, fue creciendo.

L.- Ah, vale, porque El Periférico de Objetos sí que fue conocido, ¿no?

G.- Sí, sí. Pero es conocido en un circuito medio intelectual o progresista, pero no es popular para nada. Salió alguna vez en las tapas de los diarios pero eso no lo hace popular. Sí, llenaba una sala de teatro independiente cuando había muy pocas, sí, pero era un fenómeno. *La familia Coleman* se hizo popular ahora viniendo a La Plaza, pero hasta no salir de Timbre 4 no lo era. Yo le digo a mi madre qué es *La familia Coleman* y no lo sabe. Es un circulito progresista, medio intelectual.

L.- ¿Pero tú crees que queda algo del Periférico en el teatro de Daniel?

G.- Sí. Para mí Daniel es un artista, un tipo que va haciendo obras. Lo que me gusta es que no tiene un prejuicio de dónde está el territorio en el que hay que trabajar, y puede volcar su

sensibilidad, las posibilidades de arte que haya ahí, y lo mete igual. Después están los oficios, pero una cosa no quita la otra. Pero hay algo en él que no cambia. Fue muy brusco el cambio que hizo de los objetos a los actores, pero conserva un lugar de búsqueda estética que lo traspasa todo el tiempo.

L.- ¿Y en términos de dirección cómo ha afectado el paso de tratar textos de otros autores o adaptaciones para volver a uno suyo? ¿Se nota otra mano o algo distinto?

G.- No, no, porque me parece que lo que hizo con esos clásicos, esas adaptaciones, fue traerlos al terreno de él. Eso sí, como decíamos, maniobraba con buenos elementos, con buenos textos. Pero los trató desde su mirada, en las adaptaciones están los elementos de su dramaturgia. Son versiones muy modificadas. Entonces como director no siento que le haya cambiado la mirada trabajar esas adaptaciones. Los textos que laburaban con el Periférico eran de ellos, salvo *Máquina Hamlet*, producidos o por él o entre todos. Después quizá las primeras puestas con actores, con texto de otro y sin tocar el texto demasiado fueron las de Minyana, pero era un material que nos era muy afín, nos divertía mucho, tenía mucha rima con la escritura de la época... Minyana vino a ver el estreno del primer laburo y estaba fascinado, le encantó, vino a saludarnos a los camerinos y estaba como si siempre hubiera pensado que sus obras eran así. Era un trabajo muy objetual casi, porque era lo que él estaba haciendo; esto fue en el año 97 o 98, y *Mujeres* nació en el 99 o el 2000.

L.- Hay una cosa que llama mucho la atención del teatro argentino. Y se ve muy claro en los montajes de Timbre 4, por ejemplo. Es que hay como una violencia en escena llevada al límite. ¿A qué se debe?

G.- No sé decirte.

L.- Y Daniel lo tiene.

G.- Pero no en todos sus trabajos. Bueno, «violento»... estaba pensando en *Sonata* o en *La forma que se despliega*...

L.- Bueno, es más crudeza, tal vez.

G.- ¡Ah, crudeza sí! En lo temático, en los personajes y en los vínculos. Sí, bueno, nosotros vivimos en un país muy crudo, muy duro.

L.- ¿Y es por eso, tú crees?

G.- Yo creo que sí. Acá la crudeza no asombra ni extraña, se banca mucho ver eso. *Sonata de otoño* era tremenda, un dramón, un culebrón de llorar como loco, ¿viste? La gente lo veía y sí, no funcionó comercialmente porque bueno, tenías que meterte en ese túnel, y era difícil recomendarle a alguien que fuera. Era una calidad actoral impresionante pero también es un bajón. Era cruda y eso termina siendo violento. Y la gente se lo banca y lo ve.

L.- Sí, pero también los personajes de *Mujeres* o de *Los corderos*. Alguien secuestrado así para empezar.

G.- Y acá son elementos que riman en la sociedad- Por ejemplo acá una cosa que ahora no está tan de moda pero en un momento lo estaba era el secuestro exprés. Y antes en la dictadura... Es un país violento, la calle acá es violenta. Y la sociedad mientras más diferencias sociales tiene, más violencia genera. De qué vive un tipo que viaja dos horas en un colectivo hacinado o en el Subte, donde no te puedes mover... eso es un caldo... O la gente que va presa y vuelve al sistema... todo eso va generando violencia. Y la gente que ve estas obras no está en contacto inmediato con eso, pero lo reconoce, obviamente, porque está en la televisión, por la calle. Por eso lo de *Los corderos* para nosotros sí... puede serlo. Y los actores buscan respuestas, pero Daniel no trabaja sobre un lugar psicologista a la hora de construir. Trabaja sobre la acción, sobre lo que va a suceder en el escenario. Trata de tirar líneas sobre eso, no le importa cómo era el personaje a los cinco años. Por eso cuando los actores vienen y dicen «yo imaginé que tal personaje era así y tal», Daniel no registra mucho ese tipo de pensamientos. Porque ese personaje tiene que surgir ahí, en el transcurso de esa obra, en los ensayos. No se puede saber antes cómo era el personaje. Lo único que podemos decir de ellos es que una

patinada en la vida, un año que te quedaste sin laburo, tuviste un hijo y no lo pudiste ver más, una patinada, cualquiera, te puede dejar en una circunstancia de mucha violencia.

B7. Lucía Möller, Buenos Aires, 2014

L.- ¿Por qué crees que tenemos esa necesidad de revisar textos anteriores, que ya se ha hecho?

M.- En lo personal, creo que lo hago desde la desesperación. Como si tuviese algo en la punta de la lengua y no lo pudiera sacar. Y entonces me pongo a ver a mi alrededor a ver qué puedo tomar para poder sacarlo. Y por lo general me descubro repensando cosas de las que soy espectadora. Y al mismo tiempo esas cosas me pasan a mí, pero no me lo esperaba. Mi deseo más profundo es que me conmueva lo que estoy viendo pero a un nivel infantil.

L.- Conoces a Daniel y has visto muchas cosas suyas.

M.- Sí.

L.- ¿Te interesa su teatro?

M.- Me interesa su persona, en principio. Me da alegría que una persona como es él haya hecho la obra que hizo. A veces es tan feo ver que una persona produce algo hermoso y es desagradable como persona... En cambio Daniel es una persona muy interesante y por suerte sus obras dan cuenta de eso. Antes de conocerlo, porque él fue mi supervisor, había visto algunas de sus obras. Yo no me había sentido identificada con ningún maestro, pero me sentí identificada con él porque lo que el transmite, sin voluntad de enseñarlo, es a generar algo propio. Entonces tampoco genera fanatismo ni imitadores. Cuando yo hice *Pasionaria*, que lo supervisó él, fue importante para mí porque me escuchó y me ayudó a elaborar muchas cosas que en mí estaban latentes y que no salían. Con mucha contención y mucho respeto él me ayudó a descubrir esos recursos propios. Creo que él tiene mucha capacidad de descubrir en las cosas su valor, y no a aplastarlas con su estética. Por eso tiene esa diversificación su obra, y es tan duradera. En el sentido de que uno puede ver una obra de él y sorprenderse y sentirla muy innovadora. Hay muchos realizadores que no les pasa eso, porque se automatizan en algo.

L.- Esa es su propuesta: hacer algo distinto a lo que haya hecho anteriormente. No le interesa repetirse. Pero sí hay algo, y es lo que yo estoy intentando encontrar, que «es» Veronese. Por ejemplo, la violencia desmedida.

M.- Bueno, vos te diste cuenta que acá estamos todos sacados [risas].

L.- ¡Claro! ¿Y por qué hay tanta violencia? Familias disfuncionales, situaciones que se salen de lo cotidiano, falta de naturalismo... Es violento todo. Quizá es por la historia que ha tenido el país. Pero tampoco es que Daniel hable de desaparecidos o de dictadura...

M.- Es una forma de sentir.

L.- ¿Y por qué?

M.- Hay una estética de lo intenso, digamos. Puede ser la violencia, el amor, la muerte, etc. Y en la producción de teatro independiente acá se han sistematizado formas. Las familias disfuncionales, la sexualidad, la tensión física... Y yo creo que ahora estamos un poco perdidos. Creo que fue una reacción postdictadura. Cómo incidió la represión en el arte. En el 60 o 70 hay un realismo bastante cansino, pesimista, todo termina todo con un «qué se le va a hacer», de falta de ilusión. En el 70 empieza a aparecer el absurdo, combinado con algo de realismo, que trataba de sortear limitaciones expresivas de dictadura. Y cuando termina la dictadura la gente necesita salir a expresar todo lo que pueda, lo escatológico, lo sexual, el cruce de artes, «rompamos todo»... Había una necesidad de emanciparse, de expandirse. Daniel, Bartís y muchos de los que ahora son nuestros referentes han transitado eso. Y por un lado hay un bagaje personal, de familia tana, no sé, algo judaico también... de todos esos componentes... y por otro lado hay una evolución en la producción teatral que estuvo comprimida y de golpe se expandió. Rompamos la cuarta pared, hagamos cosas con pintura, toquémonos... Toda esa etapa. Además de lo que llegó de fuera y quedó acá: una mina empezó a traer a Stanislavsky y al tiempo se inventó ejercicios suyos, así que nosotros hacemos nuestro Stanislavsky. Tenemos unos métodos inventadísimos. Somos teatreros, nos encanta hacer eso. Es la actividad extracurricular

de mucha gente. No sé por qué. Creo que tiene que ver con el ego porteño, que nos gusta que nos miren. Con algo de la melancolía y la neurosis que tenemos. Y después no tengo puta idea. Pero se empiezan a cristalizar esas cuestiones en las obras. La gente está loca.

L.- Pero eso es bueno.

M.- Sí, pero pasa que nos faltan espectadores. O más bien es que los que realizan obras son los espectadores de las otras. Mi tía abuela no va a ver teatro.

L.- ¿Y qué es lo último que has visto de teatro independiente?

M.- Fui a ver a unos amigos, casualmente. Ah, no, pero fui a ver una comercial, de Daniel: *El crédito*.

L.- ¿Te gustó?

M.- Sí. La entiendo dentro de ese marco. Me gustaría que los actores le dieran más pelota. Creo que hay algo que pasa en el teatro comercial que de todos modos Daniel maneja muy bien, que es que hay una preponderancia de la cara de la persona que sale en la tele. Me parece respetable, pero la autoría al final no puede ser del actor. El actor también es un poco autor, sí, pero cuando se saca la correa y ya desatiende lo que pasa con la dirección... Vale, la gente va a verlos a ellos, pero... Pero está bueno, en realidad me gusta esa diversidad. En ese sentido también me gusta mucho Daniel. Me parece que está buena esa diversidad. Poder vivir de lo que hacemos nos hace más sensibles, más receptivos, más humildes, porque también tienes que estar viendo qué pasa en los demás con lo que vos producís. No sos vos solo con tu arte, sino que requiere la sociedad y tus empleadores.

L.- Que era todo lo contrario de cómo nació el teatro independiente en el 30, que no quería que los teatristas vivieran del teatro.

M.- Bueno, sí, sigue estando ese espíritu de Barletta un poco. En el *off* esperamos eso un poco. Eso y que nos sorprendan. Porque en el comercial entiendo que voy a ver algo esperable: al actor, o la temática que quiero ver... Y esos parámetros que maneja el comercial son necesarios, son útiles. El *off* es el encargado de generar ideas nuevas. Aunque también es cortante, porque una idea nueva en sí misma no tiene valor... A mí me resulta más fácil hacer un *casting* de publicidad a cien personas que una obra mía, porque es un diario íntimo.

L.- Eso es bonito.

M.- Sí. Y en ese sentido me parece que Daniel ha hecho una aportación muy grande. Lo primero que él hace es condensar en una misma persona diversidad. Y después es un poeta. Yo veo sus obras, veo que se expone y veo mucha belleza. Una belleza de la que él mismo no será consciente muchas veces. Es un excelente jugador. De juegos. No importa la materia, pero eso está vivo cada vez que lo vemos, los actores actúan bien, las cosas que dicen son potentes. Y eso está en una serie de reglas que se ponen en juego. El espectador no sabe cuáles son pero sí sabe que se está operando y que está viendo algo vivo, que sucede en el momento. Ese es su mayor aporte. Eso que está vivo, que sucede en el momento, que tiene unas reglas que no conocemos pero que nos hace redescubrir cosas cercanas, sencillas. Y que nos llevan por poéticas, o mejor, estéticas o estilos, muy diferentes. Lo que él propuso en *El Periférico de Objetos* fue muy importante. El hecho de que sea titiritero es muy importante Y después fue hacia otro lugar, en su escritura. Porque me parece que el *quid* de su cuestión es todo el tiempo ser un descubridor de algo y no declarar algo por hecho. Estar en ese movimiento. Y al mismo tiempo es muy sensible de la mirada ajena. Eso hace algo muy potente, porque está en contacto con el espectador.

L.- En *Corderos* me llama la atención ese título.

M.- El título es la puerta de entrada de algo. Te antecede a un contenido. Pues él hace todo lo contrario. Esas oraciones largas... Lo que él hace, creo, es un disloque a la expectativa. Juega. Le gusta hacerse el enigmático, que no vean cuál es su carta, su as. ¿Parece todo simple y sencillo? No, no lo es [risas]. Es su alquimia. Creo que busca, a propósito, una ausencia de sentido, cosas que no tengan explicación. Y sin embargo él entiende la utilidad de las cosas que

hay en juego. Mientras todos decimos «sí, es un objeto circular, que tiene un coso acá», él dice «es una manija, y sirve para esto». Recuerdo que una vez me contó que cuando estaba ensayando tenía pesadillas del tipo meter una ventana dentro de una ventana. Yo creo que su cabeza funciona así un poco. Se le presenta un problema y piensa de qué manera puede mover las piezas para que esta máquina empiece a andar. Desde un lugar de artesano. Pero la artesanía es conceptual, es elevada. Él lee mucho. Pero su método de trabajo no es intelectual, es artesano.

L.- Y es valorado por el público, ¿verdad?

M.- Sí. La gente, o al menos yo, le tiene mucho aprecio. Cuida lo que hace. Es respetuoso, muy paciente.

L.- Y ves a los actores jugar. Sin embargo, él se llama a sí mismo «director de orquesta».

M.- Sí, es muy coreógrafo. Él quizá diga que no, pero para mí eso tiene que ver con su condición de titiritero. Es como una gran partitura lo que hace, en la que hay una preocupación por lo relacional, por las relaciones entre las personas. Eso es lo que pone por delante a la acción dramática. Que algo sea dinámico, cambiante, que nada se estanque, estar en contacto con el otro. Por eso es tan complejo lo que propone. Tiene una mirada formal muy interesante, pero también una mirada emocional muy elaborada.

L.- Y a la vez tan simple.

M.- En las clases muchas veces le dice a los chicos «para mí lo maravilloso es lo que está ahí a la vuelta». Lo maravilloso es lo que descubrimos en algo que no habíamos visto antes y que estaba ahí.

B8. Flor Dyszel, Buenos Aires, 2014

L.- ¿Qué tipo de teatro te interesa más?

