



## **Cambio de look: archivo y testimonio entre *Historia del pelo* de Alan Pauls y *Tres filósofos con bigotes* de Vivi Tellas**

**Esteban Berardo**

**(Universidad Nacional de Córdoba)**

Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él.

Recordé a Averroes que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*.

(Jorge Luis Borges "La busca de Averroes")

### **Preparto: hacia una poética de la (im)propia vida**

Teatro y literatura designan dos situaciones de enunciación diferenciadas, dos lugares de mutuos escamoteos que arriban vecinos a los momentos de la historia. A propósito de su labor como dramaturgo, el escritor Abelardo Castillo<sup>1</sup> propone una metáfora del paso de la narración literaria al texto dramático que recuerda al vínculo entre Clov y Hamm, los personajes sobresalientes de *Fin de partida* de Samuel Beckett: como Clov, sirviente de Hamm, el teatro está irremediablemente *de pie*, postura que no puede lograr su amo, que sólo puede estar sentado (o acostado, como sugiere Castillo) dándole indicaciones a Hamm y repitiendo el acto de narrar una misma historia.

Esta figura se presta para pensar la narrativa de Alan Pauls posterior a *La vida descalzo* (2006), texto vacacional que, desde lo autobiográfico, ofrece como última imagen a un niño solitario que opta por dejar pasar un día de playa recostado en su cama satisfaciendo su adicción a la lectura. Asimismo, al lado de esta *escena de lectura*, analizamos el *Proyecto Archivos* de Vivi Tellas, ciclo teatral que incluyó la realización de cuatro obras, como una propuesta que trasciende aquel teatro realista de la típica escena en la que dos personas dialogan sentadas en una mesa de café y, en cambio, presenta las historias personales de la gente

---

<sup>1</sup> Federico Irazábal, "El teatro como impulso", *Cuadernos del Picadero*; Nº 19, 2010; p. 4-5.



común de pie, de cara al público. La exploración de los límites del teatro y la literatura puede vislumbrarse entre los proyectos de Tellas y Pauls, particularmente en la trilogía compuesta por *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), traducida en la problemática del lenguaje y la experiencia, la narración y la historia.

Evocar el pasado supone ejercer una memoria que, a diferencia de los sectores de la izquierda partidaria, puede prescindir de la reivindicación de un lugar pretérito al que se quiere retornar, sin ingresar en la perspectiva de la transición democrática hoy hegemónica bajo el modelo *progresista*. En un contexto en el que pareciera que el pasado está de moda, no es el recuerdo institucionalizado de las víctimas marcadas a fuego por el trauma de la última dictadura militar lo que está en el centro de las propuestas de Pauls y Tellas. Como señala Alejandro Moreira<sup>2</sup>, se trata de una mirada singular que, si bien es incapaz ampararse en un paradigma superador de las posturas vigentes, presenta un cambio respecto de los mandatos tradicionales de recordación. Una mirada que no adopta una tonalidad nostálgica, pero tampoco busca una clausura. Libre de normativas rígidas, el pasado se abre a experiencias que encuentran una politicidad profunda en lo múltiple.

Rescatamos, en esta línea, el film documental *Los rubios* (2003) realizado por Albertina Carri con la participación de Alan Pauls en el guión, trabajo que pone en escena la búsqueda de una hija de desaparecidos –la propia Albertina Carri– desde la imposibilidad de asir la verdad sobre sus padres. El procedimiento de la directora consiste en poner en primer plano a la primera persona, a la propia sensibilidad por sobre la de los demás (los compañeros de la militancia de los padres, los vecinos de barrio, etc.) y, así, explorar la autobiografía como ficción sobre la propia vida –autoficción–. Dicho carácter ficticio se sostiene en una búsqueda que recae menos en la verdad de los hechos que en los caminos imprevisibles, los que nos hacen transitar creativamente una época.

---

<sup>2</sup> Alejandro Moreira, "Política y memoria en la Argentina contemporánea", *Crítica del testimonio: ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*; Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2009; p. 92-93.



