

## Cinco obras argentinas: un teatro 'desencajado'

*Gustavo Geirola*  
WhittierCollege  
USA

*El combate de los pozos.* Dramaturgia y Dirección: Andrea Garrote. Teatro Beckett,  
12 de junio 2015.



Andrés Garrate en la puerta del teatro Beckett

Un espectáculo excesivamente hablado, con seis actores (Pablo Bronstein, Gastón Filgueira, Juan Fiori, Mercedes Najman, Jenny Sztamfater y Marina Villalobos) que saben decir sus textos y hacer buenas inflexiones de tono, con un ritmo bien ajustado. Escenario casi vacío, con unos dispositivos estupendos que offician de escalera, silla y muro. Diseñados por Santiago Badillo, estos dispositivos dan una señal al público: frente al aparente realismo de la actuación y el lenguaje, estas cajas están realizadas de forma tal que parecieran intentar atrapar el vacío o acomodarse al vacío y son como el desecho de una imaginación surrealista desplazada al rincón de la imaginación dramática y escénica, pero que lentamente hacen serie con otros aspectos de la puesta: por ejemplo, algunos celulares y algunos teléfonos que no suenan, sino que son los personajes los que hacen el timbre telefónico.

Se oponen dos tiempos y dos espacios, no siempre separados, sino que se replican en algunos detalles: posiblemente un bar en los años 60 ó 70 en que un grupo discute el fracaso de una revista y la posibilidad de continuarla (errores de ortografía, desastre con el diseño gráfico, notas interesantes pero ilegibles, etc.); surge el tema de la financiación (se recolectan billetes de la época, detalle hiperrealista) y se usan teléfonos con cables largos que vienen de las paredes; otro espacio es el congreso, un grupo de diputados, sus asesores, una diputada de la oposición y un legislador en problemas, que usan celulares y que corresponde al tiempo actual; han quedado encerrados en el congreso de la Nación, solos. El hambre los apremia y no logran conseguir unas empanadas que, cuando llegan, están tatuadas: las empanadas son un enigma más que no logran descifrar. A diferencia de los intelectuales de la revista fallida de filosofía y política, estos congresistas se han quedado sin agenda y discurren de una cosa a la otra sin dar sentido a su propio rol, que nunca cuestionan. Solo miran afuera donde se realiza una manifestación de seres mudos que no parecen responder a ningún partido y ninguna ideología, no tienen pancartas ni consignas. Son el enigma. Al final intentarán salir camuflados, al menos 5, porque uno de ellos de alguna manera enloquece y queda encerrado en el baño. Se sacan anteojos, se quitan el cabello postizo, la modelo se pone

una chaqueta masculina, como si quisieran cambiar el semblante por medio de un procedimiento de autoflagelación. Se camuflan para escapar del recinto del congreso y parecen unirse a la manifestación de los mudos, a la manifestación de esos cuya afasia, tal vez, estos personajes hayan contribuido a promover.

El texto y la puesta retoma el estilo absurdista de los 60/70, con palpables referencias a *A puerta cerrada* de Sartre, a *La espera trágica* (1962) y *El señor Galíndez* (1973) de Pavlovsky (uso del teléfono para dar cuenta de lo siniestro: el doble de Segundo López y el secuestro de su padre, del que no quiere hacerse cargo porque su padre, que se ha casado con la diputada y la modelo, dijo no quererlo). Hay que sumar aquí, en lo formal, la mesa de café de *Polémica en el bar* (sketch humorístico creado por Gerardo y Hugo Sofovich en 1963, que se convierte en programa en 1972 y que a lo largo de años hace desfilar diversos estereotipos sociales), aunque no con el mismo despliegue humorístico y delirante de Juan Carlos Altavista, Fidel Pintos, Jorge Porcel, Rolo Puente, etc. *Combate*—lucha de criterios, lucha de clases, pero a la vez *Combate de los Pozos*, una de las calles laterales del Congreso de la Nación en Buenos Aires—introduce algunas tácticas tomadas de *Polémica*, pero bastante menos eficaces y mucho más uniformadas, sin la variedad social, sin la heteroglosia del famoso programa televisivo. En lo temático hay citas de Shakespeare, delirios utópicos a la manera de *Los 7 Locos* de Roberto Arlt (la escena de la libreta roja con los proyectos casi terroristas de la diputada disidente) y una impronta muy grande de lo que podríamos llamar “la máquina discursiva sprehelburdiana”, con sus referencias al fin del lenguaje y al silencio.

