

DANIEL VERONESE, UN TEATRISTA DESCLASIFICADO

Luna Paredes
Universidad Nebrija
Madrid, España
lunapzurdo@gmail.com

No me gusta tomarme en serio. Es una manía. No sé por qué sospecho que su utilidad es relativa. [...] Nada me había más que mi identidad. Uno no necesita tanto ser algo concreto, como tener un buen abrigo. Todo lo demás sobra, incluyendo la partida de nacimiento. (Tallón)

Posiblemente, Daniel Veronese habría firmado esta cita del escritor gallego Juan Tallón. Porque el creador argentino que ocupará las siguientes páginas configura su identidad a través de su negación o, al menos, a través de las grietas que el muro de la personalidad deja abiertas. Veronese no necesita seguir un camino seguro, asfaltado, previsible, unívoco: prefiere transitar carreteras secundarias, sendas sin pavimentar, sin señalar. Este creador no se une a una corriente estética determinada, no firma sus obras con una rúbrica preestablecida, no pretende adquirir un sello reconocible. Tampoco genera un nuevo paradigma del cual no pueda desprenderse. No se trata de aferrarse a una idea, a una concepción teatral. Su recorrido es equívoco, variante, múltiple. Y finito. Cada vez que se exprime el jugo de una idea, de una historia, de una concepción estética, Veronese salta de casilla y busca una nueva manera de abordar el teatro. Su juego escénico se refleja, de nuevo, en las palabras de Tallón:

Personalmente considero que el verbo *ser* constituye una maldición. La vida, decía Benjamin Constant, consiste en salir de las cosas. [...] Salir de las cosas, cuando comenzamos a adoptar su forma, evita

dolores de cabeza. En esencia, se trata de huir de la identidad para buscar acomodo en lo extraño, hasta que ese asiento se vuelve común, y hay que huir de nuevo a lo desconocido. (s.p.)

Daniel Veronese nació el 8 de noviembre de 1955 en la ciudad de Avellaneda, situada al sur de la ciudad de Buenos Aires, dentro de lo que se denomina el Gran Buenos Aires. Después de obtener, en 1975, el título de Técnico Químico en la Escuela Nacional de Educación Técnica n.º 1, continuó con la profesión que ocupaba a su padre y a la que se dedicó también su abuelo: la carpintería. Pero pronto empezó a comprender que aquel no era el oficio que le permitiría desarrollarse completamente. Y el teatro llegó a su vida cuando él tenía veintisiete años:

Yo tenía el sentimiento de crear formas, incluso inútiles, formas que estaban destinadas a otros pero que tenían que tener belleza. Esto me acompañó siempre. Hasta que llegué al teatro y ahí sí pude crear formas bellas e inútiles, inútiles en el sentido de quizás a mí me sirvan pero no le sirva a nadie más. Pero a mí, como creador, me sirve encontrarme con una emoción distinta. Eso es lo que me guía. (García s.p.)

Esta búsqueda de formas comenzó con su coqueteo con el mimo, en 1982. Sin embargo, según él mismo cuenta (Dubatti, *Cien años* 231), este lenguaje escénico se le antojó limitado, por lo que pronto comenzaría a buscar otras fórmulas expresivas. En 1983 asistió a la representación de *El gran circo criollo*, espectáculo de títeres dirigido por Ariel Bufano, y dos años más tarde comenzó a recibir clases con él y con Adelaida Mangani en el Teatro General San Martín, en Buenos Aires. “En la primera clase, él me preguntó: ‘¿Por qué estás acá?’. Le dije: ‘Porque quiero expresar algo y no sé con qué, y creo que los títeres son el objeto indicado para eso’” (García). El títere se instaló como puente perfecto entre el negocio familiar y su aspiración teatral: darle forma a un objeto para dotarlo de vida le abrió un mundo ficcional del que no se despegaría durante años.