F.- No sabría decirte. Sin duda hay algo del lenguaje del teatro alternativo del que formo parte y que es desde donde yo trabajo. Pero no podemos vivir de eso porque no hay dinero. Esa es la diferencia con el teatro comercial o el oficial. No le reniego a nada pero me seduce la idea de reunirme con personas con las que me interese trabajar y armar proyectos. Y eso se da en el teatro alternativo. Lo otro es un trabajo y para mí es muy importante que los actores trabajen y que les paguen. Pero también es mucho más complejo entrar dentro del sistema y permanecer, porque las obras empiezan y terminan. Pero lo que me mantiene viva es el teatro alternativo.

L.- ¿Y también has hecho tele o cine?

F.- Ah. Sí, justo ahora, hace poco, con todos los que están en *Los corderos* participamos en una miniserie para formato televisivo. Está filmado como cine pero es para la televisión. Me pareció fascinante. Es bien distinto al teatro. Y ahora me apetece hacer eso también, porque para mí es nuevo. Pero teatro lo haré toda la vida porque es lo que más me gusta en el universo, no creo que deje de hacerlo.

L.- ¿Con Veronese habías trabajado?

F.- No, pero de alguna forma sí. Estudié en el IUNA y él hacía la tutoría de la dirección de la obra de Lucía Möller, *Pasionaria*, que estuvo casi cinco años en cartel. Daniel era el tutor del trabajo de los directores, así que cada quince días, los lunes, durante unos meses, íbamos a mostrarle el trabajo y la evolución. Ese fue mi primer contacto con Daniel. No es que ahora arranqué sin conocerlo, algo de la mirada suya ya sabía. También porque yo ya conocía a Lucía, y ella a Daniel y además en el IUNA ella lo asiste.

L.- Ya. ¿Y cómo empezaste a trabajar con él ahora?

F.- Fue medio azaroso. Él iba a hacer una lectura de una obra de un alemán que ahora no recuerdo cómo se llama, en la que iban a estar María y Luis, y para la lectura necesitaban otros actores, para que Daniel escuchara el texto. Y ahí Lucía le dijo «¿por qué no le decís a Flor?». Pero yo fui de gamba a leer, a hacer la lectura solamente. Y al final, en lugar de hacer esa obra decidieron hacer *Los corderos*, también con Diego, que todos habían trabajado con Daniel ya. Como *Los corderos* tiene dos personajes más llamaron a Sergio, que lo conocen, y a mí. Nos conocemos entre casi todos, también porque María, Sergio y yo venimos del Sportivo [el espacio y la escuela de Ricardo Bartís]. Y recuerdo que me llamó el 7 de marzo, que justo yo reestrenaba *La máquina idiota* y me hizo mucha ilusión. Y ahí estoy, con mucha expectativa y muchas ganas. Para mí está bueno también hacer algo distinto a lo que vengo entrenando.

L.- ¿Por qué? ¿Dónde está la diferencia?

F.- Por lo pronto en el trabajo con el texto. Porque Bartís no labura con un texto anterior, sino con situaciones improvisadas, y a partir de las energías y de las combinaciones de las personas se forma una obra. Acá es un trabajo anterior con un texto, y para mí eso está bueno. Que he trabajado antes así, pero hacía tiempo que no lo hacía. Pero sobre todo es por trabajar con Daniel y con esos monstruos de compañeros, a los que admiro enormemente. Laburar con gente que admiro me produce emoción, no hay nada que más quiera que eso. Es un lugar desafiante, lindo, gozoso. Y ahora tuvimos que interrumpir los ensayos, pero está presente ese material desde el momento cero.

L.- ¿Habías visto algo de Daniel?

F.- Sí, vi todo.

L.- ¿Qué es lo que más te interesa de él?

F.- A mí me gustan mucho sus textos, por eso también que *Los corderos* sea un texto de él me tiene tan contenta. Yo cuando vi *Mujeres soñaron caballos* me partió la cabeza., me pareció una obra que producía una situación muy afectiva, todo lo que sucedía en ese espacio chico, encerrado, y los actores juntos, situaciones del orden de lo proxémico, de los cuerpos, como

violento... me encantó. Me pasó igual con *Espía a una mujer que se mata*, sobre todo lo que hacía Osmar Núñez. El laburo de actuación de los actores que trabajan con Daniel es que no entendés que están actuando pero lo están haciendo con un nivel de intensidad enorme.

L.- ¿Y por qué crees que tiene ese éxito Daniel? Quiero decir, en España se le conoce.

F.- Antes de hablar del éxito de Daniel hay que ver esa particularidad de la Argentina que es la cantidad de gente que hace teatro. Hay muy buenos actores, y una decisión de actuar y de que la vida esté atravesada por la actuación, no solo en el orden de trabajo, en las obras comerciales, sino estar todo el tiempo en busca de proyectos para actuar. Eso me parece que hace como que sea fuerte la actuación acá. Combinado con alguien que tiene una mirada muy fina sobre el teatro... porque está buenísima su mirada sobre los textos, o sobre Chéjov, pero también cómo hace que los actores se muevan en los espacios y proyecten... y creo que eso es lo que más termina conmoviendo. Crea un lugar con mucha identificación y creencia. Vos lo ves ahí traspirando la camiseta y no hay nada impostado o distante, sino un trabajo afectivo de la actuación. Yo creo que ese es un gran hallazgo. También esos lugares de identificación, los vínculos amorosos, familiares, que siempre rondan en la sombra. Las armas, la violencia. Yo no sé cómo es el teatro en España, pero me da la sensación de que es un poco más antiguo y convencional del de acá, como de texto, hecho en grandes teatros... es lo que más sucede en todos lados, pero acá tuvimos ese teatro independiente.

L.- ¿Por qué dijiste que sí a trabaja con él?

F.- Por un montón de motivos. Por trabajar con Daniel, con esos actores que hay, porque está buenísimo hacer cosas distintas. No creo que algo te haga cambiar la forma de actuar, sino que es una situación acumulativa. Cada cosa empieza a ser una nueva línea por donde encarar la actuación. Sin duda el trabajo empieza desde un lugar distinto. Ahora que yo trabajo con Bartís, aunque no le gusta que le llame así, no hay nada mejor que a mí me pueda pasar que este trabajo. Así que imagináte lo contenta que esto.

L.- ¿Tú habías leído el texto ya?

F.- Yo vi un ensayo acá hecho por españoles. Y ahí ya me había gustado. Pasaron muchos años pero tengo el recuerdo de lo que sucedía físicamente con esos cuerpos. Eso me fascinó. Por la cercanía que tiene con los espectadores y por lo que sucedía ahí, de lo que se hablaba, lo que uno entendía y no entendía. Había algo en peligro ahí. Y además me reí un montón, porque la situación es redramática pero hay algo del procedimiento de los textos y las réplicas que tiene humor. Esa combinación, entre algo sumamente dramático por la situación que está puesta en juego, y la gracia sobre lo que sucede, que uno no entiende dónde ubicarse, me encanta. Como espectadora y desde adentro. Es como un hilo muy fino entre una cosa y la otra, y cuando está bien hecho es espectacular.

L.- ¿Viste un ensayo general?

F.- Sí, ya con la escenografía y todo casi listo.

L.- Vale, viste eso y después lo leíste, ¿no?

F.- Lo leí muchos años después. Cuando me dijeron *Los corderos* me sonaba y cuando lo vi dije «¡Yo lo vi esto!». Me gustó esa idea de que muchos años después eso que uno vio te toca hacerlo.

L.- ¿Y qué pensaste cuando lo leíste? Aunque ya lo habías visto y ya había unos cuerpos en escena...

F.- Pero el dejo de lo que queda es poco después de tantos años. Viste que lo que uno recuerda de las obras son momentos, gestos, algún que otro texto que haya quedado resonando, pero es muy fugaz lo que perdura y muy intenso. Sí me acordaba del personaje que hace de la madre con otro arriba de la cama como muy cerca, y las entradas, las salidas, el arma...

L.- ¿Qué pensaste cuando lo leíste? El texto ha cambiado bastante.

F.- Sí, porque la primera versión que nos llegó es bien distinta de lo que estamos viendo ahora, y seguirá cambiando. Eso está bueno.

L.- ¿Y qué te transmitió el texto? ¿Lo entendiste?

F.- Sí, pero cada vez que lo leo y lo vuelvo a leer siento que hay un millón y medio de cosas más. Eso es buenísimo en la escritura, sobre todo cuando te toca trabajar con ese material textual, porque cada vez que lo lees entendés todas las pistas que hay para comprender ese desenlace. Pero en una primera lectura uno pierde todas esas cosas porque no las comprende. El texto tiene muchas capas. Parece que se trama algo y después no es eso. Y quién es el que viene, de quién es la hija, cuántos años tiene, qué vínculo hay entre ellos, qué pasa con el vecino... Uno no termina de confirmar nada porque inmediatamente empezás a creer otra cosa, y otra, y eso es lo que te tiene en vilo. Tanto cuando lo lees como, supongo, cuando lo ves como espectador. Es una obra entramada. Está bárbaro el texto. Y es difícil al mismo tiempo de hacer porque supone una maquinaria muy precisa de tiempos, de los cuerpos, de lo rítmico, de los sentimientos. Es lo que decía María: ¿pero qué es lo que se actúa?, qué información tienen realmente los personajes y cuál no... eso hace complejo el trabajo.

L.- ¿En general o con este texto?

F.- Con este, con este texto. Imagino que hay algo de la textualidad de Daniel que tiene algo de eso. No es llano. Tiene muchas capas.

L.- ¿Y qué pensaste de tu personaje?

F.- A él le rondan un montón de situaciones pero está al servicio de lo que se narra. Hay toda una maquinaria en la cual se inserta el personaje que hace Sergio, que es Oscar, Gómez, que es el que viene de afuera e ingresa en una maquinaria familiar medio siniestra y no se termina de entender. Y mi personaje es el que genera cierto desenlace porque no se sabe de quién termina siendo la hija. Y en ese sentido yo tengo que actuar la edad, que no se termina de definir cuál es y me parece divertido. Yo soy mucho más grande que el personaje. Eso me resulta divertido y desafiante: hacer de adolescente y no caer en un lugar común y bobo. Pero también comprendo que es difícil de aislar la situación porque está metido dentro de algo general. Y todo el tiempo es a quién quiere más, a quién no... De quién es hija...

L.- En un ensayo Daniel dijo en un momento «esta obra no es de desaparecidos». ¿Tú lo pensaste en algún momento?

F.- No.

L.- ¿Ni siquiera en la primera lectura?

F.- La idea de alguien que entra encapuchado tiene resonancias obvias para nosotros, porque están grabadas en la sangre. Pero la obra descarta esa idea. Sí tiene una cuota de violencia, que está en esos personajes. Pero no creo que tenga que ver con eso. El principio sí tiene esa resonancia pero porque lo tenemos tatuado, pero después la obra va hacia otro lado. Por eso también está puesto en duda ese gesto y fue lo último que hablamos en el ensayo. Pero por otro lado también es buena la idea de que alguien entre a la fuerza, porque es el motor que va desencadenando todo lo que sucede después.

L.- Sí, es el código o el marco.

F.- Claro. Pero la lectura no me parece que tenga que ver con la dictadura. Es una obra que está escrita hace unos años, pero que transcurre hoy en el Conurbano.

L.- ¿Tienes idea de cómo vas a trabajar este personaje?

F.- En general después de leer tienes una imaginación sobre lo que puedes probar. Pero después los ensayos tienen que ver con los otros compañeros, con la mirada atrás, con lo que está trabajando en cada momento... No me agarra la ansiedad. Uno siempre quiere tratar de entender, pero también comprendo que los procesos son complejos, porque uno va por un lado y después cambia... Lo que me gusta es no hacer lo mismo de siempre y cambiar de métodos. Me tiente mucho lo vincular, que sea momentáneo y fugaz, saber qué es lo que se pone en juego a cada rato, en cada ensayo o en el transcurrir de la obra...

L.- ¿Así está trabajando Daniel en los ensayos?

F.- Llevamos muy poco. Hasta ahora sí me di cuenta de que es muy importante saberse la letra porque agiliza algo sobre entender cuál es el tono sobre lo que se está trabajando. Esa es la primera búsqueda: comprender lo que está puesto en juego. Y eso recae sobre Berta: ella produce cosas y los de afuera estamos alrededor de eso. Me gusta mucho cuando veo a mis compañeros preguntarse y preguntar cosas sobre el texto, eso lo hace estar muy vivo. Discutir, pensar al detalle lo que se pone en juego a cada rato, qué se actúa... eso está buenísimo, porque son actores que producen actuación a cada rato. En lo que piensan, en cómo actúan... Yo lo miro con admiración.

L.- ¿Y por qué crees que tiene ese título?

F.- No, eso es rarísimo. En un momento de la obra de lo dice. Hay algo de la idea de los animalitos. Los personajes funcionan más instintiva que racionalmente. Creo que tiene que ver un poco con eso. Y también es linda la palabra *corderos*. Pero creo que tiene que ver con el mundo animal.

L.- ¿Y por qué eso es tan importante?

F.- No sé si es tan importante, pero a veces hay determinadas lógicas familiares o determinados mecanismos que funcionan como si pareciera que nada está pensado y se actúa instintivamente. Es como «bueno, acá hay una cuenta pendiente en esta familia, que es resolver este tema, y no importa la forma en que nosotros lleguemos a eso pero hay que hacerlo, porque si no, no podemos seguir». Eso es algo que sucede a veces en la vida de las personas, esa idea de quiénes son los padres... esa idea me parece atractiva.

L.- ¿Por qué?

F.- No sé. La idea del padre. Todo el tiempo. La idea de que a veces para que uno pueda crecer debe matar al padre. Esto no necesariamente tiene que ver con la obra. Cómo continuar con esa *ley paternal* en la familia. Para poder resolver lo que hace falta en el tiempo necesitamos resolver lo que está encallado ahí. Sea como sea. También es una historia de amor. Otra cosa que me gusta es que dentro de una lógica familiar que funciona, aunque sea con una lógica animal o enfermiza, entra un extranjero y genera caos. Para el que viene y para los que están. Eso produce algo. Y es un buen terreno para generar una obra. Sucede mucho en las tragedias griegas, el extranjero que llega a subvertir el orden establecido.

L.- Pero aquí no se sabe hasta qué punto es extranjero.

F.- Por lo pronto es extranjero dentro de la vía familiar de esas personas del último tiempo. Ellos tuvieron un pasado. Ese pasado terminó. El presente es construir una familia: padre, madre, hija, vecino. Y eso ha sobrevivido durante doce, quince o veinte años. Y entonces vuelve esa persona del pasado.

L.- Sí. Te preguntaba esto de *Los corderos* porque hay gente que habla de la «animalización» en la obra Veronese: *Mujeres soñaron caballos, Los corderos...* Y además el cordero siempre es la víctima.

F.- Claro. El corderito. Hay una idea de víctima-victimario todo el tiempo. Lo bueno es que nunca es claro quién es quién. Eso es lo que genera tensión y atención. En cada personaje hay eso. Por eso parece que están locos. Hay algo exacerbado en cada uno de ellos. Todos los hombres tenemos algo de animal que la cultura y la sociedad aplacan para sobrevivir y tener cierto orden. Acá está como subido de volumen. Pareciera que se permite. Circula la idea de matar a una persona, por ejemplo. Hay algo que se traspasa, como que el padre toque o no a la hija. Todo eso está animalizado.