Antes de su consagración con *El pasado* (2003), Alan Pauls publicó *Wasabi* (1994), novela que instala su narrativa en un registro autobiográfico sobre el cual ha trabajado hasta la trilogía recientemente publicada. *Wasabi* narra las peripecias de un escritor beneficiario de un premio que consiste en una estancia creativa en Europa, donde se compromete a escribir una obra dentro de un plazo predeterminado. El transcurso de esta particular premiación resulta engorroso tanto para el escritor, quien, bloqueado en lo creativo, sufre por un quiste que va aumentando monstruosamente en su nuca, como para su esposa Vivi Tellas – nombre de quien, por entonces, fuera la pareja real de Pauls–, agobiada por un malestar físico que resulta ser un embarazo. Mientras que el escritor se ve imposibilitado de *parir* la obra, Tellas queda en condiciones de procrear y esto se da gracias al uso del *wasabi*, condimento japonés que, aunque no contribuye a eliminar el quiste, produce un efecto curativo de estímulo sexual entre los cónyuges.

Enfocada en las condiciones de producción del escritor, nada dice *Wasabi* de Tellas como directora de teatro. Omisión significativa, si vemos en la extrañeza que representa Vivi Tellas con sus hábitos y su embarazo de un hijo en principio no reconocido por el escritor, una sugerencia de las tensiones entre las prácticas disciplinarias en las que se inscriben sus subjetividades. Por aquel entonces, la directora porteña comenzaba a concebir lo que sería el *Proyecto museos*, ciclo precursor del *Proyecto Archivos* que la mantuvo ocupada desde el 1995 hasta 2000, período en el que se desempeñó como directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires. Dicha iniciativa, que fue acompañada por Alan Pauls con textos críticos en torno de sus alcances estéticos, consistió en una convocatoria en la que quince reconocidos directores del medio utilizaron los museos no artísticos de la Ciudad de Buenos Aires para realizar espectáculos que continúan, con las herramientas del teatro, la temática de *Wasabi*: “[...]privilegiaron el horror del cuerpo reificado en la exhibición vergonzosa de sus deformidades, de sus anomalías, de su putrefacción cadavérica; exploraron los rituales de curación y



los sentidos a los que menos se apela en la representación escénica como el olfato y el tacto”<sup>3</sup>.

La experiencia de lo monstruoso se produce desde una indagación sobre la otredad, aquello que al ser percibido en su ajenidad pone en cuestión el lugar desde donde se mira. Tal actitud autorreflexiva es profundizada en la trilogía de Pauls, particularmente en *Historia del pelo y*, en *Tres filósofos con bigotes*, obra dirigida por Tellas, en el marco del *Proyecto archivos*. Sendas propuestas, en lugar de concebir un vínculo de anexión del teatro a la literatura (como ocurre en el teatro burgués) o de divorcio entre dichas disciplinas (como pretende la ruptura vanguardista), construyen un espacio de *intimidad*, no sin la dimensión conflictiva imaginable en la intimidad de una pareja, mediado por el uso del archivo y el testimonio. Asociados al discurso jurídico y al histórico, el archivo, explícito en el título de Tellas, y el testimonio, explícito en Pauls a partir del subtítulo de *Historia del llanto. Un testimonio*, definen una búsqueda en torno a lo documental que tiene una clave formal en la que recae la controversia de los últimos años sobre el pasado setentista argentino. Este posicionamiento, que encuentra un lugar menor en la escena política contemporánea, es menos un intento de establecer la veracidad de los hechos que una decisión poética en torno al pasado. Como tal, el testimonio no es concebido en la adecuación con respecto a una vivencia, sino en la construcción de una subjetividad en las encrucijadas de las experiencias del teatro y la literatura.

### **El horizonte de la teatralidad**

Como sostiene Florence Dupont en sus estudios sobre la antigüedad griega y romana recogidos en el libro *La invención de la literatura*<sup>4</sup>, el teatro está arraigado a las celebraciones de los banquetes, mientras que la literatura es concebida en el abandono de esas instancias festivas. Cuando, en el contexto del *symposium*, los comensales se ponían de pie para brindar tenía lugar el teatro, momento que después era aplacado con el vaso de agua, equivalente al cuento, bebido para *bajar*

<sup>3</sup> Beatriz Trastoy, “El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea”, *Orbis tertius: Revista de teoría y crítica literaria*; Nº12, 2006; p. 2.

