


Perla guaraní

Postales guaraníes

 Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez

Perla guaraní tiene como punto de partida un trabajo de la actriz Gabriela Pastor¹ que formó parte del laboratorio dramático *La liebre y la tortuga* (2017) coordinado por Ricardo Bartís. Tuvimos oportunidad de ver esa primera versión de manera parcial y no la olvidamos: desde un umbral, la actriz nos invitaba a pasar al tiempo que nos mostraba un machete oxidado. La imagen era sumamente divertida pero el machete y la actitud nos hicieron rehusar la invitación. Esta escena originaria fue luego desarrollada con la colaboración de Fabián Díaz² como director y dramaturgista.

Estos dos artistas comparten su vínculo con la cultura guaraní pero también un modo de producción singular que concibe al actor como productor de sentido y al director como alguien capaz de aceptar del campo poético de los actores (Bartís, 2003). Esta aceptación es un verdadero giro en los modos de actuar y de pensarse actor: el actor productor –así lo denominamos– conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción. Se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar la escena no en un espacio de expresión de experiencias individuales sino de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas: en este caso, aquello que la lógica del progreso deja afuera de la historia cultural.

En *Perla guaraní*, el trabajo en conjunto de Gabriela Pastor y Fabián Díaz permitió recuperar las imágenes generadas por la actriz en el proceso de laboratorio y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra. Esta tarea, que en principio podría pensarse sólo en su dimensión dramaturgica, parte de la puesta en juego de la capacidad de asociar y disociar imágenes que es constitutiva de la relación creativa del director y la actriz.

Dentro del conjunto de estas imágenes heterogéneas extraídas del universo litoral –estrellas del chamamé, ciudades y pueblos, la guerra de la Triple Alianza, la dictadura de Stroessner, datos estadísticos bizarros, pescados de río, entre otros– pueden distinguirse tres relatos referidos a la relación de Perla con tres hombres: el primero de ellos versa sobre su amor juvenil con el polaquito que deriva en separación, intento de suicidio por envenenamiento por parte de ella y suicidio del polaquito que se ahorca en un vagón abandonado; el segundo, el de Solano –reminiscencia de Roa Bastos–, a quien ella reconoce como su padre y con quien ella intenta infructuosamente irse

7. Gabriela Pastor, actriz y bailarina formoseña, se formó como actriz con Agustín Alezzo Augusto Fernandes, Cristina Moreira y Marcelo Savignone. Actualmente entrena con Ciro Zorzoli. Como bailarina, se formó con Gustavo Lesgard y Carlos Casella, entre otros. Trabajó en cine, televisión y teatro y tiene una vasta trayectoria como bailarina. Junto a Fabián Díaz trabajó en *Amar, amar*, dirigida por Manuela Méndez.

8. Magister en Dramaturgia y Licenciado en Actuación por la UNA, Fabián Díaz escribió y dirigió *Dios está en la casa* (2015), *Los hombres vuelven al monte* (2014), *Beso* (2017) entre otras y dirigió *Pequeño Casamiento*, de Luis Cano; *El Feo de Marius von Mayemburg* y *Los días de la fragilidad*, de Andrés Gallina. Sus obras, *Rohayhú*, *Pato Verde* y *Los hombres vuelven al monte*, fueron premiadas por el Instituto Nacional del Teatro en 2018, 2016 y 2012, respectivamente.



y por último, el del encuentro con el hombre que está muriendo, que paga por sus favores sexuales y finalmente es encontrado muerto en una zanja.

Decimos entonces que tomando como punto de anclaje el trabajo de la actriz productora, el recorrido por estas imágenes –geográficas, musicales, literarias, míticas– explora un modo particular de relación de la escena con la cultura que, con Benjamin, podríamos llamar alegórico. Lo alegórico y su estética –caracterizada por la destrucción de la bella apariencia y la expresión de la melancolía– constituyen un modo dialéctico de acceder al conocimiento del mundo desde su transitoriedad que se opone a la trascendencia del símbolo. La alegoría como forma estética y como pensamiento destruye y desmonta la ilusión en la que el lenguaje convencional tiene atrapadas a las cosas, las degrada a fragmentos, única posibilidad de que ellas se hagan presentes en su singularidad. En *Perla Guarani* se vuelve sobre la experiencia de un universo que ingresa en la rigidez de la muerte; experiencia expresada a través de la fragmentación y el montaje de los restos de una cultura que pueden ser recuperados para el presente de la escena tanto de la narrativa de Roa Bastos como de un video que circula por *youtube*. La intuición estética de la alegoría ve en los cuerpos, los textos y los objetos las huellas de la confusión y la transitoriedad, por eso Perla y el ciego –el actor y músico José Andrés Pawlin– se nos presentan en su estado criatural, una condición primigenia que va más allá de la pobreza en la que la escena y el texto redundan:

Las casitas.

Los ranchitos.

Los cunumés sucios.

Los perros, los perros, los perros flacos, los mitaices corriendo embarrados, las calles de tierra, las zanjas; el olor a humo, a pasto quemado, a barro podrido



Al hambre

El hambre también tiene olor mi reina.