L.- ¿Y crees que eso es algo de Veronese o es general?

F.- Eso está en muchas obras, sobre todo en las que hablan sobre lo familiar. Lo familiar es siniestro si se mira con lupa. Es interesante para pensarlo desde el punto de vista más animal, en ese ámbito parece que uno se permite más cosas porque está dentro de una lógica más cerrada. Parece que es una constante en el teatro de acá. Y es atractivo, porque se sale un poco de lo cotidiano. Parece que uno no entendiera cuál es el límite de la violencia. Eso es teatral. Aunque

en la vida también uno tiene esas situaciones violentas. Pero en teatro, que uno sabe que los actores van a saludar contentos, es atractivo: el peligro, la tensión sexual, violenta, el deseo... Está desde Shakespeare hasta acá.

L.- Sí. Pero es algo que me llama la atención en el teatro de aquí. Es lo que dices: traspasar un poco los límites por todas partes.

F.- Sí. Hay mucha intensidad. Por lo menos en Buenos Aires. También tenés las obras en las que la actuación está mucho más aplacada y más dicha y los cuerpos están más al servicio de lo que se dice. En este caso hay cuerpos cargados de algo. Eso es lo que más me atrae. Y creo que debe ser atractivo de ver, por eso la gente va.

L.- Sí. Y por otro lado, que hablábamos de *El Periférico*... ¿tú crees que le queda algo de eso a Daniel?

F.- Yo creo que todo te queda. Tuve la suerte de ver *Máquinahamlet* cuando era muy pequeña en El Callejón y a mí me voló la peluca en ese momento. Y creo que queda algo de esa maquinaria, esa idea de que alguien mueve los hilos de la situación. Además de la idea de lo siniestro, que se manejaba en *El Periférico* y sigue circulando. Por más que uno haga nuevas cosas, está bien saber que uno se va formando acumulativamente. Todo sirve para algo y todo deja marcas. Y en el caso de Daniel hay algo formador que le dejó ese grupo.

L.- ¿Y sabrías que hay de eso en la obra?

F.- No sé. El dejo es muy sutil, pero tiene que ver con lo que a él le interesa contar, ese aspecto maquinal, lo familiar, lo siniestro, los objetos que aparecían en *El Periférico*. No sé si es un signo o un elemento concreto. No es que en todas sus obras aparezca un muñeco sin ojo, sino que son palabras, temáticas que se repiten. *Máquinahamlet* es un texto de Müller, que viene Shakespeare, y en él se habla de la familia, el padre que viene... digo, si te ponés a pensar podés hacer un montón de asociaciones. No sé cuál es. Pero las personas son consecuencia y causa de toda una historia formadora y forjadora. Y es acumulativo.

L.- ¿Y cómo crees que lo va a recibir el público?

F.- ¡Ay, ojalá que bien! Yo estoy muy entusiasmada, y cuando lo cuento lo hago con entusiasmo. Pero es que una obra dirigida por Veronese, y con esos actores, la gente produce como «¡qué bueno!». Porque mis compañeros son grosos, son de lo mejor que hay. Entonces hay algo de la junta de la mirada de Daniel con ellos produce expectativa. Después nunca se sabe. Yo quiero creer que sí. Y tiene fuerza de las personas y de lo que está puesto en juego. Yo leí el texto y me gustó mucho, entonces uno intuye que le va a gustar a todo el mundo.

L.- Sí, tiene que ser. En España funcionó muy bien.

F.- Sí, pero es bien distinto el público de acá.

L.- ¿Por qué?

F.- Yo siento que el público de acá tiene un ojo más crítico. Están esperando una obra de gente que conocen, y hay una expectativa que espera que no sea defraudada. Hay mucha exigencia. Y está buenísimo. Mientras uno crea que lo que hace está bárbaro ya está, porque lo otro se escapa de las manos de cualquiera. Mi creencia es que sí va a recibirse bien.

L.- Qué entusiasmo.

F.- Sí, soy una persona tremendamente apasionada. Después cuando estrenemos te cuento cómo fue. O venís a verlo.

B9. Paco Inestrosa, Málaga, 2014

L.- Voy a coger el café. Se me hace raro decir «coger», recién llegada de Buenos Aires.

P.- Sí, a mí me pasa igual. Nosotros tuvimos que adaptar los textos.

L.- ¿Cómo fue el proceso?

P.- Bueno, esto mejor te lo explica Gema que se lo sabe mejor.

L.- ¿Pero cómo entraste tú?

P.- Pues lo mío fue circunstancial, porque cuando ellas nos lo propusieron, que tuvieron todo un periplo de charlas con Daniel, no sabían qué elenco iba a ir, y yo no iba a entrar, iba a entrar otro compañero, pero tuvo un problema en su casa y me dijeron «¿tú estás para ir?» y yo dije «pues bueno, nunca he ido a Buenos Aires, vamos para allá».

L.- Pero tú ya habías trabajado con Gema y con Histrión, ¿no?

P.- Sí, llevaba varios montajes. Una vez que ellas ya tuvieron el contacto y nos íbamos para allá nos mandaron el guion y nos reunimos todos en Granada. Y tuvimos que cambiar las frases, no solo los giros. Nos reuníamos para cambiarlo sin traicionar el texto del autor. Y nos fuimos para allá con el texto prácticamente aprendido. Y cuando llegamos allí a Daniel le enseñamos el texto, que lo seguimos trabajando.

L.- Pero vosotros cambiasteis giros, no la historia ni nada, ¿no?

P.- No, no, solo los giros, porque hay cosas que en argentino resulta extrañas si se ponen en escena.

L.- ¿Y una vez en Buenos Aires cómo fue el proceso?

P.- Pues lo primero fuimos a los apartamentos... [risas]. Nos reunimos con Daniel, que no nos conocía físicamente, les habían mandado fotos pero en persona no nos conocíamos, así que las primeras reuniones eran casi reuniones de amigos. Nos poníamos a charlar y en esas charlas él iba observando. Hablábamos del texto y tal. Pero esas charlas continuaron siempre antes de los ensayos. Y en ese tiempo él se fijaba, iba viendo. Porque no es lo mismo trabajar con actores que conoces que trabajar con un grupo que además no se ajusta a las características de tus actores o a la forma de trabajar de allí. Él siempre decía que nosotros somos más nerviosos. Y probablemente sea verdad.

L.- ¿Te acuerdas de lo que pensaste cuando leíste el texto?

P.- Uf, pues ya no sabría qué decirte. Me llamó la atención por los diálogos, por cómo conducían esa historia, que además es extraña... Es que no eran ni siquiera los diálogos, que podían ser anecdóticos y no estaban incidiendo en lo que ocurría, pero te llevaban a que la historia ocurriera. Y eso es lo que ocurre en la historia real. Nadie dice «oye, que dentro de poco voy a ir a mear». Esa forma fluida de conducirte, que después se fue modificando. Porque el texto lo modificó.

L.- ¿Y cómo eran las modificaciones?

P.- Estábamos nosotros ensayando y él se subía arriba, en el estudio, y bajaba y decía «he cambiado esto, vamos a probarlo». O a lo mejor algo de lo que hacías le gustaba y se quedaba. Todo lo que refleja la represión argentina no cabía aquí. No puedes contar eso mismo en algo que sea creíble aquí. Eso que parecía que estaba, porque no estaba propiamente en el texto, se fue eliminando y se fue adaptando a una realidad española.

L.- ¿Pero tomasteis como referencia alguna realidad de aquí?

P.- No, no, digamos que todo ocurre un poco en un entorno que no existe, que puede ser cualquier parte. Pero esas pequeñas connotaciones que hace que lo sitúes en un lugar determinado había que transformarlas. El rapto de la niña tenía connotaciones obvias, pero aquí no podía ser de esa manera, porque te lleva a algo lejano, no cercano.

L.- Hombre, aquí ha pasado todo eso, pero.

P.- ¡Claro! Pero es distinto. Aquí los raptaban desde muy chiquititos [risas].

L.- Pero el significado del texto también cambia muchísimo. Por ejemplo, que a la hija se le pague.

P.- Pero se queda todo en el aire. Hay un final en el que algo de eso se indica en nuestra versión.

L.- Eso no está en el original.

P.- ¿No? Pues nos llegó así. De hecho lo suavizamos como para dejarlo todo en el aire.

L.- Pero se entendía bastante, ¿no?

P.- Pasa una cosa con los espectáculos de Veronese, y es que cada espectador coge lo que le interesa y sigue esa trama. Y pueden ocurrir muchas cosas. Todo puede depender de la perspectiva de dónde esté sentado el espectador, que decir seguir a un personaje o a otro. Y eso nos pasa en la vida real. Vas por la calle y ves una discusión y tomas partido por alguien por lo que sea. Y lo sigues a él y ya lo estás favoreciendo.

L.- Y dentro de todas estas perspectivas, ¿tu personaje qué función tenía en la obra?

P.- Buenos, es el que mueve toda la historia, en realidad, porque lo que se está narrando parte de mi propia entrada. Y luego ya vamos viendo cuáles son las circunstancias que ha vivido cada uno y demás. Pero el principio de la obra en sí es mi entrada, cuando entro tapado y con los ojos vendados y nadie sabe por qué. Ni siquiera yo mismo, que lo voy averiguando con el tiempo. Y ahí hay tela.

L.- ¿En algún momento te pareció difícil trabajar esta obra?

P.- Verás, a mí me pasó una cosa. Yo, en el fondo de mi alma y de mi necesidad como actor, descubrir esa forma de trabajar fue como decir «pero si esto es lo que yo he estado esperando siempre». Ahora es hasta difícil adaptarse a otros estilos. Descubrir esa forma de trabajar era lo que estaba buscando, así que estaba totalmente entregado.

L.- ¿Y eso por qué puede ser? ¿Qué estilo es ese?

P.- Es una cosa que parte de la verdad absoluta. Es teatro, no vayamos a decir lo contrario, pero la verdad es necesaria en estos casos, Yo no estoy trabajando para un espectador sino para mi compañero, el espectador no figura dentro de mi momento de trabajo, está ahí y trabajamos para él, pero no en el momento de actuar. En ese momento trabajo para mi compañero y él para mí y lo que ocurre entre nosotros es lo que el espectador va a ver. Y tiene que ser lo que ocurre al momento.

L.- Y eso lo hace Daniel.

P.- Daniel es que tiene una forma de dirigir que no podría especificarla, la verdad. No podría decirte cómo dirige, porque nunca te marca nada, solo te va aceptando. Y llega un momento en que piensas «no me dice nada, ¿lo estaré haciendo bien?», y un día decides preguntarle y te dice «mientras yo no te diga lo contrario, sí». Y cuando transcurre el tiempo es cuando te das cuenta de que has evolucionado. Y te preguntas cómo lo ha hecho, como te ha llevado ahí. No existe una metodología como tal.

L.- Claro, él estará dirigiendo para el aquí y el ahora.

P.- Sí. Él no te abandona. De hecho hay marcaciones. Sabes que trabajamos en un espacio donde damos la espalda al espectador. Pero él sabe manejar muy bien el espacio, así que si a él le interesa estarás de cara al espectador aunque resulte raro. A veces puede mover al que está hablando, aunque esté hablando y dé la espalda al espectador, porque lo que interesa es la reacción del otro. Él tiene todo bastante claro, lo que pasa es que trabaja con la gente, y puede cambiar las cosas si el actor cambia. Y eso es auténtico y verídico, y lo que produce emoción, que es lo que él quiere y lo que tiene que ocurrir en el teatro.

L.- Él trabajó con El Periférico de Objetos, ¿tú crees que queda algo de eso?

P.- Sí. En su forma de trabajar está manipulando, manejando los hilos de esos personajes que están ahí y haciendo lo que resulte más interesante para esa tercera persona que es la que está sentada en la butaca. Obviamente las marionetas no tienen vida propia, así que él decide ya

no cómo cuándo y dónde, sino según lo que tú le estés dando. Es distinto pero sí existe esa manipulación.

L.- En Buenos Aires todo lo que se transpira, supongo que lo viviríais allí, es violencia en teatro. Y en Veronese esto está. Este texto es violento, feroz.

P.- ¿Sí? ¿Te resulta violento? Qué curioso. Bueno, este en concreto sí, claro. Pero no sabría decirte...

L.- Igual es por su historia.

P.- Ellos hablan más de la actualidad, de cómo se vive eso en la actualidad. En el teatro español nos vamos a cosas mucho más ligeras.

L.- ¿Y por qué puede ser eso?

P.- No sé, por el carácter. Hombre, siempre hay momentos que ahondan en el momento actual o anteriores... Pero sí hay mayor vivencia de la realidad que la que tenemos en nuestro panorama teatral.

L.- Sí, yo noté eso. Y también los espectáculos que hablan de la familia rota.

P.- Pero eso por el psicoanálisis [risas]. O a lo mejor es que aquí se rompen menos las familias.

L.- ¿Pero tú habías hecho obras parecidas a esta?

P.- Pero no situadas en un momento actual. Siempre vamos a otras épocas como para no molestar, como que si habláramos de la actualidad alguien se puede molestar. Y eso mismo que queremos contar lo mandamos a otro sitio, o nos vamos a los años 60...

L.- ¿Viste cosas tuyas allí, o aquí?

P.- Sí, allí y aquí. Cuando él trabajó en el teatro Español de Madrid le costó más hacerse con los actores. No sé. Supongo que es una forma de trabajar más formal. Y esto requiere que te quites eso de la cabeza para poder seguir. No es lo anecdótico de moverse y hablar de espaldas. A veces lo que molesta es el ego. Pero para nosotros no fue difícil. Nos adaptamos. De hecho él a la hora de dirigir se iba moviendo. Y nosotros nos movíamos, hasta que entendimos que estamos trabajando para el compañero.

L.- ¿Era la primera vez que trabajabas así?

P.- Con cercanía de público no, pero hay verdades y verdades. Tú puedes tener a un espectador a medio metro de distancia y hacer algo totalmente teatral. Pero si lo que quiero es que ese señor crea que realmente estoy viviendo lo que estoy viviendo la teatralidad está de más, porque a la primera de cambio ya se ha dado cuenta de que le estás mintiendo y no se cree tu personaje. Y yo tengo que hacer que me crean a mí, a mi personaje. Eso era una lucha que teníamos entre nosotros. Porque teníamos distintas opiniones y puntos de vista de lo que ocurría, quién era el culpable de, si había sucedido algo o no, si habías abusado de o si el malo era este o este otro. Y cada uno defendía su personaje, su propia verdad. No solo con el espectador, sino entre nosotros. Eso hacía emocionante el trabajo: que me creyeran a mí más que a otros.

L.- ¿Conocías a Veronese?

P.- No. A Veronese yo no lo conocía. Todos fueron a ver no recuerdo qué espectáculo de Veronese porque Gema quería que vieran su estilo, pero como yo no iba a estar en el proyecto no fui al viaje. Así que no había visto nada suyo. Había visto teatro argentino y me hacía una idea, además tengo relación con Argentina, conozco a mucha gente argentina, aunque no había ido nunca. Y había visto espectáculos argentinos de estos últimos que salieron con la crisis, que creo que es lo que se está empezando a hacer aquí. Pero nada más. El primer espectáculo suyo que vi fue allí. Y me sorprendió cómo alcanzaban esa verdad. Y pensé «¿yo soy capaz de hacer eso?, ¡pues anda que no!».

