

**El silencio representado: *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir.**

**Marcela Jelen  
(Universidad de Buenos Aires)**

Bernard Dort<sup>1</sup> plantea que el espacio no ha permanecido como un dato invariable en la historia del teatro, sino, todo lo contrario, llegó a ser un ámbito polivalente, transformable a voluntad y bajo los ojos del espectador. En este sentido, el espacio ya no sería un marco o continente, sino, que actúa en el espectáculo junto con el resto de los elementos escénicos.

En el largo pasillo de Boedo 640, además de plantas, casas y vecinos, hay carteles que nos indican, a nosotros, el público que va a presenciar *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir, que debemos permanecer sin gritar, por lo menos hasta llegar al timbre 4. Adentro, una vez comenzada la obra, será imposible mantenerse inmutable.

En *La omisión...*, el universo de los vínculos filiales constitutivamente transgredidos se conforma no a partir del enunciado verbal, sino, del uso muy particular de los diversos sistemas significantes, donde el trabajo con los diferentes espacios –el real, el sugerido y aquel conformado en la escena a partir de la manipulación de los objeto- es fundamental y se jerarquiza por sobre los demás elementos de la escena.

En el interior de la sala, el público se acomoda en las butacas que se encuentran elevadas en gradas y, cuando se excede la capacidad, en las sillas ubicadas en el espacio de los actores. Al achicarse las distancias entre ambos espacios, se pone en juego la relación entre representación y público. Una leve transgresión de alguna de las partes podría modificar este vínculo fundamental.

El espectáculo involucra así la totalidad del espacio, el que está ante nuestra vista y el no mostrado. Los pasillos, la puerta del baño que se deja entrever, las paredes que imposibilitan la visualización de la acción cuando los hermanos discuten detrás de ellas, como así también las escaleras, son utilizados estratégicamente para estructurar la narración. Gritos, golpes y escenas de intimidad compartida que implican no sólo los vínculos que sugieren el incesto como la transgresión fundamental, sino también abuso y maltrato, transcurren en ese

---

<sup>1</sup> Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.



afuera, en lo exterior, y ponen así en evidencia lo que, a través del silencio, se elige omitir en el interior de la escena.

En relación con el proceso de creación, en tanto construcción, Óscar Cornago señala que:

como rasgo característico de las teatralidades más específicas de la escena del siglo XX, se destacan aquellos casos en los que el campo de lo que se oculta, es decir, aquello que se adivina, pero no se llega a ver, se convierte en un interrogante que cuestiona el campo de lo visible, de la superficie de la representación, que es lo que ve el espectador y en donde encuentra proyectada su propia realidad, que queda así también cuestionada desde el campo de la representación. Esto requiere complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es decir, de los movimientos acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera, teniendo siempre en cuenta que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismo<sup>2</sup>

El fragmento abre más interrogantes: en la escena se manifiesta una relación dialéctica entre lo dicho y aquello silenciado y, entre ambos, se instala la materialidad misma del teatro. Es esta especificidad teatral la que hace viable que el silencio, la omisión, cobre espesor significativo en tanto principio estructurante del espectáculo de Tolcachir.

Los procedimientos teatrales sirven, por un lado, para conformar un universo ocluido y asfixiante y, por otro, para poner en evidencia los procedimientos de construcción del artificio. Los objetos no sólo dan información sobre el contexto, sino, que cumplen el rol de soporte de la acción<sup>3</sup>. Su manipulación sirve de base para encauzar el deseo de los personajes. Los objetos del comedor familiar sintetizan el conflicto: los sillones rotos y desgastados, una máquina de coser que sirve para reparar ropa en desuso y vieja, junto con un empapelado roído por el tiempo, se disponen de manera tal que se homologan al deterioro de los lazos filiales. Deterioro constitutivo que se resignifica

---

<sup>2</sup> Óscar Cornago, "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 1- julio 2005, p. 12, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org).