La intuición alegórica opera como un potenciador del campo imaginario de artistas y espectadores que se evidencia, por ejemplo, en la alternancia del español y el guaraní y en los modos en que ambas lenguas habitan el cuerpo de la actriz. Frente a un español que pasa constantemente de lo coloquial a lo lírico –especialmente en los relatos pero no sólo en ellos–, el guaraní aparece como una lengua menor que gana en intensidad lo que pierde en capacidad comunicativa. De la misma manera que el español hilvana relatos, enumeraciones, descripciones y figuras retóricas, el guaraní va construyendo un relato paralelo, asociado a los tonos y las intensidades. Como lengua que el espectador no puede comprender, deviene bárbara en el sentido etimológico de la palabra, significante vacío, puro ruido, al tiempo que contamina con sus tonos e intensidades al español, a la lengua de la cultura. Se trata de una intensidad que encuentra su correlato en el cuerpo de la actriz, por ejemplo en el uso del primer plano, en los juegos entre el rostro y la luz que resaltan lo que de cadavérico tiene un rostro, la calavera que habita debajo de la carne y de la piel que pone de manifiesto el carácter transitorio de la existencia.

En relación con los objetos y el espacio, la intuición alegórica desequilibra la composición causal de la barbarie, vuelve estéril la pregunta acerca de las razones que estarían por detrás de las imágenes que circulan en torno a ella. El machete –objeto convencionalmente asociado al trabajo, a la explotación y a la violencia– es incorporado a un movimiento constante de construcción y destrucción que es un modo de relación con la cultura, entendida no como el devenir del progreso sino como su detención.

Tanto el progreso como su detención aparecen condensados en el relato del tren y la serpiente. La imagen del tren como “nuestro parque de diversiones, nuestro cine” se opone a la imagen de la gurisada arrojando la serpiente a las vías del tren “poseídos

de furia y de maldad”. El tren, el parque de diversiones, el cine son imágenes de la modernidad y del progreso que la “travesura infantil” interrumpe: los restos de la serpiente “hacen saltar las vías del tren”, su sangre y su carne estallan frente a “la carne de los pasajeros hediondos contra el vidrio de las ventanas”. La detención promueve el intercambio de miradas, el progreso mira a la barbarie,

las ventanillas con luz pasaban como ráfagas de una pesadilla,
veíamos caras
risas
se burlaban de nosotros

pero la barbarie también mira al progreso y esa mirada detiene su curso. La mirada de la barbarie percibe la hediondez de la carne de los pasajeros como marca de transitoriedad, de la ilusoria trascendencia del progreso y sus símbolos. Se trata de contar la experiencia del progreso desde otra perspectiva, la perspectiva de quienes se quedaron esperando al borde de las vías.

El río es la contrapartida del tren, el medio de transporte natural que de manera paradójica transporta los zapatos que Perla tiene atrapados en su red y que parecen ser los restos de un naufragio. Esos zapatos son el único capital con el que cuenta y de cuya venta espera obtener “platita”. Los zapatos arman el vínculo con el espectador, son los catalizadores de la ruptura de la cuarta pared, la excusa para que Perla despliegue su sensualidad amenazante.

El gesto destructor implícito en las acciones mencionadas –el corte de la vía, la invitación desafiante a algo que intuimos peligroso³– tiene su correlato en los modos en que Perla destruye las imágenes fosilizadas que componen el inventario de la cultura guaraní⁴:

Edgar Estigarribia, el poeta del Guaraní, Tarragó Ross padre y Tarragó Ross hijo, Los reyes del Chamamé; el gran Isaco Abitbol, Ernesto Montiel y su Cuarteto Santa Ana, Los de Imaguaré; Los hermanos Barrios, Las hermanitas Leiva... ¡Me haría un escabeche con todos esos!

Este gesto hace que estas imágenes vuelvan a la vida en sus fragmentos, en sus restos. El movimiento de construcción/destrucción de la escena transforma la historia cultural en alegoría de la experiencia colectiva: un universo poético en el que, en efecto, reinan el desorden y la transitoriedad. Sólo de este modo –haciendo un escabeche con esas figuras– es posible devorar la cultura, pasarla por el cuerpo, volverla carne de actuación.

En *Perla Guaraní* no se vislumbra la realidad de la cultura guaraní sino su destrucción, que acontece frente a los ojos del espectador. Pastor y Díaz hacen de esa destrucción un modo estético que se abre camino a machetazos por la densa selva en la que las culturas argentina y paraguaya confluyen.

Ficha técnica

Perla Guaraní

Autoría: Gabriela Pastor. Versión: Fabián Díaz. Intérpretes: Gabriela Pastor, José Andrés Pawlin. Vestuario: Julieta Italiano. Escenografía: Julieta Italiano. Iluminación: Omar Possemato. Músico en escena: José Andrés Pawlin. Fotografía: Lucas Van Esso. Diseño gráfico: Sebastián Mogordoy. Producción: Carola Parra. Dirección: Fabián Díaz

9. Esta intuición se confirma en el final no incluido en la puesta: “Hay dos formas de salir de acá: / Comprando un zapatito / O con la cabeza bajo el brazo”

10. Lana, satén, piel, lycra, cuero, el diente de carpincho, la indumentaria funciona como un inventario de texturas naturales y artificiales.