



El silencio como línea de fuga: *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese.

Micaela van Muylem

(Universidad Nacional de Córdoba)

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo
(Wittgenstein)

Mujeres soñaron caballos de Daniel Veronese fue publicada en el año 2000 en el volumen *La Deriva*¹, y representada por primera vez en 2001, en el Espacio Callejón. La obra se repone en el año 2011 en el Teatro San Martín y, de este modo, Veronese regresa al lugar en el que inició su carrera artística como titiritero, antes de fundar en 1989 el grupo *Periférico de Objetos*. En el presente trabajo analizaremos el texto y la puesta en escena original de la obra.

La estética de Veronese establece una relación muy ambigua con los modos tradicionales de hacer teatro. Su estética no es radicalmente *otra* con respecto a la preceptiva, pero sí implica una resistencia. Su experimentación con el lenguaje y con lo propiamente escénico es una reformulación consciente y metódica². Se rechaza todo lo impuesto, sin ignorar por ello el peso de la tradición que lo configura y en la cual se halla inmerso. El silencio y el vacío en las obras abren las posibilidades de callar como elección racional y estratégica que permite sabotear el orden establecido por el *logos*. Como señala Virilio: "Ya no esperamos la REVOLUCIÓN, sino únicamente el ACCIDENTE, el apagón que reducirá al silencio este palabrerío insoportable"³. A través de sus diferentes empleos en la obra, las palabras pierden su correspondencia con un objeto nombrado; el uso de los signos está alterado y, por ello, callado, tanto en el texto como en la escena, escapando de ese modo a muchas de las convenciones y categorías tradicionales de análisis. La ausencia de la palabra es ahora una materialidad similar al silencio en la música,

¹ Daniel Veronese, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

² De esta conciencia dan cuenta claramente los *Automandamientos, una suerte de poética también publicada en La Deriva*, op cit.

³ Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 92.



del cual tiene necesidad el auditor para escuchar la obra, y al blanco en el lienzo, que permite trazar la línea⁴. El silencio es, entonces, temporal (una pausa, un tiempo) y, en un sentido plástico, espacial (un blanco, un vacío) y no un velo susceptible de ser interpretado⁵. El silencio, lo vacío, lo blanco, son lo primero, permiten la presencia de la palabra, del sentido, de la forma. Al no poder revelar mensajes cifrados tras silencios vacíos, se genera una ruptura con la representación, un repliegue sobre sí mismo. Es aquí que acudimos al pensamiento de Deleuze y Guattari⁶, que nos permite trabajar en un uso del lenguaje que no intenta redefinir la metafísica o crear una respuesta violenta, sino de elegir un sendero propio, en una búsqueda singular, menor, (casi) invisible. Allí se hace posible la fuga del sistema, al devenir imperceptible y constituirse en lo inexplicable, lo que no encuentra equivalente en la lengua. La salida fuera de la cuadrícula y de la representación es un movimiento individual que busca la diferencia en el repliegue sobre sí mismo, repitiendo la experiencia propia, el elemento irremplazable. La repetición de fragmentos de discursos individuales se convierte entonces en la transgresión, porque no permite la inserción de los elementos en cadenas lógicas de sentido. La repetición también es, entonces, creadora de silencio. Dado que la respuesta al *logos* que pretende ejercer un dominio absoluto no se puede efectuar con la palabra misma, ya que se anula la diferencia asimilando todo enunciado, se opta entonces por el silencio. Escapar a los límites arbitrarios, a la sintaxis y al verbo es generar una falla, abrir una ventana, para permitir la fuga. "Mis primeras obras siempre tenían ventanas: para la huida. De chico soñaba que me perseguían y que huía por la ventana."⁷

Este silencio resistente no es la incapacidad de hallar un término adecuado, sino un movimiento hacia y en la grieta, la *falla*, el error, es un quiebre dentro de una estructura, un accidente o sabotaje que altera el orden conocido y previsible de

⁴ Cfr. Patrice Pavis "Del silencio en las estructuras. Sobre algunas escrituras dramáticas contemporáneas", *Apuntes*, Teatro Universidad Católica, No. 119 y 120, 2001, Santiago de Chile, p. 174-184.

