



Daniel Veronese: una escritura escénica en constante transformación

Silvina Díaz

(CONICET- Universidad de Buenos Aires)

Adriana Libonati

(Universidad de Buenos Aires)

La prolífica producción de Daniel Veronese no puede encuadrarse en un único estilo autoral ya que, tanto en su rol de actor como en su función de dramaturgo y director, su poética se caracteriza por una diversidad de líneas estéticas que se superponen, se bifurcan y se multiplican. Esta pluralidad se acentúa aún más por su alternancia entre diversos circuitos teatrales, teniendo en cuenta que las características de cada circuito teatral imponen sus propios métodos organizativos, los procedimientos utilizados para producir, promover y exhibir espectáculos, las fuentes de financiación, las legislaciones que los regulan y un modo distintivo de concebir el teatro.

Nos proponemos realizar un breve recorrido por el derrotero creativo del teatrista, estableciendo una serie de etapas a partir de un criterio predominantemente estético, es decir que las obras pertenecientes a una misma fase se vinculan, no de un modo cronológico -si bien mantienen generalmente entre sí una proximidad temporal-, sino más bien a partir de ejes temáticos, tópicos, recursos estéticos y principios poético-compositivos.

Nos centraremos en aquellas puestas en escena que creemos más representativas de cada fase productiva, ejemplos paradigmáticos que condensan gran parte de las constantes estilísticas que su poética fue delineando en distintos momentos de su trayectoria teatral.

1. Daniel Veronese y El Periférico de Objetos

Daniel Veronese ingresa al campo teatral argentino en los primeros años de la década del 80, una vez recuperada la democracia, y en el contexto de la euforia cultural que ello supuso.



Como integrante del denominado *underground* formó parte de una corriente de teatristas¹ que, si bien poseían poéticas diversas, configuraron un sistema teatral nuevo. Los exponentes de este movimiento heterogéneo permanecían al margen de los espacios legitimados del teatro oficial y comercial y montaban sus espectáculos en espacios al aire libre o en ámbitos no habituales para el teatro convencional -bares como Oliverio Mate Bar, discotecas como Cemento o el Parakultural I y II, Ave Porco, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, entre otros- y generaban los medios de difusión de sus propios espectáculos, en revistas como *Pata de ganso* y *El Picadero*.

A pesar de la no unidad de discurso, los diversos artistas y grupos tenían ciertas características comunes, partiendo de la revalorización del cuerpo del actor y de la actuación (no supeditada al texto), la concepción del hecho teatral como *acontecimiento vital*, irrepetible e intransferible y la constitución de poéticas contestatarias a la cultura hegemónica y a las convenciones establecidas.

A comienzos de la década del 90, Veronese presenta una serie de obras que lo afianzan en el circuito del teatro alternativo, entre ellas: *Señoritas porteñas*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, las tres de 1993; *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna y Equivoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, de 1994; *Unos viajeros se mueren* y *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, de 1995; *El líquido táctil*, de 1997, además de las obras que presenta junto a su grupo El Periférico de Objetos: *Variaciones sobre Beckett* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Circoneuro* (1996), *Zoedipus* (1998). Pero es sin duda *Máquina Hamlet* (1995)² la pieza que lo consagra como un referente fundamental del teatro

¹ Otros representantes del *underground* fueron Los Volatineros -grupo precursor de este movimiento, dirigido por Francisco Javier- los Peinados Yoli, El Clú del Claun, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Macocos, Alejandro Urdapilleta, Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Los Kelonios, Las Bay Biscuits, La Organización Negra, el Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, el Grupo de Teatro Libre, La Pista 4, Enrique Dacal, Carlos Belloso, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonese, Claudio Gallardou, Pompeyo Audivert, Hernán Gené, Javier Margulis, Guillermo Angelelli, Omar Viola, Julian Howard, Graciela Mescalina.

² *Máquina Hamlet* se estrena en Buenos Aires en agosto de 1995. Autor: Heiner Muller/ Traducción y adaptación: Gabriela Massuh y Dieter Welke/Actores- Manipuladores: Román Lamas, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi/ Puesta en escena y dirección: Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado/ Sala: Callejón de los Deseos.



no oficial y que expone de manera contundente su concepción poética e ideológica, plasmada en la creación de un teatro de los sentidos y, a la vez, un "teatro inhumano", como él mismo lo define en sus Automandamientos.

El montaje de *Máquina Hamlet* –para el cual El Periférico de Objetos trabajó con Dieter Welke, dramaturgista alemán especializado en la obra de Müller– presenta un doble proceso de transformación y transposición: por un lado, el que concreta Müller reelaborando el texto shakespereano a partir de una concepción más explícitamente política y, por otro lado, la productiva confrontación que realiza el grupo con el texto del autor alemán, que redunda en una concepción escénica sumamente innovadora en nuestro campo teatral.

A partir de un lenguaje poético que rechaza la posibilidad de una palabra clara y transparente en armonía con las imágenes, El Periférico expone la disociación, la tensión y la confrontación entre texto y acciones, entre sonidos e imágenes, lo que desordena aún más el relato de Müller, fragmentado y atravesado por una multiplicidad de voces.

