

Batman vs. Hamlet

El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa

Javier Daulte

EL TEATRO Y EL GÉNERO

Hace poco me hicieron una entrevista en España que se centraba en la relación entre el teatro y la ciencia ficción.¹ Sin duda el entrevistador estaba (o está) convencido de que soy algo así como un especialista en la materia. Yo no comparto ese parecer. De todos modos, en el ejercicio de responder a las preguntas, empecé inevitablemente a reflexionar sobre el asunto. Aprovecho como punto de partida aquella entrevista y me extenderé sobre el tema con la esperan-

za de llegar a alguna conclusión enriquecedora.

A pesar de que, como acabo de afirmar, no me siento un experto de la ciencia ficción en el teatro, no deja de ser cierto que muchas de mis obras aluden al género de manera más o menos explícita. *Gore, El vuelo del dragón, 4D óptico, ¿Estás ahí?*,² *Automáticos* y *La felicidad* son obras que pueden encolumnarse (de manera más contundente en unos casos que en otros) en ese listado. Pero lo curioso es que por ejemplo ya en *Óbito* (al

¹ La entrevista (inédita), a cargo de David Grinberg, se reproduce en el apéndice del presente trabajo.

² En rigor *¿Estás ahí?* no adhiere a la ciencia ficción, pero sí al género fantástico. Por razones desplegadas más adelante me permito incluir tal vez de manera inexacta este título en el listado.

que considero mi primer texto dramático, por cierto, escasísimamente representado) muchos creyeron ver un mundo futurista, cuando en realidad yo sólo pensaba en una realidad hipotética que transcurría en un contundente presente. Y así con el resto de los títulos recién mencionados. Nunca pensé en una sociedad del futuro, ni en el avance de las tecnologías, ni nada por el estilo. Esta suerte de malentendido tal vez se deba a que mi mirada está más centrada en el aspecto lúdico del asunto (los argumentos que me brinda la ciencia ficción me ayudan a generar procedimientos dramáticos más o menos fértiles) que en los contenidos. El hecho es que quien lee

(ve) en esas obras elementos futuristas habla de que podría encontrarse allí un discurso acerca de lo que nos espera a la humanidad, o cierta premonición apocalíptica, y cosas por el estilo. ¿Quién no «vio» en *Blade Runner* un retrato lúcido de la sociedad del futuro, con sus aspectos filosóficos incluidos? Aun así, no puedo dejar de pensar que a Ridley Scott bien poco le importó mostrar un anticipo de lo que vendría, sino más bien jugar con elementos que le permitieron contar una historia sobre el presente.

Habría pues dos cuestiones a revisar. Por un lado, lo que tiene que ver con lo que la ciencia ficción tiene a favor

de lo teatral, en estrictos términos de procedimiento. Por otro lado, lo temático y aquello que compete a los contenidos. Una vez más estoy hablando de juego y compromiso.³ Ambas cosas, en las piezas que menciono, están, o intentan estar, fuertemente ligadas. ¿Será posible afirmar que en esos casos el propósito lúdico, con su inherente parte de experimentación en términos de lenguaje (procedimiento), y el propósito en términos de contenido están unidos de tal manera que no pueden distinguirse uno de otro? O dicho de otra manera, ¿el procedimiento se convierte en esos casos en contenido? En general, el procedimiento, el lenguaje, es entendido co-

mo aquello que nos sirve para expresar alguna cosa que se supone independiente de ese lenguaje. Estamos ya obligados a saber que no es así, sino que el lenguaje es contenido y que el contenido es lenguaje. Aun así, nuestro inextinguible espíritu romántico, nuestra modernidad imperecedera, nos lleva una y otra vez a suponer que el lenguaje es apenas una bandeja sobre la que se sirven los manjares de los contenidos. Y por más equivocado que esto sea conceptualmente, nuestra cabeza lo sigue razonando así, del mismo modo que seguimos diciendo «sale el sol» cuando el sol hace ya más de quinientos años que no sale por ninguna parte por la sencilla razón

³ *Juego y compromiso*. El procedimiento es un trabajo que elaboré hace algunos años y que consta de tres partes, *La verdad*, *La responsabilidad* y *La libertad*. En ese trabajo se desarrolla la idea de que en el teatro el único compromiso posible (y que debe forzarse) es el compromiso con las reglas del juego que se establecen. El compromiso con los contenidos no puede forzarse, el compromiso con la prosecución rigurosa del procedimiento se constituye como una obligación ética. Reproduzco a continuación la conclusión de la primera parte de aquel trabajo:

A modo de conclusión

A modo de resumen, enumeraré aquí los axiomas desarrollados a lo largo del presente trabajo:

El teatro como juego tiende a oponerse a la realidad.

En teatro el único compromiso posible es con la regla.

Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento.

Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la matemática, es indiferente a los contenidos.

El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento.

La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad.

La clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.

Aclaración final

Este trabajo se supone como un corrimiento del problema del compromiso en teatro, que lo desplaza de su romántica fijación a los contenidos a un polo intrínseco de la cuestión teatral, que es el juego.

Claro que nadie puede abstraerse del compromiso con los contenidos que se producen en el teatro. Todos suponemos ser seres sensibles a los hechos de la realidad. Pero nuestro compromiso con esos contenidos nos encuentra siempre en el lugar de espectadores, es decir, ese lugar en el que podemos o no convertirnos en público.

El compromiso con los hechos de la realidad es inevitable, está dado; y en todo caso no se lo puede forzar. En cambio, el compromiso con la regla, *la fidelidad al procedimiento*, no es algo que esté dado, es fácilmente eludible y por lo tanto su forzamiento es necesario. Se trata quizá de la única obligación ética en la tarea del teatro.