Lo que une los espacios y sobre todo los tiempos es la misma sensación de frustración, la cual queda a su vez suspendida entre la muerte o no del padre. La obra recurre al humor, que a veces toma dimensiones trágicas y casi nunca logra disipar la sensación de un lenguaje muerto pero que, como lo plantea un personaje que quiere hablar con el padre de la diputada, ya fallecido, todavía “debe estar en algún lugar”, un espectro que todavía es posible que tenga algo que decir. La obra además pareciera parodiar el tipo de agenda requerida para las publicaciones académicas o las puestas en

escena: un catálogo donde figuran lo ecológico, el lenguaje, el dinero, los favores políticos, los estereotipos femeninos, la burocracia y la ineficacia de los representantes públicos, la violencia contra la mujer, la locura, el hambre, la utopía y el futuro, la dialéctica entre el bien y el mal, entre la palabra y el silencio o mudez (historieta sin palabras para la revista), la matanza de animales y el genocidio, etc. La puesta, de tipo frontal, hace conflicto con su juego propuesto para cambiar el mundo... “para mejor” (aclara un personaje); hay como un simulacro de cambio que, establecido como un juego, no pasa de lo escénico: la obra es una secuencia de escenas que cambian a partir de vestuario y de los dispositivos escénicos, pero en la que nada cambia, mientras el público, en la oscuridad, pareciera ser esa masa silenciosa frente al congreso, frente al escenario.

Lo siniestro (o sea, lo familiar tal como Freud lo planteó) se establece a partir de la cuestión del doble de un personaje y el secuestro de su padre (a su vez marido y ex marido de dos de los personajes femeninos), pero sobre todo a partir de una escena ambigua, tal vez el momento más visceral de la obra, en que se realiza una entrevista/juicio a un obrero que mata pollos y que es interrogado/juzgado por la matanza/genocidio de seres vivos. El hecho de que finalmente la acusadora acepte que come pollo, termina cerrando la escena en una especie de complicidad civil de todos, que termina acallando la demanda.

La pieza deja en el espectador una sensación de haber presenciado algo muy transitado, un realismo con disparate absurdistas bastante envejecido que, salvo algunos momentos mínimos dados por gestos o por los cambios con los dispositivos, casi no agrega nada al ver, a la visión del espectador; lo grueso del texto, es decir, lo discursivo y temático podría resultar igualmente eficaz si fuera transmitido por radio. Hay economía de medios visuales y la música está encargada de separar las escenas. Se trata entonces de una metáfora que coteja, superpone y une el pasado utópico de los 60/70, confuso e ineficiente, con un presente insensato e ineficaz; tiempos que enlazan el espectro de un padre muerto que debe estar en algún lugar al de un padre—que parece disponer de las

mujeres y se niega a procrear—ahora secuestrado y amenazado y que, según el hijo, debería pedir el dinero del rescate en otra parte.

El final es abrupto y no parece cerrar adecuadamente la pieza, porque si el afuera, con la manifestación de mudos y apartidistas, es aquello a lo que van los personajes (al menos cinco de ellos), no queda claro políticamente si van a unirse a esos anónimos o bien si solo se camuflan para escapar del encierro en el que han caído. Esta última alternativa parece, sin embargo, la más probable. El encierro —de los personajes en el congreso, de los actores en el escenario y del público en la sala— hace sintonía con los espacios de Foucault: la prisión, el hospital de enfermos mentales, la fábrica, la escuela, pero lo que la obra detalla es la forma en que la corrupción y los intereses sectoriales han agotado los encuadres de la sociedad disciplinaria y ya no pueden controlar, no la enunciación de algún tipo de reclamo popular, sino el silencio. La pieza enfatiza hasta qué punto esos representantes del pueblo son capaces de dejar entrar o llegar a entender a los manifestantes mudos, o bien si han sido realmente abandonados dentro de un congreso que ha perdido toda significación democrática. Ese enclaustramiento —ya no de los gobernados sino de los gobernantes— se insinúa como una visualización del límite mismo de la política en el sentido de que materializa la incapacidad misma de dialectizar con el afuera, tanto para los entusiastas intelectuales que se juntan para publicar una revista, como para los representantes del congreso que no logran entender qué está pasando en la realidad. Este final puede contextualizarse con el presente argentino si se reflexiona sobre la incomprensión de una clase media anodina que es incapaz de escuchar e interpretar el silencio de los otros o, en todo caso, el lenguaje de los otros sectores sociales que no necesariamente debe admitir la exuberancia discursiva e intelectual en la que dicha clase media se debate y se confunde. Y por eso este teatro apela a un público endogámico, cómplice, de la misma clase que, en el congreso de la nación, sonríe de sus propias inconsecuencias políticas.



***El barro se subleva. Dramaturgia y dirección: Norman Briski. Teatro Calibán. 13 de junio de 2015.***



Foto: Emmanuel Melgarejo

Obra multivocal a cargo de un actor estupendo: Eduardo Misch. Es un texto conformado por varias escenas que se desarrollan en un espacio fracturado y a la vez reflejado: los diseños de líneas amarillas y rojas del piso se reproducen en el techo de la escena. Se tiene la sensación de estar en una especie de caja cerrada y agujereada, que a su vez contiene otras cajas cerradas y agujereadas. La obra se presenta como un discurso lleno de rupturas en las se adivina un dolor intenso que hace lo imposible por verbalizarse y gestualizarse. Un enorme pozo separa la escena del público y obliga a éste a mirar hacia abajo, a ir a los subsuelos de ese dolor que aprisiona al personaje múltiplemente dimensionado. Al entrar, el público al menos es advertido del peligro por medio de una cinta que divide escena de platea; dicha cinta, esa marca del Otro, ese resguardo precario de lo simbólico, es apenas un residuo que desaparece tan pronto comienza la obra, y entonces ambos lados del pozo quedan como reflejos de lo mismo. En la escena final, Mish asume las voces y la corporalidad de seis personajes (*Seis*