Sin embargo, su afán de explorador, su necesidad de indagar dentro de las formas, su acomodo en lo extraño, le permitió salirse de la senda del titiritero clásico para formar una de las compañías más reconocidas en la Argentina de finales de los años ochenta: El Periférico de Objetos. Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y él, al que se pronto se unirían Román Lamas y Paula Nátoli, serán los fundadores de este grupo que trató de transgredir las formas teatrales

estética y visceralmente. Ellos ya no movían títeres con hilos invisibles: ellos se metieron de lleno en escena para compartir sus cuerpos con los objetos inertes. Para manipularlos frente al público. Para romper la ilusión de que el objeto cobra vida y recordar, siempre, que se trata de un objeto movido por alguien que puede hacer con él lo que quiera. Para poner en duda el hecho escénico y, con él, los límites de la belleza, de la violencia, del horror, de la vida y de la muerte. Para jugar a crear sin guías, sin cuerdas, sin asideros:

Éramos un grupo de cinco personas que un día decidió [...] encarar un trabajo destinado al público adulto, utilizando siempre los objetos como elementos protagónicos. Buscábamos la posibilidad de descentralizar la mirada en el teatro de objetos, salir de códigos muy establecidos en esa disciplina casi destinada por completo al teatro para niños. (Veronese, “Periférico” s.p.)

La curiosidad de este creador, no obstante, no detuvo su carrera en la exploración del teatro de objetos y, paralelamente, comenzó a recibir clases del dramaturgo Mauricio Kartun, quien destacaba así las influencias de su alumno: “Veronese es hijo de la Gambaro y por lo tanto nieto de Pinter. Trabaja con los sobreentendidos, pero lejos de quedar encastrado en ese enorme grupo que indaga esa línea, la de Veronese es una poética inquietante por sí misma” (Dubatti, *Teatro sabe* 31). Admirador de las obras de Griselda Gambaro, y también de Eduardo Pavlovsky, y absorbido por las novelas del llamado *realismo sucio*, Veronese comenzará, desde el año 1990, a compaginar su trayectoria como manipulador de objetos con la de dramaturgo. El autor cuenta que este cambio le vino proporcionado por el nacimiento de su hija:

Creo que mi hija me procuró un lugar de calidad afectiva que no me lo daba nadie. Los hijos dan una calidad de aspecto, de amor, de miedos, de cosas nuevas que no las puedes sentir por nadie [...] Con los hijos vas a estar comprometido toda la vida y es un sentimiento animal que no tiene que ver con otro tipo de afecto. No tiene representatividad en otro tipo de afecto. (Paredes 632)

Este acontecimiento lo acercó al mundo de los cuerpos de carne y hueso: los actores. Sus textos propios parecen estar destinados a encarnarse por seres humanos, no por objetos, desde su primera obra: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, de 1990. Siete años más tarde, Veronese dirigió

por primera vez¹ y lo hizo con una pieza de su autoría: *El líquido táctil*. A partir del año 2000, sin embargo, comenzarán a lloverle ofertas para dirigir piezas de otros autores, comenzando por *La muerte de Marguerite Duras*, de Pavlovsky.

El nacimiento de su primera hija y, desde luego, su afán innovador, su necesidad de cambio constante, acabarán por desvincular a Veronese de El Periférico de Objetos en 2005. Por sus manos pasarán, hasta 2015, más de una veintena de obras de dramaturgos clásicos y contemporáneos para ponerlas en escena. Obras de índole más o menos comercial, y muchas de ellas destinadas al público internacional. De hecho, algunas de las obras que dirige, ya sean propias o ajenas, se clonan en otros países, como *Bajo terapia*, del autor argentino Matías del Federico, cuyo éxito en Buenos Aires se contagió al mundo y poco tardó en aparecer la versión española, con actores autóctonos, también dirigida por Veronese. Luego vendrían las versiones peruana, colombiana, costarricense, miamense, catalana, chilena, dominicana y estadounidense.

Un año antes de su despedida del grupo periférico compaginó su faceta como dramaturgo y su incursión en el mundo de la dirección escénica con una de las ramas artísticas que más se asociarán a él: la de adaptador. En 2005, Veronese explicaba:

Actualmente escribo más que nunca pensando en el escenario. Concretamente solo escribo lo que voy a dirigir próximamente —o sea lo que tiene un pie en el escenario— o algo que ya esté dirigiendo. Se acabó para mí, al menos por este tiempo, la escritura que iba dirigida a la búsqueda de otro director o al cajón del escritorio. Buena parte de mi trabajo dramático también va orientado a la versión o adaptación de obras teatrales o novelas. (Dubatti, *Teatro sabe* 201)