Los actores alternan la interpretación de un personaje con su rol de manipuladores de muñecos y, sin dejar de intercambiar miradas, gestos y acciones, pasan a segundo plano cuando el rol de los muñecos cobra mayor importancia. La voz en off, fría y deshumanizada, conforma un discurso en el que se unifican las didascalias con los parlamentos de los personajes y las alusiones de los actores al juego teatral: "Yo no soy Hamlet"- expresa el *Actor Hamlet*- "Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. Yo no juego más."

Si bien la puesta configura un mundo hermético y denso, poseedor de una lógica propia, reflexiona, desde una mirada profundamente crítica, sobre diversos momentos trágicos de la historia, al tiempo que subraya la importancia de mantener vigente en nuestro país la memoria de un pasado nefasto. La exhibición descarnada de lo siniestro, lo *obsceno* y lo reprimido genera un clima tenebroso, con una carga de violencia latente, pero omnipresente, que llega a su punto cúlmine en el momento en que actores y maniqués asisten a la proyección de diapositivas que muestran escenas de horror y sadismo.



En profunda simbiosis con el universo poético de Müller, la versión de *El Periférico* constituye un teatro cruel en el que los muñecos -fracturados, vacíos, desmontados- y los sujetos -automatizados, desencantados y escindidos- intercambian sus roles y sus identidades. Así, la figura de Hamlet se desintegra, se distancia de sí mismo y se multiplica en diversos Hamlet. Como afirma Beatriz Trastoy a propósito de esta versión:

Rupturas, fluctuaciones de espacios y de tiempos, interferencias entre diferentes niveles de realidad, citas y mezclas de registros signan un discurso en el que las identidades, los roles, los sexos se intercambian en un permanente travestismo y el nombre de los personajes, como el que se nos impone desde el título, no es la marca de la persona, de lo subjetivo, sino el lugar de articulación de lo plural (Trastoy, 1998: 22)³

Por otra parte la creación de zonas oscuras, metafóricas y simbólicas que amplifican las posibilidades de sentido y se ofrecen a la libre interpretación del espectador da cuenta de una trama que, lejos de ofrecer una conclusión, podría repetirse constantemente en tanto metáfora de la traición, la crueldad y la aniquilación del hombre por el hombre. Tanto para Müller como para *El Periférico de Objetos*, el universo escénico constituye una realidad alternativa, que no duplica ni imita la realidad cotidiana. El teatro ya no puede asumir una función de esclarecimiento, sino más bien contribuir a fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y las confrontaciones con el objetivo de suscitar el ansia de otra realidad posible, de otro estado del mundo.

³ Beatriz Trastoy. "Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese", en *Teatro XXI*, nº 7. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Primavera: 21- 24. 1998



2. Del teatro de la desintegración al teatro de la resistencia

Las obras que conforman esta fase productiva en la trayectoria de Veronese son, entre otras, *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna* (1994), *El líquido táctil* (1997), *Zoedipus* (1998), *Mujeres soñaron caballos* (2001), *La última noche de la humanidad y Apócrifo I. El suicidio*, ambas de 2003.

Se trata de una serie de piezas que median entre lo que Pellettieri denomina "teatro de la desintegración" y "teatro de la resistencia", y que oscilan entre la evidencia de sentido y su ausencia.⁴ Estas obras se caracterizan por presentar una mayor referencialidad y, al mismo tiempo, un sentido metateatral más evidente que en la etapa antes mencionada. Según Pellettieri, el teatro de la resistencia se propone deconstruir el teatro moderno y crear un modelo teatral nuevo a partir de formas estéticas desplazadas por la modernidad, aunque sin abandonar por completo ese paradigma, por lo cual se contrapone a la postura acrítica del teatro de la desintegración, que niega la posibilidad de concretar el "proyecto incumplido de la modernidad"⁵.

Por su parte, el teatro de la desintegración se postula como la continuidad estético-ideológica del absurdo, poética de la cual incorpora lo abstracto del lenguaje y la crisis del personaje como ente psicológico. Se caracteriza por el uso deconstructivo de la lengua, la puesta en crisis de las categorías espacio-temporales y la multiplicación de las posibilidades de representación no realista y caótica de un presente en crisis. Todo ello redundando, a nivel semántico, en la idea de la desintegración de todo lo que operaba como sustrato del teatro moderno y en el cuestionamiento de los ejes fundamentales de la modernidad: la verdad, el lenguaje y la comunicación, los sentimientos solidarios, el nacionalismo y la fe en el progreso.

Alejándose, como decíamos, del notable hermetismo de la fase anterior y sin abandonar del todo su carácter autotextual, estas piezas establecen una relación tangencial e indirecta con el contexto. Y ello en tanto, lejos de verificarse

⁴ Osvaldo Pellettieri, "El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual. 1976-1998*. Volumen 5. Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2001; p. 487- 492.