*personajes en busca de un autor*, de lo simbólico, del Nombre-del-Padre forluido), todos desquiciados e incapaces de articular sus historias personales atroces. La máscara espectacular (no el público) diseñada para esta puesta es psicótica: está pensada para poner al espectador en perplejidad, sumirlo en un momento crepuscular respecto de esa realidad que ha dejado fuera del teatro y que esa precaria cinta amarilla que usa la policíatodavía permitía separar lo delirante de lo supuestamente ‘racional’. La máscara espectacular diseñada por el director, que el público puede o no asumir, supone que uno está obligado —¿invitado?— a delirar para dar sentido a eso que, forluido de la realidad, regresa desde el escenario. Se trata de un texto de goce, en el sentido barthesiano: incómodo para la escena y para la platea.

El Otro simbólico está todo el tiempo jaqueado: frases sin principio y sin fin, repeticiones, estribillos, alusiones a tangos desesperados, palabras pesadas, diálogos alucinados, violencias de todo tipo atraviesan a todos los evocados por el cuerpo del actor. El barro—ya no de la última curda del tango del que proviene [*La última curda*, de Cátulo Castillo], sino de los extremos de una vida humillada y torturada—se subleva para intentar hacerse comprender e intentar comprender cómo los seres humanos devienen—en el presente—el desecho de un sistema capitalista que los arroja a un afuera inclemente del sistema. Lo cual no deja de ser una interpretación posible de la situación actual que, hasta cierto punto, difiere por ejemplo de la tesis de Verónica Gago en *La razón neoliberal* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2014) o la de Josefina Fernández en su trabajo con los travestis de Buenos Aires en *Cuerpos desobedientes* (Buenos Aires: Edhasa, 2004). Gago muestra la forma cómo esos marginados logran construir “formas múltiples por las cuales el neoliberalismo es usufructuado y sufrido a partir de la recombinación y contaminación con otras lógicas y dinámicas que pluralizan, incluso, las nociones mismas de racionalidad y de conflicto” (Gago 304). Fernández, por su parte, despliega la forma en que las travestis, “[v]íctimas de una persecución injusta, grupos marginados que exigen políticas sociales específicas, ciudadanas sujetas de derecho, minorías que reclaman la libertad para decidir sus formas de vida: las travestis —al menos algunas de ellas—, desbordan sus propios referentes y abren para nuevas exploraciones identitarias” (191-191).



*El barro se subleva* hace contexto con los inmigrantes de La salada (Gago) o con las travestis (Fernández). Como en la escena final de sujetos caídos, paranoicos, la obra apela a la paranoia anidada en el cuerpo de cada uno de los individuos del público, que todavía no logran vislumbrar hasta qué punto ya son o pronto serán desechos futuros del mismo sistema. Y la pregunta que la obra parece plantearse es hasta qué punto ese público, que no son ni los inmigrantes, ni las travestis ni ningún otro sector todavía ‘completamente’ marginado, será capaz de desplegar nuevas lógicas de resistencia o bien definir nuevas subjetividades.

En este espacio de claroscuro, los objetos y las acciones se trasmutan: la bañera de un perro que ha sido salvado de los abusos de un zoofílico y que termina mordiendo al que lo salvó (“la araña que salvaste te picó, qué vas a hacer?” [*Desencuentro*, también de Cátulo Castillo]) se transforma en un féretro; un perro espectral, al que se le ha oficiado un funeral, devuelve más tarde la mirada a un condenado en una prisión mínima; una venta de postales callejera con los íconos de la izquierda revolucionaria se torna en un episodio de supuesto abuso sexual de un niño perverso que dispara la violencia del padre hacia el vendedor ambulante disfrazado como un reno navideño y patas metálicas; un avión que debería despegar en realidad se estrella en el pozo, un ropero que debería alojar ropa, en realidad es una vivienda precaria que da domicilio a los cuerpos o bien un espacio que expulsa cuerpos anonadados y violentos; una mujer es un boceto de pelo sin cara, como un residuo de un antiguo ideal amoroso; una enfermera con una vestimenta eróticamente desvencijada (sola, fané, descangayada [*Esta noche me emborracho*, de Enrique Santos Discépolo]), parece articular la complicidad con la corrupción biopolítica; un electricista termina electrocutado, etc. En fin, el dramaturgo apela desde las voces de su delirio a un espectador que, para hacer sentido, es invitado a delirar.