<sup>4</sup> Florence Dupont, *La invención de la literatura* Madrid, Debate, 2001.



el vino. La tradición de la literatura oral permite deducir, en ese sentido, que la literatura reconoce una matriz en el teatro, pero es de su orfandad donde encuentra una especificidad, dada en convergencia con la incipiente utilización de la escritura, tecnología en la que quedará encapsulada, aunque sea parcialmente, la cultura en la Modernidad.

Desde esta perspectiva, el auge del *remake* en el mundo contemporáneo marca una voluntad de retorno a la cultura viviente basada en los acontecimientos en vivo. No es casual que en ese pasaje transite el personaje de *Historia del pelo*, en la medida en que se presenta su relación con el pelo como el resultado de un proceso de aprendizaje que se remonta a los tiempos en los que se dedicaba a traducir el *Sueño de una noche de verano*. El hecho de que tenga encomendada la traducción de un clásico del teatro, en particular, de una adaptación juvenil, hace que su trabajo se produzca obligatoriamente al calor de los acontecimientos del convivio<sup>5</sup>. De la apertura a la que es sometido por el "burbujeo social" del teatro, a una serie de experiencias *adhiera* y otro tanto *rescata*:

Rescata en suma todo aquello que lo contradice y lo saca de sí, de su ensimismamiento, aún a riesgo de incomodarlo o, como termina sucediéndole, de hacerle jurar en secreto que ni todo el oro del mundo lo convencerá otra vez de escribir una sola línea para el teatro. Pero en particular, del texto de *Sueño de una noche de verano* propiamente dicho, se queda con un hallazgo del que por alguna razón no le alcanzan los años que tiene ni tendrá para reponerse: la idea de un filtro de amor que, derramado sobre los párpados de alguien que duerme, forzará al durmiente, una vez despierto, a enamorarse de lo primero que vea al abrir los ojos, no importa lo que sea, animal salvaje, niño, harpía sin dientes, belleza celestial. El recurso está en la primera escena del segundo acto, [...] pero en rigor está en el origen de todos y cada uno de los malentendidos sentimentales que se multiplican en la comedia.<sup>6</sup>

De esta contradictoria manera, los malentendidos amorosos narrados en la historia reconocen un vínculo inaugural con el teatro, entendido como una zona de experiencia que se superpone con el archivo, esto es, con el texto y con todo

---

<sup>5</sup> El concepto de convivio es desarrollado por Jorge Dubatti (*El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*; Buenos Aires, Atuel, 2004; p.50) a partir del citado estudio de Dupont y se refiere a "la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo"

<sup>6</sup> Alan Pauls, *Historia del pelo*; Barcelona, Anagrama, 2010; p.14.



aquello que sobrevive a la fugacidad del presente. Porque la recuperación del acontecimiento viviente “no impide que, de forma paralela, nuestra época se entregue a un archivado compulsivo de las huellas de esos acontecimientos”<sup>7</sup>. Entrevistada por Alan Pauls, Vivi Tellas, repasa en la dimensión productiva que en su proyecto ofrece el archivo al poetizar el pasado como pérdida: “Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre “los últimos que...”, sobre “lo que queda de...” [...] Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado siempre se vuelve poético”<sup>8</sup>. Como se infiere, el archivo, del que por un lado se espera la capacidad de brindar pruebas contundentes, está inevitablemente construido sobre fragmentos y capturado por la dinámica descontextualizadora del presente que, en relación estrecha con el testimonio, abre un horizonte de misterios y acertijos<sup>9</sup>.