L.- ¿Los nombres de los personajes han variado? En el original son apellidos...

P.- Creo que eso no ha variado. De hecho nos extrañaba mucho lo de Berta. Como que destacaba mucho. No es un nombre demasiado frecuente y nos parecía que tenía una

intencionalidad. Pero le pregunté y me dijo que no, que era un nombre que le gustaba, que no había una razón.

L.- ¿Por qué dijiste que sí a trabajar este espectáculo?

P.- En primer lugar porque es trabajo. Y además porque es Histrión y los resultados son buenos, la experiencia siempre es buena. Y viajar a Argentina, y trabajar con un director diferente, porque con los compañeros, menos con Elena, ya había trabajado. Pero por trabajar con un director tan diferente. Y nos fuimos allí, ensayamos, lo mostramos a gente que iba viniendo y nos iba diciendo cosas, vinimos aquí a estrenarlo y volvimos allí a Timbre4.

L.- ¿Y ha sido diferente la recepción aquí y allí?

P.- Sí, porque allí están mucho más acostumbrados a ese tipo de espectáculos. Esa forma de trabajar aquí llama mucho la atención. Cada vez parece más normal, pero al principio producía un impacto. La mayoría de las críticas son buenas, pero hubo una que decía que eso no era teatro y que el teatro no podía tomar ese rumbo. Al espectador aquí le impresiona. Allí fue más crudo porque están acostumbrados y te van a juzgar más, porque estás o no a la altura.

L.- Pero fue bien.

P.- Sí, sí, pero que allí tenías que charlar mucho más.

L.- Bueno, también ellos tienden a analizar mucho más.

P.- Eso es obvio. Aquí te dicen «qué bien has estado», el compromiso del momento, y a lo mejor alguien con confianza te dice más cosas. Pero allí nada más acabar el espectáculo es como que están esperando un coloquio. Están todos más interesados por el hecho teatral. Hay más cultura teatral. A mí me sorprendía eso de coger, bueno, tomar un taxi, y decir que estábamos trabajando con Veronese y que respondieran «¡hombre, con Veronese!, ¿ha visto usted la última de no sé quién?» o «pues no puede perderse en Corrientes la de». Aquí el porcentaje de esa conversación del conocimiento de lo que está ocurriendo en el mundo teatral no tiene ni puto de comparación. O en la farmacia. O en cualquier sitio hay opinión y conocimiento de lo que ocurre. Es algo tan normal, no un acto social o momento de divertimento solo. Cuando llegamos estaba la fiebre del pollo, que tenías que lavarte las manos todo el tiempo... pues no por ello dejaron de darse representaciones. Yo iba a un restaurante y no había ni dios, pero en los teatros había gente. Y a lo mejor como medida de precaución era dejar una butaca vacía entre espectadores, pero no dejaba de ir gente.

L.- ¿Y qué diferencias ver entre *Los corderos* y *Teatro para pájaros*?

P.- Mis personajes son completamente distintos. En *Corderos* soy la víctima, o así me considero. Y en *Pájaros* soy el malo, aunque a la hora de trabajar pienso que no lo soy. Allí recibo de todos y aquí soy yo el que da palos. *Corderos* está en un nivel social más pobre que *Pájaros*. Y mi personaje sobre todo, que es el productor importante, al que todo el mundo quiere acercarse y conseguir lo que necesita.

L.- Me llama la atención este uso de los animales, la animalización: *Teatro para pájaros*, *Los corderos*...

P.- Sí, bueno, los corderos pueden tener más significado, o relación entre el título y el espectáculo. Pero en *Teatro para pájaros* simplemente es una idea que a él le gustaba, y cuando escribió la obra decidió llamarla así. Es una frase que él tenía y le gustaba y la puso ahí.

L.- ¿Y *Los corderos* qué significa? ¿Él os explicó algo?

P.- Hombre, tú llegas a tus propias conclusiones. El cordero es el que va al matadero y es sacrificado. Otra cosa es el borrego, que se deja arrastrar... En los espectáculos de Daniel es como si vieras una pelea en la calle: no sabes cómo ha empezado porque no estabas ahí, pero estás viendo lo que ocurre y te implicas o no, y a lo mejor te vas y no sabes cómo ha terminado, pero el hecho ese te ha producido una emoción. Y sacas tus conclusiones.

L.- ¿Y crees que hay algo de animales en los personajes de *Corderos*?

P.- Hombre, sí, si quieres comparar, sí. Esa agresividad, ese atacarse unos a otros en esa jauría, ese sálvese quien pueda. Hay algo animal, pero es el animal que la persona lleva dentro.

L.- ¿De qué habla *Los corderos*?

P.- Habla de algo de vida y cómo manejamos nuestra vida y nuestros sentimientos. Cómo esos rencores que pueden existir atrapados en el tiempo te pueden llevar a circunstancias, a explotar, a desvariar, a reconducir según el qué. Y cómo acaba no se sabe, pero lo que importa es el hecho mismo que se está representando, que produce una emoción que reconozco. Eso es lo más importante del hecho teatral. Fíjate, a la hora de ensayar *Corderos* él no me daba indicaciones, quizá fueron tres directas a mí, pero me di cuenta de que le daba indicaciones a otros compañeros y los hacía variar. Eso me obligaba a mí a variar, así que me estaba dirigiendo a través de lo que hacía con los demás y la reacción que yo tenía que tener ahí. Eso me fascinó cuando vi ese juego, porque me obligaba mucho más. No esperaba que él esperara algo de mí, sino qué ocurre en el momento en el que cambiamos las piezas de lugar. Eso me hacía estar en una tensión continua.

L.- Eso se transmite. Tensión.

P.- Sobre todo en *Corderos*. Nosotros siempre hacíamos un pase completo antes de empezar el espectáculo. Así llegabas a escena arriba del todo, para empezar a ese nivel.

L.- Volverías a trabajar con Veronese, ¿no?

P.- Claro, por supuesto. Es que esto es el teatro que a mí me gusta trabajar. He trabajado en otras cosas y otros estilos y siempre te enamoras de lo que haces, si no cómo lo vas a hacer, pero ese trabajo era lo que necesitaba. Ojalá pudiera irme a Buenos Aires y trabajar allí.

L.- ¡Pues mucha suerte!

B10. Elena de Cara, Málaga, 2014

L.- ¿Cómo entraste a formar parte de Histrión Teatro?

E.- En Granada hice un curso de interpretación de cámara y conocí a Gema, que estaba de oyente. Nos encontramos más veces por los teatros, luego yo empecé a trabajar en un bar y ella fue un día allí y me dijo que necesitaba una actriz que pudiera parecer su hija. Me pidió el mail y el teléfono y me dijo que la producción era delicada porque sería viajar a Buenos Aires y era un compromiso fuerte, y que ya me llamaría y tendría noticias, porque le gustaría que por lo menos hiciera la prueba. Tardé un mes y medio en saber de ella, me llamó, me dio la cita y el guion para hacer la prueba.

L.- ¿Era texto de *Los corderos*?

E.- Claro, era el libreto entero de *Los corderos*. No necesitaba aprenderme ninguna escena porque íbamos a trabajar todo el equipo en lectura, y ella pediría cambios, matices, etc., con las dos compañeras que también iban a ir a la prueba. Nos encontramos y estuvimos como dos horas y media o casi tres de prueba. Pero me encontré muy cómoda con todos. Estaba Enrique, Manolo, Paco y Nines. Comimos todos juntos. Y al día siguiente o al otro me llamó y me dio la noticia. Nos reunimos en la oficina, me contó con más detalles cómo funcionaban ellas y cómo sería trabajar con ellas, las fechas, los plazos, el viaje... Así que cuando yo hice la prueba no conocía a Daniel Veronese nada, ni quién era ni cómo trabajaba. Después me fui informando, ella me explicó y me contó que ellas sí que le estaban siguiendo la pista desde que lo encontraron en Madrid, que habían ido a Barcelona para ver *Mujeres soñaron caballos* y que había sido un tiempo largo de conversación. Nos fuimos a principio de julio, así que tuve un mes y pico para estudiar el texto e ir preparada para trabajar por primera vez con todo ese equipo.

L.- Y allí.

E.- Y allí. Fue bastante intenso porque era convivencia, conocer al equipo, adaptarme, trabajar con Daniel, que es amoroso, delicado y cercano, pero era mucho. Porque tenía veinticuatro años para veinticinco.

L.- ¿Qué pensaste del texto cuando te lo pasaron?

E.- Me encantó, me gustó muchísimo, me pareció muy inquietante. Es de estos textos que te mantienen atenta, a la expectativa de lo que va a pasar, y te lo imaginas y te preguntas «¿cómo se montará esto?».

L.- ¿Y qué pensaste de tu personaje?

E.- Iba con muchas incógnitas con respecto a él, porque había pocos datos. Iba con muchas preguntas. Durante los ensayos iba conociendo a Daniel y me di cuenta... porque yo era muy jovencita entonces y pensaba que había una serie de reglas, normas, temas que había que ir desgranando para activar el motor. Él me enseñó que esas preguntas no importan siempre y cuando estuviera presente en el escenario y atenta a lo que estaba pasando. A él no le importaba de dónde venía yo cuando entraba a escena, ni qué hacía el personaje antes. Eso me descolocó, yo creía que necesitaba resolver esa pregunta, y si él no me la respondía yo tendría que inventarme algo. Seguí tirándole a él hasta que me dijo «No me importa, no te la voy a resolver, invéntatelo, tiene que estar aquí y ahora con tu compañero Enrique preocupada del ruido que hay, de si van a venir y qué hacéis hasta que llegan. Y con estar presente vale, así que déjate libre y confía, que yo te voy a guiar». Me costó mucho.

L.- ¿Tú llegaste a leer el texto original?

E.- Sí, nosotros llegamos con el libreto con los giros argentinos. Y en la primera reunión que tuvimos en su nave lo cambiamos al castellano. Eso se reescribió.

L.- ¿No hubo cambios en los ensayos?

E.- Conforme iba habiendo cambios se iba transcribiendo. Porque si algo no le encaja durante el proceso lo cambia y lo reescribe, que eso es buenísimo. Trabajar con un dire que es

autor es bueno, porque te resuelve cosas y puede modificar lo que quiera, pero si encima no impone su ego, sino que lo cambia para que el actor se sienta cómodo...

L.- ¿Y el final que tú leíste era el mismo que vosotros hicisteis?

E.- No, se incorporó. Surgió en los ensayos. No sé si lo propuso Daniel, que le apetecía hacer ese cambio, o Gema, o Manolo... Creo que fue Daniel, que quiso jugar. Él pensaba que la versión estaba mejorada, no sé por qué, la energía, los actores, el momento el paso de los años... y yo creo que le apeteció incorporar eso. Que se haga la acción, que se dé el fajo de billetes, pero que se quede abierto, que la chica se vaya y no se sepa.

L.- ¿A ti te parece una obra que hable de los desaparecidos o los bebés robados? ¿Conocías esa historia de Argentina?

E.- Nos la contó él durante los ensayos, en los cafés, las pausas... Porque nos resultaba curioso eso de «la puerta, la puerta, cierra la puerta». Nuestra realidad es bien distinta, claro. Y nos explicó que durante esos años hubo muchísimas desapariciones, que había que tener muchísima seguridad, que las puertas tenían que estar cerradas, que había secuestros, que todo esto era muy importante. Y que esa impronta se queda, aunque no estemos hablando explícitamente de eso. Lo que se huele en la obra es que hay violencia. Verbal y no verbal. Y hay tensión y hay mucho miedo. Pero no estamos hablando de los desaparecidos en Argentina.

L.- ¿Tú has tenido más experiencias de teatro tan violento fuera de Veronese?

E.- Creo que no. Que los montajes anteriores y posteriores no han sido así. Lo más parecido que he trabajado ha sido una puesta en escena de micro que se llama *La cenicienta*, que escribió Samuel Pinazo. Él es de Marbella pero estuvo un tiempo en Bogotá. Es lo único parecido.

L.- ¿Y por qué crees que puede ser eso? Nosotros no lo contamos igual en España.

E.- Pienso que las realidades son diferentes. Vimos piezas en las que había mucha carga violenta. Y mucha verdad. Me parece que son muy buenos trabajando, hay muy buenos directores y muy buenos actores que trabajan muy bien las acciones, no se quedan a medias, las llevan hasta el final. Es un todo o nada. Cuando hay violencia, aunque sea de palabra, es hasta el final, y la recibes mucho más fuerte. Creo que tiene que ver con eso y con su realidad, su mundo, el inconsciente colectivo de allí es distinto al de aquí.

L.- ¿Cómo fue el proceso de ensayos?

E.- Él trabaja con el texto aprendido. No hace calentamiento vocal ni nada porque quiere ir al grano. Su manera de calentar es ir pasando letra, a medio gas, más relajado, hasta que van pasando las escenas y te enganchas y estás a tope. Y ahí es repetir. Si hay algún problema, algún enganche, tiene que haber una pausa y no está, pues hasta ahí, y desde el principio hasta ahí. Y cuando esté, se sigue. Tampoco monta siempre cronológicamente. De hecho Enrique y yo no trabajamos hasta la mitad del proceso porque empezamos cuando entraba Gómez, para que nosotros tuviéramos más datos y entendiésemos qué había pasado y qué estaba en juego.

L.- Si tuvieras que definir la manera de dirigir de Daniel...

E.- Es muy curiosa, porque a veces sales de los ensayos con una sensación de precipicio brutal. Te dirige tan suave y no te traslada sus miedos o sus inquietudes, porque entiende que somos humanos y a un actor un día se le pueda ir la letra mucho o no esté a *full*. Siempre lo ves suave, sereno, muy cercano, y te da pequeñas notas. Eso nunca me había pasado: los encuentros que había tenido con otros directores habían sido diferentes. Daniel te dirige, te matiza cosas muy mínimas que eran importantes, o también movimientos grandes, pero de una manera tan suave que sales de ahí con la sensación de «no sé si estoy yendo por buen camino, si estoy ida, si estoy dentro de la película, si voy bien encaminada, si está contento, si estoy dando lo que pide, lo que es necesario». Y esto nos pasó a muchos de nosotros, hasta que un día se dio la conversación y se reía. Decía «Ustedes siempre quieren que les diga que lo hacen bien. Si no digo nada es porque todo va bien. El día que les digo es porque hay algo que no va bien. No voy

a gastar tiempo. No voy a dorarles la píldora, no es mi forma de ser. Y a veces es contraproducente porque te confías. O crees que voy contra ti». Y todos nos relajamos.

L.- ¿Pudiste ver algo suyo?

E.- Vimos una versión de *Casa de muñecas* y la de *Hedda Gabler*.

L.- ¿Y notaste diferencias entre lo que veáis y lo que estabais haciendo?

E.- Teníamos mucho miedo, pensábamos que no íbamos a ser capaces de trabajar de la misma forma que los actores de allí, porque el ritmo es trepidante, el espacio es muy chico... Tuvimos que aprender a movernos en ese espacio pequeño. Y además a construir la cuarta pared dando la espalda al público y actuando todo el tiempo, porque el público nos rodeaba por dos lados. Daniel decía que el foco estaba en todos, y el espectador decide a través de quién ve la obra: si la ve desde el mismo personaje durante los sesenta minutos o va cambiando, o la ve dos veces a través de personajes distintos...