⁵ Véase Jean François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, para el carácter espacial del silencio y el concepto de lo *figural* para analizar el texto como superficie, como imagen bidimensional y silenciosa, no como mensaje cifrado.

⁶ Véanse: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2000 y *Kafka. Por una literatura menor*, Biblioteca Era, México, 1998.

⁷ Daniel Veronese, Entrevista realizada por Adriana Musitano con la participación de Silvina Franco y Micaela Van Muylem, Buenos Aires, 2002.



la representación, una invasión de una ruptura con el modo de hacer teatro dentro de y más allá de la palabra.

En las obras de Daniel Veronese coexiste la tradición y la ruptura, confluyen lo familiar y lo extraño, creando un objeto siniestro⁸ que provoca, al mismo tiempo, el goce estético y un rechazo visceral, en una búsqueda que intenta siempre redefinir y exceder los límites de tolerancia, para abrir las posibilidades en la ambigüedad y en la paradoja. Porque tampoco se reemplaza el verbo por un lenguaje no verbal. La palabra ya no representa, sino que es parte del objeto enunciado, y dicho objeto coexiste con la palabra en un mismo nivel. Ambos, palabra y objeto, actúan como continuidad del sujeto y no como entidad ajena y manipulable desde la distancia objetiva. Tanto a nivel textual como metatextual se anulan las oposiciones de la representación tradicional (significado-significante, referencia-referente, y sujeto-objeto).

A lo largo de mi carrera como autor o como director he intentado alejarme del modo habitual de hacer las cosas. Sin ir más lejos, el *Periférico de Objetos* nace como un gesto de resistencia a un determinado uso y a una determinada concepción del títere o del objeto escénico. Nosotros quisimos buscar otras formas de uso y de expresión y estoy convencido que lo logramos.⁹

En *Mujeres soñaron caballos* (2000), el público es testigo de un pseudodiálogo, una concatenación de parlamentos que son un verdadero *Aneinandervorbeireden*¹⁰, un hablar a lo largo del otro que no alcanza al interlocutor, sino que lo atraviesa. Lo importante no es lo que se dice, sólo nos detenemos en la figura que componen estos enunciados, como fragmentos que conforman una totalidad, en un *paisaje que se recorre*.¹¹

En la obra de Veronese no hay diálogos ni desenlaces, no se resuelve nunca el enigma, se calla ante una estructura que absorbe y anula todo lo que se enuncia, que crea una historia (la Historia). La ruptura con el discurso, en este silencio, nos

⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁹ Daniel Veronese, Entrevista realizada por Federico Irazabal, "La Vanguardia vs. el nuevo teatro: un resistido fratricidio. Daniel Veronese, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky", en *Revista Picadero*, N.º. 4, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2001.

¹⁰ Wladimir Krysinski "Estructuras Evolutivas 'modernas' y 'posmodernas' en el texto teatral en el siglo XX", en Fernando De Toro, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1991.

¹¹ Pavis, op. cit.