(La redacción de *Juego y compromiso I, La verdad*, fue fechada el 13 de agosto de 2001.)

de que el sol está quieto mientras que es la tierra la que se mueve.

EL GÉNERO, UN JUEGO

Hace pocos días fui con mi hijo a ver *Batman, el caballero oscuro*. Yo estaba a punto de irme de viaje a España por un par de días y la verdad es que tenía la cabeza ocupada en diversos asuntos de trabajo. Creí que el programa era el adecuado para mi precario estado mental. Contrariamente a lo que suponía, la película me aburrió de manera abrumadora (me apresuro a aclarar que soy un ferviente entusiasta de ese tipo de productos cinematográficos: disfruté hasta lo inconcebible con todas las otras películas de Batman, con las del Hombre Araña, especialmente las dos primeras, con Hulk, etc.). Habían pasado unos treinta minutos de metraje y no conseguía comprender los hilos fundamentales de la trama. Logré identificar algunos elementos que remitían a *Batman begins* y supuse que el hecho de no tenerla fresca en mi memoria afectaba a la comprensión de *El Caballero oscuro*. Mi percepción de espectador estaba

tan deformada que hasta consideré que la película estaba culminando cuando aún faltaba algo así como una hora de proyección. Al salir del cine, le confesé a mi hijo mi decepción. Él en cambio se mostró muy entusiasmado por lo que acababa de ver. La película bate récords de recaudación y ha obtenido excelentes críticas en todos los países en los que se estrenó. Todo me hacía pensar que el del problema era yo. Por supuesto, el episodio es anodino y nadie debería preocuparse de que no le guste una película, ya sea *Batman* o *Ciudadano Kane*.

Sin embargo, este hecho me hizo pensar. ¿Cómo es posible que una película de este tipo adquiera tan altos grados de sofisticación en su planteo y desarrollo? ¿Cómo es que, en contra de lo que se prejuzga constantemente respecto de narraciones como esa, el relato se complica en vez de simplificarse, y la suma de detalles se vuelve abrumadora? ¿Qué están haciendo los norteamericanos con Batman? Y así seguí haciéndome preguntas y razonando, y mi pensamiento se volvió especulativo y tendencioso. Dentro de unos 2000 años ¿qué mitos de nuestra época so-

brevivirán en el imaginario colectivo? Después de que Europa creara los grandes mitos de la cultura occidental (desde Edipo hasta Fausto), poca cosa se ha producido más que la clonación (más o menos mutada según el caso) de esos mitos. Ríos de tinta han corrido describiendo y catalogando el fenómeno. ¿No serán Batman, el Hombre Araña, y otros, los nuevos mitos de la cultura occidental globalizada? Y desde la otra cara de la moneda, ¿no serían Edipo y Tiresias nada más que personajes populares de la antigua Grecia, que sirvieron a los poetas para poner en funcionamiento sus maquinarias literarias y dramáticas? Sin duda habrá muchos que se apresurarán a desmentir esta improbable e improvisada teoría que esbozo, pero tozudamente me inclino a pensar que Bruce Wayne es más mitológico que Dimitri Karamazov, sólo por el hecho de transportarse de una narración a otra sin que nadie se sorprenda por eso, perteneciendo alternativamente a tal o cual creador, guionista y/o director. Dimitri Karamazov «pertenece» a Dostoyevsky, Batman, en cambio, no (aunque sea una marca registrada). Batman pertenece a todos y a ninguno. «Sirve»

para contar infinidad de historias. *Los hermanos Karamazov* es una de las grandes novelas de la literatura universal, de eso no me cabe la menor duda. Pero Dimitri Karamazov no es un mito. Batman lo es. Quizá justamente porque su autor no es el elemento relevante de su constitución, hasta el punto que se podría afirmar que Batman no tiene autor. Existe independientemente de la literatura en la que aparece, y ésta aun puede ser de dudosa calidad, pero eso no cuestiona el peso del personaje. Bien, esto no pasa siquiera con *Hamlet*. Hamlet, fuera de *Hamlet* (la obra) pierde identidad. Batman no. ¿Y por qué sucede esto? ¿Es mejor Batman que Hamlet? En mi opinión, no. Pero es más fácil jugar con Batman. Se presta más a eso. Hamlet está encerrado en una dramaturgia única e intraducible. La obra de origen es demasiado buena. Sus piezas están fantásticamente bien ensambladas. Quitamos algo de aquí y se derrumba toda por allá. El cine, el cómic, la televisión brindan elementos para jugar con ellos. No solamente donan criaturas, sino todo un universo que genera un lenguaje común a todos. Y ese lenguaje puede entretenerse una y otra vez sin

pedir permiso a nadie y sin ofender a ningún(a) autor(idad). A esto se lo suele conocer con el nombre genérico (valga la redundancia) de «juego de géneros». Creo que esa forma un tanto despectiva de reunir bajo este nombre toda la imaginaria popular del siglo XX es una injusta simplificación. Hablamos de géneros, subgéneros, géneros menores, como para no ofender a los legítimos estandartes de nuestra cultura. Creo que lo que Shakespeare y Sófocles hacían era también construir castillos en el aire y utilizaban para tal fin lo que tenían a mano, hasta me atrevo a decir que se valían de lo que en su época «vendía». Que hayamos podido leer allí nuestras más oscuras neurosis y obsesiones no es culpa de ellos.