L.- Claro, no habías trabajado así antes. ¿Y después lo has hecho aquí en España?

E.- ¿Como con Daniel? Con Miguel [Muñoz Zurita], en los micros, en *Cenicenta* y en *Aspasia*. Veo que hay gente que lo hace.

L.- Pero en los últimos años, antes no, ¿verdad?

E.- Sí, hace poco. Lo veo en las redes, a gente que hace este tipo de cosas, pero yo no he podido ponerlas en práctica.

L.- Y además de esa violencia, veía en Buenos Aires una necesidad de hablar de la familia desestructurada o rota. ¿En España hay esa necesidad? ¿Has trabajado algún texto así?

E.- Parece que estoy haciendo publicidad de mi chico, pero para enero voy a montar algo con él y habla sobre la familia. Seremos tres actrices que somos tres hermanas y cada una se lleva con la anterior diez años. Vamos a tratar el tema de la institución de la familia.

L.- ¿Y por qué ha surgido ese interés de hablar de la familia?

E.- Porque él cree que es un tema que se trata poco. Vamos a otros temas y olvidamos lo corrompida que está la gran institución de la familia. La de problemas y conflictos que hay en ellas.

L.- Sí, al final en la familia se ve la relación de poder, de opresor y oprimido. Y eso también está en *Los corderos*. ¿Quién es lobo y quién es cordero?

E.- Cada uno defendemos nuestro personaje, pero como decía Daniel, ni todos los buenos son tan buenos ni todos los malos son tan malos. Somos personas envueltas en una serie de circunstancias que nos llevan a actuar de una manera. Si alguna pieza hubiese cambiado, eso hubiese afectado al desenlace. Es el juicio desde fuera el que valora si eres lobo o cordero.

L.- ¿Tú cómo trabajaste el personaje: eras la hija o no?

E.- Acabé decidiendo internamente que era la hija. Elegí eso. Me ayudaba más a conectar ciertos motores donde el conflicto era más interesante si elegía eso.

L.- ¿Y por qué cogía el dinero? ¿Te acuerdas?

E.- Dentro de la dinámica en la que estábamos no me planteaba lo que iba a hacer con el dinero fuera. Me impresiona que me lo dé, recuerdo que hacía eso en escena, de «¿por qué sacas esto y me lo estás dando?». Porque yo trabajaba que no tenía relaciones con él, que yo era hija pero no me había acostado con él. Él jugaba que daba a entender eso para herir a Berta. Entonces trabajaba el no entender por qué me daba ese dinero y me iba. Pero no me sentía prostituida ni pagada. Pero no sé qué lectura se hace de eso porque cada uno lo va a leer de una manera.

L.- Daniel era antes titiritero. ¿Crees que queda algo de eso en sus montajes como actores? En su manera de montar la obra.

E.- No soy consciente de eso. Me viene a la imagen cómo manipulan los titiriteros, cómo mueven... pero Daniel no marca de esa manera. Da libertad y luego acota.

L.- ¿Fue diferente el proceso de ensayos de *Los corderos* y de *Pájaros*?

E.- Sí. Porque en *Corderos* no nos conocíamos. Yo me veía más tímida. Y tuvimos más tiempo. En *Teatro para pájaros* ya nos conocíamos todos y había menos tiempo para montar. Había menos cafés, menos pausas, menos diálogos sobre personaje, íbamos más al grano.

L.- ¿En cuál te sientes más cómoda como actriz?

E.- En *Teatro para pájaros* estaba más cómoda, creo. Pero como espectadora o lectora me quedo con *Los corderos*. Es que la energía que se crea es tan tensa...

L.- ¿Hacíais algo para mantener esa tensión?

E.- Siempre pasamos letra antes de cada espectáculo. Eso se ha mantenido en la compañía en los cinco años. Cada uno calienta lo que necesita y se fija la hora para hacer el pase. También como actriz tengo más recorrido en *Teatro para pájaros*, paso por más sitios, puedo disfrutar un poco más.

L.- ¿Los nombres de los personajes estaban ya dados? Porque en el original Berta se llama Rodríguez, Tono se llama Luis... Y no sabía cuándo había sido ese cambio.

E.- Quizá con las conversaciones con Gema. No lo recordaba. No sé si fue propuesta de ella o de él, pero cuando nos dieron el libreto ya ponía «Berta: Gema». Y el de la hija nunca se le llegó a poner nombre.

L.- ¿Tú preguntaste alguna vez que por qué fue así?

E.- Sí, me dijo que le gustaba que no se le dijera el nombre verdadero. En el libreto original era Hija, y como eso no se utiliza aquí era la Niña.

L.- ¿Cómo fueron las funciones en Timbre4?

E.- Nos imponía un poco ir a Buenos Aires. Siempre hacíamos la misma función, más o menos. Pero ir allí, y en la escuela de Tocachir nos imponía. Pero la experiencia fue buena, a la gente le gustó y funcionó.

L.- Y aquí también. Las dos.

E.- Sí. *Corderos* tuvo más suerte. No había crisis, casi no había producciones de Daniel, era muy deseada, la gente quería verla y programarla... Creo que con *Teatro para pájaros* había algo de «otro Veronese más».

L.- ¿Y tú por qué dijiste que sí?

E.- Porque profesionalmente en ese momento era algo muy goloso y enriquecedor. Era trabajar por primera vez en una compañía de la ciudad en la que vivía, que me apetecía, que había visto trabajos suyos anteriores que me habían gustado, y la propuesta del proceso en otro país, con un director al que no conozco pero me hablan maravillas del nivel que tiene y de la carrera y la experiencia... ¿cómo no?

L.- ¿Podrías definir el trabajo de Daniel?

E.- Creo que es una persona muy intuitiva, que huele dónde está el conflicto, qué puede ser interesante, dónde tiene ese actor eso que busca y que ayuda a pulir y darle confianza para que lo saque, porque realmente tiene potencial para desarrollar eso. Y se mete muy sigilosamente en las llagas. Y no sabes cómo te ha llevado allí. Como cuando te echan un puñado de sal, que pica pero a la vez te gusta porque hay una comunión. Te ves reflejado en lo que estás haciendo, lo ves en un espejo. Cuando he visto espectáculos suyos me ha provocado eso. Como actriz me ha dado confianza, ha ido muy suave conmigo.

L.- Qué bien, qué gusto escucharos a todos hablar así de él.

E.- Es que es la verdad, como lo hemos vivido.

B11. Enrique Torres, Granada, 2014

L.- ¿Cómo empezaste con Histrión?

E.- Pues es que casi te tengo que hablar de cuando las cosas se hacían en blanco y negro. Hará unos quince años. Y entré... pues como ocurren las cosas en la vida: por azar. Estaba pasando una mala racha, me vine aquí a vivir, que antes estaba en Málaga, un amigo estaba en Histrión, dio la casualidad y me dije «puestos a buscarnos la ruina qué mejor que el teatro».

L.- ¿Y cómo entraste a *Los corderos*?

E.- En realidad Histrión no hace *casting* como tal. Trabaja con actores que ya conoce, les llama, les cuenta el proyecto y si es del agrado y la conveniencia de ambas partes pues uno se enrola en ese barco. Y ocurrió de esa manera tan natural. «Oye, este es el proyecto que queremos trabajar, queremos ir a Argentina», y para mí fue estupendo.

L.- ¿Tú conocías a Veronese?

E.- No. Ni personalmente ni había visto nada de su teatro.

L.- ¿Y viste algo antes de ir a Buenos Aires?

E.- Sí, vimos *Mujeres soñaron caballos* en Barcelona, y la verdad es que nos asustamos muchísimo, porque dijimos «Nosotros no podemos hacer esto». Yo se lo dije a Gema: «Mira, no sé, a lo mejor tendrías que repensar un poco y darle una vuelta con la almohada. Esto es muy difícil». Pero luego resultó que no fue tan lamentable.

L.- ¿Cómo fue el proceso?

E.- Muy natural. En el sentido de que no hubo ni grandes rupturas ni cosas que hacen complicado llegar a un resultado. Cuando uno está en un proceso teatral siempre está la espada de Damocles: estreno y un resultado que hay que dar. Esa espada mediatiza mucho, porque el tiempo es limitado, el ejercicio de mercantilismo que la empresa tiene que hacer es muy depurado porque las circunstancias así lo imponen... Y todo eso vierte cierta angustia en los procesos creativos, que deberían ser lo contrario, lo más gozoso. Pero yo no lo viví así. Lo viví como Cholo Simeone dice «¿Viste? Hay que jugar partido a partido, salí a la cancha». Y nosotros salíamos a la cancha todos los días a trabajar casi sin darnos cuenta. Decíamos «bueno, pues llevamos aquí metidos una hora», pero no tenía la sensación de que eso fuera un trabajo arduo y pesado. Al principio sí, claro, con las expectativas que tú tienes y con cierta prevención porque vas a trabajar con un director que tiene un perfil y una proyección internacional que lo mismo nada más llegar te dice «¡Tú no me sirves!». Pero eso en seguida se disipa. Nada más verlo es la imagen del *antidivo*. Entonces cambia esa veneración que muchos actores pueden sentir por un director. Muta a algo más profundo y más sincero. La veneración para mí no es buena. Un dicho tibetano dice que visto con veneración hasta un diente de perro emite luz, y es así. En cuanto tú quieres divinizar o poner a una distancia a un personaje eso hace que modifiques lo que él hace y cuenta.

L.- ¿Y cuando leíste el texto qué pensaste?

E.- La verdad, el texto en sí, como dramaturgia, me pareció hasta pobre, sinceramente. Me pareció un texto sin más. Quizá porque no llega a tener gran comicidad, no tiene unos elementos dramáticos deslumbrantes, literariamente no es un texto que deslumbe, no es que digas «es que esto tiene que funcionar por muy malo que yo sea como actor». No. Porque precisamente creo que el teatro de Veronese funciona por eso, porque se inmiscuye como un virus que hace que tu resiliencia a un cuerpo extraño decaiga y entra en tus defensas. Habla de lo cotidiano, de elementos cotidianos, y esa precisión caso quirúrgica que tiene el hablar de algo que puede ser anodino, incluso, es lo que le diferencia de otros autores.

L.- Es verdad que habla desde lo cotidiano, pero está tratando temas como la familia desestructurada, o una violencia desmedida. Que se ven en Argentina.

E.- Sí, claro, por eso es cotidiano precisamente, porque es una cosa que se da habitualmente y no solo en focos en los que la familia está desestructurada o hay cierto

desequilibrio social. No. La sociedad entera está desequilibrada. Nosotros estamos en una casa, en una familia, pero lo que se cuenta es transferible a otros ámbitos. *Los corderos* habla de algo que era muy común en Buenos Aires: el secuestro exprés que hacían. Esto no es un fenómeno común, por lo menos no es algo que se dé aquí. Sin embargo los elementos que desencadena esto sí son comunes para todos. Ese salto que desde lo cotidiano a algo mucho mayor es la grandeza de sus textos.

L.- ¿Y tu personaje?

E.- Es cierto que el actor siempre pretende identificarse con el personaje, buscar similitudes, paralelismo consigo mismo. Pero en este caso había muchos. Alguien que tenía que ser visualmente, físicamente más grande, con una pretendida agresividad. Y muchas de las cosas que Tono tenía son muy cercanas a mí. Tono era quizá el cordero mayor de todo el rebaño en esa obra.

L.- ¿Por qué?

B.- Bueno, cada uno dirá que el suyo, pero yo creo que sí. Que con precisión va cerrando, a pesar de su final abierto, como todas las obras de Veronese, las posibles salidas de este personaje hasta quedar abocado a ninguna. Este hombre lo único que puede hacer es desesperarse, pero desde una situación más desesperada que el resto.

L.- ¿Por qué, cómo lo trabajaste tú?

E.- Hay una cosa que es curiosa con Veronese, y es que no se pacta o no se llega a un consenso sobre quién es quién de los personajes. Cada uno entiende quién es. Y de hecho todavía no nos ponemos de acuerdo. Cada uno lo interpreta como quiere. Y él no muestra excesivo interés en eso. Deja que cada uno interprete y, por tanto, acepte, cuál es su personaje. Y yo me acerqué a Tono desde lo más obvio: vamos a la situación, a lo que hace, a cómo se mueve. Porque pienso que a veces esa evidencia tiene más fuerza que nada. Muchas veces los actores y los directores se empeñan en hacer aquello que no saben hacer o lo que no se manifiesta. Es decir, ¿cómo puedo yo, con este físico, parecer una persona liviana? No, no, trabaja desde eso. Si estás inseguro por qué tienes que mostrar seguridad. «Es que eso es el teatro», bueno, a mí me parece que esa es una manera de hacer teatro.

L.- Lo que me decían tus compañeros, y también allí en Buenos Aires, es que Veronese lo hace muy fácil. Dirige muy fácil. ¿Cómo lo sentiste tú? ¿Cómo es él dirigiendo?

E.- Sí, es muy sencillo, cuando te das cuenta estás ahí. A veces lo dudas y dices «Quedan dos semanas y no tenemos nada», pero no. De alguna manera el actor abandona la responsabilidad, que para eso está el director y si hay que lapidar a alguien es a él, que es su trabajo. Y te hace fácil que te abandones al trabajo. Con Veronese no hay mucho trabajo de mesa, de texto, de por dónde va el personaje, «vamos a atacar esto con el método Meyerhold», no. Simplemente «Este es el espacio, sal ahí y vamos». Eso no quiere decir que todo valga. Él tiene unas premisas muy claras, lo que no le gusta no va a ir. Pero no lo va haciendo desde la negatividad o la destrucción. No es «Esto no me sirve», sino «Esto sí me sirve, sigue por aquí». Y a lo mejor te comenta así al oído una indicación. Y poco a poco te conduce hacia el lugar donde quiere ir. Porque él lo tiene claro. De hecho no para de revisar el texto. De hecho es en lo que le vi más puntilloso, en el hecho de que «Esta frase no me encaja aquí, voy a darle la vuelta». Revisa. Tienes la suerte de que estás trabajando con el autor. Y todo eso te facilita. Te facilita mucho la cercanía humana. Yo le dije que me recordaba a mi padre, como un gran halago. Desde que entras le das dos besos, te sientas, preparamos un café, «¿viste el partido ayer?». Todo es muy cercano. No hay ansiedad. Y eso va mucho conmigo. Hay mucha gente del gremio a la que le parece que el teatro es lo más importante de la creación, y no, el teatro es una búsqueda y una manera de estar aquí. No tiene más. Es un juego. Y en cierto modo veo que en este hombre está instalada esa idea. Por supuesto eso no quiere decir que no haya días en los que te vayas diciendo «no me sale, esto es tremendo, esto no me gusta, me tenía que haber dedicado a la mendicidad directamente» [risas].

L.- ¿Y luego cómo fue el proceso de *Pájaros*?