El barro que subleva (que se subleva) es la turbiedad del horror capitalista que exige ser escuchada en la desarticulación paranoica del discurso del marginado quien, al principio de la pieza, sostiene su derecho a olvidar. Este marginado multiplicado en las

voces está sin embargo solo, desamarrado del lazo social, vislumbrando por un instante desde la prisión una libertad en su goce masturbatorio. Queda siempre la duda de si este personaje coral habla o es hablado por un superyó feroz y obsceno a la manera de un dios extraescénico, *deux ex machina* soberano, fagocitador, que lo somete a prestar su cuerpo a múltiples personajes de diversa intensidad sufriente. Cada escena bordea pulsionalmente un vacío de objeto que arrastra al público demoliéndole, sea por el humor, la perplejidad o la sorpresa, sus defensas y sus certezas más íntimas. Incluso la boca por donde se habla termina siendo apenas un hueco con luces, es decir, una zona erógena—como casi todos los huecos del espacio escénico—al que ha ido a parar la razón iluminista. La iluminación es al sesgo, indirecta, capta apenas escorzos de la escena y del cuerpo del actor, para instalar un claroscuro que apenas contornea el pastiche discursivo y de vestuario, aunque no llega a abrir un espacio barroco porque, a pesar de todo, el barroco todavía es deudor del Otro simbólico y la psicosis no lo es. Por eso, el espejo piso/techo se reproduce también en escena y plateas, pero sin mediación del Otro, como ocurría en el barroco; es, tal como planteaba Lacan, una relación entre  $a$  y  $a'$  (sin  $A$ ) donde la escena es el otro del público o el público el otro de la escena; de este modo, lo simbólico ha quedado cuestionado, nada hace ni puede hacer lazo consistente en este mundo del Otro-que-no-existe, ya que algo, un significante al menos, ha perdido sentido y eso adquiere de enorme importancia para el psicótico que se afana por apuntalar lo insensato con su delirio.

La pregunta que se impone, al menos desde el punto de vista teatral o estético, es hasta qué punto un teatro de esta consistencia puede acceder a un público masivo y si, incluso como excepción podría lograr ser promotor de un cambio social y menos aún revolucionario. La propuesta tiene un límite preciso que atraviesa toda la obra y en cierto modo denuncia no solo la artificialidad (tecnológicamente muy elaborada y controlada) del montaje, sino también de la recepción: no se vuelve loco el que quiere. Y si al principio el personaje exige su derecho a olvidar, la pieza—a pesar de que su autor la ha denominado ‘historia’—termina enroscando la denuncia en sí misma porque, como lo planteaba Lacan, la psicosis no tiene prehistoria. Por un lado, tenemos el texto (en tanto tejido capaz de desanudar en vez de anudar) que no cierra, puesto que la

expectativa de un desenlace posible queda vaciada y, por el otro, el público fracasa, como el psicótico, en su trabajo de construir un delirio totalizante, la frustración se inscribe y, tal vez como el personaje al final, el público también quede sentado sobre un banquito dando vueltas al infinito. Cada cual amarrará la obra con su propio sinthome. Y finalmente, al menos en cuanto a la propuesta y a la política de la mirada instalada por la puesta, se puede plantear el hecho de que, si la cinta de peligro es reinstalada al final de la obra para dejar salir al público ([al] que no se ha podido volver loco), al menos se lo devuelve a la dimensión de la neurosis, sembrada de preguntas al Otro y de interpretaciones inagotables del enigma.



***Othelo*, de W. Shakespeare. Dirección: Gabriel Chame Buendía. La Carpintería,  
 18 de junio 2015.**



Se propone una versión en tono de farsa de la famosa tragedia shakespeariana de los celos. La farsa requiere, como se sabe, de actores estupidamente entrenados y en este *Othelo* sin duda cada uno de los cuatro actores (Matías Bassi, Julieta Carrera, Hernán Franco, Martín López Carzolio), que encarnan varios personajes, demuestran tener una impresionante flexibilidad corporal y vocal. Con pocos elementos de utilería (unas cajas, unas mesas, unos trapos y una cámara de video), los actores logran narrar, con algunas omisiones, el texto de Shakespeare. El ritmo de la obra se acelera a niveles increíbles y el humor roza lo grotesco, lo ridículo y hasta lo

obsceno. No queda demasiado claro qué aspecto de la tragedia ilumina esta relectura farsesca, más allá de explotar mediante los gestos y el trabajo corporal de los actores las situaciones de la pieza con el afán de entretener y hacer reír. Es cierto que no se necesita más para la farsa, aunque al tratarse de jugar con un texto de Shakespeare uno podría tener la expectativa que aportara alguna interpretación novedosa por debajo de la hilarante actuación.