⁵ Idem; p. 487.



menciones explícitas al entorno inmediato o tesis político- sociales, el referente deja sus huellas a través de una amalgama de procedimientos provenientes del absurdo y del teatro de intertexto posmoderno

En *El líquido táctil* (1997)⁶, por ejemplo, a través de una serie de recursos metateatrales se ponen en evidencia los mecanismos simuladores del teatro y del poder político, mientras que la identidad aparece también como la resultante de un juego de simulacros. Tanto el texto como su puesta en escena presentan una parodia más directa al realismo, basada en diversos niveles de metateatralidad y en la inversión de los procedimientos fundamentales de dicha poética, como la parodia a la trivialidad deliberada, que redundaba en un efecto intensamente humorístico. Si bien las alusiones a Chejov resultan por momentos evidentes -como en la resolución de la trama y en las referencias explícitas a su vida y su obra-, son predominantemente indirectas y difusas y tienen por objeto parodiar a un autor emblemático del realismo- naturalismo teatral. La actuación fluctúa entre la forma teatralista y la de citas, destacando las acumulaciones rítmicas o de lenguaje que son utilizadas a la vez como creación estética y como estrategia política, pero sin que aparezca ningún mensaje doctrinario.

Creemos que, en este caso, la no utilización de la referencialidad directa tiene el objetivo implícito de atravesar la indiferencia social implantada por los tiempos posmodernos. En un primer nivel, los signos muestran contenidos de coexistencia plural, estereotipados, universalistas, pero fragmentarios, típicos de la posmodernidad: ambigüedad, ahistoricidad, lenguaje con quiebres de coherencia, ruptura del ilusionismo realista, parodia y deconstrucción. Sin embargo, en un segundo nivel, pueden leerse los aspectos críticos, locales y singulares de esos supuestos a-históricos, anti-ideológicos y ambiguos. Entre ambos estratos de lectura los procedimientos de la intriga, sobre todo los encuentros personales, se hallan vulnerados, transgredidos en su espacio y en su tiempo.

En *Mujeres soñaron caballos* (2001)⁷ se profundiza y se resignifica un eje temático de la etapa productiva de El Periférico de Objetos, con el propósito de

⁶ *El líquido táctil*. Autor: Daniel Veronese/ Elenco: Grupo de teatro doméstico: Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín/ Dirección: Daniel Veronese/ Teatro Nacional Cervantes, 1997.

⁷ *Mujeres soñaron caballos* se estrena en Buenos Aires en el Callejón de los Deseos, Buenos Aires. Autor: Daniel Veronese/ Elenco: Jimena Anganuzzi, María Figueras, Osmar Núñez, Silvina Savater/ Vestuario:



dejar al descubierto, a través de la humanización de los animales, el costado siniestro de las relaciones afectivas y la deshumanización social. Los personajes, cínicos y desencantados, habitan un mundo que les es afín y que termina fagocitándolos: un universo devastador e indiferente que los condena al aislamiento, la incomunicación y la alienación. En los momentos de *racconto*, que ofician como secuencias transicionales, los parlamentos se vuelven líricos, neutros e impersonales hasta el punto en que *el otro* desaparece. En el mismo sentido, todo intento de diálogo se frustra por la violencia reprimida y disimulada de los juegos viriles y por la competencia establecida entre las mujeres, dejando entrever la inestabilidad de las relaciones afectivas.

La crítica y la parodia a las instituciones sociales anticipa el tópico de la familia disfuncional, que se tornaría luego un eje sumamente transitado por el teatro argentino. La imagen de la familia quebrada, desmembrada, alude por extensión a la destrucción operada en el país en la década del 90, que hará eclosión en la crisis del 2001. Dicho núcleo semántico halla su correlato estético y su continuación simbólica en una escenografía derruida, una casa tomada que evidencia el deterioro económico de la sociedad. La espacialización constriñe a los personajes a desplazarse en el ángulo conformado por los dos lados de una supuesta caja a la italiana, que los espectadores completan.

Por su parte, para el montaje de *La última noche de la humanidad* (2003)⁸ Veronese reúne nuevamente a los integrantes de El Periférico, aunque con una poética que presenta ciertas variantes con respecto a la primera etapa.

La obra se divide en dos partes y, a la vez, cada una de ellas está conformada por tres momentos diferentes. En la primera, una masa compuesta por humanos y muñecos -que aluden visualmente al Infierno del Dante- aguardan al espectador cuando ingresa a la sala. Los cuerpos -en tanto representación de un sujeto universal y plural, sometido y castigado- se dislocan, se resbalan, se torturan. En la segunda parte, los actores se relacionan con una voz en off -la voz de Dios o del

Roxana Bárcena/ Diseño de escenografía: Daniel Veronese/ Diseño de luces: Guillermo Arengo/Asistencia de dirección: Felicitas Luna/ Dirección: Daniel Veronese

⁸ *La última noche de la humanidad*. Autores: Ana Alvarado, Emilio García Whebi a partir de la obra homónima del austríaco Karl Kraus (1874-1936/ Elenco: Maricel Alvarez, Federico Figueroa, Emilio García Wehbi, Omar Lamas, Eli Niglia/ Directores: Ana Alvarado, Daniel Veronese, Emilio García Whebi. Sala: Callejón de los deseos.



destino, fuerza de dominación, persuasión o represión- a partir de un doble código lingüístico: español e inglés. Una habitación blanca, despojada y fría, que toma las formas ambiguas de una celda o un refugio alude simbólicamente a un país vaciado de valores morales y saqueado económicamente. A los personajes encerrados allí sólo les queda esperar la muerte.