«GORE», «EL VUELO DEL DRAGÓN», «4D ÓPTICO»

El término *ciencia ficción* (¿qué llamativa manera de unir lo fabuloso con

lo exacto!) nos remite de inmediato a un universo donde predomina el juego por encima de los contenidos. Si bien títulos de la talla de *2001* o *Solaris* parecen enaltecer el género, lo que primero acude a nuestra mente son supuestos subproductos del más variado origen: *Regreso al futuro*, *ET*,⁴ *V*, *Mi marciano favorito*, entre otros. También están los inevitables *Alien*, y el antes mencionado *Blade Runner*. Siempre que un gran director aparece detrás de esos títulos se propone una especie de pulseada entre la calidad del artista y la fuerza embrutecedora del género. El género está devaluado. Un drama épico, una película basada en una novela romántica, una tragedia, un drama costumbrista, hasta una comedia romántica, tienden a tener mejor prensa en la mayoría de los entornos de entendidos. Con la ciencia ficción deben vencerse prejuicios de toda índole. Si esto ocurre en el cine, ¿qué puede esperarse que ocurra en el teatro, donde en general ni siquiera se cuenta con la posibilidad técnica de

generar efectos especiales lo suficientemente contundentes como para justificar tan rebajadora intromisión? Pero cuando los griegos en el teatro hacían bajar a los dioses del cielo ¿no estaban poniendo en juego la mágica eficacia del superhéroe?

En el año 2000, cuando escribí y dirigí *Gore* en el marco de residencia del IUNA (en aquel momento, el Conservatorio de Arte Dramático), no pasaban por mi cabeza las reflexiones anteriores. El trabajo se suponía experimental y su objetivo estrictamente pedagógico. Se trataba de actores que acababan la carrera y el acento de lo que se hiciera dentro de ese marco debía estar referido al arte del actor. Creo que puede resultar ilustrativo comentar cómo se desarrolló la experiencia.

En primer lugar partí de un prejuicio: no me interesaba el proyecto. Me vi obligado a asumirlo por bastardas razones (económicas, sí, a pesar de los magros sueldos que paga la universidad). Y lo primero que me propuse fue no ver «actuar» a los residentes. La inmerecida mala fama de los acto-

res graduados en el conservatorio era por aquel entonces conocida por todos. Para eso propuse una serie de ejercicios a través de los cuales se proponía crear un universo donde las personas habían perdido toda expresividad. Para mí era importante no verlos hacer gestos ni poner caras. A quien menos hacía, más lo felicitaba yo al final de cada jornada de trabajo. Recuerdo que una vez uno de los residentes propuso introducir en el trabajo ciertas habilidades adquiridas a lo largo de la carrera: como caminar en zancos y escupir fuego, a lo cual me negué con educación lo más rotundamente que pude. Me habían elegido como director de la residencia y no tenían más remedio que hacer lo que les decía. Y lo hicieron. Lo que no sospechaba yo era que ese prejuicio me llevaría a una experiencia teatral inusitada para mí. He comentado ya en varias ocasiones lo especialmente satisfactoria que me resultó la experiencia de *Gore*. Pero lo que aquí me propongo al aludir a tal trabajo es algo diferente de una bitácora.

Un procedimiento reclama un argumento para su eficacia. Voy a intentar

⁴ Quiero aclarar en este punto que en lo estrictamente personal, *ET* me parece una obra de arte mayúscula.

explicar esta afirmación y desarrollarla. Decía recién que en el inicio del trabajo que desembocó en *Gore*, me propuse una cantidad de ejercicios que tendían a evitar a toda costa la expresividad en los actores. También decía que esto no provenía más que de un prejuicio absurdo. Pero el resultado empezó rápidamente a ser más que interesante. Y decidí seguir por ese camino. Ubiqué arbitrariamente la acción en un espacio común, como si se tratara de una *rave* miserable, donde los personajes habían perdido toda capacidad de comunicación convencional. Allí no valían los gestos ni los ademanes. Nada en ese universo se podía dar por sobreentendido. Eso generaba una atmósfera densa y sumamente interesante en términos escénicos. Había fuertes conatos de violencia que no eran asimilados como tales más que por quien mirase (el hipotético espectador). Tras crear este ambiente, hice entrar a dos «extranjeros». Con ellos las palabras perdían el escaso valor de comunicación que ya tenían para los «locales». Impedí a los actores que en las improvisaciones se valiesen de todo lo que nos podemos valer a la hora de intentar hablar con

extranjeros. Los gestos y ademanes estaban ya vedados. Y supuse un mundo donde el universal inglés (aun el más chapucero) era inexistente. No sabía adónde me conducía todo eso, pero era tan riguroso con las premisas que impartía a los actores que no tuve más remedio que ser igual de riguroso conmigo mismo a la hora de brindarle un argumento a la cosa. Porque el experimento podía ser todo lo interesante que se quisiera, pero había que hacer una obra, y una obra necesita de un argumento, por pobre que sea. ¿Y qué argumento podía dar que mantuviese intacto el procedimiento creado hasta el momento? La respuesta asomó tímidamente en mi conciencia y me negaba a escucharla de tan absurda como sonaba. Hasta que me di cuenta de que estaba atrapado. O esos «extranjeros» eran extraterrestres, o cualquier otra extranjería desbarataría el procedimiento. O al menos debilitaría su funcionamiento. Y una vez se ha hecho trampa en el juego, las cuentas del final brindan irremediables inexactitudes. La acotada experiencia académica me dio el coraje para seguir con el procedimiento hasta las últimas consecuencias. Nada

me hacía suponer que eso me llevaría a buen puerto. Pero no me podía permitir implementar un reglamento, ser extremadamente exigente con su cumplimiento por parte de los otros, e incumplirlo yo, que justamente lo había creado.