permite abrir la ventana, hacer el pasaje, abierta la puerta transitar hacia otro espacio, hacia el afuera. En la variación continua, la ruptura anula toda posibilidad de arribar a una interpretación significativa. En *Mujeres soñaron caballos* perdemos el hilo del relato y de los diálogos, que parecen haberse enredado en uno de los recorridos por el edificio del departamento en que se encuentran los personajes. En *Mujeres...*, ingresar a escena antes o después de otro personaje no significa respetar la temporalidad sintáctica; es tan sólo la azarosa disposición (re)presentada en ese momento. Los elementos de la representación han sido barajados; las cartas se ponen sobre la mesa y se suceden azarosamente a lo largo del juego. Caballo, pony, sulky, arroz, caballos, arroz a la turca, box, microestadio, caballo, colchón... La constante repetición de la hora (primero las ocho y cuarto, después las ocho y media, de nuevo las ocho y cuarto, luego las nueve menos diez) es la primera marca que relativiza la cronología. No es un guiño; sólo da cuenta de la teatralidad y de la posibilidad de alterar la escena que en la irresolución escapa a la interpretación, un juego del dramaturgo con la obra y con el espectador. La irrupción de temporalidades alteradas en la sintaxis también silencia el discurso del *logos*, impidiendo una lectura *ordenada* de los hechos. La invitación a recorrer el edificio, que se iniciaría en la escena 3 como flash-back en relación con la escena 1, se superpone sin embargo con la consecuencia de la escena 2, posterior al recorrido, en que Roger, uno de los tres hermanos, está cansado de saltar la soga. También la muerte del pony fue anterior al encuentro que se representa en la obra; hay alusiones al regalo del animal y a sus trágicas consecuencias, ya que fue matado después de una discusión por el negocio familiar, una discusión que, a su vez, parece plantearse por primera vez en el encuentro, cuando Rainer y Ulrika anuncian que se ha cerrado el negocio familiar de los colchones.

ULRIKA: ¿Lo saben tus hermanos, Rainer? Si los reuniste decilo de una vez. Cuanto antes mejor.

RAINER: Sí, claro, ya iba a contarlo, no es que me lo iba a...

ULRIKA: Rainer cerró el negocio. El negocio familiar. Al menos la pequeña vida que nos rodea se altera un poco. (MSC:126)



Luego se menciona nuevamente la discusión que provocó la muerte del pony y, en otro momento, se introduce el tema por primera vez:

BETTINA: Una noche ya no podíamos dormir. Era la noche que vos habías venido a traer el colchón, te acordás. Bueno, los ánimos no estaban muy bien. (...) Roger se vistió, agarró el animal y buscó una obra en construcción. Se metió sin que lo vieran. Encontró un pozo enorme que estaban llenando con cemento. Un empujón y el pony cae en medio del pozo (MSC:150-151).

Rainer le había dado a Roger un colchón, lo único que sobró del negocio familiar y el vínculo económico que unía a los hermanos, cuando le anuncia el cierre del negocio; pero, la misma noche en que transcurre la obra, Roger se entera por primera vez de ello y, a su vez, le devuelve a Rainer el colchón que le había dado antes de matar al pony:

ULRIKA: Dejó el negocio, Roger. Lo cerró. No quedó nada. Un colchón. (MSC: 128).

ROGER: En el sótano tenés tu colchón Rainer. Lo traje conmigo. Llévatelo. No lo quiero. (MSC: 157).



Foto:
Reposición
de *Mujeres
soñaron
caballos*
(2011),
gentileza
Dpto. de
prensa
Complejo
Teatral de
Buenos
Aires



En ningún momento podemos ordenar de modo definitivo los hechos, algún elemento siempre perturba el orden.

Un grupo de jóvenes policías ecuestres sobre sus caballos marrones. (...) la mujer siente deseo de ellos (MSC:89)

Cuando reís parecés un caballito recién nacido. (MSC, 99)

...el caballo se desbocó, Rainer y yo corrimos... (MSC, 164)

Impetuosos. Ardientes caballos. Eran caballos de distintas razas y tamaños. Hermosos caballos. Era una visión maravillosa. Se venían hacia mí. Deseé subirme a uno de ellos y escapar. (MSC:171)