Mientras que en la primera parte se intuye la desesperación del hambre y la deshumanización, en la segunda, de carácter más simbólico, pueden observarse cruces semánticos a partir de la espacialización y los objetos. Así, la heladera vacía y el televisor confluyen en la metáfora del hambre y el alimento virtual. Configurando amargas metáforas sobre los hitos tradicionales del entretenimiento humano las acciones de los personajes se desarrollan, en la primera parte, a través del canto descarnado de quienes intentan sobrevivir a esos horrores mientras que, en la segunda, asumen variantes tradicionalmente consideradas ejes del placer y de la paz: bailar, cantar, jugar. En el mismo sentido, el esquema de personajes, que en el primer momento los convierte en juguetes de una fuerza arrolladora y destructiva, es aclarado en el segundo, en el que se muestra una ambientación menos caótica.

Si en *Zoedipus* (1998) El Periférico había jugado con la idea de una siniestra humanización de los animales, en *La última noche de la humanidad* se interna en una analogía poética a partir de la entomología. Aludiendo al universo kafkiano, y a partir de lo más repulsivo del mundo de los insectos, se muestra a las cucarachas en su desesperada huida de la muerte con el recurso de una caja transparente que reproduce la habitación en la que se encuentran encerrados los personajes -recurso que, por otro lado, ya se había planteado en *Máquina Hamlet*-. Se esboza, al mismo tiempo, un rasgo nacionalista que resulta novedoso en el trabajo del grupo, reforzado a partir de los signos del tango y la idea de territorio, plasmada en el mapa, así como también de aspectos verbales y escenográficos poseedores de una cierta referencialidad.

Con respecto a la representación plástica, la primera parte remite a las obras de Yves Tanguy por su monocromatismo y a Francis Bacon en cuanto a su temática. En la segunda parte, más teatral y autorreferencial, se alude a la concepción de un mundo hostil, frío, impersonal y ascético mediante el predominio del color blanco.



La pieza se estrena en un momento histórico en que los grandes conflictos de la primera mitad del siglo XX han dejado lugar a conflictos zonales o sectoriales que, a su vez, confluyen en la génesis de una crisis mundial.

Si bien la causalidad implícita constituye el motor de esta obra de carácter autotextual, ambas partes, expresamente interrumpidas por el intervalo, aparecen analogadas, a nivel semántico, en torno al pesimismo, a la idea de indefensión y zozobra a las que el individuo en particular y las comunidades en general están siendo sometidos a partir de un capitalismo feroz en franca expansión.

Al mismo tiempo, y desde un discurso metarreferencial, la puesta nos aleja lentamente del denominado teatro de la desintegración, por cuanto se exhiben y se desmontan los artificios de la escritura, de la puesta en escena y del estatuto de los personajes. El texto se repliega sobre sí mismo en un juego especular de carácter deconstructivo.

En esta obra, como en el resto de las piezas que conforman esta fase, puede observarse un fuerte intertexto absurdista en la vertiente del teatro argentino, manifestado especialmente en el estancamiento de la acción, que no presenta cambios ni salidas, en la creación de una escena opresiva y una extraescena inquietante, vinculada generalmente con un contexto socio-político represivo y violento. La representación metafórica de la violencia ejercida por la dictadura se expresa en los cuerpos quebrados y en las identidades en crisis. Se trata de la profundización de un tópico ya planteado por *El Periférico*: el de un mundo agobiante habitado por personajes deshumanizados y perversos, que han perdido su identidad.

3- La muerte de Marguerite Duras

Con *La muerte de Marguerite Duras* (2000)⁹ de Eduardo Pavlovsky, Veronese explora un camino que luego transitará ampliamente: la dirección de textos ajenos; al tiempo que se aleja definitivamente de la actuación.

⁹ *La muerte de Marguerite Duras*. Autor: Eduardo Pavlovsky/ Intérprete: Eduardo Pavlovsky, Iluminación: Guillermo Arengo/ Sonido: Martín Pavlovsky/ Dirección: Daniel Veronese/ Sala: Babilonia.



Escrita y protagonizada por Pavlovsky, esta pieza surgió del montaje de fragmentos textuales de diversa procedencia (algunos de ellos de otras obras de su autoría: *El cardenal*, *Poroto* y *Textos balbuceantes*). Aparecen aquí los tópicos habituales del teatro de Pavlovsky: la lucha contra el vacío, el deporte como dignificación del hombre, el angustiante paso del tiempo, la imposibilidad de una total comprensión de los fenómenos históricos, la violencia y la represión, la experiencia del dolor, la conciencia de la pérdida, la vejez y la muerte.

Se trata de un texto abierto, con una estructura fragmentaria y situaciones independientes, que no concluyen ni ofrecen un sentido final, lo cual permite una mayor libertad de acción, movimiento y ritmo al trabajo escénico. A nivel semántico la apertura del texto se justifica porque el personaje alude a sus propias experiencias recuerdos y vivencias a partir del ejercicio parcial e imperfecto de la memoria. Su relato se encuentra atravesado también por otras voces, por experiencias pertenecientes a otros sujetos.