Tal vez el elemento interpretativo mayor de la versión sea la reconsideración de los personajes femeninos (Desdémona como Othela y su criada Emilia, esposa de Yago), que no son tan sumisos como en el original, pero este detalle resulta bastante insignificante, pues ninguna de las dos mujeres logra modificar nada de la trama original shakespeariana. Othela no logra cambiar su destino ni dominar a su marido, ni Emilia con su sabiduría popular y como sirvienta cordobesa, tampoco alcanza a modificar el destino y tampoco impedir las maldades de su marido. La otra mujer de la obra, Bianca, sigue el modelo de la prostituta shakespeariana. En cuanto a la cuestión racial que subyace a la obra de Shakespeare y que en este Othelono puede dejar de estar presente, no se desarrolla tanto como para acallar la pura risa. Othelo emerge de una torre de cajas que contienen y a su vez ocultan su cuerpo; es como un exceso que no puede ser contenido en los límites de ese encierro; sin embargo, aunque aparece como separado de los demás, no lo está tanto de la comunidad blanca, ya que a partir de cierto momento comienza a pintarse la cara de negro. Pareciera que este embadurnamiento tiene más que ver con su mundo interno que va ennegreciéndose con los celos, envenenándose con las insinuaciones de Yago, que con lo racial. ¿Por qué negro? ¿Por qué no se eligió otro color? Lo racial no está problematizado, pero no deja de insistir en la medida en que el negro, al menos en Argentina, admite una doble lectura racial y clasista que, sin duda, atraviesa, si se quiere, el cuerpo de la Emilia de esta versión.

Cuando se llega al núcleo de la obra, con los celos enfermizos de Othelo, cuando uno espera justamente allí deslumbrarse con una relectura novedosa y farsesca, el actor a cargo del protagónico (el que presenta mayores dificultades para la farsa) sorpresivamente abandona la aproximación payasesca y se entrega a una serie de

clichés melodramáticos que opacan todo el trabajo del elenco. En este aspecto, la dirección no ha sabido sacar partido de lo farsesco en cuanto a los celos de Othelo ni la envidia y los celos de Yago. La cuestión de los celos ha sido profundamente estudiada, desde Freud en adelante y supone una dinámica libidinal compleja. No se ha trabajado profundamente el núcleo de la tragedia; la puesta en escena se ha “entretenido” también ella misma en exacerbar los movimientos y los gestos de los actores, descuidando dar una versión novedosa, humorística, de la complejidad de los celos y de la envidia. El despliegue técnico a nivel corporal y escénico (con préstamos del circo, del sainete criollo, del dibujo animado, del sketch televisivo, algún guiño brechtiano para dar un poco de metateatralidad a partir de la foto de Shakespeare o el desdoblamiento actor/personaje) no alcanzó para dar alguna profundidad a la propuesta y mantuvo el espectáculo en un nivel de hilaridad permanente; la propuesta, sin duda, muestra la intensa experimentación actoral que subyace al producto final que se nos ofrece. El uso del video, al principio ornamental y como un recurso más para dar variación visual al espectáculo, toma un rol dominante en la escena del femicidio de Desdémona, instante en el que prima, como cualquier versión canónica de la tragedia, el horror de un crimen injustificable. Es más: el juego escénico y luego el juego con el público podría haber llevado a inventar un final sorprendente; después de todo, cuando se juega, lo que se busca es respetar las reglas pero admitir una movida asombrosa.

Chame Buendía tiene una larga trayectoria con el clown como para conseguir de sus actores el más variado espectro de recursos físicos, gestuales y vocales y los conduce sin titubear a través de la mezcla de géneros con maestría, respetando los ritmos y la expresividad con nitidez. Además de lograr un equilibrio dinámico entre lo verbal y lo espectacular, Chame Buendía sabe también extraer lo mejor de una economía de recursos escénicos (utilería, sonidos, video) como para que ya no oficien como decorado sino que se incorporen al vértigo mismo de la propuesta cuyo lema podría declararse como: hay que construir siempre a Shakespeare. Pero Shakespeare va más allá de los estilos de actuación. Resulta difícil leer la propuesta en relación a un contexto cultural y socio-político argentino; sin embargo, lo político no está ausente: constantemente durante la obra los personajes son y dejan de ser, sus cuerpos son

capturados por máscaras diversas, son encajados en dispositivos de madera que no logran contener los excesos de un goce que pugna por inscribirse en la escena promoviendo en el público una hilaridad a veces completamente compulsiva. Las cajas y hasta cierto punto el velado con telas no solo fragmentan los cuerpos y la visualidad, no solamente dan cuenta de una manipulación exacerbada de las situaciones y de los cuerpos, sino que resultan insuficientes para contener y cubrir una sustancia gozante que clama por inscribir sus reclamos, que los desborda. Como en *Combate de los pozos*, pareciera haber un Real mudo que está buscando significantizarse. La farsa resulta, sin duda, el género propicio, liminal, de contorsión exagerada para intentar dar testimonio de una realidad dolorosa y diversificada, ya irrepresentable por los procedimientos realistas.