En lugar de construir universos ficcionales, Veronese opta por explorar los mapas de otros. Concretamente, de dos autores ya considerados clásicos: Chéjov e Ibsen. A partir de 2004 Veronese crea cinco adaptaciones, más o menos libres, de obras de estos dos autores, y cambia los títulos de todas ellas. Así, *Un hombre que se ahoga* será su versión de *Tres hermanas* o *Los hijos se han dormido* la de *La gaviota*. Chéjov o Ibsen son inyectados, cuando se

¹ En Internet circula la información de que dirigió su primera obra en 1994, llamada *Breve vida*, pero no queda rastro de dicha pieza, por lo que no se tomará en cuenta para este texto.

ponen en las manos del autor argentino, de un ritmo frenético que conduce a sus personajes a un estado de tensión, de violencia y de desbordamiento. Cambia los nombres de los personajes, sus relaciones, incluso su sexo. Sustituye la pausa y el subtexto por las interrupciones constantes. Introduce textos de otros autores que se mezclan con los clásicos. Y aporta un humor muy pocas veces explorado en estas obras, que Veronese explica así: “Fui a Moscú con sus obras, y la gente se reía mucho. Para ellos, Chéjov es humor” (Benatar).

Por último, este creador infatigable también ha desarrollado su faceta como actor. Después de sus primeros pasos en el mundo del mimo, de las obras que hizo en la escuela de Bufano y de participar como manipulador en los primeros montajes de *El Periférico de Objetos*, Veronese ha probado suerte en el mundo del cine: en 2014 protagonizó la película *La tercera orilla* y en 2016 formó parte del elenco de *Zama*, de Lucrecia Martel.

Veronese no se amarra a un solo tipo de trabajo. No se define. No se identifica. No quiere etiquetas que lo encajonan. Quiere probar suerte, arriesgarse y tirar los dados, a ver qué le proponen. Y cuando los dados caen al tapete y muestran sus números, arriesgarlo todo. Por eso indaga hasta los sótanos más recónditos de cada una de sus facetas. Y por eso no se permite negarse la posibilidad de seguir avanzando, buscando, jugando. Porque se trata de encontrar en el arte todo aquello que es único, que es puro. Cuenta que la última vez que se produjo una renovación teatral fue cuando los artistas comenzaron a intercambiar sus papeles: actores que dirigían, directores que escribían, dramaturgos que iluminaban. Y en ese momento “se creó una forma que no existía. El problema es que cuando se empiezan a repetir esas formas, dejan de ser puras. Es muy difícil crear formas puras. Y es muy difícil, cuando las encontrás, soltarlas”, afirma Veronese (Sísaro s.p.).

Por eso este artista se encuentra continuamente en la búsqueda de nuevas formas, de sendas intransitadas, de lenguajes no desarrollados. Esta necesidad de reinventar la manera de contar historias lo llevó a estrenar a través de la plataforma Zoom, es decir, de manera virtual, en julio de 2020, la cuarta parte de un ciclo de obras llamado *Experiencias*, al que preceden dos versiones de textos de David Foster Wallace y una de Marcus Lindeen. Así lo cuenta el propio autor: “En marzo estaba a dos semanas de estrenar mi texto *La noche devora a sus hijos* en Timbre 4 [...] Obviamente, la cuarentena me tomó por sorpresa, como a la mayoría. [...] Creía que no se podía dirigir a distancia, pero tuve que dejar de lado ese prejuicio” (Carbonell s.p.).

Romper los prejuicios para explorar todas las formas posibles de teatro es lo que convierte a Veronese en un *teatrista*, esto es, un “creador que no

se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo”, como explica Dubatti (*Teatro laberinto* 14). O, con palabras del propio Veronese, “teatrista es un trabajador del teatro” (Paredes 639).

Para que el lector visualice el extenso mapa de creación que Veronese despliega en treinta años, en la siguiente tabla se presenta todo lo que ha ido desarrollando desde 1990 hasta el año 2020.