Pavlovsky explota al máximo la polisemia de sus propios textos a partir de una poesía escénica que, de alguna manera, los cuestiona, los transgrede y los reformula constantemente, evitando su cristalización en una forma definitiva. Si, en su rol de autor, considera al lenguaje como un instrumento de la memoria y de la construcción de conciencia y lo utiliza para indagar en la interioridad del personaje, como actor necesita *pasar* las palabras por el cuerpo, valorándolas en su materialidad sonora y expresiva. En este sentido, su concepción del teatro como una herramienta capaz de interpelar al espectador, de poner en crisis su sentido común y apelar a su capacidad sensorial se condice con la noción artaudiana del teatro como "un lugar físico y concreto, que exige ser ocupado y hablar su propio lenguaje concreto, un lenguaje destinado a los sentidos e independiente de la palabra que debe, por lo tanto, satisfacer todos los sentidos"¹⁰.

Pavlovsky asimila en su dramaturgia actoral algunas funciones propias del director. Su *indocilidad* puede comprobarse en varios aspectos: en primer lugar, porque asume, en sí mismo, varios oficios teatrales -autor, actor y, en ocasiones, director-; en segundo lugar, porque imprime al espectáculo su propio estilo actoral, que a menudo desdibuja completamente la escritura escénica de sus partenaires

¹⁰ Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1976; p. 37.

(tanto si se trata de otros actores como de directores). Y, por último, debido a su modalidad de trabajo, según la cual, y lejos del orden que habitualmente se sigue en el teatro tradicional, en el que las palabras del autor se erigen como punto de partida, el texto surge como resultado de los cambios que impone el proceso creativo de la puesta en escena.

Marco De Marinis ¹¹ distingue entre dos clases de directores:

1. El director demiúrgico: es aquel que decide acerca del sentido final del espectáculo e impone su visión sobre el personaje y la trama, dejando poca libertad creativa al actor.
2. El director mayéutico: es el que, lejos de imponer su visión al actor, tiene en cuenta sus aportes creativos. Su trabajo consiste en orientar y guiar al actor en sus búsquedas.

A partir de estos conceptos, creemos que la función de Veronese en *La muerte de Marguerite Duras* puede asociarse con la del *director mayéutico*, en tanto su trabajo consistió en la coordinación del trabajo de improvisación de Pavlovsky, es decir, en la concreción de un montaje en segundo grado, el montaje de otro montaje realizado por Pavlovsky en su partitura de acciones físicas y vocales. En el programa de mano del espectáculo Veronese confirma esta hipótesis al dejar en evidencia que se trata de un trabajo conjunto, que ubica en la misma jerarquía la función del director y del actor:

Simplemente comenzamos a trabajar sobre lo que generó nuestro encuentro; considerábamos, antes que nada, que era importante vivir la experiencia de elaborar un proyecto juntos. A partir de entonces sin una idea preconcebida la obra fue cobrando forma, mutando y enriqueciéndose en los ensayos, con apertura para incorporar todo lo que transmitiera el espíritu de un trabajo conjunto.

¹¹ Marco De Marinis. *La parábola de Grotowski. El secreto del Novecento teatral*. Breviarios de Teatro XXI. Buenos Aires, Galerna, 2004.

4. El teatro comercial y la reescritura de los clásicos

Creemos que a partir de su incursión en el circuito comercial se registran ciertas modificaciones en la escritura directorial de Veronese, que reducen el espesor que la caracterizara, para ponerla al servicio de un texto dramático, limitando de este modo las posibilidades de la puesta en escena de abrirse a múltiples sentidos. Abocado a este tipo de teatro, dirige obras tan disímiles como *Gorda* de Neil Labute, presentada en el Paseo La Plaza en 2008; *Los reyes de la risa* de Neil Simon, estrenada en el Teatro Metropolitan en 2010; *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams en el Teatro Apolo en 2011 y *La última sesión de Freud*, de Mark St. Germain en el Multiteatro, 2012.

Como contracara y paralelamente a su adopción del sistema productivo comercial, Veronese explora una veta -que ya había iniciado con trabajos aislados de adaptación- sumamente interesante en su trayectoria como director: la recuperación y resignificación de textos clásicos de la historia del teatro universal. El teatrista configura entonces una serie de nuevos tópicos y constantes estilísticas que redefinen su poética y sus intereses estéticos. En esta fase presenta: *Un hombre que se ahoga* (2004) basada en *Tres hermanas*, de Anton Chejov; *Espía a una mujer que se mata* (2006) basada en *Tío Vania*, del mismo autor; *El desarrollo de la civilización venidera*, a partir de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen; *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* versión de *Hedda Gabler* de Ibsen, ambas puestas de 2009 y *Los hijos se han dormido* (2011), adaptación de *La gaviota* chejoviana.