Estas conclusiones teóricas no eran más que vagas intuiciones en aquel entonces. Hoy, después de unos cuantos años, puedo defender con argumentos y convicción la afirmación mencionada más arriba: *Un procedimiento reclama un argumento para su eficacia*. Tal vez la afirmación se presente de manera algo soberbia, como si encerrara una verdad universal a la que deben someterse todos los mortales. En parte gracias a Georg Cantor y su teoría de conjuntos, en la que afirma que existen infinitos infinitos, sabemos hoy que las verdades no lo subsumen todo a sus premisas, sino que las verdades pueden convivir con otras verdades mientras cada una establezca con rigurosidad su legalidad.

En *El vuelo del dragón*, un grupo de sofisticados técnicos trabaja para una organización secreta que se ocupa de

evitar catástrofes humanas (guerras y cosas así). Las circunstancias hacen que deban teletrasladarse para analizar una situación que parece poner en peligro la paz mundial. La experimentación teatral que me llevó a concebir este argumento de clase B consistía en la posibilidad de crear un escenario virtual y que a través del trabajo de los actores se hiciese tangible. En el caso de *4D óptico*, el objetivo era comprobar que es posible generar dos situaciones simultáneas que comparten tiempo y espacio. Para ello, la trama tiene lugar en un laboratorio en el cual, a causa de un accidente en un experimento, se produce un agujero entre realidades paralelas. Una realidad se cuele dentro de la otra. La virtualidad de la realidad es algo que a la ciencia ficción no le cuesta implementar.

En conclusión, la ciencia ficción, en todos los casos mencionados, me brindó la posibilidad de volver eficaz un procedimiento escénico. Y cada argumento fue reclamado por esos procedimientos. No me cuesta imaginar una manera simple de refutar esta manera de concebir la estructuración de un trabajo. ¿No sería más adecuado partir de

un contenido, es decir, de una idea argumental, y luego crear el procedimiento que sirva para su despliegue? Parece que esa debería ser la manera más adecuada de abordar el trabajo de construcción de una pieza de teatro. ¿Por qué me empeño en hacerlo al revés? Tengo una respuesta para eso. Creo que los contenidos deben sorprendernos. Para que algo así ocurra es necesario soltar las riendas de los mismos y permitir que un sistema de trabajo los construya más allá de nuestra voluntad conciente. Si los contenidos están siempre digitados por su creador, sólo es posible que estos nos sorprendan si el creador en cuestión es algo así como un genio. Pero la argumentación quiere dar un paso más: creo que anteponer el procedimiento a la elaboración de los contenidos es la única manera de impedir que estos últimos sean una manipulación (por más bien-intencionada que sea).

LOS CONTENIDOS

Los contenidos derivados de la implementación de un procedimiento exceden la voluntad de comunicación

de su autor. Existe un axioma de Heiner Müller que dice algo más o menos parecido: *El texto es más inteligente que su autor.* Debo confesar que esa afirmación pude entenderla mucho tiempo después de haberla leído. Y esto sólo gracias a la propia experiencia.

Hay dos obras que escribí y dirigí y que me sorprendieron con sus contenidos, los cuales acepto, pero me es muy importante aclarar que esos contenidos no estaban en mis planes iniciales. Se trata de dos obras escritas en tiempos y circunstancias muy diferentes: *¿Estás ahí?* y *Automáticos*. Es imprescindible entrar en detalles.

¿Estás ahí? nació como un encargo de un festival londinense en el que se me propuso escribir un monólogo para que lo encarnara un actor inglés y que bajo mi dirección se presentara en la apertura del festival, en el legendario Old Vic. Como comenté varias veces, los monólogos suelen molestarme. Los procedimientos que los ponen en movimiento me parecen perimidos y las convenciones se hacen demasiado obvias y trilladas. Por

eso me propuse hacer una obra para un solo actor que no fuese un monólogo. Y ahí fue cuando introduje el elemento que vuelve a *¿Estás ahí?* una obra que se adscribe al género fantástico: un hombre invisible. El protagonista, Fran, le habla a un hombre que se manifiesta pero que no es posible ver más que mediante un gran esfuerzo de los músculos oculares. En la obra aparecen varios personajes más a través del teléfono. Ana, mujer de Fran, la madre de Fran, un vecino. ¿Es posible que un actor mantenga, para el espectador, durante media hora, la ilusión de que hay en el escenario otra presencia? Esa era la pregunta que me hacía y la experiencia en Londres me respondió que sí. Pero algo había pasado sin que yo me diera cuenta. El procedimiento me hizo introducir elementos que luego empezaron a reclamar desarrollo. Cuando volví a Buenos Aires me di cuenta de manera inequívoca de eso y me propuse desarrollar la historia de amor que estaba sugerida y no desplegada en aquella primera versión de *¿Estás ahí?* para un solo actor. Y me puse a trabajar con Héctor Díaz y Gloria Carrá para lle-