***Dínamo*. Autoría y dirección: Melisa Hermida, Lautaro Perotti, Claudio Tolcachir.**  
**Timbre 4, 19 de junio de 2015.**



Según el *Diccionario de la Real Academia*, *dínamo* es una “Máquina destinada a transformar la energía mecánica en energía eléctrica, por inducción electromagnética, debida a la rotación de cuerpos conductores en un campo magnético”. La obra que se presenta en *Timbre 4* demuestra que, cuando quiere, el teatro puede ser una máquina no necesariamente idiota; muy por el contrario, puede transformar la energía mecánica de la vida cotidiana en un verdadero campo magnético atravesado por la energía poética que surge de cuerpos vivos en rotación. Como en el *Othelo* de Chame Buendía, se logra en este espectáculo un equilibrio entre lo verbal y lo no verbal, que diferencia a *Dínamo* de otras propuestas anteriores de Tolcachir, como *La omisión de la familia Coleman* o *Tercer cuerpo*, más soportadas por el discurso verbal. La propuesta, sin embargo, no debería hacernos pensar que se trata de abandonar el lenguaje verbal; es más una

indagación por eso que Lacan ha llamado lalengua, esa dimensión singular del sujeto con su goce (no con la comunicación), bastante éxtima a lo simbólico. A diferencia del Othello de Chame Buendía y su despliegue gestual y físico, *Dinamo* alcanza una síntesis que es más valiosa porque eleva cada gesto, cada mirada o palabra a un nivel de poesía, incluso de lirismo, a pesar de provenir de una trama oscura de personajes devastados.

Las actuaciones de primer nivel (Marta Lubos, Daniela Pal y Paula Ransenberg) y la intervención musical, lumínica y de vestuario van dando todos los significantes que el público, casi en posición de analista o concebido como una máscara espectral histórica, tiene que descifrar sin posibilidades de totalizar o redondear su interpretación, es decir, cada itinerario de sentido choca tarde o temprano con otro enigma, con otra cifra y eso impone reiniciar la interpretación. Los tres personajes femeninos dan los datos necesarios pero no categóricos de su novela familiar o historia personal en un tiempo y un espacio también ambiguos. En todo caso, la luz y el vestuario se hacen cargo de exponer el cambio de estaciones, de un verano a otro. El espacio, una casa rodante (diseñada por Gonzalo Córdoba Estévez), una desvencijada e irónica casa de muñecas que, a diferencia de la de Ibsen, se encarga de alojar a mujeres marginadas pero con intensa energía para sobrevivir; es un dispositivo que denuncia un mundo agujereado, lleno de puertas, ventanas, banderolas. Si al principio se presenta como verdaderamente hiperrealista, no permanece, al igual que los personajes, estática, sino que se transforma constantemente en múltiples metáforas: cueva, escondite, refugio, memoria y hogar. A pesar del hiperrealismo visual, queda intacta, sin embargo, la convención teatral cuando las actrices no ven la pared delantera de la casa cercenada para que el público pueda ver su interior.

*Dinamo* es un espectáculo indicial (para tomar la vieja palabra barthesiana de aquel ya remoto “análisis estructural del relato”): tres mujeres completamente desconectadas entre ellas van a ir produciendo un acercamiento mínimo, un encuentro muy precario pero encuentro al fin. Como muchos personajes de la dramaturgia argentina y latinoamericana contemporánea, son seres de desecho de sistemas políticos y

sociales y de relaciones e historias familiares brumosas: una mujer gorda, que padece de ver muertos y a la que se le ha dado el alta en un hospital de enfermos mentales, arrastra la duda culposa de no saber si la muerte de sus padres, producida después de su fracaso como tenista, se debió a un accidente o un suicidio; una ex cantante de rock, posiblemente tía de la anterior, que vive en medio del desierto y que solo mira videos de su antiguo esplendor en la escena, a la que se dirige defendiendo a una enigmática Muriel, su protegida, quizá su doble o tal vez ella misma; una inmigrante prófuga, refugiada de incógnito en la casa rodante, que ha dejado atrás a su hijo y que durante toda la obra habla un lenguaje extranjero, inventado por la actriz con resonancias esclavas de Europa del Este, una especie de algarabía (*gibberish* en inglés) que, en un momento y a pesar de que la comunicación, como dice Lacan, es un malentendido, logra hacer lazo con las otras dos, mínimo, pero esperanzador, en cierto modo reparador y hasta curativo. Recuerda, en este sentido, la maravillosa escena de *Gutentag*, Ramón (2013, coproducción germano-mexicana dirigida por Jorge Ramírez-Suárez): un joven inmigrante mexicano en Alemania habla español y cuenta sus dolores más íntimos a una señora mayor alemana que solo habla alemán y que, a su vez, también abre sus secretos más privados frente al muchacho; esa conversación durante la cena, a pesar de la diferencia de lengua, logra acercarlos, tal vez por aquello que ya Diderot intentaba probar en su famosa *Carta sobre los sordomudos para uso de los que oyen y hablan*, cuando se tapaba los oídos para ver si la situación dramática, sostenida en el cuerpo y gestos del actor, le llegaba de todos modos, a pesar de no escuchar las palabras. El público, en *Gutentag* como en *Dínamo* también debe inferir lo que la prófuga está diciendo y el diálogo insensato con la ex jugadora de tenis logra, a pesar de la situación disparatada, dar en el blanco.