Refiriéndose a la escritura de Chejov, Raymond Williams habla de una "poderosa creación de una posición de estancamiento"¹² que evoca los momentos de crisis, contradicciones y zonas oscuras del orden burgués de su tiempo. Su teatro es, tal como lo define Williams, la descripción de un *grupo como víctima* de un *grupo negativo* que carece de una identidad efectiva, una *multitud de extraños* cuyo verdadero conflicto es la incapacidad de comunicarse. Esta *comunicación de los límites de la comunicación* se manifiesta en la creación de vínculos superficiales

¹² Raymond Williams. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires, Manantial. 1997; p. 131.



entre los sujetos, definidos paradójicamente a partir de una verbalización exacerbada, que disimula u oculta los verdaderos sentimientos. Y es justamente el procedimiento de la trivialidad deliberada¹³ el que pone en evidencia un “lenguaje disolvente” (Williams) que, lejos de establecer vínculos con el otro, aísla a los personajes en sí mismos.



El desarrollo de la civilización venidera - Foto de Sergio Chiossone - Gentileza Duche&Zarate

¹³ La trivialidad deliberada es un procedimiento paradigmático de la poética chejoviana y, por extensión, del realismo teatral: los personajes hablan constantemente de cosas irrelevantes, hablan *sin decir nada*, ocultando sus verdaderos conflictos y evitando establecer lazos de comunicación profundos con los demás. Según Pellettieri (1997) la trivialidad deliberada condensa la máxima chejoviana “Mientras los hombres cenan se decide su destino y su vida se destruye”. Este procedimiento genera situaciones que, aparentemente, carecen de relevancia dramática pero que conducen a encuentros personales en los que los personajes se *desenmascaran* y aclaran sus posiciones. Sin embargo, los personajes de Chejov utilizan este recurso con la finalidad contraria: eludir los encuentros personales. Cfr. Osvaldo Pellettieri. *Una historia interrumpida. Teatro argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997



En el caso de *Un hombre que se ahoga*¹⁴-que tomamos como ejemplo paradigmático de esta fase creativa de Veronese por cuanto condensa los nuevos rasgos de su escritura directorial- puede decirse que, en principio, se conserva el gesto naturalista chejoviano: la exclusión de toda forma afectada, falsa o melodramática¹⁵, lo que redundará en una sensación de organicidad, que se desprende especialmente de la poética de actuación, y en la generación de un efecto de verosimilitud, que aparece reforzado por recursos poco habituales para las convenciones teatrales tales como el no vestuario (los actores utilizan ropa de calle) y la no iluminación (luz neutra en las representaciones nocturnas y natural en las diurnas).

Si bien en la puesta se mantienen los encuentros personales y los diálogos triviales y se conservan algunos niveles de prehistoria, hay una serie de cortes, supresiones, cambios y elipsis -no coincidentes con las elipsis propuestas por Chejov- que atentan contra la necesaria gradación de conflictos que toda poética realista requiere. Es decir que, más allá de que los personajes reproducen, muchas veces de manera literal, los parlamentos de *Tres hermanas*, y si bien se percibe en la partitura actoral final una fuerte impronta chejoviana, la disolución del relato y los cambios de ritmo que los diversos cortes producen, disuelven los sentidos inmanentes en esa textualidad; no sólo porque impiden reconstruir la historia de manera clara, sino porque atentan contra la morosidad, la monotonía y la densidad que Chejov exige, vinculadas con el *tedio provinciano*, que responde a una actitud entre crítica y nostálgica frente a formas de vida en franca decadencia.

Habría entonces, en esta puesta, ciertos rasgos chejovianos que se mantienen únicamente en la superficie, un *falso ilusionismo* generado especialmente desde lo actoral, que contrasta con ciertos rasgos teatralistas y con un intento de opacar los sentidos del texto original, de permanecer indiferente al

¹⁴ *Un hombre que se ahoga*. Autor: Daniel Veronese, sobre textos de Anton Chejov/ Elenco: Claudio Dapassano, Malena Figó, Ana Garibaldi, María Figueras, Adriana Ferrer, Marta Lubos, Fernando Llosa, Pablo Messiez, Elvira Onetto, Silvina Sabater, Luciano Suardi, Claudio Tolcachir/ Diseño de luces: Gonzalo Córdova/ Diseño de escenografía: Daniel Veronese/ Dirección: Daniel Veronese/ Sala: Camarín de las musas. 2004

¹⁵ Tal como afirma Robert Brustein (*De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires, Troquel, 1970, Chejov utiliza limitadamente, y en función de su propia poética, los procedimientos del melodrama. En este sentido, apela a la distinción entre personajes positivos y negativos con la finalidad de escenificar el conflicto entre un explotador y sus víctimas.



subtexto, portavoz de la verdad profunda que late bajo la superficie y que constituye el fundamento de la poética chejoviana. Tanto la resignificación del subtexto como la limitación de lo indicial producen el pasaje de lo que en Chejov es *acción indirecta* (en el sentido que le da Brustein: es decir, una acción superficial que oculta un sentido profundo) hacia la *acción directa*, o sea, una acción que aparece parcialmente desvinculada del sentido profundo del texto y que se presentan como *pura acción*.¹⁶



Programa de mano de *Un hombre que se ahoga*

Un ejemplo notable en este sentido es el tratamiento del personaje de Natasha. En *Tres hermanas* Natasha es una *villana deliberada*, que hace progresar la acción y avanza por sobre la pasividad de Andrei y sus hermanas, adueñándose paulatinamente de la casa (lo cual es emblema de la disolución de la familia y de