Tabla 1. Cronología

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	El Periférico de Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
1990	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ubú rey</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i> 		Obras ajenas
1991	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Variaciones sobre B...</i> 			
1992	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El hombre de arena</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Del maravilloso mundo de los animales: los corderos</i> • <i>Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna</i> 		
1993		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Señoritas porteñas</i> • <i>Luisa</i> • <i>Luz de mañana en un traje marrón</i> 		
1994	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cámara Gesell</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie</i> 		

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
1994	El Periférico de Objetos • <i>Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho</i>	Obras propias	Adaptaciones	Obras ajenas
1995	• <i>Máquinahamlet</i> • <i>La terrible opresión de los gestos magnánimos</i>	• <i>Unos viajeros se mueren</i>		
1996	• <i>Circonegro</i>	• <i>Women's white long sleeve sport shirts</i> • <i>Ring-side</i> • <i>XYZ</i>		
1997		• <i>El líquido táctil</i>		• <i>El líquido táctil</i>
1998	<i>Zoedipous</i>	• <i>Sueño de gato</i> <i>Eclipse de auto en camino</i>		
1999		• <i>La noche devora a sus hijos</i> • <i>Mujeres soñaron caballos</i>		
2000	• <i>Monteverdi</i> • Método Bélico (M.M.B.)			• <i>La muerte de Marguerite Duras</i> , Eduardo Pavlovsky

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	El Periférico de Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
2001		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Open House</i> 		Obras ajenas
2002	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apócrifo 1: el suicidio</i> • <i>La última noche de la humanidad</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Open House</i> • <i>Mujeres soñaron caballos</i>, versión argentina 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La forma perfecta</i>, Luis Cano • <i>Dramas breves 2</i>, Philippe Minyana
2003		<ul style="list-style-type: none"> • <i>La forma que se despliega</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La forma que se despliega</i> 	
2004			<ul style="list-style-type: none"> • <i>Un hombre que se ahoga</i> (<i>Tres hermanas</i>, Chéjov) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Minyana sobre Francia</i>, Philippe Minyana
2005	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Manifiesto de niños</i> 			<ul style="list-style-type: none"> • <i>En auto</i> (<i>Eclipse de auto en camino</i>), Jordi Galcerán
2006			<ul style="list-style-type: none"> • <i>Espía a una mujer que se mata</i> (<i>Tío Vania</i>, Chéjov) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Espía a una mujer que se mata</i> • <i>El túnel</i>, Ernesto Sabato
2007		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro para pájaros</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro para pájaros</i>, versión argentina • <i>Mujeres soñaron caballos</i>, versión española

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	El Periférico de Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
2008				Obras ajenas <ul style="list-style-type: none"> • <i>Gorda</i>, Neil LaBute • <i>La noche canta sus canciones</i>, Jon Fosse
2009		<ul style="list-style-type: none"> • <i>El desarrollo de la civilización verdadera (Casa de muñecas</i>, Ibsen) • <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo (Hedda Gabler</i>, Ibsen) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los corderos</i>, versión española • <i>El desarrollo de la civilización verdadera</i> • <i>Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La forma de las cosas</i>, Neil LaBute • <i>Glengarry Glen Ross</i>, David Mamet
2010				<ul style="list-style-type: none"> • <i>El descenso del monte Morgan</i>, Arthur Miller • <i>Los reyes de la risa</i>, Neil Simon • <i>Idéntico</i>, vv.aa.
2011		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los hijos se han dormido (La gaviota</i>, Chéjov) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los hijos se han dormido</i>, versión argentina 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Un tranvía llamado deseo</i>, Tennessee Williams
2012			<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro para pájaros</i>, versión española • <i>Los hijos se han dormido</i>, versión española 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La última sesión de Freud</i>, Mark St. Germain • <i>Cock</i>, Mike Barlett

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	El Periférico de Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
2013			<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mujeres soñaron caballos</i>, versión mexicana • <i>Los corderos</i>, versión mexicana 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los elegidos</i>, Theresa Rebeck • <i>Sonata de otoño</i>, Ingmar Bergmann • <i>Quién teme a Virginia Wolf</i>, Edward Albee • <i>Bona gent</i>, David Lindsay-Abaire • <i>El comité de Dios</i>, Mark St. Germain • <i>El crédito</i>, Jordi Galcerán • <i>Testosterona</i>, Sabina Berman
2014				
2015			<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los corderos</i>, versión argentina 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bajo terapia</i>, de Matias del Federico • <i>Cena con amigos</i>, Donald Margulies • <i>Vigilia de noche</i>, Lars Norén
2016				<ul style="list-style-type: none"> • <i>El padre</i>, Florian Zeller