E.- Claro, ahí contábamos con la ventaja, y que en realidad creo que es una trampa, de conocer su trabajo, su método y su manera de acometer el proceso. De alguna manera tú vas parapetado en esa experiencia que no te sirve demasiado. Hay gente que trabaja una técnica exclusivamente y el público va a ver eso y si no lo ve se va defraudado, pero aquí eso te sirve hasta cierto punto, porque cada trabajo, aunque todo tiene su sello, el *clima Veronese*, se acomete desde otro lado. Y mi personaje en *Pájaros* no tiene nada que ver. Yo tuve que tener mucha paciencia, porque es un personaje que se pasa la mayor parte del tiempo fuera, interviene cuando la cosa ya está muy arriba. Y eso para un actor siempre es incómodo. Da la sensación de que no estás haciendo nada. Pero entendí en el proceso que ese era mi cometido. Como el tío de la lanza: hay que dignificar al tío de la lanza, si está ahí será por algo. Y además la obra tiene dos historias paralelas y acaba con la de mi personaje porque así lo ha querido hacer el autor, ¿no?, ha priorizado determinadas cosas y es la historia que cuenta. Y tú aceptas eso. Pero es que no hay cosa más difícil que no hacer nada.

L.- ¿Y la recepción del público de las dos obras?

E.- Pues yo creo que ha sido muy buena. En *Corderos* nos sorprendió un poco porque la hicimos allí, y lo mostramos por primera vez en un espacio que no conocíamos, que no sabíamos si nos iban a entender, por el acento... Porque una cosa es el grupo de actores con los que Veronese trabaja allí siempre y otra, nosotros. Y no sabíamos. Pero la recepción del público fue muy buena.

L.- Esto es porque hicisteis ensayos con público, ¿no?

E.- Sí, él siempre, o al menos en los dos montajes, hace ensayos finales con público. Y luego también estaba la duda de que en Buenos Aires parecía que sí, que no nos mataron por esto, pero teníamos que estrenarlo en España y además teníamos que ir a un circuito comercial. En ese sentido sí que ha habido desigualdades de interpretación por parte del público, porque aunque sobre todo hemos ido a muestras o sitios en los que se conocía el teatro de Veronese o el teatro contemporáneo, también lo hemos hecho en sitios más convencionales y ha sido más frío el entendimiento por parte del público.

L.- Luego volvisteis a Timbre 4, ¿no? ¿Cómo fue?

E.- Pues bien, aunque las condiciones eran muy complicadas porque tú ya sabes que en Buenos Aires muchas salas programan dos espectáculos seguidos con quince minutos de diferencia entre ellas, que no da tiempo mientras sale el público a montar la escenografía. Eso lo dificulta mucho y hay más riesgo. Aun así, creo que se pasó esa prueba con nota.

L.- Las críticas han sido buenas.

E.- Fueron buenas. A nivel económico imagino que fue un fracaso absoluto, porque las salas son pequeñas. Pero bueno, eso sería hablar de la situación económica en la que está el teatro. Que es una crisis más de las muchas que hemos pasado. Lo que pasa es que llueve sobre mojado, y ya cansa.

L.- ¿Por qué?

E.- Porque hablamos de que estamos en crisis como si fuera un fenómeno meteorológico. Decimos «ha llegado la crisis» como «ahora vienen tres días de lluvia o de sequía». No. La mal llamada *crisis* en realidad es una estafa que ha sido diseñada y perpetrada por elementos económicos privilegiados y que sacan rentabilidad de todo eso. No hay que ser excesivamente inteligente para darse cuenta. Lo que pasa es que para mí hay líneas que no se deberían cruzar, y hemos cruzado una excesiva. *Teatro para pájaros* habla un poco de eso: ya ni siquiera hay que ser hábil, por parte del político, del banquero o el chupasangre de turno ni siquiera para tener una coartada. Con total impunidad puedes ejecutar tus crímenes económicos y si te pillan encima tienes la osadía de regañarle a la gente. Da igual. Da miedo, es terrorífico. Y el teatro no es más que el furgón de cola para ellos. Uno empieza a resfriarse por el sitio más vulnerable, y en este caso es la cultura. Una empresa de teatro que no pueda hacer frente a sus pagos con la

administración, con Hacienda o la Seguridad Social, rápidamente se le bajan las persianas. Sin embargo un solo club de fútbol debe como todas las compañías de teatro y no pasa nada, se les perdona, porque es el espectáculo de masas. Y cualquier cosa que no sea rentable, desaparece. Pero a mí me llama mucho la atención porque si no fuera por las ayudas económicas no existiría la mitad de cosas, porque rentable ahora en España es el sector turístico y poco más.

L.- Y precisamente trabajasteis con un director argentino, donde hay una crisis constante.

E.- Instalada. Bueno, no es crisis, porque eso forma parte ya de su naturaleza. Por eso allí intentaron hace ya años lo del microteatro y todo eso que ahora está aquí en España. Para mí es teatro de lo precario: uno agudiza el ingenio en base a la negación que existe por parte de una sociedad y unas administraciones de asumir algo que es responsabilidad suya. Y si no que nos lo aclaren: si la cultura es algo superfluo y que no necesita la gente, que lo digan así. Y si lo es, tienen que asumirlo. Todos los intentos que hace el pájaro por salir de la jaula, por meternos con *Teatro para pájaros*, que pienso que habla de eso, hay que verlo desde muchos puntos de vista. Quien critique a compañeros que intentan hacer microteatro, micromecenazgos y que tienen microsueños para tener microdignidad y seguir en el oficio... me parece perfecto, es una opción. Pero no es la mía. Prefiero estar en el sofá de mi casa mientras pueda, porque si no me estaré prostituyendo. Y para mí esto es algo digno. Si tengo que trabajar en otra cosa lo haré, como ya lo he hecho. Porque me parece que así le estamos haciendo el juego a las administraciones. Ahora parece que hay una actividad cultural febril, cuando en realidad lo que hay es una necesidad y una carencia insultantes. Y eso es insostenible a medio plazo, pero a largo es asfixiante.

L.- ¿Crees que hay alguna esperanza? Es verdad que en Buenos Aires hay esa precariedad, pero hay también, creo, una necesidad de contar cosas que aquí no contamos o que empezamos a contar ahora. ¿Crees que eso puede llegar a pasar aquí?

E.- Sí. Pero eso pertenece más al terreno de lo esotérico [risas]. Cómo puede sobrevivir el teatro en Argentina. Hay muchas semejanzas entre ellos y nosotros, pero también muchas diferencias. Entre otras, nosotros tenemos un umbral de expectativas económicas que nos hemos creado, que allí no existen. También hay un cierto clientelismo en pos de la subvención del teatro reglamentado. Allí nunca ha existido eso. Tú dices que se sacará algo bueno de la crisis para el teatro. Sin duda alguna. Todo esto ha sido una manera de quitarse una careta, de ver cosas que antes no veían...

L.- ¿Y en cuanto a las historias que se cuentan? ¿Has visto alguna parecida a *Corderos* en España? Que se hable de esa manera de la familia, del poder...

E.- No. En Buenos Aires sí, hay mucho teatro similar, no sé cómo llamarle, porque no es un teatro social. Veronese saldría corriendo si le dijeran que hace teatro social: es una etiqueta horrible. Pero lo habrá. En todo lo *off*, que es donde se hacen las cosas más cañeras, porque la administración no va a dar dinero a algo que dañe su imagen. Pero la sociedad tiene que asumir qué ha hecho, y que si tiene una clase política ineficaz debe prescindir de ella, y ser la propia ciudadanía quien se encargue de todo eso. Eso es la democracia, y hacia allí debemos ir. Y de eso tiene que hablar el teatro, que lo ha obviado. Nos echamos las manos a la cabeza porque poca gente va al teatro, y pocos jóvenes... ¿pero cómo van a ir? Si tú sigues hablando de cosas que pasaron hace quinientos años y no te importa nada lo que pasa hoy. Y solo te importa lo que le pasa al teatro, y vives en tu torre de marfil.

L.- Sí, en Buenos Aires se han buscado las maneras de hablar de lo que pasa. Y volviendo a Veronese...

E.- Sí, que nos hemos ido...

L.- ¿Qué más has visto de él?

E.- Vimos más. *La noche canta sus canciones*, *Glengarry Glen Ross*... cosas comerciales, que son encargos que le hacen. Porque Veronese no solo trabaja su teatro, sino que es un mercenario del teatro, y donde le paguen va. Imagino que podrá seleccionar y podrá permitirse

decir a algunas cosas que no, pero si le pagan bien lo hará. Que es legítimo, no me voy a poner yo a cuestionarlo.

L.- ¿Y veías diferencias del trabajo con sus actores, de teatro independiente, con respecto a lo que hacía con vosotros?

E.- A ver, el teatro argentino tiene una musicalidad, cierta lírica... dada por la dicción. Son actores más histriónicos. Eso hace que todo esté más empacado. Pero ellos decían lo mismo de nosotros. Aparte son actores con los que lleva trabajando muchos años y los conoce bien. A mí me parecen maravillosos.

L.- ¿Crees que existe un patrón Veronese, una marca, un tono?

E.- Sí, y creo que lo que nosotros hemos hecho forma parte de ese patrón. En él se han eliminado los giros lingüísticos argentinos, pero se ha generado algo equiparable, que lleva una firma de Veronese.

L.- ¿Y sabrías decirme rasgos de su trabajo?

E.- Pues la escritura, en la que no hay grandes hitos teatrales, no hay grandes conflictos en la dramaturgia. Sí los hay a un nivel latente. Hay un temblor, algo subterráneo, que se mueve en espacios que no son obvios ni evidentes. No hay incidentes dramáticos, no muere gente, no pasan tantas cosas como en una obra de Shakespeare. *Los corderos o Pájaros* son dos fábulas. Una de ellas es una parodia de una situación costumbrista. Usa elementos muy costumbristas, como la figura del buen vecino, los separados, la hija adolescente, los amigos que se han distanciado... son casi arquetipos con los que trabaja. Pero de alguna manera la cotidianeidad desdibuja esos arquetipos. Porque no forman parte de una proyección sino que están ahí. Por eso el espacio es tan pequeño. Por eso hay una sensación de *voyeur* que mira por el ojo de la cerradura lo que sucede ahí. Sin que los actores lo proyecten para el público, por eso estamos de espaldas y hablamos entre nosotros y simultáneamente. Todo es un caos que simula la realidad. Y hacerlo en teatro tiene sus problemas técnicos. Es un caos absolutamente diseñado y calculado. Esa es la trampa de Veronese: hacernos ver que con elementos cotidianos el público se pregunte qué pasa. En el cine muchas veces se elimina la reflexión, se cierra todo para que en el primer fotograma se entienda todo lo que se va a contar. Aquí no, aquí se quiere perturbar la seguridad del que mira.

L.- Eso dice Juan Mayorga: el teatro tiene que ser peligroso para el que lo hace y para el que mira.

E.- Sí. Y está en todo. En la forma de contar las cosas, que no es aristotélica. La obra empieza cuando la historia ya empezó antes. Veronese cuenta fábulas pero de otra manera. El arquetipo está desprovisto de elementos convencionales para que la historia ya esté empezada y siga cuando acaba. ¿Qué pasa al final? ¿Muere o no? ¿Se llevan a la niña? ¿Hacen un arroz a banda? Esa es una parte de la historia. Y pienso que ahí está su habilidad de contar. Y por eso es tan meticuloso con el texto. Cualquier frase que le suene a que entramos en un peligroso terreno de «ya sé lo que me quiere contar» la elimina. Las historias de Veronese hay gente que piensa que son geniales. Yo no lo veo. Pienso que no, y que si intentas mirarlo así te vas a decepcionar. Hay gente que dice «No creo que cuente nada especial», ya, ni Shakespeare contaba algo que no hubieran contado otros cientos antes. Pero la cuenta de esa manera tan peculiar. Y pienso que también funciona porque cuenta con un elenco de personas que confía en esa manera de trabajar y se deja la piel. «No tengo que saber cuál es el antecedente», no, tengo que hacer que lo que diga sea coherente con lo que está sucediendo. Y eso pasa porque la base actoral confía.

L.- ¿Y a ti como actor qué te ha modificado trabajar con él?

E.- Pues no lo sé bien. No lo he pensado nunca. Quizá hacer más creíble el teatro. Estoy en un momento en el que me desintereso en el teatro. Hay tantas cosas que me incomodan en el teatro, cosas que hemos hablado, del mercado, de vanaglorias, de importancia personal... Ver cómo trabaja Veronese, que es la imagen del antidivo, ya te dije... él me dijo una vez que yo era el antiactor porque, dice, «Para que hagas una cosa te tengo que decir lo contrario». Y soy un

poco así. Entonces también pienso que es el antidirector en ese sentido. Otros directores creen que por el camino del sadismo o del esfuerzo se llega a algo. Y no. Así no funciona. Y Veronese me ha confirmado que ese es el camino del teatro. Si piensas en ganar dinero dedícate a otra cosa. Y si lo que quieres es gloria personal o ser famoso creo que también es una equivocación. El teatro tiene que ser una vía de disfrute, de ratificarte en el mundo. Porque básicamente lo que hacemos es huir de cosas que no nos gustan, y el teatro puede ser un refugio grato.

L.- ¿Volverías a trabajar con él?

E.- Sí, sí. Sin duda. No lo tengo que pensar mucho.

B12. Gema Matarranz, Granada, 2014

L.- Pues nada, cuéntame.

G.- Yo no me acuerdo bien de las fechas, no sé si es 2008, 2010, 2012... Solo sé que cuando nosotras terminamos *Macbeth* decidimos dar un giro y alguien nos habló de varios directores. Entre ellos, Veronese, del que yo no había oído hablar prácticamente nada. Por entonces también Tolcachir estaba con él de actor. Y de los españoles nos hablaron de Sanzol, entre otros que luego han pegado un subidón tremendo. Me fui al Festival de Otoño en Madrid, y en la sala Cuarta Pared ponían *Tío Vania*, no sé si es *Espía* o...

L.- *Espía [a una mujer que se mata]*.

G.- Y entré. No tenía ni idea de lo que iba a ver ni nada. Y cuando terminó la obra yo tenía un subidón que recuerdo que le dije a mi pareja, Álvaro: «Esto, exactamente esto, con este tipo de escenografía y esta forma de trabajar es lo que quiero hacer de ahora en adelante con *Histrión*». Y me dice «Pues búscalo» y le dije «Pues tienes razón». Y terminó y salió Marcelo Subiotto y como era un actor le felicité y le pregunté «Oye, ¿no está por aquí el director? No sé quién es, no me acuerdo del nombre» y me dice [pone acento argentino] «Veronese. ¡Sí!». Y estaba en una esquina una persona que hubiera pasado desapercibida en cualquier sitio. Y me dijo Álvaro, que se lo agradeceré siempre: «¿Pero qué tienes que perder? No te cortes, pregúntale, que hemos venido expresamente a ver a directores». Y nada, me acerqué y me acuerdo que le dije del tirón: «Hola, buenas noches, me llamo Gema Matarranz, soy de una compañía de teatro independiente de Andalucía», y se quedó flipado, «y busco directores, y lo que he visto esta noche no tiene nombre. Yo quiero hacer algo así. Es un atrevimiento pero me gustaría saber si usted trabaja con compañías de teatro independiente de cualquier sitio». Le debió hacer mucha gracia porque me dijo «Te voy a dar mi número de teléfono, que voy a estar por España». Estaba tan nerviosa que llamé a Nines, mi socia de *Histrión*, y le dije «He contactado con el director pero no me atrevo a hacer nada más porque estoy muy nerviosa. Llámale, habla con él y antes de que se vaya de España a ver si le podemos ver donde sea». Y me dice Nines: «¿Cómo donde sea?». «Donde sea. Donde esté». Luego todo se precipitó un poco. Nines habló con él, nos dijo que por qué no íbamos a verle a Barcelona, que estaba en el Lliure con *Mujeres soñaron caballos*. Y le dije a Nines que por supuesto. Y nos subimos a Barcelona. No, estaba con *Tres hermanas*.