¹⁶ Con "acción indirecta" Brustein (ob. cit.; 1970:172) también se refiere a un rasgo fundamental de la poética chejoviana: el hecho de que los actos violentos y los momentos culminantes de la acción ocurren fuera de la escena o entre dos actos.



toda una forma de vida).¹⁷ Esto que, en el texto de Chejov, se da a lo largo de un proceso que señala, por un lado, la progresiva transformación de Natasha y, por otro lado, la degradación de la familia, es apenas esbozado por Veronese en dos imágenes del antes y el después del personaje, que de ningún modo alcanza a dar cuenta del proceso de destrucción del orden establecido. En este sentido creemos que, más que actualizar a Chejov, Veronese lo descontextualiza, lo aleja de su momento de producción, aunque no con la intención de reflexionar sobre la sociedad argentina de hoy, sino con una finalidad puramente estética.

Podemos decir entonces que la puesta de Veronese se constituye en una parodia a Chejov en particular y, de algún modo, al realismo en general. Nos referimos a parodia en el sentido que propone Bajtin, como la utilización de la palabra ajena con una intención diversa. Según esta concepción, los artificios paródicos transgreden el modelo en tanto se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a propósitos distintos de los de la textualidad parodiada¹⁸. Esta parodia, que es al mismo tiempo voluntad polémica, se genera en parte a través de algunas transgresiones más o menos evidentes, como la inversión de género (los personajes femeninos son interpretados por hombres que se visten y actúan como tales, y viceversa), la limitación de la densidad poética y metafórica del discurso de los personajes, las escenas de sexo y de violencia y ciertos insertos humorísticos (muchas veces generados por la mencionada inversión de género). Sin embargo, creemos que lo que realmente determina la parodia es la disolución del relato: Veronese realiza un verdadero trabajo de montaje con fragmentos del texto original, juntando escenas, estableciendo cortes y alterando el orden de algunas secuencias, lo cual contrasta irónicamente con esa atmósfera chejoviana generada desde la actuación. Se

¹⁷ Como señala Brustein (1970: 171), las obras tardías de Chejov se conforman a partir del mismo modelo: el conflicto entre un explotador y sus víctimas; al tiempo que la acción sigue el mismo desarrollo dramático: el gradual despojamiento de las víctimas de sus legítimas herencias. Estos actos de despojamiento están simbolizados por una imagen central que representa o metaforiza aquello que se despoja, hurta o destruye. En el caso de *La gaviota* (1896), el elemento que condensa el núcleo de sentido es la imagen del pájaro que mata Treplev y que simboliza a Nina -cuya vida también ha sido destruida por un hombre-. Por su parte, en *El jardín de los cerezos* (1904), la imagen central está representada por el jardín, mientras que en *Tres hermanas* (1901) el núcleo semántico fundamental aparece condensado en la imagen de la casa de los Prozorov.

¹⁸ Mijail Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986; p. 270-272.



flexibilizan entonces los límites entre teatralismo e ilusionismo y se disuelven los sentidos originarios, dando lugar a la proliferación de una multiplicidad de sentidos a ser develados (cuando no directamente producidos) por el espectador. Dicho de otro modo, la parodia se concreta, en este caso, porque el realismo de las actuaciones entra en conflicto con el desdibujamiento del sentido y del poder de ambientación, elemento fundamental en la poética chejoviana.

Por otra parte, para ilustrar la concepción estética del director en esta etapa, aludiremos brevemente a la versión que propone de *Un tranvía llamado deseo* (2011)¹⁹, que reúne los dos ciclos de trabajo que componen esta fase, por cuanto se trata de una relectura de un texto clásico presentado en el circuito comercial.

La adaptación de Veronese se basa de manera casi ortodoxa en el texto de Tennessee Williams y dialoga también con elementos de la película de Elia Kazan, más allá de la condensación de ciertas escenas y parlamentos, y de la supresión de algunos personajes secundarios, como la Negra y la Mexicana.

Los rasgos inconfundibles que definieron la marca autoral y directorial del teatrista desde su ingreso al campo a comienzos de la democracia se encuentran ausentes en esta obra: la dimensión metateatral y paródica, la referencia contextual indirecta, la voluntaria oscuridad de los signos y, básicamente, la apertura de los signos a una semántica plural que buscaba desestabilizar al espectador e impulsarlo a crear sus propios sentidos.

Acaso las única constante que aparecen revaloradas en este caso puntual sea la generación de una atmósfera opresiva y de una extraescena inquietante, aunque moduladas por un dramatismo que se encuentra al servicio de otros fines. Se trata, en este sentido, de la preparación del terreno para el surgimiento de lo siniestro -la locura de Blanche- que, como la otra cara de la realidad, comienza a insinuarse desde la primera escena para develarse completamente hacia el final de la obra. Esta progresiva evidenciación de lo siniestro va de la mano de un *increscendo* del erotismo, el relacionado con la seducción socialmente bien vista -su

¹⁹ *Un tranvía llamado deseo*. Autor: Tennessee Williams/ Adaptación: Daniel Veronese/ Elenco: Paola Barrientos, Diego Peretti, Erica Rivas, Guillermo Arengo, Guido Botto Fiora, Beatriz Dellacasa, Paula Ituriza, Martín Policastro, Gonzalo Martínez/ Escenografía: Jorge Ferrari/ Iluminación: Eli Sirlin, /Vestuario: Gabriela Pietranera/ Dirección: Daniel Veronese/ Teatro Apolo.

relación con Mitch, que el resto de los personajes alienta- y el erotismo prohibido - su fascinación por su cuñado-.