AÑO	ESCRITURA		DIRECCIÓN	
	El Periférico de Objetos	Obras propias	Adaptaciones	Obras propias
2017				Obras ajenas
				• <i>I.D.I.O.T.A.</i> , Jordi Casanovas
				• <i>Invencible</i> , Torben Betts
				• <i>El inspector</i> , Nikolai Gogol
2018				• <i>El test</i> , Jordi Vallejo
				• <i>Todas las mujeres</i> , Mariano Barroso y Alejandro Hernández
2019				• <i>Experiencia 1: La persona deprimida</i> , David Foster Wallace
				• <i>Experiencia 2: Encuentros breves con hombres repulsivos</i> , David Foster Wallace
				• <i>Experiencia 3: Los arrepenidos</i> , Marcus Lindeen
2020				• <i>Para Anormales</i> , Matías del Federico
				<i>Experiencia 4, La noche devora a sus hijos</i> , estrenada por Zoom

Fuente: elaboración propia.

La tabla, formalmente, adopta una distribución en espejo: en los primeros años el trabajo de Veronese se enfoca en El Periférico y en su propia dramaturgia, y a medida que pasa el tiempo se abandonan esas casillas para llenar aquellas que se ocupan de la adaptación y la dirección de obras de otros. Veronese pasa de trabajar con lo íntimo a atender lo extraño, lo otro. Y, poco a poco, abandona la periferia para situarse en la centralidad de esa red artística que describe el lingüista Itamar Even-Zohar en su teoría de los polisistemas:

Un “polisistema” es un sistema de sistemas que se entrecruzan hasta formar una red, un todo estructurado que asegura, revelándola, la independencia de los elementos que la integran [...] Para ello, Even-Zohar diseña un estrato central y otro periférico a los que denomina, en consecuencia, “centro” y “periferia” [...] Los fenómenos literarios se desplazan del centro a la periferia y viceversa, caso este que permitiría que el fenómeno periférico se convirtiera en un elemento canonizado u oficializado por una serie de aceptaciones. (Gómez 427)

Esas aceptaciones se logran a partir de un trabajo original, propio, íntimo que, gradualmente, se va amplificando hasta que el propio nombre de Veronese se convierte en sello, en marca, en patrón:

Ya se empieza a hablar del *patrón Veronese* para referirse a un tipo de teatro nuevo, se diría que un género en sí mismo, insólito por su austeridad y profundidad. Efectivo por su capacidad de remover emociones y sorprendente por llegar tan lejos con tan poco. (Torres)

CLAVES POÉTICAS DE VERONESE

Como el ladrón que huye llevándose consigo el contenido de la caja fuerte, Veronese trata de escapar de las garras de la crítica y la investigación. Para que no se descubra su *modus operandi* modifica su apariencia y deja de ser actor para ser manipulador, dramaturgo, adaptador y director. Cambia de localización y se mueve en Argentina, España y el mundo. Decide que sus personajes adopten los cuerpos y las voces de actores internacionales, varía sus propios textos, cambia las historias que se le ponen por delante. Pero las huellas están ahí. Su rastro es inconfundible.

La trayectoria de Daniel Veronese deja ver a un autor ambiguo, poliédrico, que apuesta por derribar muros y fronteras que el propio hecho escénico construye: los que separan el teatro comercial del independiente, los que se alzan infranqueables para proteger los textos clásicos, los que la crítica levanta respecto de lo que un creador *debería* hacer, los que el espectador edifica con la fábula que cree que el texto le está ofreciendo. El teatrista que ocupa las siguientes páginas abate cada uno de los *debería* y de los *no se puede* que encuentra a su paso. Él mismo confiesa su rebeldía a la hora de proponer nuevas miradas teatrales:

A veces las escuelas terminan cerrando el concepto teatral y los directores y actores terminan haciendo obras a partir de lo que aprendieron ahí. Y a mí me parece que es la vida la que te enseña a hacer teatro. Si a mí me decían: “Nunca pongas esto en una obra de teatro”, y me explicaban por qué, yo probaba poniéndolo y veía qué era realmente lo que pasaba [...] Me parece que hay que poner en duda esos principios de los cuales nadie duda, esa es la función del artista. (Sísaro s.p.)