La premisa que orientó el proceso creativo de las distintas obras del ciclo *Archivos* fue la de rastrear la *teatralidad fuera del teatro*, cuestión que es emprendida con actores no profesionales. De esta propuesta resultaron *Mi mamá y mi tía* (2004), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005) y, entre otras, *Escuela de conducción* (2006), obras que fueron registradas y convertidas en archivos de video a los que se puede acceder en un dominio web. El hecho poético fue una consecuencia de haber *raptado* a diferentes personas que Tellas ha conocido en diferentes situaciones sociales (a excepción de *Mi mamá y mi tía*, en la que actúan la madre y la tía reales de la directora) y haber realizado una serie de ensayos en los que se han observado los aspectos de sus vidas cotidianas, especialmente vinculados con el teatro. Desde la perspectiva de esta directora, si bien no todo el mundo es teatral, existen personas que disponen de un *coeficiente de teatralidad* susceptible de ser valorado desde el teatro a partir de un movimiento de extrañamiento. Al respecto, Alan Pauls sostenía que su propio proceso creativo

---

<sup>7</sup> Florence Dupont, ob. cit.

<sup>8</sup> En Alan Pauls, “Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas”. En Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>9</sup> Leonor Arfuch “La autobiografía como (mal de) archivo”, *Crítica cultural entre política y poética*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008; p. 151.





consistía en ver sus experiencias personales con los ojos de un antropólogo o un *marciano* y que, en ese rubro, Tellas era “la artista más grande”<sup>10</sup> que conocía.

Como señala Josette Féral, la teatralidad no se refiere a una cualidad inherente de las cosas o las personas, sino al *proceso* en el que la mirada “postula y crea un ‘espacio otro’ que se vuelve espacio del otro –espacio virtual–”.<sup>11</sup> En este sentido, la teatralidad del archivo y del testimonio es el campo donde se desenvuelve un juego de miradas en el que se recurre a las estrategias de la seducción para dominar la mirada del otro. Cabe dejar en claro que esta forma de construir ficción impone una dinámica de engaño<sup>12</sup> que, lejos de ocupar el lugar de la mentira o la falsedad, indaga sobre los procesos de la verosimilitud a partir de los modos de la articulación entre el campo de lo visible y el de lo oculto.

El concepto de teatralidad le permite a Alan Pauls apropiarse del testimonio estructurando el relato de la trilogía a partir de la tercera persona, lo que supone darle forma a un distanciamiento con respecto al discurso testimonial que unifica la interpretación sobre el pasado y lo convierte en un fetiche: “En general, los libros testimoniales o la gente que dice yo por escrito no me interesa. Ahora, tan pronto como veo que hay en esa puesta en escena de un yo una cierta teatralidad, una ficción, ahí me empieza a interesar”<sup>13</sup>, sostiene el escritor porteño.

Como muchos otros relatos de los últimos años, *Historia del pelo* se enfrenta con la década del 70, pero lo hace desde la óptica de un elemento considerado, a primera vista, como superficial. Para el sujeto del testimonio, el cambio de *look* es, por el contrario, el elemento fundamental, el motivo de sus obsesiones y el modo de vincularse con una época en la que el enulado afro –motivo de persecuciones durante el ongiato– comienza a convertirse en el furor de la moda capilar.

*Look*, palabra ausente en el glosario de la novela, pero oportuna para este análisis, se refiere a la apariencia física de una persona estrechamente vinculada con el pelo, pero también al mirar, observar, ver, buscar, vigilar: un amplio espectro polisémico se encuadra a la luz de la teatralidad, que en la novela procede

<sup>10</sup> Fernanda Sanguinetti, “Alan Pauls”, *Para ti*, N° 4253; 2004.

<sup>11</sup> Josette Féral, *Teatro, teoría y práctica: Mas allá de las fronteras*; Buenos Aires, Galerna, 2004; p. 91

<sup>12</sup> Oscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*; año 1, N°1, agosto 2005; p. 5 ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))

<sup>13</sup> En Silvina Frieria, “La playa no se lleva bien con la tradición intelectual”, *Página/12*; 11 de julio de 2006.



a partir de un grado de saturación en el que todo lo que se dirá en relación con las tres historias entrelazadas, la de la tercera persona, la del *veterano de guerra* y la del peluquero Celso, tendrá que ver con el pelo, es decir, con la mirada. Desde la primera escena en la que la situación de peluquería recuerda al *Sueño de una noche de verano*, hasta la última escena en que la decisión es *sacrificar* el propio pelo para entregárselo a un amigo en tratamiento de quimioterapia, pasando por el efecto estroboscópico de la tijera de Celso y de las luces del boliche, todo apunta obsesivamente hacia el mirar, como si se lo intentara reconstruir en su microscopía. Se trata, en fin, de la capilaridad del mirar.