La espacialización que propone Veronese representa, como en el texto, una casa de clase media. El baño, que forma parte de la extraescena constituye, no sólo el reflejo de la interioridad de Blanche, sino también su refugio, el ámbito que la protege del exterior y le permite postergar indefinidamente sus encuentros personales con los otros habitantes de la casa. En este sentido, el vapor que se desprende de sus continuos y prolongados baños nubla sus ojos y le impide ver la realidad.



Un tranvía llamado deseo (2011) - Foto de G. Machado
Gentileza Débora Lachter, comunicación y prensa



La acción comienza *in media res*, eludiendo la primera secuencia de la película de Kazan, en la que el espectador asistía a la llegada de Blanche desde Laurel a New Orleans y que permitía realizar una presentación gradual del personaje y sus conflictos, a la vez que funcionaba como prólogo de la historia. En la primera escena de la versión de Veronese, en cambio, la entrada de Eunice - vecina del matrimonio compuesto por Stanley Kowalski y Stella Dubois- preanuncia la llegada de Blanche, que será el verdadero sujeto del drama. Los cánones del Modelo de Representación Institucional, vigentes en el cine industrial hollywoodense en el momento en que Kazan dirige la película, requerían una estructura dramática aristotélica cuya introducción debía ser gradual también en la planificación: de planos generales exteriores a planos más cercanos y planos cerrados en ambientes interiores. En la versión cinematográfica, esto se corresponde con el descubrimiento del personaje de Blanche que, si en un principio aparece como una mujer tímida, insegura e indefensa, posteriormente deja en evidencia una dependencia casi enfermiza de su hermana y de la aprobación de los otros, indicio de una locura que se irá afirmando a lo largo de la trama, y un evidente indicador de una prehistoria siniestra que ella intentará ocultar hasta que la situación la desborda. Como decíamos, tanto en el texto de Williams como en la versión de Veronese, se soslaya esta transición, para presentar al personaje de una manera más directa, aún manteniendo su ambivalencia, que oscila entre la locura y la simulación y que queda plasmada en el signo del alcohol, como emblema del desequilibrio y la decadencia de Blanche. Otro índice que preanuncia la evolución del personaje es su inmediata apropiación del espacio, paralelamente a la dominación y la manipulación que intenta ejercer sobre el resto de los personajes a través de la mentira, la fabulación y los juegos de seducción.

Digamos, a modo de conclusión de esta fase que, en tanto un texto clásico es una "esponja" que "absorbe de un golpe todo nuestro tiempo contemporáneo"²⁰, la reescritura de los clásicos desde nuevos contextos de producción habla de nuestra propia realidad a partir de una mirada subjetiva dirigida, en la mayoría de los casos, a producir una ruptura con la narración convencional y con el modo en que tradicionalmente el *teatro serio* pone en escena a los clásicos.

²⁰ Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona, Seix Barral, 1969; p. 83.



En este sentido, en el primer caso mencionado se percibe un predominio del teatro entendido como hecho lúdico, concepción que caracteriza a la mayor parte de las expresiones del teatro de la desintegración. Tal como ocurre con otros exponentes de este tipo de teatro se percibe en esta puesta una voluntad deliberada de recrear únicamente la atmósfera de la textualidad chejoviana, despojándola de sus sentidos, generando vacíos que el espectador debe llenar con nuevos sentidos.

En el segundo caso, se vislumbra, en cambio, la creencia en el teatro como forma de conocimiento, al servicio del texto, como posibilidad de vincularse con zonas (ya sean tópicos, procedimientos actorales o estructuras de sentimiento) arraigadas en una cultura globalizada. Se verifica, entonces, una evidente limitación de la metáfora y un acercamiento del texto al contexto de producción actual únicamente en lo concerniente a su poética, pero no de un modo referencial, en tanto, más allá de las resonancias que el espectador pueda encontrar en este sentido, no se pretende hablar de un modo directo de la sociedad argentina de hoy.

silvinadiazorban@yahoo.com.ar

superlibonati@gmail.com

Abstract:

The prolific production of Daniel Veronese does not fit into a single writing style because, as an actor, a playwright and a director, his poetics is characterized by a diversity of aesthetic lines that overlap, diverge or multiply. This diversity is further accentuated by alternating between various theatre circuits -commercial, independent, official, mixed and alternative or self-managed- that obviously condition and determine the forms of creation and production.

Palabras clave: Teatro alternativo, Teatro de objetos, Veronese, Autorreferencialidad, Teatro de resistencia, Reescritura de textos clásicos.

Keywords: Alternative theatre, Objects theatre, Self-referentiality, Theater of resistance, Rewriting classical texts, Veronese.