En cada elección de Veronese, ya sea la de sustituir al títere por la muñeca, ya sea la de escribir, modificar o dirigir obras, se cuela, como se cuela la luz entre las rendijas, un olor, una marca, un estilo, una poética que le son propias. De este modo, las obras de Veronese presentan situaciones paralelas, reconocibles. Hitos minúsculos, casi imperceptibles, historias similares, estructuras análogas. Elementos que definen su estilo propio. Que obligan a las obras a declararse hijas del teatrista argentino.

Lo primero que llama la atención en la obra veronesiana es su manera extraña de construir los títulos, de hacerlos parecer truncados, casi agramaticales. Su primera obra, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, de 1990, ya adelanta esta obsesión:

A mí me decían que los títulos como esos no entraban en la cartelera, y yo decía: “Qué me importa a mí la cartelera”. Me decían que nadie los iba a recordar, yo pienso que la gente va a recordar que no puede recordar, y tiene cierta poesía: acá vas a ver una obra distinta. Son delirios de juventud, me sentía inseguro y necesitaba imprimir algo. (Sísaro s.p.)

Estos “delirios de juventud” están claramente marcados por una de las influencias de Veronese en el arte: Marcel Duchamp. El francés llevó al extremo su concepto de arte como broma y nombró a muchas de sus piezas con expresiones lingüísticas absurdas e inquietantes, como *La novia desnudada por los solteros, incluso*, con esa coma imposible. “No hay reglas ni fórmulas para encontrar un buen título para la obra, y tampoco estudios globales sobre la elección de los títulos”, explica Pavis, y señala que los títulos suelen ser concisos, coincidir con el nombre propio de algún personaje, especialmente del protagonista; pueden tratar de caracterizar al protagonista con un adjetivo; en determinadas ocasiones se convierten en un comentario metatextual de la propia obra; a veces buscan la provocación del espectador; pueden ser proverbios, o frases ingeniosas o enigmáticas (Pavis 481-482). De estos elementos esquemáticos el teatrista argentino ha decidido que le bastan la provocación, el ingenio y el enigma. Solo encajan en esta definición algunos nombres, como *Luisa* o *Cámara Gesell*. El resto de obras parecen ignorar estas claves.

Veronese, intencionadamente, elige títulos extensos y largos, casi imposibles de memorizar, como *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* o *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*. O juega con lo agramatical, como en *Mujeres soñaron caballos*, *Unos viajeros se mueren* o *Los hijos se han dormido*, que parecen truncados, como si les faltase una conjunción. Dice la dramaturga y directora argentina Lucía Möller: “El título es la puerta de entrada de algo. Te antecede a un contenido. Pues él hace todo lo contrario. Esas oraciones largas... Lo que él hace, creo, es un disloque a la expectativa. Juega” (Paredes 685).

Esta manera de titular es el primero de los juegos que Veronese propone: sus títulos juegan con palabras convencionales para descolocarlas, del mismo modo que sus historias presentan situaciones que podrían ser cotidianas y que, sin embargo, en el momento en que el espectador atraviesa el umbral, se da cuenta de que no es así. De que hay algo extraño en este nuevo mundo al que accede. Que sus personajes viven en espacios diminutos en los que sus cuerpos chocan continuamente. Que esos espacios parecen habitables pero son inhóspitos, fríos, desagradables, violentos. Que en ellos los personajes gritan, se interrumpen, se pegan, se besan, se tocan, se buscan. Entre ellos y a ellos mismos. Y esta búsqueda es uno de los temas recurrentes en la obra del teatrista argentino.

La idea de la búsqueda de la identidad se liga de una forma inevitable y, seguramente, inconsciente con la situación real que sufrieron los argentinos en la dictadura de Videla. Así, *El hombre de arena*, *La forma que se despliega*, *Open House* y, sobre todo, los ciclos de *Idéntico* hablan de desapariciones o de la continuidad de la vida después de estas. Pero, en general, en sus piezas siempre hay personajes buscando su propia identidad, y ello entronca con la filosofía del teatro del absurdo del que bebe Veronese (Beckett o Genet son algunas de sus influencias) y que, entre otras cosas, retrata la inmovilidad del ser humano para llegar a saber quién es.