El pelo es, en la novela, un archivo en el que se organizan aquellos objetos en los que se reconocen los sujetos. La brújula y las botas de guerrillero conservadas por el veterano de guerra, la peluca rubia con la que Norma Arrostito secuestrara a Aramburu, entre otros objetos del archivo, son a los sujetos de la historia lo que el reloj, el llavero y la billetera de Berciani son, en el cuento de Pauls "El caso Berciani", a los que lo rastrean. Los indicios de aquello que se perdió, los objetos del archivo, los testimonios, componen un mapa que, como todo mapa (inclusive los que pretenden ocupar el lugar de la totalidad representada, como en el famoso cuento de Borges) supone la elaboración de un recorte. Es tanto una historia del pelo (y del llanto y del dinero) como una historia de la mirada lo que está en juego en la trilogía escrita por Pauls. Porque, como señala Eduardo del Estal, "mirar no es sólo organizar lo visible, sino determinar qué es visible".<sup>14</sup>

### **La comicidad del cualquiera**

El de Tellas y Pauls era un matrimonio de común acuerdo. En cierto sentido, una anomalía. En diálogo con Vivi Tellas, el escritor porteño describe un modo de concebir el archivo emparentado con el *Proyecto Archivos*: "Más bien me interesa la idea del archivo agujereado de la memoria [...] Lo que me interesa no es el archivo donde está todo, si no el archivo que a la noche, cuando nadie lo consulta, se tergiversa, se olvida, deforma [...] Como el archivo que afirma sus errores, que no pretende suturar, no pretende cauterizar, más bien decide hacer visible las zonas

---

<sup>14</sup> *Historia de la Mirada*; Buenos Aires, Atuel, 2010; p. 56.





en que no sé qué decir". En paralelo a esta iniciativa, dirigir por los caminos de la actuación a actores no profesionales implica hacer del error un componente decisivo del acontecimiento teatral: "Creo que en todo no actor hay una "actuación", pero es una actuación siempre amenazada; está signada por el azar, por el error, la falta de solvencia. Lo que los archivos ponen en escena es una tentativa de actuar; por eso, porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre".<sup>15</sup>

Aunque en los archivos de Vivi Tellas los años de plomo tienen un peso menor en comparación al que les asigna la trilogía de Pauls, que versa fundamentalmente sobre esos años, ambos mantienen una proximidad en el abordaje de ese pasado. En *Tres filósofos con bigotes*, la directora decidió juntar a tres profesores de filosofía que conoció en un curso, entre ellos, Alfredo Tzeibel, que narra una de sus experiencias como militante de TUPAC (Tendencia Universitaria Popular Antiimperialista Combativa), agrupación estudiantil de orientación maoísta fundada en 1969. De pie, dirigiéndose al público (no hay *cuarta pared* que lo separe de los espectadores), Tzeibel dice sobre sus años de militancia durante su paso por la Universidad de Buenos Aires:

Entre las actividades que teníamos con nuestra agrupación y otras de una posición política parecida estaba el llamado acto relámpago, que era una especie de acto sorpresa. ¿Por qué? Porque era una dictadura militar y estaban prohibidas las reuniones callejeras. [...] Bueno, en ocasión de uno de esos reclamos que iba a ser en la zona de Plaza de Mayo, estábamos preparándonos ahí en la zona de la facultad y en eso se acerca un compañero, el Bocha, con una bolsa y me dice: "Alfredo, ¿te animás a llevarlas? Son cuatro molo". Cuatro "molo", o sea, la bomba Molotov. Se trata de una bomba casera muy sencilla. Consiste en una botella llena de nafta (por supuesto, tapada) a la que se le ata en el borde un sobrecito de papel con una mezcla de azufre y de clorato de potasio, de manera tal que al arrojarla y mojarse esa mezcla toda la nafta arde. ¿Para qué la usábamos? Para cortar el paso de los vehículos que eran mano para el lado donde nosotros estábamos. Entonces, de esa manera poder concentrarnos a tiempo y no caer presos.