En Mujeres soñaron..., el caballo es uno de los objetos que escapa a toda interpretación, un elemento abierto y heterogéneo que se repliega sobre sí mismo al multiplicarse sus diferentes manifestaciones, permaneciendo siempre en el nivel de superficie. En este movimiento se deconstruye el símbolo *caballo* para vaciar el texto de toda posibilidad significativa sólida, ya que no remite a un significado estable y común. Cada imagen de los caballos es disímil y, en la heterogeneidad, el signo no es diferencia en el sentido lingüístico, por lo cual no puede definirse por oposición a otras imágenes con las cuales se funde y se confunde en la indeterminación. Una de sus manifestaciones es la del pony, el pequeño caballo domesticado. Los caballos, en su diversidad, encarnan la posibilidad de fuga y la imposibilidad de interpretación; el pony es su contrario, un límite que no puede ser superado. No es posible avanzar más allá de este producto artificial y doméstico. Los caballos –la manada– *afuera* generan la necesidad de salir, pero el pony, que además *vino en una canastita*, pronto se convirtió en una tortura; inmóvil y dependiente, generó la dependencia que desencadena el caos. El caballo y el pony son la materialización del proceso de silenciamiento en un movimiento constante de *desterritorialización* y *reterritorialización*¹² de la lengua.

El uso concreto de objetos así como la gestualidad suman protagonismo al cuerpo sobre la escena, de modo que la *infracomunicación*, la *sub-conversación*¹³ llevada a un primer plano releguen el lenguaje verbal a un segundo lugar:

¹² Deleuze, Guattari, op. cit., 2000.

¹³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 2008.



Los tres hermanos comienzan a hacer una serie de gestos. RAINER e IVÁN siguen a ROGER no con mucho entusiasmo pero llevados como si se pusiera en juego su hermandad. ROGER más divertido trata de confundirlos para que se equivoquen, pero hay algo en común en el manejo de los tres cuerpos. De pronto ROGER cae como muerto. Se levanta (MSC: 154).

También la gestualidad es un lenguaje con una lógica propia que permite la comunicación. Mantiene a los tres hermanos en un mismo plano, sus movimientos tienen *algo en común*. Pero luego la hermandad es puesta a prueba, no sólo en la palabra, también en el gesto que acompaña, en la simetría. La fuga se da en la errancia, en la deriva de sentido irregular de la *repetición*, cuando el movimiento escapa a la interpretación, perturba y genera conflicto, como en el caso de Roger cuando juega con la pelotita de tenis en la puesta en escena del 2001. En esta obra de Veronese, los objetos –el colchón, el arma, el libro de cocina, la soga o la pelotita de tenis– son colocados en un primer plano, en el discurso o en la escena, y constituyen, junto con los caballos, una suerte de línea y fluencia que *liga* la obra. Las diferentes imágenes y objetos se relacionan entre sí en un movimiento que no nos dice nada del colchón, el pony o del libro de cocina, que permanecen todos ininterpretados, signos que pueden ser reemplazados por otros signos, pero nos permiten recorrer la obra más allá del lugar que ocupan en esta suerte de fábula desmantelada. Ningún objeto permite trazar una línea coherente de desarrollo que haga avanzar la obra. Como ocurre con las referencias a los caballos, todas las imágenes, los gestos y los objetos poseen semejanzas y diferencias, pero no crean evolución lineal ni causal.

El colchón que sobró del negocio familiar materializa el intento de conservación del grupo como sistema armónico y cerrado, pero desencadena la violencia en el grupo. Más adelante, el mismo colchón reaparece, destruido, en el sótano, en el relato de Lucera en última escena; en él se sientan los ancianos (¿sus padres?) que acompañan a la mujer-niña al sótano. Si el colchón fue el objeto que desvinculó a los hermanos, ahora es el lugar desde donde Lucera relata su posible fuga.



LUCERA: (...) Entraron y se sentaron en una especie de cama armada en el suelo con un viejo colchón destrozado (MSC: 170).

El colchón es el regalo que exige una contraprestación, vinculado con la manada de caballos –la posible fuga de la última escena– y, por otro lado, con la muerte del pony, desencadenada por la discusión familiar posterior a su muerte. Es un espacio intermedio, camino entre la fuga y la acción terapéutica de reinserción que no se realiza. Los hermanos deben cargar con él de un lugar a otro, trasladándolo de un depósito a otro, y sirve luego de lecho precario para la pareja de ancianos en el sótano, en donde se inicia la estampida de caballos. A su vez, dicha imagen de la estampida es un regreso sobre el recuerdo de Lucera y sus padres, huyendo. Otra forma de fuga posible, punto de partida y de llegada, el colchón es un objeto que, pese a su importancia, está ausente en la escena, en un departamento sin cama, sin lugar de descanso, en el continuo y perturbador movimiento.

