

¿Objetos reales o experiencias sensoriales? Notas sobre *La forma que se despliega* de Daniel Veronese

Rosario Lix Klett

(Universidad de Buenos Aires)

Si en el escenario hubiera que
amar como se ama, emplear esa
irreemplazable voz del corazón,
mirar como se mira, nuestro
idioma sería cifrado.

Albert Camus¹

La forma que se despliega fue escrita y dirigida por Daniel Veronese en el 2003² para el ciclo "Biodrama. Sobre la vida de las personas" dentro de la programación del Complejo Teatral General San Martín. Este ciclo, gestado por Vivi Tellas y concebido como un proyecto de teatro documental, propone transformar aspectos de la realidad en material dramático, entrecruzando realidad y ficción sobre el escenario. Es importante mencionar que la puesta analizada en este trabajo es la que se representó en el teatro El camarín de las musas en el 2004, la cual tiene varias modificaciones con respecto a la puesta original, a la que aquí me referiré.

En esta obra el dramaturgo nos muestra a una pareja atravesada por el dolor, Madre y Padre, que, utilizando como interlocutor a un supuesto pianista, discute sobre su pasado. Al mismo tiempo, nos muestra al pianista y a su mujer, Madre 1 y Padre 1, quienes manifiestan una especie de vacío existencial. La primera pareja hace avanzar el texto, mientras que la otra padece el dolor en silencio. Todos ellos transitan de formas diferentes este sentimiento al tiempo que despliegan ante el público un interrogante que alude al título de la obra dramática: ¿hasta qué punto el arte puede llevar a escena lo real? El aspecto de lo real que Daniel Veronese decide representar es el dolor de un matrimonio a partir de la muerte de su único hijo.

¹ Albert, Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1999 p. 90.

² La obra se estrenó en el Teatro Sarmiento, con producción del Complejo Teatral General San Martín. 2003

Teniendo en cuenta que desde el momento en que el espectador ingresa al espacio teatral, éste se encuentra cargado de sentidos que estallan cuando los actores ingresan a escena, tomaré como punto de partida para el análisis de *La forma que se despliega* la disposición de los actores y los objetos en el espacio escénico.

Se recortó un sector del espacio teatral a través de las gradas y la iluminación, dentro del cual se representa un pequeño living íntimo. En el centro, la mesa, en uno de sus vértices dos sillas; en otro (que tiene un eje en común con el anterior) el banco. Los actores se encuentran sentados en las sillas y el banco: los Padres a la izquierda y las Madres a la derecha. Frente a los otros dos vértices, se encuentran ubicadas las gradas en donde se acomoda el público, cerrando de alguna manera este círculo simbólico. Por lo tanto, a través de la sistematización de la disposición escénica de los actores en el escenario, se puede decir que estas parejas funcionan en una suerte de espejo distorsionado entre ellas y con el público (el cual representa en este sistema lo real).

Al mismo tiempo, esta relación especular se puede observar en pequeños detalles del vestuario. Ambas Madres tiene pañuelos y los Padres están vestidos con pantalones y zapatos negros. El único objeto escénico que no entra en este juego de espejos es un pequeño piano de juguete. Por si esto no bastara para que el espectador note esta situación, la Madre, en un determinado momento toma el piano y, riéndose, señala que ella jugará por unos momentos el rol del Padre 1 y su marido el rol de la Madre 1. Este funcionamiento en espejo se encuentra un tanto distorsionado, no es mimético, ya que los comportamientos ante una misma situación no son los mismos: una pareja exterioriza todo el dolor que le quedó dentro, confesiones, críticas, recuerdos y reproches; mientras que la otra ya no tiene nada que decir. Esta falta de mimetismo también se ve en la relación que se produce entre el vestuario de ambas madres: los zapatos repiten el mismo color que sus respectiva camisas, pero los colores que usa cada una de ellas son radicalmente diferentes (Madre: azul / Madre 1: Beige),

Entendiendo que la imagen reflejada en el espejo es el objeto real atravesado por determinadas transformaciones y que entre el espejo y el teatro hay un fuerte punto de contacto, podemos considerar que a través de esta disposición escénica, Veronese logra montar su visión sobre lo teatral. Perspectiva

donde el espacio escénico es un área de constantes "transformaciones simbólicas"³ y donde una vez que un objeto se encuentra en escena sus relaciones simbólicas son disparadas, ya que el espacio escénico es un "territorio de sentido", un área de significancia⁴.

Siguiendo esta línea, es fundamental analizar el único objeto que no es espejado en la representación: el pequeño piano de juguete. Es importante recalcar que ni siquiera fuera del espacio escénico este objeto es real. Esta situación no se naturaliza en escena, sino que es puesta en duda por la Madre:

Ustedes tocan ese instrumento ridículo, como si fuese un piano de verdad...⁵

¿Por qué este pianista toca un piano que no es real? Desde su funcionamiento retórico el objeto piano de juguete actúa como metáfora de lo teatral. Este objeto escénico, atravesado por la teatralidad es signo del objeto real, cruza toda la representación y metaforiza la temática del espectáculo, en tanto evidencia claramente la imposibilidad de representar lo real en el teatro. Así, el dolor real es re-significado en el espacio escénico y convertido en signo del dolor.