---

<sup>15</sup> Ob. cit.



En este relato queda de manifiesto la opción de priorizar, sin ingresar en los terrenos de la reivindicación ni del *mea culpa*<sup>16</sup>, un testimonio sobre el período anterior a la última dictadura militar, signado menos por lo traumático que por lo utópico. En esa dirección, el *veterano de guerra* de *Historia del pelo*, hijo de un militante montonero desaparecido en una "excursión suicida disfrazada de operativo guerrillero"<sup>17</sup>, se inserta desde su propia etiqueta semántica en una memoria, la de la guerra revolucionaria, que se percibe *desactivada* en un contexto que enfatiza más en un recuerdo de los 70 relacionado con las víctimas del terrorismo de Estado. El vínculo caduco entre violencia y política, lejos de adoptar una tonalidad trágica, se aproxima hacia una zona en la que lo poético tiene el rostro de lo cómico. Testimoniar lo vivido, documentarlo, son tareas en las que es puesto en práctica lo que Walter Benjamin denominó "la pérdida del aura". Y en la medida en que, desprovisto del aura de heroicidad que poseen las gestas revolucionarias, el sujeto del testimonio es mostrado en su singularidad, es capaz de despertar la risa. El haber participado en instancias colectivas (en tiempos en que existía una primacía de lo colectivo) es un hecho que el sujeto recupera sin poner a la luz otra cosa que su *cualquieridad*, esto es, según Agamben, su "ser tal que, sea cual sea, importa"<sup>18</sup>.

En el caso de *Historia del pelo*, este pacto de lectura es sugerido desde el momento en el que se presenta el intertexto del *Sueño de una noche de verano*, obra cómica de Shakespeare que rondará, fantasmagórica, el devenir de la tercera persona. Que el pelo sea lo que importa en todo intento fallido de estar *a la altura de la época* y ser capaz de desenvolverse en el plano amoroso, permite encontrar en el hombre cualquiera de esta novela a una suerte de tarambana<sup>19</sup> como el que delinean las historias de amor de Adolfo Bioy Casares. Un sentido semejante puede leerse en las situaciones en las que se ven involucrados los tres filósofos, quienes, a

---

<sup>16</sup> Si bien su testimonio no se refiere a la lucha armada tal como la emprendieron los grupos guerrilleros, se diferencia del discurso del *mea culpa* expresado por el filósofo Oscar del Barco (*No matar: sobre la responsabilidad*, Universidad Nacional de Córdoba; 2007-2010) que en los últimos años ha marcado el rumbo de la polémica sobre la militancia setentista.

<sup>17</sup> Alan Pauls, ob. cit.; Barcelona, Anagrama, 2012; p. 186.

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*; Valencia, Pre-Textos, 1996; p.9.

<sup>19</sup> Retomamos este término utilizado por Beatriz Sarlo en referencia a Rímmini, personaje de *El pasado*, en el artículo "La extensión", *Escritos sobre literatura argentina*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007; p. 448.



partir del look del bigote, tienen en común un rasgo de disparate que va a contramano de la solemnidad racional prevista en sus oficios. Al contrario de esa seriedad filosófica dada de antemano, la teatralidad fuera del teatro observada en los artificios propios del rol de profesor aparece en el encuadre del escenario de teatro casi indisociablemente ligada con la comicidad.

El profesor de filosofía es, como remarca la obra, alguien que recurre continua y obsesivamente al género expositivo; por eso, se vale de las comparaciones y de las ejemplificaciones, recursos utilizados, por ejemplo, para llevar a un debate risible la paradoja de Zenón. En el caso de Tzeibel, el profesor culmina su relato sobre sus años de militancia realizando una reconstrucción de los hechos en la que ilustra físicamente aquel momento en el que recibe de manos del Bocha la bolsa con las Molotov. Para familiarizar al espectador, utiliza un bolso y una bomba Molotov (una réplica, aclara), elementos del archivo personal a los que les agrega el *Libro rojo* de Mao, el que, según él, todos los de la agrupación debían tener, aunque no necesariamente leer.