El colchón y los animales son elementos que sabotean el relato en una coexistencia ambigua e indeterminada. También los personajes se convierten en cosas manipulables en boca de los demás. Roger y Lucera son definidos por los otros como *mascotas*, *niños*, infantes. La consigna familiar es conservarlos en su estadio de dependencia para evitar conflictos y satisfacer completamente los deseos de los otros. En la no-distinción entre sujeto y objeto da igual hablar de la mascota Roger que de un pony. Son prótesis del personaje –el pony es la presencia del límite que desea imponer Rainer– y el personaje devenido objeto es, como un vaso de leche, la satisfacción de una necesidad de un sujeto que domina al otro. Se deconstruye la identidad y la posibilidad de interpretación al manipular a estos personajes con el texto ficcional. Sobreprotegidos, desean fugar o, debido a su impulso de fuga, son sobreprotegidos. Aquí podemos poner nuevamente en relación dos elementos: Lucera y el pony que Rainer les regala a Roger y Bettina. Además de ser un límite, el animal posee una experiencia de soledad y manipulación semejante a la de la *niña*. Ambos seres ingresan al grupo para cumplir roles funcionales en la familia y sufren la violencia del entorno que les es extraño. En el relato de la muerte del animal confluye la violencia que se ejerce sobre Lucera y la que aparentemente se ha ejercido sobre los padres de la *niña*. Muchas de las



conversaciones de los hermanos giran en torno a estos seres que violentan a la familia y causan enfrentamientos entre sus integrantes.

Así como la estrategia de Lucera es devenir infante, como una consigna del grupo, ya que de eso se trata es el llevar al extremo la consigna, huye de ella. Intentará asemejarse al objeto al que es igualada, alejándose de la *doxa*, en el movimiento que es necesariamente violento porque la violencia es la lengua aprendida en la estructura familiar, violencia con la cual genera la fuga, llevando una vez más al extremo la consigna. Roger hace algo semejante cuando amenaza con desbaratar el orden con sus actos. Lucera materializa la violencia en el arma, Roger, en la pelotita de tenis –en la puesta, no en el texto dramático– en la precisión, en su fragilidad, permite la falla. Ambos utilizan el objeto al que son asemejados para comunicar esa violencia a los personajes o al público. La pelotita de tenis que Roger hace rebotar contra la pared es tan amenazadora para el público sentado a espaldas de Roger, como el arma de Lucera para los personajes. *Estoy preñada de recuerdos que me faltan* dice en un momento Lucera: su enunciado cosifica la ausencia, cosifica el silencio que constituye el devenir del sujeto, puesto que nada más que el silencio lo conforma en la ausencia de identidad, de la profundidad psicológica de su *bidimensionalidad*. Lucera materializa el silencio de la in-fancia en el vómito, interpretado por los demás personajes como signo de embarazo y no de atentado al habla. La mirada de los otros construye un sujeto interpretable, ignorando la propia bidimensionalidad de los mismos personajes que, como conjunto, actúan de acuerdo a convenciones del sistema.

LUCERA: Decididamente no pertenezco a esta familia (MSC:132)

El individuo que no posee pasado, historia, identidad, no se puede identificar con el relato del grupo. Pese a los intentos de asimilarla y de enunciarla, Lucera no es un sujeto interpretable, esquivo los mecanismos con los que ha sido construido su relato y con los que se la intenta interpretar y asimilar al discurso, genera recuerdos nuevos a partir de los cuales se transforma y escapa. Lucera se fuga del diálogo en el silencio y en el monólogo y también retrae la expresión verbal en el vómito, en lo inenarrable o lo abyecto. Lucera materializa su silencio y su fuga, escapa por las escaleras oscuras, en la profundidad del edificio inexplorado,



deshabitado, se hunde en el sótano y materializa en el vómito, en lo que produce su organismo y no su voz o su raciocinio, generando una línea de fuga.

