

Un díptico teatral para el eco de una voz y del espacio

(Sobre el *Diario del teatro*. Mariana Robles)

En este *Diario del teatro* Mariana Robles nos deja adentrarnos (no a una alucinación como en *El aburrimiento*, ni a la temporalidad de un caminar como en *El nacimiento de lo extraño*) sino a una espacialidad que se presenta en diferentes planos, abriendo pequeñas cámaras sensibles. Esas cámaras no sólo registran imágenes, sino que sobre todo revelan el eco de una voz y el espacio a veces restringido por lo familiar o doméstico, otras veces solemne en la chispa que circunstancialmente lo incendia y transfigura. Esas cámaras y sus planos se iluminan y encienden cada vez que se cruzan, que se encauzan o que se dislocan.

Mi lectura del libro *Diario del teatro* estuvo atravesada por tres momentos: una lectura delirada (literalmente) en el delirio de la fiebre y lo que empieza a representarse en esa cámara que es nuestra mente y las imágenes y burbujas de imágenes que iba despertando y ensoñando la lectura. Un segundo momento de disfrute y primer recorrido -sin guía, un poco perdida- por los espacios y escenas y actos que propone este diario poético del teatro. Y un tercer momento donde fueron apareciendo esos planos de la escritura como planos espaciales del teatro y quise, desde ahí, leer cada plano poético como cámaras sensibles que se (nos) abren a registros de diversa índole: el registro poético de la protagonista del diario del teatro, y los registros del teatro propiamente dicho en actos únicos y escenas.

Díptico I. El plano de la voz protagonista

En este díptico, entonces, en una primera cámara, aparece el registro de la voz poética de quien protagoniza el teatro, y muchos pasadizos de esa experiencia. A veces el vértigo de la presentación y la tensión con ese “sucumbir a la tentadora gracia / de sus miradas, no necesitar otra vez / el misericordioso bálsamo de sus presencias”, por momentos la interrupción, la lluvia y el papel desteñido en el traje de árbol. A veces el despliegue de una experiencia que va tomada de la mano de Artaud y el ingreso a “ese mundo interior propio de los bichos raros /que anuncian su presencia torpemente”. Pero también los artificios de la vía o vida *otra* del teatro: hacerse de una capa y la construcción de una máscara, la experiencia de los artefactos, de la fuerza juvenil, las revoluciones interiores, el coraje de la transformación. Enamorarse. Suspirar.

En espacio de la voz, la insistencia y la resistencia de un personaje se vuelve protagónico: Ofelia -que arranca de cuajo las puertas y ventanas para que entre el viento, esa misma que desentierra de su pecho el reloj que fue su corazón, tal como es presentada por Heiner Müller y traída a escena nuevamente por Mariana Robles aquí. Su voz dice:

“Extraña soledad
de remotas fantasías

se me permiten
después de muerta.

Mi memoria es planta de laguna
espiral de un yo extinto.
Soy mi cabello creciendo
en la turba oscura
en el frenesí de los faunos
y para la eternidad
una síntesis cualquiera”

Esa Ofelia que parece comunicar el teatro y la pintura, la vida humana y las flores:

“Ahora que pintura soy
y en pintura devine, Ofelia
moderada en los juicios.

En los plácidos corredores de un museo
seduciré con sangre
invitaré simulando un artificio
a la hechizada contemplación
al desprevenido
vagando por los salones
de la resurrección.”

En esta cámara, en este espacio donde es protagonista el registro del diario del teatro y donde el teatro desdibuja las formas de lo humano, hay interrupciones (las de un Kant que en una bola de cristal ve a Ofelia y ve harapos, flores, acuarela, pinturas, vestidos pudriéndose, agua, todo acumulándose), búsquedas y ausencias de un yo de otro tiempo: “nada pude decirle, busqué entre las sombras / y me vi entrando a escena convertida en la que soy”, y también el registro del desistir de la actuación, dejar atrás el cuerpo, e ir hacia ese otro teatro en el que es el pensamiento el que toma disfraces (de insecto, nube, agua, de hada y monstruo).

Díptico II. La contracción horizontal y vertical del espacio

Del plano de la voz poética nos movemos ahora hacia ese otro pliegue del díptico, esa otra cámara sensible en la que aparece el teatro *en* su verticalidad y su horizontalidad. Podría decirse que continúan superponiéndose y plegando los planos y dimensiones del espacio, pero ahora, en este pliegue teatral ya no es la voz poética la que protagoniza el espacio escritural, sino la representación de la obra. Lo que se registra en el diario son las funciones del teatro propiamente dicho, la expansión de actos y escenas, la proliferación de personajes, que se expanden y contraen vertical y horizontalmente.