<sup>3</sup> "Los objetos no cumplen un papel pasivo en la obra teatral; entre ellos y los personajes son diversas las dialécticas que pueden generar acontecimientos, pero en todos los casos, el mensaje objetual es el vehículo que nos remite a la esencia misma del conflicto. Estos objetos están ubicados en una determinada escenoarquitectura (o dispositivo escénico) que le permite reconocer al lector-espectador en forma inmediata la localización espacial, un registro social, un código de costumbres determinado por la realidad socioeconómica y el nivel de clase, al tiempo que responde funcionalmente a los vaivenes de la fábula dramática." Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, "Objetos en escena". *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 1, julio 2005, p. 5, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org).



constantemente y se agudiza por repetición. Los diálogos que establecen cada uno de los integrantes se encuentran distorsionados: la abuela trata a su hija Meme, mujer adulta, como una niña; ella responde desde ese rol infantil. Meme, madre de Marito, Verónica, Damián y Gabi, busca fósforos perdidos hasta en los genitales de uno de sus hijos, también mayor. Entre todos ellos reinan los golpes, gritos y corridas. Los personajes no hablan de su pasado, lo niegan, pero la escena dice mucho por ellos: ropas envejecidas y rotas, arrojadas descuidadamente sobre la cama de Gabi, la hermana menor. Marito con sus pantalones a medio vestir, habla sobre la muerte de manera monotemática y obsesiva; Meme con su vestido sugerente no cumple su rol de madre, ni tampoco es nombrada como tal, aunque sin embargo, lo sostiene desde su silencio. Gabi tiene ropa que simplemente tapa todo rasgo de femeneidad. Inversamente, Verónica, la hija mayor, que oscila en el otro extremo, es la única que entra y sale de este universo de opresión. Leonarda Coleman, la abuela, con un camisón blanco se acomoda en la cama del hospital y la trasgresión continua en otro ámbito, en el público.

El espacio se resignifica. El living que fue soporte en la primera parte de la obra deja lugar, por medio de la movilidad de una cama a la vista de público, a una habitación de hospital. La cama del hospital condensa una escena de intimidad entre madre e hijo, que el resto de los personajes parecen ignorar, omitir.

El incesto, tema tabú por excelencia, es sugerido en todas sus facetas. Madre e hijo, hermanos, sobrinos y tío, la abuela con el nieto. La trasgresión se expande y se naturaliza paulatinamente. Así, como plantea Cornago, desde el campo de lo visible se cuestiona finalmente la realidad del espectador. Entre lo no dicho y la acción mostrada, se hace ostensible el corrimiento de los límites cuya aceptación acrítica habla de nosotros en el complejo entramado social actual, atravesado por similares corrimientos y transgresiones.

Sin fisuras, el ritmo de la acción trabajan sólidamente "lo otro", lo no dicho, por medio de la conjunción del material escénico. La escenificación del silencio, por medio de la combinación de todos los sistemas significantes, es el principio constructivo de la puesta de Tolcachir que, al hacer explotar desde adentro la institución familiar, parece poner en juego algunos de los interrogantes que plantea Grotowski<sup>4</sup> acerca de por qué nos conmueve el arte, inclusive si aquello que representa nos resultaría intolerable en la vida real.

---

<sup>4</sup> "¿Por qué nos interesa el arte?. Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro con su perceptividad carnal, siempre

La violación constante de la norma, de aquellos comportamientos esperables pero que son sistemáticamente quebrados logra que la risa y la angustia coexistan en un frágil equilibrio entre lo gracioso y lo trágico. El silencio de la familia Coleman bordea la locura pero logra hacernos reír. Risa y espanto coexisten en el espectador. ¿Silencio y culpa también? ¿Qué nos causa gracia en medio de semejante desquicio familiar? ¿Cuánto necesitamos necesariamente silenciar como sociedad? ¿Que estará diciendo este silencio de nosotros?. La cita de Marguerite Yourcenar (“es terrible que el silencio pueda ser culpable”), incluida en el programa de mano, parece remitir a esa complicidad. Pero, ¿de qué somos exactamente culpables

### Fotografías del espectáculo



### Ficha técnica

**Autor:** Claudio Tolcachir

**Elenco:** Jorge Castaño, Diego Faturos, Tamara Kiper, Inda Lavalle, Miriam Odorico, Lautaro Perotti, Gonzalo Ruiz, Ellen Wolf

**Asistencia de dirección:** Gonzalo Ruiz, Maxime Seugé, Macarena Trigo

**Prensa:** Walter Duche, Alejandro Zárate

**Dirección:** Claudio Tolcachir