var adelante ese despliegue. Más allá de mis intenciones personales (léase: «mis ideas acerca del amor»), el procedimiento que ya había dado forma a la primera parte de la pieza me obligaba a llevar el argumento hacia territorios que «mis ideas acerca del amor» no preveían. Es más, podría afirmar que nunca me había propuesto saber cuáles eran «mis ideas acerca del amor» hasta entonces. No creía que algo así tuviese que estar claro para ser dramaturgo. Ni aun en este caso, en que la historia versa sobre el asunto. En términos de procedimiento, en la concepción de la primera versión de la obra no estaba contemplado que apareciese el personaje femenino, de modo que para esa incorporación debí crear una nueva regla de juego para que se enlazase con las que ya preexistían. Y ésta fue *que los personajes nunca se encuentren en escena*. Claro, esto estaba de algún modo dado en las premisas iniciales. Si durante treinta minutos un personaje se la pasa hablando «solo» en el escenario, eso debía constituirse como parte del procedimiento constructivo del resto de la obra. Por eso, cuando entra Ana, Fran no está y ella

habla algo así como veinte minutos hacia el baño, donde cree que está su marido. Luego, cuando él entra y, finalmente, parece que se van a encontrar cara a cara, descubriremos que ella se ha vuelto invisible para él por el hecho de estar muerta, cosa que tanto el espectador como Ana descubren en ese momento. Esto pasa a resignificar al hombre invisible. Ya no se trata de otra cosa que de una historia de fantasmas. La invisibilidad de Ana me permitía seguir cumpliendo con la premisa de que *los personajes no debían encontrarse nunca en escena*. Pero la narración me obligaba a hacer algo con ese desencuentro, llevarlo a algún tipo de clímax. Y para eso introduje a Renata, la ayudante que está por llegar a la casa de Fran para entrevistarse con él con la esperanza de convertirse en su asistente en los actos de magia que este practica. Ana, impulsada por los celos, decide «incorporarse» en el cuerpo de Renata. Y así, Fran y Ana (en el cuerpo de Renata) pueden encontrarse cara a cara. Pero como Fran no sabe que es Ana quien está dentro del exuberante cuerpo de la desconocida, la premisa de *los personajes no deben*

encontrarse nunca en escena se seguía cumpliendo. ¿El juego? Bien, gracias. Pero debía darle un final, una consistencia a este juego, para que la historia de amor encontrase un desenlace satisfactorio. Fran nunca había hablado del accidente en el que se mató Ana. Nunca lo «habló» con el fantasma de la propia Ana, y esto por dos razones: en primer lugar, porque la comunicación entre Fran y el fantasma de su mujer es algo complicado y que requiere de un enorme esfuerzo, y en segundo lugar, porque no debe ser fácil para nadie hablar con el fantasma de una persona sobre cómo fue que murió. De modo que entonces sí, ante una desconocida, Fran, casi sin darse cuenta, relata el episodio que le quitó la vida a su mujer y lo que en sus particulares circunstancias significa el amor para él:

ANA: (*En el cuerpo de Renata.*) ¿La extrañas? A tu mujer, digo. ¿La extrañas? (*Fran guarda silencio.*) Ay, no. Perdonáme. No sé por qué me meto. Yo...

FRAN: Prefiero no hablar de ella.

ANA: Sí, claro. Perdonáme. No sé qué me pasa hoy.

FRAN: Es que fue muy sorprendente, y la verdad que...

ANA: Sí, claro.

FRAN: Del accidente hablo. Fue el mismo día que nos mudamos acá, hace como seis meses.

ANA: Ah, mirá.

FRAN: Bueno, ese día ella estaba... no sé cómo decirlo... entusiasmada por algo que era muy importante para ella... para su carrera... ella era oftalmóloga... Bueno, no se había recibido todavía, le faltaban como diez materias... Y bueno salió con el auto, ella no solía manejar, no tenía puesto el cinturón y... La verdad es como que todavía no me doy cuenta de que ella... ¿entendés?

ANA: Sí, claro.

FRAN: Es como que todavía está. En algún sentido. (*Pausa.*) Quiero decir que todavía no sé si la extraño. (*Ríe.*) Nunca lo pensé en realidad. No sé muy bien qué estoy diciendo. (*Pausa.*) La quiero mucho. Todavía la quiero mucho. (*Pausa.*) Pero está muerta. (*Silencio.*) Y por más que la quiera, va a seguir estando muerta. Uno siempre

se da cuenta de cómo quiere a una persona cuando ya es tarde. Cuando está ahí, cuando lo tenés adelante, el amor es... imposible. Uno sólo ama al que estuvo, no al que está. Ahora no sé cómo hacer para no quererla...⁵

La escena continua. Ana finalmente se da cuenta de que lo mejor que puede hacer es irse y dejar que Fran continúe con su vida. El juego se completa. Cuando escribí el discurso de Fran acerca de la naturaleza del amor, «Uno siempre se da cuenta de cómo quiere a una persona cuando ya es tarde. Cuando está ahí, cuando lo tenés adelante, el amor es... imposible. Uno sólo ama al que estuvo, no al que está», lo único que me importaba era darle una coherencia a esas palabras respecto de lo que la trama planteaba bajo las circunstancias emocionales del personaje. Jamás me propuse que eso se erigiera como «mensaje» de la obra. Hasta que un día, una espectadora que asistió a una de las primeras funciones, me preguntó si yo pensaba eso, que *el amor*,

⁵ ¿Estás ahí? Segundo acto (fragmento).