Los actos de Lucera –matar, hablar, callar– liberan y rompen la cadena de opresiones del sistema familiar. Pero, por otro lado, reinserta a la infante Lucera dentro del discurso que la incluye en el mismo sistema y que ella con sus actos sabotea. Al final de la obra, que culmina con la muerte de casi todos los personajes, como una tragedia isabelina, deshace nuevamente el camino, borra la senda y dice todavía:

LUCERA: Estoy embarazada, Iván (MSC, 171).

La violencia física de la obra en la presencia teatral intimida al público que se ve constantemente amenazado, por los *juegos* brutales de los hermanos, por la pelotita de tenis que Roger hace rebotar sucesiva y amenazadoramente contra la pared. El límite entre espectador y espectáculo se ve amenazado, no por una invasión concreta y violenta del espacio del otro, sino por la fragilidad de un espacio ya no tan distante, ya no cerrado, que se pone en evidencia con gestos mínimos, calculados, que llevan en su misma precisión la inminente posibilidad de la falla, del golpe o la caída. Los personajes no invaden finalmente el espacio del público; la amenaza no se cumple, sino que se escapan una y otra vez de la escena y de su mirada. Sólo podemos imaginar lo que ocurre detrás de la escena, sus movimientos exceden incluso el relato de los personajes. La forma y la disposición del público de la escena de *Mujeres soñaron caballos* se asemeja al ring de box, espacio en el que en que se conocen Roger y Bettina. El espacio de la escena, el ring de box familiar, es el lugar (es todos estos lugares) en el que los personajes exceden constantemente los límites con sus movimientos bruscos, con sus constantes entradas y salidas, con sus agresiones, asaltos y rodeos. Se trata del adentro de la representación. Las escaleras, el sótano, los caballos que describe Ulrika son la posibilidad de fuga. Fuera de la vista del público, se suceden huidas, infidelidades, recorridos diferentes, búsquedas de alternativas. En la habitación delante del público sólo se suceden las entradas y salidas de los personajes.



El movimiento de fuga es un recorrido errático al que se alude vagamente: *recorrer el edificio, tomar las escaleras* son movimientos que no percibimos, dentro de la obra y fuera de la representación, espacios desconocidos. En la escena se intenta preservar la armonía familiar, el orden del que se escapa en el afuera y se sabotea adentro.

Como en el mundo del infante, aún no moldeado por esta cuadrícula, en la obra de Veronese coexisten lo animado y lo inanimado, lo real y lo irreal, lo subjetivo y lo objetivo, interior y exterior: las oposiciones parecen todavía no haber sido escindidas por la palabra, los límites se difuminan, una cosa deviene su contrario. Veronese experimenta introduciendo siempre lo nuevo en lo anterior, en una suerte de caja china a la inversa, expandiendo los márgenes de la estética, intentando redefinir y exceder constantemente sus propios límites más allá de los contornos del lenguaje. Objetos y actores materializan las diferencias en la coexistencia en su indiferenciación. Todo lo animado puede devenir inanimado, o viceversa. No hay *ni guiños ni moralejas* (Veronese, 2000, AM: 35) que aclaren el panorama. El silencio es la ruptura con la convención teatral –y social en general– y el público abandona el espacio teatral como lo hace el personaje Equis en su obra *XYZ, con ese tenso malestar*, con la piedra en el estómago que impide la narración, que no se representa pero que por ello mismo comunica la presencia pura:

ZETA: (Equis) se para. Mira al público *sin comprender* el desenlace. Es una verdadera sorpresa para ella. *No es parte de lo convenido* lo que está sucediendo. Ellas debían decir un texto. Ella debía cerrar la obra con un pequeño dialogo con Equis¹⁴