Tal vez esta refugiada sea la dinámica de la trama, en la medida en que es capaz de sobrevivir encerrada, lavando las ropas de su hijo y amamantándolo a pesar de la distancia. La escena en que extrae de sus senos la leche materna, que coloca en un recipiente y que tira como puro gasto (“el goce es lo que no sirve para nada”) al piso desde el techo de la casa rodante es extremadamente conmovedora y poética, además de enigmática (porque todavía el público no sabe que su hijo está muy lejos) y por lo

demás sugestiva. Sus pequeños robos le permiten, además, armar un mensaje esperanzador para familiares lejanos (su madre, su hijo) mediante el montaje teatral de un bienestar falso (cortinas, plantas, canillas, ducha) que muestra a través del Skype. Tal vez haya aquí cierto desajuste de verosímil, por cuanto esos elementos domésticos parecieran no tener lugar en su país de origen, cierto confort al que no pueden acceder, aunque son paradójicamente mostrados y recepcionados por Skype.

El público tiene que ir armando, a partir de inferencias a veces de corta duración, las historias que se insinúan, sin tener ningún tipo de certeza o garantía de sentido. *Dínamo* lo enfrenta a personajes que habitan un mundo en el que el Otro-no-existe y, sin embargo, a pesar de todo se logra el encuentro. Imaginamos, como público, que las tres seguirán conviviendo a pesar de todo: la extranjera asistirá a las otras dos, particularmente a la ex tenista, cuyas necesidades más básicas requerirán de asistencia, en la medida en que termina con los brazos y hombros enyesados y atornillados por prótesis, que le impiden comer, defecar y asearse. Sentada sobre el inodoro, termina mirando a las otras dos que ahora han logrado un contacto corporal lleno de ternura.

A pesar del extremo dolor que atraviesa a los personajes, todo es sobrio en esta puesta: cada gesto, cada palabra, cada movimiento dispara su potencia, sin agotarla, por las vías del drama o del humor, sin jamás caer en excesos. En ese lugar mínimo de la casa rodante las tres pueden circular, como si se tratara de un mundo, y coexistir sin verse, lo cual soporta la idea que no se trata de dimensiones físicas las que aíslan a los sujetos contemporáneos, sino los miedos y desgarros profundos que astillan sus subjetividades. La música (elaborada e interpretada por Joaquín Segade) se suma construyendo el efecto poético de cada situación sin necesidad de operar decorativa o ilustrativamente. Es también un lenguaje a descifrar. Hay una concepción rizomática de la puesta en escena, con intensidades variables, o bien cuerdas que se enlazan y desenlazan o se expanden en direcciones no predecibles por alguna lógica narrativa clásica. Estos personajes productos de una diáspora cultural que los ha marginado para hacerlos extranjeros en cualquier lugar, extranjeros de sí mismos, responde a un vacío de racionalidad moderna con el que deben luchar para sobrevivir inventando zonas de

albergue, al menos temporario, de sus subjetividades errabundas y desarraigadas, como la casa rodante que habitan. Solo les quedan sus cuerpos, enigmas para ellas mismas; de ahí que *Dinamo* parece abrir una dramaturgia en la que los cuerpos escriben la escena y las palabras pierden su poder, se desencantan.





**Mecánicas. Autora: Celina Rozenwurcel. Dirección: Federico Buso. Mecánicas Barragán, 21 de junio de 2015.**



Un texto y unas actuaciones intensos. La obra se representa en un taller mecánico real lo que aporta una textura hiperrealista extrema a la ya realista actuación. La música, de índole popular, finge surgir de una radio y ser la de cualquier taller mecánico de la ciudad de Buenos Aires; la iluminación es la del taller con algunos apoyos mínimos de tipo teatral. El público entra a este universo habitualmente habitado por hombres, y entra en contacto con herramientas y autos en reparación, registrando colores y olores típicos de un taller. Y para completar el ambiente, se le ofrece al público masitas, mate, té, bizcochos, como un toque femenino de recibimiento en un taller novedoso. A pesar de no estar en una sala teatral, la obra asume el formato frontal, con sillas muy próximas a las actrices; no obstante, en algunos momentos se escuchan

las voces que provienen de otros ángulos del taller, pero que no llegan a romper la política de la mirada de la teatralidad del teatro.