cuando lo tenés adelante, es imposible. Y yo le dije que no, que yo no pensaba eso. Pero me argumentó que era imposible no pensar que la obra «decía» eso. Yo me sinceré y le dije que no compartía lo que mi propia obra decía, que eso lo decía el personaje, y que si bien lo escribí a conciencia, no era la conclusión final de la obra. Con respeto, la mujer aceptó mi explicación. Más tarde comprendí que ella tenía razón. Que era quimérico suponer que la obra no decía eso. Y si yo no estaba de acuerdo, ¿por qué no reformular la escena aquella y transcribir lo más fielmente posible mi pensamiento personal respecto de la naturaleza del amor? Y me di cuenta de algo esencial (al menos para mí) y que tiene que ver con todo lo que en este trabajo estoy intentando desarrollar: *los contenidos derivados de la implementación de un procedimiento exceden la voluntad de comunicación de su autor*. Dicho de otra manera, la obra dice lo que tiene que decir, más allá de lo que el autor piense. Esto sólo es posible que ocurra, tal como afirmaba más arriba, si el procedimiento se antepone a los contenidos. Y así se hace

posible que el contenido sorprenda a su autor. Yo puedo pensar en aquello que *¿Estás ahí?* afirma sin necesidad de acordar con esa afirmación. De vez en cuando (lamentablemente) la verdad derivada de *¿Estás ahí?* se me hace amargamente cierta. Afortunadamente, en otras circunstancias vitales, no. Una verdad no es, por el hecho de ser *una verdad*, una sentencia absoluta, sino que su sentido muta, se escapa y se reformula tantas veces como espectadores haya, y aún más, en cada espectador esa verdad puede adquirir mayor o menor contundencia dependiendo de sus circunstancias personales, tan mutantes y caprichosas como es característico en todo aquello que está vivo.

Para mí, *¿Estás ahí?* significó la posibilidad de aceptar que los contenidos existen, aun cuando no formen parte del propósito inicial del trabajo. Hasta entonces rechazaba yo toda referencia a los mismos, como un relojero que está tan ocupado con los engranajes de la maquinaria que no puede detenerse a mirar la hora, que es para lo que en definitiva se ha fabricado el reloj.

Otro tanto me ocurrió con *Automáticos*, pieza que concebí en el 2005 en Barcelona. Se trataba de una experiencia académica similar en todo a la de *Gore*. Se trataba de llevar a escena un espectáculo como taller final del cuarto año del Institut del Teatre de Barcelona. Desde hacía tiempo yo dictaba cursos regulares de entrenamiento actoral donde conceptualicé algunas premisas que me fueron de gran ayuda a la hora de dirigir actores. Entre ellas, es pertinente mencionar una: *Lo emocional no tiene un correlato expresivo*. Siempre me intrigó por qué a los actores se les pide que sean expresivos, cuando las personas (y por ende los personajes) no necesariamente lo son. ¿Por qué un actor debe preocuparse por expresar lo que su personaje siente? ¿Acaso las personas no solemos hacer exactamente lo opuesto, es decir, intentar que no se nos note lo que sentimos, aún más cuando aquello que sentimos es conflictivo y/o contradictorio? Por otra parte, observaba que lo que sí es inevitable para las personas es que lo emocional ocurra. Y esto me llevó a separar lo emocional de lo expresivo y a ex-

tirpar de mi jerga profesional este último término. Cuando me encontré con el grupo del Institut del Teatre con el que tendría que asumir un espectáculo, decidí llevar esa premisa de lo expresivo vs. lo emocional al extremo. Fue cuando propuse que varios de los personajes fuesen cosas, objetos. Para el caso, maniqués arrumbados en un galpón. Mi experimento se puso en marcha e imaginé un argumento donde estos maniqués, debido a ciertos fenómenos climatológicos acuciantes, cobraban vida y se convertían en precarios robots. De los nueve actores, tres asumían los roles de androides y los otros seis representaban a un grupo de adolescentes tratando de llevar adelante un experimento para la feria de ciencias del colegio. Por un lado, objetos que devenían en *humanoides* y, por otro, personas que debido a las disfunciones habituales de la adolescencia, se verían como *objetoides*. El procedimiento inicial me llevó a construir un argumento y atender a los posibles contenidos que pudiesen derivar de la conjunción de una cosa con la otra. El proceso, más allá de sus aspectos innegablemente placen-

teros, no fue fácil. A nadie (hablo del espectador) tenían por qué importarle mis desvelos teatrales, que concernían a mecanismos de la actuación y otros elementos meramente técnicos. Una vez más, había que darle consistencia a la narración. Y mis propias premisas me obligaban a suponer que algo que yo no podía saber de antemano debía hacerse evidente, y yo capturarlo y plasmarlo en el espectáculo. Y una vez más, como en el caso de *¿Estás ahí?*, poco debía importarme si ese algo estaba de acuerdo con mis ideas o no. Y finalmente ¿qué es ese algo? En el caso de *¿Estás ahí?*, el descubrimiento de que lo que dice la obra se separa de la voluntad de discurso del autor fue algo que me sorprendió aun después del estreno y que acepté con humildad. En el caso de *Automáticos*, ya era conciente de que eso debía producirse y que si lograba captarlo, debía hacer un uso conciente de ello para que la dimensión metafórica apareciera. No digo que *¿Estás ahí?*, *Gore*, *El vuelo del dragón* o *4D óptico* no tuviesen esa dimensión metafórica. Pero en aquellas ocasiones, la necesidad de poner a prueba mis

ideas acerca del procedimiento me hacía repeler la idea de asumir esta dimensión. ¿Estaba yo equivocado? Sí y no. Mi experiencia me llevó a hacer este recorrido. No sería justo conmigo mismo si renegara de ella. Pero volviendo a *Automáticos*, lo que descubrí a través del desarrollo del trabajo fue algo de la relación de lo vivo con lo afectivo. Sin duda es lo que me llevó a escribir el epílogo de la historia, donde más allá de la concesión al género de la sorpresa final (cuando Brad Pitt mata a Toni), pude hacer que los personajes razonaran sobre lo que finalmente la historia transitada volvía evidente: que está vivo aquello que recibe afecto, no aquello que lo está por sus características constitutivas. Es decir, que lo que hace que algo esté vivo no es la biología, sino el amor:

Toni continúa guardando sus herramientas. De pronto, Brad Pitt habla.