L.- Sí, con *Un hombre que se ahoga*.

G.- Vimos la obra y me dijo Nines «Hombre, no me extraña que te guste. Es rara, pero bueno». Y le dije «Es que es más rara que *Tío Vania*, pero tú confía en mí». Hablamos con él un segundo. Nosotras íbamos con dossieres con todo lo que habíamos hecho, y no le importó nada, lo único que nos preguntó, me parece, es que qué era el teatro para nosotras. Creo que le contestamos bien [risas]. Pero estábamos tan nerviosas que no sé. Fue una entrevista de veinte minutos, porque él estrenaba y fue en la cafetería del Lliure. Le dijo a Nines «Usted vea primero la obra», porque fue antes de la obra. Y Nines «Pero es que yo confío plenamente en lo que ha dicho mi compañera». Cuando terminó la obra le dijimos «¿Podemos seguir hablando?». Las conversaciones se fueron sucediendo hasta que llegó un momento que era un punto muerto. Él tenía mucho trabajo, y estaba a punto de tener la criatura, o la acababa de tener, ya te digo que las fechas las tengo descolocadas, que llegó un momento que nos dijo «No puedo viajar a España».

L.- Eso ya cuando él estaba en Buenos Aires.

G.- Él ya se marchó a Buenos Aires, quedamos en que yo buscara texto, que qué me apetecía. Yo le hablé de varias cosas, pero había que mirar autores...

L.- ¿De varias cosas en general o suyas?

G.- En general. Hasta que llegó un momento que le dije a Nines «Si es que realmente a mí me gusta lo que escribe Daniel». Antes de todo esto solo le puse una condición: «Yo quiero

agradecer de alguna forma a los actores con los que llevo trabajando años, su trabajo. Y me apetece que la forma de agradecimiento sea que trabajen contigo». Eso le gustó mucho también y me dijo «Vale, el elenco y todo lo que tiene que ver con el montaje es cosa tuya». Y cuando decidimos que era *Corderos* también me dijo «Tú repartes los papeles». Fue una muestra de confianza entre los dos muy grande. Y entonces yo dije «Pues la mejor forma de que los chicos sepan del trabajo del que yo les estoy hablando es que lo vean». Y les invité a todos a Barcelona y me los llevé a ver *Mujeres soñaron caballos* al Lliure. ¡No te puedes imaginar cuando salieron Manolo, Elena, el Oso, vino también otro actor! Y fue maravilloso. Todo bien, trabajaremos con él, vendrá a España, estaremos un mes. Y cuando llegó el momento vimos que no podíamos. Entonces le dije a Nines «Hay que conseguirlo como sea» y me dijo ella «Pff, pues como no nos vayamos a Buenos Aires...». Y le dijimos: «Daniel, pensarás que estamos alucinadas, pero ¿y si nosotras nos llevamos a todo el equipo artístico a Buenos Aires, tú dispones de tiempo para trabajar con nosotras?». «Lo que ustedes me han propuesto no me lo había propuesto nadie» [risas]. Volvimos a reanudar las conversaciones. Qué texto, qué texto, qué texto. Y le dije a Nines «Voy a leer *Los corderos*, que el nombre me encanta. Lo de *maravilloso* no, pero *Los corderos* me encanta». Y lo leí y le dije «Me ha encantado, no me gusta el final, es demasiado críptico, no cierra nada». Y a veces el público también se molesta un poco. Tú le puedes dar todo muy «¿qué está pasando?» pero en algún momento tienen que sentir ellos también que entienden lo que están viendo, que son partícipes, que pueden tener distintas opiniones pero hay un hecho concreto sobre el que opinar, que es lo que yo veía que no había. Él me dijo que sí, que estaba de acuerdo. Todo esto hablando, que Daniel es de muy pocas palabras. Seguimos adelante, me mandó una especie de borrador de por dónde podían ir los tiros. Nos lo aprendimos aquí de memoria. Yo tenía una reunión a la semana en la oficina con los actores. Repartí los papeles como creía que había que hacerlo. Hicimos un casting porque nos faltaba Elena, la niña, el símbolo de toda la obra para mí, la Niña. Y allí nos presentamos. Estuvimos dos meses.

L.- Tuvisteis que cambiar los giros argentinos y todo eso. ¿Eso fue aquí o allí?

G.- Aquí, aquí. Yo les dije a todos «Todo está en argentino, y el texto lo vamos a decir en castellano». Al Oso se le escapaba en andaluz. A mí me hubiera gustado que hablase en andaluz, pero para quien trabajas es para el público, y si haces gira el castellano nos permite abarcar todo. La precipitación y el acento cerrado del Oso era una dificultad. Lo pasamos a castellano. Les dije que cada uno hiciera los giros como creyera que se debía decir. Daniel lo iba a corregir, porque lo mira absolutamente todo. Yo traté de acercarlo todo a un castellano muy austero, y más con el personaje de Berta, que me parecía que tenía que ser contundente. Y a Daniel los tacos castellanos, por ejemplo cuando me oyó decir «me cago en dios» para él había que decirlo así. Y eso salió en una improvisación. Otro reto que le propuse fue meter *Corderos* en la casa de *Mujeres*, de *Vania*. «¿Ustedes se atreven?» y le dije «No solo me atrevo, es que me encantaría». Y eso nos dio pie a todos a tener en la cabeza un tipo de edificio muy peculiar donde viven distintas clases de vecinos, al que se acopla la gente de *Pájaros*. Y eso nos daba más libertad a la hora de ensayar allí, porque tenía la escenografía, no había que construir nada.

L.- ¿Estrenasteis allí?

G.- Hicimos diez días de pases con público. Él tiene el espectáculo montado en un mes, y luego lo va reajustando con público. Invita a gente, nos dice que invitemos nosotros... Eso era muy curioso. A mí me encantó.

L.- De hecho una de las chicas de un taller de dirección que Daniel supervisaba os vio. Y ella es ahora la Hija en *Los corderos*. Y me decía «¡Si yo vi a los españoles!».

G.- ¿Y cuántos años tiene la Niña?

L.- Pues no lo sé, pero unos treinta.

G.- O sea que ha metido otro cambio.

L.- Sí, eso quiero que me cuentes, los cambios. Del final y de todo.

G.- Lo que no me gustaba era que no se cerrara. Lo tendría que volver a leer, pero pensé que qué había sido, ¿una broma?, ¿realmente se lo carga Fermín cuando se lo lleva?... No queda claro. ¿Es una persona que se dedica a hacer esas cosas? Y en el nuestro queda más claro que es una venganza muy peculiar. Daniel estaba bastante contento con el final que le dimos nosotros. Creo que en México hizo el mismo. Pero a mí me hubiera gustado que en nuestro final Paco le hubiera dado con la pistola en la mano a Tono. Por lo menos un poquito. Creo que con solo un golpe físico hubiera quedado mejor el final. Igual que cuando Berta le cruza la cara a Tono. Todo el mundo está deseando que alguien le cruce la cara a Tono. Y eso salió en el ensayo, porque yo no podía con la fuerza del Oso como compañero, porque podía conmigo. Y él me decía «Es que yo te puedo», y yo «Tú sí, pero Tonito en la obra no, porque es un cagón». Entonces hubo un día que yo le empujaba y me dijo Daniel «Empujale, empújale, pero cruzale la cara rápido». Y se quedó. Pero sí, en nuestro final hay una venganza. En el original se deja entrever mucho la historia de los niños desaparecidos, y en España eso no funcionaría. No tenía tanto interés. Allí en cuanto lees algo de Daniel te lleva a las desapariciones, a los sin nombre, pero aquí no. Aquí era más fácil algo que había pasado con determinadas personas, y en un momento había nacido una hija, en un vecindario malo...

L.- Sí, él me contaba que cuando lo escribió, en los 90, tenía reminiscencia de la dictadura y del teatro del absurdo, pero que con vosotros ya no.

G.- Lo nuestro se convirtió en algo muy real. Por ejemplo Berta, no sabemos si sufrió una violación o no... no quisimos ahondar en eso, pero lo que sí queda claro es que cuando te pasan ciertas cosas en determinados momentos de la vida, eso son marcas. Y las arrastras, las llevas, puede que alguna vez las soluciones, pero nunca se van a ir, van a tener su cajón. Hay gente que lo cierra con más facilidad, otros con menos... Pero son cinco personajes que llevan con ellos lo que les ha pasado en la vida. Y cuando se destapa eso se ve cómo es capaz de sobrellevarlo cada uno. Para mí el final de nuestros *Corderos* es de una tristeza tremenda: una pareja que no se puede separar porque está enganchada a un tipo de violencia, de maltrato. Hay una puerta que lleva a lo oscuro, y otra puerta que lleva a la calle pero no sales a la calle, está rodeado de vecinos que no te dejan vivir, ruidos, pistolas...

L.- A mí me sorprendió mucho en Buenos Aires el exceso de violencia. ¿Crees que eso existe en España?

G.- *Urtain* tenía un tipo de violencia considerable, sobre todo al final. Con otro tipo de puesta en escena, porque Lima es otra cosa. Mayorga tiene textos muy interesantes, otra cosa es cómo los montes. Miguel del Arco tiene una visión hacia este tipo de violencia, aunque no tanto en *Misántropo*. Y Sanzol depende, porque en *Aventura* roza cosas parecidas. Y luego Messiez, que también se compromete con los textos. Pero a mí me cuesta encontrar un texto así. Ahora hemos cogido este de *Arizona* porque aunque no es el mismo estilo por lo menos denuncia algo. En otra clave, pero hablar sobre las fronteras ahora mismo es fuerte. Juan Carlos Rubio me parece un buen dramaturgo, con *Las heridas del viento*... No sé, tendría que pensarlo, pero sí hay vueltas.

L.- Sí. Pero en este teatro argentino hay una necesidad de hablar de lo que pasó. Eso me llama mucho la atención. En España...

G.- Sí, lo ha intentado gente, como cuando en la Cuarta Pared se hizo una trilogía que hablaba de nuestra guerra civil.

L.- Sí, Micomicón hace cosas.

G.- Pero son pinceladas, ¿no?

L.- Sí. Y también otra de las cosas que veía allí, y que está en *Los corderos*, es esta idea de la familia desestructurada. En todas partes está: Tolcachir tiene *La familia Coleman*... ¿Qué diferencia tuvisteis en la recepción aquí y allí?

G.- Lo curioso allí es que éramos españoles. Para algunos éramos españoles haciendo buen teatro y para otros imitábamos el teatro argentino. Esas críticas van a estar siempre. Sobre todo

si no te interesa la obra. Pero la recepción fue buena. Estuvimos dos semanas tres o cuatro días. Yo tuve una sensación de soledad en la sala Timbre4. Están con sus tolcachires y sus cosas y todo lo demás son un poco restos. Pero es una sensación. También en el Español teníamos la sensación de los pobrecillos andaluces que sí, es buena la obra, pero «pff, no les conoce nadie». A veces en las ferias y demás da la sensación de que se meten obras como un acto de generosidad más que otra cosa. Por supuesto sabíamos que habíamos entrado porque nos dirigía Veronese y que íbamos avalados por la Junta de Andalucía, pero era una sensación de «bah, venga, entrad a la sala pequeña y estad allí un mes a ver si os va bien». Y nos fue bien. Me acuerdo de que uno de los que nos hicieron entrevista allí fue Pablo Messiez, que venía de Argentina a vivir a Madrid. Yo le había visto en el primer viaje a Buenos Aires trabajando con Daniel en *La noche canta sus canciones*, que me gustaría a mí hacerlo.

L.- ¿Hay proyecto de trabajar de nuevo con él?

G.- Claro, pero cuando se pueda. Y me gustaría trabajar en escena cinco o seis personas. Me gusta mucho trabajar con actores.

L.- Y porque vienes con un monólogo.

G.- ¡Claro! ¡Qué aburrimiento! ¡Y qué esfuerzo! Porque estás cinco en escena y se reparte el trabajo. En *Pájaros* estamos seis en escena y si tengo que salir y beber agua lo puedo hacer. Y ahora hemos optado por una producción más pequeña: somos dos en *Arizona*. Daniel siempre dice que para nosotros siempre tendrá un hueco, pero aparte de su tiempo es que trabajar con él supone mucho dinero. Menos en escenografía y vestuario, en lo demás se invierte mucho.

L.- ¿Eso cómo lo afrontasteis? ¿Os dio igual?

G.- Nos dio igual. Podíamos en ese momento. Y en *Pájaros*, y en *Traición*. Las tres producciones se hicieron allá.

L.- ¿Y cómo fue el proceso con Marcelo?

G.- Muy bonito. Estuvimos en una sala que él tenía, era socio, pero ya no está. Y estuvimos un mes y dos semanas. Éramos tres, Manolo, Constantino y yo. Y la verdad es que Marcelo es muy potente. Muy buen actor y un pedazo de director. Ojalá la gente lo tenga en cuenta.

L.- ¿Y qué diferencias ves entre *Los corderos* y *Pájaros*?

G.- *Pájaros* lo vi en el primer viaje, con actores de allí, que lo montó hace años. Y cuando terminé la obra le dije «Me gusta, pero no me interesa». Y le dije a Nines «Hemos venido a Buenos Aires, hemos visto la obra que nos ha propuesto y no me interesa. Tenemos que encontrar algo». Menos mal que luego leí *Corderos*.

L.- Ah, vale, o sea que vosotras fuisteis primero las dos.

G.- Sí, Nines y yo, para terminar de cerrar el trato de que íbamos todos los actores. Estuvimos unos diez días como productoras. Y a ver más cosas, y a buscar apartamentos... la preproducción. Y luego volvimos aquí y otra vez viajamos allí y estuvimos dos meses y medio con la producción. Y luego ya volvimos a Timbre4. Y luego fui yo sola a *Traición*. Volvimos y yo fui yo sola a *Pájaros*. Nines no volvió. ¿Y la diferencia? *Pájaros* me parece una obra adelantada a su tiempo. Funcionará dentro de un par de años muchísimo mejor que ahora.

L.- ¿Por qué?