Por lo tanto, Veronese se propone representar lo no-representable para hablar de la no-representabilidad del teatro. Se permite utilizar el teatro no sólo para hablar, sino también para representar la acusación que se suele hacer a los artistas, la de no poder *hacer*. Realiza de esta manera un planteo meta-teatral, ya que mientras los actores actúan el dolor ajeno son cuestionados por su actuación:

...Ustedes dicen reconocer el dolor, pero la verdadera raíz del dolor no los atraviesa. Lo dicen y ya están pensando en otra cosa. En su mente repentinamente aparece su hijo...⁶

A través de esta acusación, la obra enfatiza la calidad de efímero de lo representado por lo actores en escena. Los actores esculpen los personajes introduciéndose en su "forma imaginaria"⁷, forma que se abrirá ante los ojos de los

³Gastón Breyer, *La escena presente: teoría y mitología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Infinito, 2005; p. 13.

⁴Gastón Breyer, ob. cit., p. 21.

⁵Daniel Veronese, *La forma que se despliega*. Libreto modificado para la puesta en El Camarín de las musas 2004

⁶Daniel Veronese, ob. cit.

⁷Albert Camus., ob. cit., p 91.

espectadores. Pero, en ningún momento atraviesan el dolor real, sino el signo del dolor.

Este planteo meta-teatral sobre los límites del teatro se funda en las diferentes funciones de acusador/acusado de los personajes, las cuales alternan durante la representación. La pareja Madre 1 y Padre 1 que parecerían ser los artistas acusados, en los últimos minutos de la representación demuestran ser padres a los que también se les murió un hijo. La Madre 1 repentinamente rompe con el silencio y con el artificio: "...estos niños mintieron bien, son actores."⁸

El personaje de la Madre cumple un rol fundamental en la acusación a la representatividad del teatro, ya que es quien inicia el debate meta-teatral. Esta importancia diegética se refleja en el nivel de la puesta en escena, ya que es el personaje con mayor movilidad en el espacio escénico. Sus constantes desplazamientos, que podrían parecer "normales" al espectador en una puesta en escena tradicional, destacan fuertemente al personaje dentro de una representación donde todos los demás personajes prácticamente no se mueven. Es también la Madre quien se aleja de la mesa y mira la proyección que hay en la pared de fondo en la que lee el título de la obra. Con esta actitud nuevamente enfatiza que estamos ante una representación teatral. Es ella quien acusa a los artistas y, a través de ellos, al arte de "poner un manto de belleza...a tanto dolor..."⁹

En estos momentos, en los que se encuentra acusando a los músicos, se sitúa frente a ellos y los señala, mientras que la otra pareja parecería estar sentada en el "banquillo de los acusados". De esta forma nos inserta constantemente en la problemática de la representación del dolor real en el escenario. Es este mismo personaje quien logrará encontrar un camino para intentar responder al interrogante antes planteado: "el dolor está (podríamos agregar en el teatro) porque tenemos algo que ver con ese dolor, tenemos opinión sobre el dolor"¹⁰

En el momento en que lo teatral sale del espacio escénico y llega a los espectadores, es en donde podemos encontrar una respuesta. Los espectadores sentados en las gradas frente a los actores atraviesan una experiencia sensitiva diferente a la que atraviesan en su vida cotidiana. Por lo tanto, deberíamos

⁸ Daniel Veronese, ob. cit.

⁹ Daniel Veronese, ob. cit.

¹⁰ Daniel Veronese, ob. cit.

preguntaros si a pesar de que el teatro no puede llevar a escena un objeto real ¿puede hacer que los espectadores transiten ese dolor de manera –digamos- real?

Volviendo una vez más a la disposición del espacio teatral, se puede sostener que, los espectadores no están completamente sumergidos en la oscuridad, en el anonimato. Los espectadores de las gradas 1 pueden ver a los espectadores sentados en las otras gradas, mirando la representación. Por lo tanto, se puede decir que la obra permite mirar como miran lo mirado y que este juego revela el artificio teatral, hace conscientes a los espectadores del espacio teatral.

Dentro de este marco, donde la artificialidad teatral es revelada, los espectadores se dejan transportar a una experiencia a la que, en la vida cotidiana, nunca elegirían entrar: el dolor. Por lo tanto, el teatro nos permite atravesar y mirar de frente sentimientos que no son propios. Dentro este constante despliegue meta-teatral no es "la muerte del hijo" como tema la que permitirá al espectador atravesar el dolor, sino la construcción del tema. Es allí donde se logra producir sensaciones, sentimientos y respuestas; donde se logra que el espectador atraviese una experiencia sensorial diferente.

Concluyendo, en *La Forma que se despliega*, Daniel Veronese rompe con el conflicto de la representación mimética. Esto no quiere decir que no tenga en cuenta esta línea de pensamiento, sino que penetra en ella para hacerla estallar. Lo específico del teatro no es la imposibilidad de representar lo real, sino la posibilidad de representar otras experiencias sensoriales diferentes a aquellas que se pueden atravesar en la vida cotidiana.

rlix@fibertel.com.ar

Abstract:

This article analyzes the Daniel Veronese's *La forma que se despliega*, considered an "anti-biodrama", in which the considerations on metatheatricality are expressed not only through the character's discourse but also through the semantic of the different scenic objects.

Palabras clave: Veronese- *La forma que se despliega*-biodrama-teatralidad-metatheatralidad

Key words: Veronese- *La forma que se despliega*-biodrama- theatricality-metatheatricality