En términos de Agamben, el ejemplo es un objeto singular que escapa a lo universal y a lo particular y "se hace ver como tal, *muestra* su singularidad". Pero, al comunicar las singularidades y ponerse en el lugar de cada una de ellas, el ejemplo pierde su valor particular en el espacio vacío del lenguaje; por eso, *Tres filósofos con bigotes* es, a nuestro entender, una obra de lo *irrisorio* en el doble sentido de la palabra: aquello que posee una mínima significación (porque afronta un vaciamiento irreparable) y, al mismo tiempo, mueve a risa.

Asimismo, el discurso expositivo de los profesores es una clave de comicidad en tanto se produce *en abismo*, organizado en un texto que, profundizando el concepto desarrollado en el *Proyecto museos*, entreteje sus piezas como si tuvieran lugar dentro de una exposición museística<sup>20</sup>. Partiendo del rasgo común planteado desde el título de la obra, las historias expuestas por los filósofos se enlazan de manera azarosa. En ese sentido, Vivi Tellas destaca el valor teatral que le asigna al origen paraguayo de Eduardo Osswald, lo cual resulta imprevisto en alguien cuya profesión está moldeada en el centro de la cultura europea. Así es como se exhibe lo relativo a esta procedencia, en una escena que culmina con Eduardo Osswald

---

<sup>20</sup> Beatriz Trastoy, ob. cit.; p. 4.



bailando junto a Alfredo Tzeibel al son de las típicas arpas de la música tradicional del Paraguay, país que, a primera vista, poco tiene que ver con el ex militante maoísta.

La inadecuación surgida en el azar de lo impensado produce, según la directora porteña<sup>21</sup>, un efecto de *hazmerreír* próximo al de los encuentros aleatorios narrados en *Historia del pelo*. El cruce entre la tercera persona, el veterano de guerra y Celso, el peluquero paraguayo que roba la peluca de Norma Arrostito, forman un cóctel en el que el pasado llega hasta el presente por caminos como los que reúnen en la mesa de disección del surrealismo –la que suele usar César Aira– un paraguas y una máquina de coser. Pero *Historia del pelo* refuerza el sentido de *instalación*, concepto extraído de las artes plásticas que, como señala Beatriz Trastoy<sup>22</sup>, emerge como un paradigma estético de finales del siglo XX que difiere de las exposiciones de ambientación de las vanguardias de los años 60 y 70:

Puede que sea así, de forma imperceptible, a la manera de un hábito que se olvida en el momento mismo en que se contrae –y no necesariamente a raíz de la segunda vez que Celso lo rapa, de madrugada, ahora en una peluquería *shaver* con todas las de la ley, con él sentado en un verdadero sillón de peluquero, frente al espejo, y los testigos, para él invisibles, ubicados del otro lado del espejo, un espejo Gesell que les permite ver cómo lo rapan y drogarse y gozar sin ser vistos–, como el veterano de guerra cambia de horizonte y de mundo, va alejándose de a poco de la órbita de la comunidad de sobrevivientes históricos a la que parecía estar condenado y de la que depende hasta entonces su subsistencia [...] y habilitado de algún modo por Celso, que es, como no tarda en comprobarlo, toda una autoridad en la materia, aun cuando su modestia y su natural taciturno lo hagan prever, se pone a rondar el ambiente *shaver*.<sup>23</sup>

Como se infiere, en el encuentro *inadecuado* entre el hijo del guerrillero, convertido en una especie de zombi a la vuelta del exilio, y el peluquero emigrado es como se instalara una historia dentro de otra para resultar en un cambio de perspectiva (de *look*). En un contexto de primacía lo visual, la transformación (que es también deformación, desfiguración) no se produce sin la apertura de un *punto ciego* en el

<sup>21</sup> En Pauls, ob. cit.

<sup>22</sup> Beatriz Trastoy, ob. cit.; pp. 6-7.