BRAD PITT: ¿Toni?

TONI: ¿Qué?

BRAD PITT: A mí tampoco me gusta quedarme en una casa donde alguien se cortó la yugular con un pelapapas. ¿Qué es la yugular?

TONI: Bueno... es como la pila de la mini grabadora.

BRAD PITT: ¿Te vas?

TONI: Sí.

BRAD PITT: ¿Adónde?

TONI: A mi casa.

BRAD PITT: ¿Puedo ir con vos a tu casa?

TONI: No.

BRAD PITT: ¿Vas a volver?

TONI: No sé.

BRAD PITT: Podría hablar solo. Me mantendría lubricado.

TONI: Funcionás bien.

BRAD PITT: Yo me siento raro.

TONI: ¿Raro?

BRAD PITT: Raro.

TONI: ¿Y sabés por qué?

BRAD PITT: Supongo que porque ellas dejaron de funcionar.

TONI: ¿Las extrañás?

BRAD PITT: No sé. ¿Eso arreglaría las cosas?

TONI: No.

BRAD PITT: Entonces no, no las extraño. ¿Vos extrañás a la madre de Omar y Mora?

Toni piensa.

TONI: No.

BRAD PITT: Vos también te sentís raro, ¿no?

TONI: ¿Por qué preguntás?

BRAD PITT: Porque es lo único que sé hacer.

TONI: Puede ser.

BRAD PITT: ¿Por qué te sentís raro, Toni?

TONI: Es que creo que me encariñé con vos.

BRAD PITT: ¿Y por qué te encariñaste conmigo?

TONI: Parecés indefenso, tu vida es una mierda, y sin embargo no te quejás.

BRAD PITT: Tu vida también es una mierda y no creo haberme encariñado con vos.

TONI: Bueno, yo te hice.

BRAD PITT: ¿Y?

TONI: Uno se encariña con las cosas que uno hace.

BRAD PITT: ¿Siempre?

TONI: Casi siempre. Sí, supongo que sí. Bueno, con las cosas que te salieron bien.

BRAD PITT: ¿Y con las cosas que hicieron otros uno puede encariñarse?

TONI: No sé. (*Piensa.*) Supongo que sí; si uno se encariñó con las personas que hicieron esas cosas, sí.

BRAD PITT: ¿Vos te encariñarías con una cosa que haya hecho yo entonces?

TONI: Es posible.

Pausa.

BRAD PITT: Hice una cosa.

Pausa. Toni se inquieta.

TONI: ¿Qué hiciste?

BRAD PITT: Vení que te lo muestro.

Silencio. Brad Pitt no se mueve. Toni no acaba de comprender.

TONI: ¿Adónde?

Pausa.

BRAD PITT: Vení.

TONI duda primero y después da un paso hacia BRAD PITT. Este levanta la mirada. TONI lo imita, descubriendo en lo alto algo que pareciera impresionarlo de manera agradable.

BRAD PITT baja la cabeza y su mirada se posa en el cuello de TONI. El momento se prolonga, inquietante. De pronto, BRAD PITT le toma el cuello con un brazo con bestial fuerza, sin darle tiempo a nada. TONI grita. Apagón y música.⁶

Ahora bien, este aspecto conciente del contenido de *Automáticos*, que lo vivo no tiene que ver con lo biológico, sino con el amor, no es algo que

necesariamente el espectador debe capturar. Y si no lo hace, no quiere decir que no haya entendido la obra ni nada parecido. Es sólo que esa conciencia de contenido me permitió escoger las acciones y las palabras que creí más adecuadas para tal o cual momento de la pieza. Aun así, y una vez más, el contenido se escapa y ya habrá (si no lo ha habido) espectador que pueda definirlo con más lucidez que yo.

CONCLUSIÓN

Releo lo escrito y me encuentro con dos afirmaciones que creo que se han explicado a lo largo del presente trabajo:

- *Un procedimiento reclama un argumento para su eficacia.*

- *Los contenidos derivados de la implementación de un procedimiento exceden la voluntad de comunicación de su autor.*

No sé de qué pueden servirles a otros estos axiomas. Yo los atesoro en la medida en que me ayudaron a encontrar un camino que me sigue apasionando a la hora de escribir y dirigir historias. Nadie me enseñó que esto fuera así. Tal vez el gran procedimiento sea encontrar un procedimiento propio, sin intentar adoptar el de nadie. En tal caso, y si a alguien convence en algo lo que acaba de leer, que el presente trabajo sea la evidencia de que no hay que someterse a ninguna verdad preconcebida a la hora de hacer teatro.

FINAL

Decía al principio que una entrevista que me hicieron en España me había inspirado más o menos para escribir este artículo. Allí hablaba de la rela-

ción entre el teatro y la ciencia ficción. De hecho, este trabajo tiene el título de *Batman vs. Hamlet*. Temo no haber llegado a conclusión alguna respecto de ese tema. La ciencia ficción, para este trabajo tanto como para las obras a las que hice mención,⁷ no es más que un imaginario con el valor funcional que tiene todo imaginario. Nos pertenece y al mismo tiempo somos parte de él. Los extraterrestres, los viajes en el tiempo, los superhéroes, son parte de nuestra realidad lo mismo que las guerras, las miserias sociales pasadas y presentes, las especulaciones filosóficas y psicológicas. Tal vez no ocupen el primer lugar en el podio de la materia prima dramaturgica de la cultura occidental contemporánea. Poco me importa. Lo cierto es que la pulseada entre Batman y Hamlet es para mí vigente.