Una obra con mucho texto verbal, mechado de frases populares, pero dicho a velocidades extremas porque, en realidad, no cuenta tanto lo que se dice sino los tonos, las intenciones, los enigmas que se van presentando al público. Un grupo de mujeres asumiendo una profesión tradicionalmente masculina enfrentan el machismo argentino; la avanzada, si se quiere, “feminista”, queda luego cancelada porque feministas y machistas terminan todos siendo víctimas de un poderoso de la mafia (no se sabe bien si se trata de un rico y poderoso dueño de un negocio de cerámica, tal vez pantalla de otras actividades delictivas). Este mafioso facilita la situación financiera del taller de las muchachas a cambio de que éstas le permitan a su hija encontrar una vocación y se encarga de agredir y hasta matar a aquellos que obstaculicen el crecimiento del taller. Su hija, llamada Rola (a cargo de la autora de la pieza), a diferencia de las otras muchachas (Perla, la dueña del taller junto a Susana e Iris, sus empleadas), se ha criado en un contexto de alto nivel económico y cultural y sobre todo en una isla paradisíaca del Pacífico; lleva con ella, como metáfora de toda la obra, una jaula con un pájaro que termina finalmente muriendo. Es la diferente, la extranjera, la aparentemente débil y refinada, comparada con las tres trabajadoras del taller. El texto explora la velocidad de reposicionamiento de los personajes respecto de las situaciones de captura financiera realizada por el mafioso: resisten, pero sus valores finalmente claudican a los beneficios a los que van accediendo, siempre con la intermediación de la hija de ese padre atroz que, al final, parece ser bastante consciente de la potencia homicida de su padre. La obra es una alegoría de una sociedad en la que progresivamente se va cediendo al poder del dinero, a la deflación de los valores éticos y a la complicidad civil con la corrupción, incluso allí donde pareciera que se está resistiendo. Los personajes masculinos son invisibles pero su presencia en el desarrollo de la acción (sea el padre de Rola, sea el proveedor) van pautando la inscripción del horror, como ocurría con los llamados telefónicos del Señor Galíndez, la famosa pieza de Tato Pavlovsky. Una de las mecánicas, a pesar de su inicial oposición a pactar con esa ayuda sospechosa, cede porque va logrando algunos beneficios para la salud de su hija; la otra pacta porque



puede cancelar una deuda con un tío, comenzar a incrementar el número de clientes del taller (recomendados por el mafioso), tener acceso a autos último modelo y a repuestos mecánicos nuevos y de primera calidad, es decir, logra dar continuidad a un negocio familiar, fundamentalmente herencia de su padre; la tercera mecánica negocia porque puede ir independizándose de sus padres y acceder al consumo. Los enfrentamientos con clientes y proveedores masculinos, bastante machistas, terminan cuando el padre mafioso cancela la deuda con el tío, probablemente eliminándolo, y con uno de los proveedores que, junto con sus empleados, termina en el hospital después de una golpiza terrible facilitada por los sicarios del mafioso.

La obra tiene personajes con los que el público puede hacer empatía rápidamente; cuenta con una dirección que ha sabido manejar muy bien los ritmos y los momentos de humor. A lo largo de los tres actos, nunca decae la intensidad de la actuación ni tampoco el interés del público sobre lo que está pasando. Tal vez sería interesante variar un poco la estructura de cada acto (la secuencia: conversación anodina, llamado telefónico y luego conflicto), que se repite innecesariamente. La cuestión del vestuario decide muchos aspectos de la obra puesto que a pesar de ciertos gestos masculinizados, sobre todo de Perla, y a pesar de las confrontaciones entre las mecánicas y el proveedor, lo cierto es que la obra evita plantearse como una propaganda de cuestiones de género; en efecto, Perla misma, de pronto viste, un trajecito de su madre, un poco desgastado, como un uniforme típico de los mecánicos; lleva zapatillas pero, de repente, zapatos de tacón. El primer enigma del primer acto, con la llegada de Rola, se disipa muy pronto: no se va a tratar de una historia de amor lésbico; pasado ese instante, el público tiene que volver a repensar la obra, que no está orientada a una lucha de géneros, sino a algo más siniestro: la complicidad civil, por engaño o por inocencia, pero igualmente inevitable, con los poderosos y corruptos de la sociedad actual.



Las cinco piezas reseñadas permiten especular sobre algunas constantes que merecen un trabajo académico más detallado: el hiperrealismo aparente; el lenguaje coloquial, siempre excesivo cuando aparece y completamente vaciado de sentido (incluso en *Dínamo*), siempre devaluado; puestas en escenas de tipo frontal, tanto en salas convencionales como alternativas; máscaras espectatoriales diseñadas por los directores de tipo neurótico y psicótico, pero no perverso; estupenda calidad actoral; temas conflictivos que recurren al humor. Como otras piezas vistas en junio y julio 2015 no reseñadas aquí, aparecen siempre cuerpos encorsetados por cajas de diverso tamaño, cuerpos que exceden los límites impuestos por las cajas escénicas (sean escenográficas o dispositivos de utilería). Podría atribuirse al significante ‘desencajar’ —en el sentido de desunir o destrabar algún engranaje, incluso también pensarlo como un semblante desfigurado, descompuesto— la categoría de ‘fantasma’ fundamental, en sentido lacaniano, o de ‘enunciado’ en sentido de Foucault, para referirse al lugar en el que se



instala lo político de este teatro, más allá de las tramas de los relatos y del tipo de estética apelada para la puesta en escena.

© **Gustavo Geirola**