Más allá de las palabras y más allá de una respuesta violentamente vanguardista y por ello precaria, Veronese logra escapar del catálogo y la definición convencional. Ante la hegemonía plural del canon surge una singularidad, múltiple en su experimentación inenarrable en su repetición, que escapa a la cuadrícula de la lengua y de la representación, haciendo una posible línea de fuga del *logos*. En la puesta de *Mujeres soñaron caballos* el arma de Lucera es el objeto con el que se hace el último intento de silencio en la obra. Los tiros resuenan con un golpe

¹⁴ Daniel Veronese, "XYZ", en *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000; p.300. El destacado nuestro.



repetido, monótono y acalla el significado. En la composición de la escenografía predominan las horizontales y verticales de la cuadrícula cartesiana, los recorridos de las balas son las diagonales de la obra que comunican y permiten la fuga imperceptible de los sujetos. La velocidad de la bala, transversal, provoca el *cómo sí* de la muerte que cierra la obra pero muestra a su vez el grado último de teatralidad y vuelve a abrir el texto escénico como artificio. El texto se aleja de su funcionalidad signica para devenir un espacio figural recorrido por la bala, cuyo plomo no materializado en escena es, al igual que el embarazo y el vómito en el texto, el enunciado inenarrable que silencia lo que representa.

No estamos ante una mitología ni una retórica, sino en un espacio fronterizo, y por ello, neutro. Con la línea de fuga, el texto no se dirige hacia una interioridad inteligible sino hacia la multiplicidad en un repliegue singular que genera la fuga. Lo heterogéneo se materializa, pero no en la inversión de los pares de oposición de la metafísica, sino en el espacio que se recorre en la escritura y en la actuación, entre las categorías del pensamiento. La estrategia es devenir imperceptible, devenir tan igual a todo, y por ello a nada, desapareciendo, hace una micropolítica del silencio, una implosión silenciosa de los cimientos putrefactos, y no un estruendoso bombardeo del verbo. Si la norma es lo limitado, la repetición es el exceso que escapa en el repliegue a la domesticación que conserva el orden. La palabra, paradójicamente en los antípodas de un intercambio de información, enmudece en su desnuda presencia que no comunica. Nos encontramos ante una cesura o un discurso hante que expande el horizonte, en un ponerse fuera de sí para encontrarse a sí mismo en la ausencia de la palabra.

La huida como posibilidad, la huida como falta. A mí me gusta el término de falta. La falta se vuelve teatral. La falta de palabra, la falta de tiempo, la falta de vida... (Veronese, 2002a).

En el silencio de *Mujeres soñaron caballos*, la falta resiste no sólo al sistema de representación occidental, sino también al sistema filosófico, político y económico que sostiene el modo de enunciación dramático canónico. La repetición de lo que no posee equivalente hace estallar el sistema lingüístico y el imperio de valores puestos en duda en la obra. Se cuestiona la pretendida igualdad entre signos,



sujetos, objetos, palabras, en la democracia. Se horada la palabra, se cava la fisura en la que se escurrirá para devenir imperceptible. En el afuera, en el exceso y en la fuga se resiste al orden y las imposiciones. Lucera, con sus monólogos, traza su pequeña línea de fuga y nosotros encontramos en ella, en la posibilidad de no enunciar, el camino que siempre bordea al *logos* y permite experimentar la multiplicidad inenarrable, en el margen de la historia.

micaelavm@yahoo.com; micaelavm@gmail.com

Abstract:

We analyse *Mujeres soñaron caballos* (*Women that dreamt horses*) by Daniel Veronese (2000), a play in which we see no violent reaction to the norm, but a the opening of a way out into the margins. The non-enunciation is a conscious and methodic reformulation that rejects all that is imposed, without ignoring the importance of the tradition that precedes the play and where it is immerse. The silence and the emptiness in the text and in the performance work as vanishing lines, as a rational and strategic choice that enables a sabotage of the order established by the *logos*.

Palabras clave: *Mujeres soñaron caballos*, Veronese, Silencio, repetición, línea de fuga, ruptura, fragmentación.

Keywords: *Mujeres soñaron caballos*, Veronese, silence, repetition, vanishing line, rupture, fragmentation.