⁷ Se omite toda mención a *La felicidad*, cuyo título aparece en el listado de obras de «género» que escribí. Baste esta nota a pie de página para cubrir esa laguna. *La felicidad* tiene como punto de partida el final de *Automáticos* y se desarrolla treinta años después. Su protagonista, Rosa, es la hija de dos de los adolescentes que en *Automáticos* habían tenido una relación sexual. Y Christopher no es otro que el sobreviviente Brad Pitt. Pero ese punto de partida no es más que una excusa. Tal vez *La felicidad* sea la obra más irreal que jamás escribí. El mundo donde habitan los personajes es una pura ficción y desde allí cuestionan la realidad, que es por defecto lo que el teatro absolutamente siempre pone en cuestión.

⁶ *Automáticos*, escena final (fragmento).

APÉNDICE

A modo de curiosidad quiero incluir la entrevista a la que antes se hace mención:

¿Qué te llevo a escribir y poner en escena un texto de ciencia ficción?

Creo que cuando me preguntas esto te refieres a *Automáticos*. La ciencia ficción me interesa desde siempre, aunque no soy un gran conocedor de las grandes obras del género. Casi por el contrario sólo me considero un consumidor de la ciencia ficción más clase B de las series televisivas de los cincuenta/sesenta, que fue lo que veía yo de pequeño en la tele de casa. Mi primera obra, *Óbito*, si bien yo creo que es una ficción que transcurre en la actualidad, siempre fue considerada futurista. No sabría decirte si es ciencia ficción. Y luego lo más cercano al género que he hecho fue sin duda *Gore*. Allí la historia ronda sobre la llegada de dos extraterrestres al planeta Tierra con una misión muy especial. La tercera incursión fue *El vuelo del dragón*, y la cuarta *4D óptico*. Creo que la ciencia ficción me habilita para indagar al-

gunos aspectos dramáticos que no hubiera podido investigar de otro modo. El uso del género en el teatro es un enorme disparate, pero al mismo tiempo tendemos a creer en lo que vemos, pues la convención de verdad de la ciencia ficción fue creada por la literatura, el cine y la TV hace ya mucho tiempo.

¿Qué retos dramáticos tuviste que superar y cuales fueron tus decisiones y medios para lograrlo?

Como te decía antes, más que dificultarme las cosas, la ciencia ficción me ha dado herramientas y caminos dramáticos. O tal vez ha sido al revés (al menos en los casos de *Gore* y *Automáticos*), una necesidad dramática me llevó a apelar al género. Sería largo de explicar aquí, pero para poner un ejemplo: en *Automáticos*, mi único planteo inicial tuvo que ver con indagar la inexpresividad en el actor, en términos argumentales esto se tradujo en «tres actores que harían de robots». Pero lo que investigaba eran los alcances de la emocionalidad vs. la expresividad / inexpresividad actuarial.

¿Qué retos actorales y técnicos tuviste que superar y cuáles fueron tus decisiones y medios para lograrlo?

La gran herramienta con la que cuento para superar todos los escollos del trabajo (técnicos, argumentales, de verosimilitud, etc.) es el actor. Él es capaz de disimular como ningún otro elemento en el teatro las torpezas técnicas que todo montaje conlleva. En definitiva, lo que creo es que la complicidad de todos los elementos que forman el teatro es lo que resuelve esos problemas. No hay solución técnica lo suficientemente eficaz si no está montada en complicidad con un tipo de actuación y un tipo de texto que ayuden a que esa resolución sea la más adecuada.

¿Qué factores consideras que hay que tomar en cuenta para llevar a la escena un teatro de ciencia ficción?

No creo que la ciencia ficción sea un objetivo en sí mismo en mi trabajo, por lo tanto, no me creo un conocedor del tema. Creo que la ciencia ficción es divertida y excitante, y que nos permite recurrir a elementos má-

gicos, tal como Shakespeare recurría a los duendes, las hadas y los fantasmas en sus obras.

Nada hay en tu escenografía de *Automáticos* que nos hable del futuro, sólo en los actores robots que son claramente humanos actuando. ¿Por qué esta decisión escénica? ¿Qué efecto o atmósfera querías lograr?

Nunca me planteé que *Automáticos* transcurre en el futuro. De hecho, eres la primera persona que lo menciona.

La máquina se rebela contra el hombre, su creador, nada nuevo desde *R.U.R.*, *Frankenstein* y *El Golem*. ¿Por qué escogiste ese final?

Para no disimular que todo no es más que una chorrada, aunque te haya gustado, aunque te haya hecho pensar. Y también es un homenaje al género.

¿Consideras este momento como un boom del teatro de ciencia ficción? Si es así, ¿dónde tiene más fuerza?

Los elementos mágicos (que es lo que creo que aporta el teatro de ciencia ficción) siempre estuvieron pre-

sentos en la dramaturgia universal. Tal vez el realismo que cundió en el siglo XX en el teatro lo dejó algo olvidado. Pero son unas décadas contra unos cuantos siglos de tradición al respecto.

¿Tienes planes de seguir haciendo teatro de ciencia ficción?

No, al menos no lo pienso últimamente.

¿Te gustaría agregar algo?

No, creo que no.

Muchas gracias.

Javier Daulte
es autor i director teatral.