<sup>23</sup> Alan Pauls, *Historia del...* ob. cit.; p. 179-180.



que es contenido el conjunto de lo incidental, es decir, lo no percibido o aquello que está fuera de toda posibilidad de percepción: "Cada época posee un punto ciego que, siendo el foco de sus percepciones, resulta invisible porque coincide con el lugar de la Mirada"<sup>24</sup>. Por eso, la instalación "es en sí misma una obra integral, única, cuyas partes desaparecen en el todo"<sup>25</sup> y, de esa manera, se abren a los recorridos vinculantes que emprende el espectador en su visita de las distintas historias presentadas en el ciclo. Como se deduce de la propuesta de Tellas, en una instalación importa tanto el espacio real en el que se producen los eventos particulares (en el fragmento citado, la performance en la que se expone el corte de pelo) como el espacio virtual, el del ciclo que los abarca. En ese espacio se pueden encontrar relaciones entre las historias narradas, lo cual implica también un encuentro con lo perdido, ya que el ciclo supone una puesta en simultaneidad (varias obras al mismo tiempo) que sólo puede ser vivida fragmentariamente, según un recorrido elegido que inevitablemente deja lugar a lo no percibido.

### **Postparto: un quiste en la nuca**

Retomando en conclusión el planteo inicial, el dilema contemporáneo de la literatura y el teatro es el de parir recostado o parir de pie. Este vínculo excluyente configura el terreno de las incrustaciones entre esas dos experiencias vinculadas en la inadecuación, lugar donde se producen los matices de la comicidad. La "timidez enfermiza", el "apocamiento", el "miedo al cuerpo", son, en la novela de Pauls, chistosamente atribuidos al traductor (rol de la tercera persona extensible al de escritor y lector), hazmerreír de la gente de teatro entre la cual se ve introducido. Como el Averroes de Borges, en ese espacio de veda del teatro el sujeto del testimonio deviene poético.

Es interesante señalar que la falta de solvencia en materia de los saberes del cuerpo como la que muestran los tres filósofos o, en particular, el escritor Edgardo Cozarinsky en *Cozarinsky y su médico*, se produce en una época, la del *revival* de

<sup>24</sup> Eduardo del Estal, ob. cit.; p. 56.

<sup>25</sup> Beatriz Trastoy, "El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea", *Orbis tertius: Revista de teoría y crítica literaria*; Nº12, 2006; p. 4.



los 70, en la que los textos escritos parecieran ser tan importantes como el modo en que los escritores se presentan en sociedad. Eventos muy variados como festivales, presentaciones de libros, asambleas políticas de intelectuales o entrevistas en diferentes medios de comunicación ubican al escritor y sus estrategias para singularizarse en el marco de la cultura en vivo, siendo que la especificidad de su oficio es una actividad *in vitro*, en la que los cuerpos no están presentes.

Al valerse de un testimonio que no puede prescindir de la escritura, ya que es en ese soporte donde se construye la subjetividad, la literatura aparece enquistada en la experiencia; de ahí que sea recurrente en Pauls (y en otros escritores contemporáneos) la analogía entre literatura y enfermedad. Pero, lejos de dejarse desechar, el quiste, como el que crece en la nuca del escritor en *Wasabi*, insiste en mostrar su potencialidad teatral. Que Tellas pueda observar esa anomalía situada por fuera de la visión del escritor, sugiere que el teatro no es otra cosa que la matriz de la escritura literaria. El teatro, entendido como la experiencia que desborda al lenguaje, es aquello relacionado *íntimamente* con la literatura, su engendro. Una certeza semejante es la que guió a Cervantes durante la escritura del *Quijote* y es la que en estos tiempos moderno-tardíos muestra su último rostro.

[berardoesteban88@gmail.com](mailto:berardoesteban88@gmail.com)

**Abstract:**

This article approaches the relationship between theatre and literature as a key to understand the discourse about the past; in particular, about the seventies in Argentina. In Vivi Tellas's theatrical piece *Tres filósofos con bigotes* and in Alan Paul's story *Historia del pelo*, we can see a use of the archive and the testimony that implies a change of perspective regarding previous reviews of those years. In both proposals, comical discourse organizes the way in which archive and testimony articulate unconventionally with the memories of those who lived that time.

**Palabras clave:** Archivo, testimonio, Tellas, Pauls, teatralidad, *Tres filósofos con bigotes*, *Historia del pelo*

**Key words:** Archive, testimony, Tellas, Pauls, theatricality, *Tres filósofos con bigotes*, *Historia del pelo*