G.- Porque habla de teatro, y a la gente de a pie no le interesa tanto eso, sino las relaciones. En *Teatro para pájaros* son actores con un productor. Me hubiera gustado que se hubiera visto que son personas buscándose la vida a través de una fórmula de trabajo, y con todo lo que les rodea. Pero es tan evidente que son actores, que todos pertenecen a este mundo, que se habla mucho de la profesión, que cuando haces la función para gente de teatro desbordas. Además los cambios que hizo Daniel ayudan, porque me dijo que hablásemos del teatro en España. Y yo tomé nota de todo eso. Pero yo hubiera metido los dedos más, como en *Los corderos*. Pero *Pájaros* es una pedazo de obra hecha por Veronese. Esa obra en manos de otro director es un coñazo. Pero todo está desde el punto de vista del teatro, de la profesión. Hubiera pasado lo mismo si estamos hablando de una fábrica de hacer chorizos, si hablamos de las tripas y no sé

qué, habrá gente a la que le dé lo mismo. Pero lo que pasó es que me enamoré del texto de *Corderos*. Para mí ese texto es sagrado y se lo dije mil veces a Daniel: «Móntalo con tu gente, porque es maravilloso y será un regalo para los actores». Sobre todo para mí el personaje de Berta.

L.- Háblame del personaje de Berta.

G.- Es una mujer asomada, que se le ve la fuerza en el cuello y en el brazo pero no se le ve la cara. Tiene mucha fuerza y no ha podido dar nunca la cara.

L.- Qué bonito eso. ¿El nombre estaba ya en la versión que os dio Daniel?

G.- Sí. Creo que sí.

L.- ¿No está Rodríguez?

G.- Ah, sí, es verdad, se me había olvidado eso. Pero creo que cuando ya me lo mandó le había puesto el nombre. Lo puso él. Creo que hay una actriz argentina que trabaja a veces con Daniel y Tolcachir que es muy buena. Pero estaba Rodríguez, y Gómez, que sigue.

L.- Y era Luis, no Tono.

G.- Tono, Tonito, el caballo desbocado. Tono era pura violencia. Ves salir a ese tío a escena y es pura violencia. Además el Oso rompió la escenografía varias veces. Yo pensaba que nos tiraba la casa.

L.- ¿Y por qué has dicho antes que la Niña es el símbolo?

G.- Lo digo desde mi punto de vista, desde Berta. Creo que Berta remueve y es capaz de hacer todo eso por la Niña. Y además la llamábamos «la niña, la niña» en los ensayos. Si algo recuerdo en los ensayos de *Corderos* es la niña, no sé por qué. Que era la Hija, pero nosotros lo cambiamos por la niña. La ovejita, chiquita. Ah. Y otra cosa que me gustaría destacar de los ensayos con Daniel es que la mitad del ensayo era desayunar. Porque ahí veía cómo nos movíamos sin estar actuando. Y ahí nos pilló al vuelo a todos. A mí me decía «Eres una madraza», porque era «¿Has comido, Elena, hija? Compra esto, ponte esto», porque era la primera vez que yo me iba con seis personas a mi cargo y no quería que pasara nada, que volviéramos como nos habíamos ido. Y eso lo quería ver en escena. También el primer día que nos mandó entrar en ese cuartito y todos nos apoyamos en la pared y no sabíamos qué hacer. Mi novio me dijo, porque se vino conmigo y veía los ensayos, para luego hacer la escenografía aquí...

L.- Porque la escenografía no la trajisteis...

G.- No, al final nos regaló la que tenía aquí girando con *Mujeres soñaron caballos*. Y me acuerdo de que Álvaro me decía: «A ver, Gema, que estás tan nerviosa en los ensayos que no te centras. Ponte a andar aquí», en el salón donde estábamos, en una habitación de cuatro por cuatro, «y camina, con naturalidad». Lo fui reduciendo a tres por tres... y claro, es que no se anda igual. Y en cuanto empecé a caminar y me puse las botitas, que luego se quedaron, empecé a andar en el espacio sin ningún problema.

L.- ¿Y Berta es la madre?

G.- Para mí sí. Daniel siempre nos decía que le daba igual. Y yo le dije «Para hacer la última escena voy a ser su madre». Y como salió bien la escena y le gustó ese tono cariñoso que había sacado desde que ella entra y le coloco la Rebequita y le doy los dineros... esa cosa tan tierna...

L.- ¿Y el dinero por qué se lo das?

G.- Porque se lo ha ganado accediendo a la pantomima.

L.- Porque es una pantomima y es la hija también de Tono.

G.- No lo sé [risas]. No llegué a pensar nada más, porque si no es la hija de Gómez es la que me hubiera gustado tener con él. Es la historia, la familia que yo hubiera querido. Cada uno se va buscando la vida. Para Manolo todo lo había urdido el vecino, y había metido mano a la Niña también [risas]... Bueno, es normal, ¿no? Además con Daniel entras al escenario y te tienes que ganar a pulso cada frase que dices, porque si no va fuera. Las cosas tienen que

funcionar y si no lo hacen tiene que ir remodelando, quitando, cambiando, «Este texto que dices tú no funciona, que lo diga el otro». Por eso es importante llevarlo aprendido y cada uno estar lo más seguro posible en el ensayo. Pero es igual con todos los directores. A veces las carreras no son así, pero bueno. En *Corderos* éramos cinco fieras que queríamos sacar a tope lo que teníamos.

L.- ¿Y cómo es él? ¿Cómo dirige?

G.- No dirige. Observa. Lo capta todo. Es una esponja. Hasta las cosas más pequeñas. A mí la mímica no me gusta, si me dicen «toma, bebe» soy capaz de agarrar un jarrón o lo primero que pille. Necesito el objeto, porque si no me parece que hago teatrico, y me despista. Igual que las botas son botas, si las ato, las ato. Al compañero le llevé un trozo de cuerda, un pañuelo para el cuello. Y me llamó la atención de Daniel que si tú propones algo, sin proponerlo, simplemente lo haces y funciona, se queda. Se quedó el primer pañuelo para atarle los ojos. Se quedó que yo llevé el esparadrapo, lo cortaba, no sabía dónde ponerlo y estaba tan nerviosa que lo pegaba a la pared. Y se queda pegado ahí. La mesilla no se abría y un día en los ensayos yo decía «la mesilla no se abre y no puedo perder el hilo de la conversación» y desde abajo le pegué un manotazo. Y eso se quedó. Daniel dijo «No quiero que le pongas tirador. Que todo el mundo la abra así». Porque es tan cutre, tan de gente que no es capaz de arreglar un mueble. Es que si yo viviera en una casa que no me gusta no arreglo el mueble. No encontraba el vaso y cogí uno de plástico que había en la cocina donde tomábamos el café. El alcohol... no había y tenía que mimarlo, así que le dije «¡Un momento!», y como ya me iba conociendo lo respetaba mogollón y se partía de risa. No había alcohol y cogí lavavajillas de fregar los cacharos. Y se tronchaba. Y decía «no, no, vamos a decir “lavavajillas”». Y al final resultó algo muy cómico. Lo cambia para que el actor esté bien. Es una forma de dirigir muy peculiar, porque lo que hace es ponértelo fácil, cómodo. Entrás tres veces y dices «¡He oído un ruido!» y él te dice «No, está escrito “¿Se oye algo?”». Entrás otra vez. «¡He oído un ruido! ¡Ay! Perdona, Daniel», y a la cuarta vez te dice «¿He oído un ruido? He oído un ruido». Y sabe que con esa fase no voy a tener problemas nunca. Y que cuando él no esté si a mí me resulta más fácil decir lo otro lo voy a hacer. Entonces para esto es muy listo. Y esa es su forma de dirigir. Y colocar. Se metía entre nosotros y nos colocaba o nos recolocaba.

L.- ¿Y tú crees que tiene algo que ver con que haya sido manipulador de títeres y objetos?

G.- Por supuesto. Tiene una concepción del movimiento y de la manipulación pero del ser humano, del cuerpo, de las posturas. Yo recuerdo de *Tío Vania* las composiciones cuando paraban en algún momento. Veo las fotos de *Pájaros* y pienso que qué composiciones. En *Pájaros* tuvo que hacer muchos malabares porque era más complicado llamar la atención del público, tenerlo pillado, entonces es una avalancha de movimientos. En *Corderos* había muchos ratos de dos actores solos, y eso lo resuelve muy bien.

L.- ¿En qué sentido?

G.- Que trabaja muy bien el grupo, manipula muy bien cinco o seis personas sus movimientos, textos y acciones, pero cuando están dos, también. Que es muy difícil eso. Por ejemplo en *Teatro para pájaros* no les mueve de la mesa a los actores, a Elena y Manolo en la primera escena. Que yo le diría que continuase esa escena.

L.- ¿Cómo recuerdas contarle a tus compañeros lo que habías visto y lo que querías hacer con ellos?

G.- ¿De Daniel? No lo recuerdo, lo único que les dije es: «Lo que he visto no tiene nombre, esto lo tenemos que aprender nosotros. Es más, estoy absolutamente segura de que lo bordamos. Y es lo que necesitamos». Me acuerdo de que el Oso vino a la oficina y me dijo «¡Me tienes que llevar, tengo que estar en la obra!». Además Daniel me pidió fotos para que viera el elenco y el Oso me las dio con su traje, guapísimo. Pero no recuerdo mucho más. Creo que al principio Paco no estaba, estaba Constantino, que se quedó con todo el dolor de su alma aquí en España. Yo dudé muchísimo entre los dos. Quería que fueran los dos. Quería una obra donde estuvieran

todos, y no podía ser. Y al final me alegré muchísimo de que fuera Paco, porque tiene un papel magnífico. El más ingrato de *Corderos*, el que trabaja con el cuerpo, sobre todo con la espalda unas emociones contenidas... Me parece el trabajo más duro de *Corderos*, porque con la voz nos entendemos, pero con el cuerpo no todo el mundo. Tenía un trabajo impecable. Por eso como compensación en *Pájaros* tenía ese papel. Para *Pájaros* volví a quedar con Daniel, fui a Barcelona, visitas, textos, revisiones, y al final elegimos elenco y dije «Vamos a darle una oportunidad a Paco para este papel, y creo que el Oso debe hacer este otro y aprender otras cosas en el escenario». Creo que había que cambiar y son riesgos que tomo. Yo sé que todos podríamos hacer todos los papeles. Por ejemplo cuando los mexicanos hicieron *Teatro para pájaros* la tía eligió el papel de Gloria. Yo le pregunté a Daniel y me dijo que hiciera Teresa. Y no tiene nada que ver con la Teresa de Buenos Aires. Y el matrimonio de Teresa y Marcos es lo que más ha cambiado de su *Pájaros* al nuestro. Es muy curioso.

L.- ¿Y por qué crees que es el título de *Los corderos*?

G.- Lo dice Berta, ¿no? No lo sé. Daniel es muy curioso con los títulos y tampoco da muchas explicaciones. Son sus movidas. A mí me gustó mucho la explicación del cuadro con los dos nombres *Un hombre que se ahoga* y *Espía a una mujer que se mata*. Y en esto no lo sé. Él tiene *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* y...

L.- Y *Conversación nocturna*.

G.- No tengo ni idea. A mí me gustaba *Los corderos*. Me parecía que explicaba muy bien esos cinco elementos ahí dentro.

L.- ¿Por qué?

G.- Porque creo que somos corderos. Hay muchos sentidos para los corderos, pero el que pilla todo el mundo es el bíblico, el sacrificio, el lobo disfrazado con piel de cordero... Todos podríamos tener las dos cosas: la piel de cordero encima y ser otro animal debajo. Pero yo creo que Daniel no le da esa interpretación. A veces es por cómo suena. Por eso nos arriesgamos a hacer una publicidad así. Se lo enseñamos a él, porque al estrenar aquí en España él vino una semana a Granada. Y le encantó. Nosotros contratamos a un publicista que leyó la obra y sacó ese cartel. Me pareció impresionante porque lo había reconcentrado todo en unas bragas y un guante de fregar cacharros. Y además es que para mí *Los corderos* es una historia femenina.

L.- Para él también.

G.- Creo que sí, porque para él la mujer es... y en el escenario más.

L. Sí. Vamos, él me decía que sus personajes femeninos son siempre mejores que los masculinos.

G.- Son maravillosos.

L.- ¿Te ha cambiado como actriz trabajar con él?

G.- Todo. Ya se lo dije a él también. Me dio una confianza que yo no había conseguido. Durante toda mi trayectoria de actriz no he tenido muchas dificultades, no me han dado palos, no he sufrido desprecios. Es una compañía pequeña, moderada, con trabajos aceptables, a la gente le gusta más o menos. Trabajamos y hay un respeto y un valor a nuestro trabajo. Pero yo siempre tenía la sensación de que como no tengo estudios, no tengo un currículum, solo he trabajado en *Histrión* y me he convertido en lo que soy a través de esto, siempre he pensado «no sé moverme bien, no tengo base». Y con Daniel como todo eso pasa a otro plano. Eres Gema. Te voy a llamar Berta pero eres Gema y estás hablando con normalidad. Y funciona. Y con eso me vine. A veces escribía a Daniel y le decía «estoy muy alterada, dime algo». Y él me escribía y yo me tranquilizaba. No necesitaba nada más que oír «pues todo se arreglará, las cosas pasan, se colocan y se recolocan». Tenía muchísimas charlas con Daniel. Hablábamos de las ganas, de la energía, del poderío, de por qué se hace teatro, de la necesidad de denunciar... Tengo muchas cosas que él dice en entrevistas, y las tomo porque me sirven. Creo que eso es lo que más he aprendido con Daniel. Me respeto. Sin necesidad de hacer alaracos, sin tener que hacer el pino con las orejas o tirarme pedos de colores. No. Esto es lo que hay. Trabajo así, tengo unas

limitaciones físicas y unas características. Y funciona. Y ya está. Y a mí eso me ha dado muchísima paz. Él no te da alas hacia ningún lado, pero porque yo creo que los actores no necesitamos que nos traten tan bien, ni tan mal. Y él te trata.

L.- ¿Tú por qué empezaste a hacer teatro?

G.- No sé si por casualidad. Yo tenía una tienda de artesanía aquí en Granada, y antes de venirme a vivir aquí había hecho un taller de cinco meses en Segovia. Y me dijeron «Deberías dedicarte a esto», y ahí se quedó. Y a los treinta años cerré la tienda. Y dije «Pues voy a hacer un curso de teatro». Allí conocí a mi primer socio, con el que monté Histrión Teatro. Luego he ido creciendo, he hecho muchos cursos, pero sobre todo en el escenario.

L.- ¿Y al resto del equipo lo conociste desde el principio?

G.- Cuando entró Nines como socia lo que hemos ido haciendo ha sido contratar a todos los demás. Menos la distribución, gestión y producción, que la hacemos nosotras, los actores, técnicos, directores están contratados. Fue una fórmula nueva, porque casi todas las compañías nacen a partir de una dirección, de un director, de un tipo de trabajo. Y nosotras lo hacemos al revés: vamos eligiendo según lo que estamos haciendo.

L.- ¿En función de qué?

G.- De una necesidad de las dos. De Nines como productora, y mía, artística. Y la necesidad, que la puedes tener o no, de decir algo en el escenario. Todo depende de muchas variables. Pero todo, claro, si nos dejan trabajar, porque las condiciones... Y depende todo también de lo que vayamos viviendo personalmente. Hay momentos de tu vida en los que no quieres decir nada. Y no pasa nada. Que el teatro puede servir solo para entretener y no pasa nada. Son Rachas. Y también hay momentos en los que hay que dar una hostia en el escenario.

L.- ¿Y de qué habla *Los corderos* como para que necesitarais montar esa historia?

G.- Para mí, de seres tan desolados como estamos. Y solos. Eso lo he hablado muchas veces con Daniel. Qué solos estamos.