Los personajes (que se repiten y mutan: la madre, los tres niños, las flores a la orilla del camino; la madre, la niña, las flores; la niña, la amiga, las nubes; la niña, la

amiga, el cactus; El padre, la niña; la madre, la niña, las plantas pintorcitas) actúan en el teatro del pueblo, el teatro de la escuela, en el patio, en casas paralelas montadas con restos, en un teatro transparente (el teatro de la imaginación), en el baldío (donde crecen faldas de gitanas), en la plaza, en el jardín.

En esos espacios del teatro, los niños entienden más (de la tragedia, de la pérdida y del juego y de la maravilla), pero las flores entienden aún más que todos los demás personajes, son testigos y agentes de lo que se sabe en silencio... que “la relación con lo imposible multiplica lo posible”, son testigos, compañía y protagonistas de las mutaciones, a veces también víctimas de quienes no saben tratarlas ni contemplarlas: “La niña se sienta en la cama y entre las ramas del siempre verde distingue a los vecinos que ahorcan un ramo de flores, siempre los espía, pero nunca se había percatado de sus crímenes”. Las flores pueden tener alas, brindar mensajes a quienes pueden entender, codificar verdades, : “las flores silvestres de la orilla del camino las ven pasar y piensan: esa niña y esa mujer hablan con los muertos”.

La escena está signada por lo doméstico y cercano, como un plano horizontal del aparecer público de la apertura. Allí acontece esa unidad narrativa más pequeña, una especie de epicentro de revelaciones del espacio material y geométrico y del espacio de una interioridad que sigue abriéndose a sus revoluciones (remitiendo así guiños y pistas en torno al otro plano del diptico, el de la voz). En el teatro transparente del juego, la niña puede transformarse, así como el espacio, sus objetos y realidades. Como en *Almacén de transparencias*:

Escena

La niña transformada en mujer pobre, dice –*Buen día señor almacenero, me gustaría comprar pan, papas y leches para mis hijos.*

La niña se cambia de lugar para interpretar al almacenero.

La niña convertida en almacenero, dice –*Buen día señora, aquí tiene sus compras, son 5.000 australes.*

La niña cambia de lugar para interpretar a la mujer pobre.

La niña convertida en mujer pobre busca en un bolso de tela viejo una bolsa de nylon donde guardaba su dinero y cuando la abre un millón de gotas de oro caen sobre el piso.

Flores del damasco: La relación con lo imposible multiplica lo posible.

En este plano se actúan pequeñas obras en miniatura, obras de actos únicos. De allí la verticalidad de la acción, la verticalidad de la contundencia de esa unidad coherente de la obra escénica que, en el plano espacial, se des-pliega en lo cercano, doméstico y horizontal. Esa verticalidad de lo que sucede abre a la verdad de la multiplicación de lo posible.

Las apariencias y apariciones en este *Diario del teatro* juegan y actúan todo el tiempo en la mutación de lo horizontal en vertical y de lo vertical en horizontal: dos niñas improvisan pasos ágiles para el día de la tradición: “de pronto comenzaron a flotar, lentamente, se elevaron entre la multitud, jamás han regresado”, y a la inversa: “bosques de colores fluyen hasta el lecho de un río caudaloso”.

En esta alucinante trasmutación de los ejes vertical y horizontal del espacio y su extensión todo crece, pero no para hacerse adulto, seres diminutos sin voz -que habitan lugares que no son su habitat- cuentan secretos y son testigos de pacto del teatro donde *todo* es máscara y *todo* es profundidad.

Natalia Lorio

Dra. Natalia Lorio. Docente de la Escuela de Filosofía, FFyH-UNC. Forma parte de grupos de investigación y comunidades electivas que propician cruces entre filosofía, psicoanálisis, política y arte: Directora del proyecto de investigación "Lazo social y capitalismo: resistencias, articulaciones y pliegues" (Formar, Secyt), forma parte del Proyecto "Ficciones teóricas. Indagaciones sobre el método de la crítica desde el despuntar de la imaginación en la teoría contemporánea". Publicó *Georges Bataille. Una soberanía trágica* (La cebra) y en coautoría con Verónica Meloni *Libro Párpado* (Borde perdido).