Uno de los mecanismos que Veronese inserta en las obras para resaltar esa búsqueda de la identidad es la aparición de cartas o fotografías. En *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* todo transcurre alrededor de unas supuestas cartas con remitentes erróneos: nadie sabe quién es el destinatario de las palabras de amor o de las palabras de rencor de la hija, amiga, amante. Pero todos se aferran a ellas como a un trozo de madera en un naufragio. Nadie pone en duda su autenticidad. Todos están dispuestos a creer que la autora es esa mujer a la que acaban de perder. Las fotografías surten el mismo efecto: no se suelen cuestionar, se presentan como verdades inquebrantables, pruebas más irrefutables que la propia vida, que se cuestiona y se resquebraja ante ellas. Así, en *La terrible omisión de los gestos magnánimos*, *La noche devora a sus hijos* o *Los corderos* Veronese introduce en el mundo de los personajes que se buscan y no se encuentran un elemento que debería ser fiable, pero está pervertido, vaciada su referencialidad, eliminada su veracidad. Eso no puede sino conducir a los personajes a un grado mayor de desesperación. No creer, no poder creer o solamente dudar de lo que se está viendo, de lo que se muestra como prueba, es desesperante para estos seres.

Pero los personajes veronesianos no solo sufren las desapariciones y las anulaciones de su identidad. A este hecho terrible se une otro de los temas que reaparecen continuamente en su trayectoria teatral: la negación del amor. El creador argentino impide a sus personajes amar verdaderamente. Y, cuando son capaces de ello, les veta la correspondencia. El amor queda prohibido, mutilado en el mundo de Veronese. Tanto en sus obras como en las piezas que adapta (los clásicos chejovianos son muestra de ello) o dirige (*Quién teme a Virginia Wolf*, por ejemplo).

Cuando los personajes no saben quiénes son y se les niega la posibilidad de amar libremente y ser correspondidos, es improbable que puedan construir un entorno basado en la calma y en la comprensión: su mundo se edifica a

partir de odio, rencores, miedos y sospechas. Y sus familias, inevitablemente, acabarán desestructuradas. Desde *Ubú rey* hasta *Vigilia de noche*, muchos de sus espectáculos presentan a familias disfuncionales. A madres que no quieren a sus hijos, a hijos que repudian a sus padres, a parejas que se fundamentan en el odio. En las producciones argentinas, especialmente de carácter alternativo, se encuentra este modelo de familia disfuncional, desestructurada, al que le falta una pieza o, mejor, un trozo de engranaje que impide que la maquinaria avance normalmente, haciendo que todo chirrié, que la estructura no se reconozca como familiar aunque funcione, aparentemente, como tal. Así, la madre de Evaristo, en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* encerraba a su hijo en un baúl; en *Variaciones sobre B...* los muñecos cortan el cordón umbilical de un bebé recién nacido para separarlo de la madre para siempre; Isabel ha perdido a su familia y es acusada de la desaparición de su hijo por llamarle con el mismo nombre del padre, en *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*; o Claudio le dice a Clara que Blanco es su hijo, aunque ella no lo recuerda, en *Unos viajeros se mueren*:

Clara.- No estuvo en mi vientre.

Claudio.- No sé dónde estuvo, pero yo deseaba tanto tener uno con vos. Miralo.

¿No es parecido a nosotros dos?

Tiene tu claridad, tu blancura, y mi contextura física, por supuesto, producto del esfuerzo automotriz y del desplazamiento mecánico. (Veronese, *Cuerpo* 281-282)

Veronese mezcla estos tres temas como si de una trenza se tratara, de manera que se alimentan los unos a los otros: quien no es capaz de amar no podrá cimentar una familia confiada y entregada, y acabará sumergiéndose entre sospechas hasta perder la propia concepción de sí mismo. O quien no sabe quién es, quien vive bajo la soga de la sospecha, necesariamente crecerá bajo el temor de ser herido y no podrá entregarse al amor, ni construir un futuro feliz. Tampoco puede lograrse una unión familiar cuando uno de los miembros es arrancado violentamente de grupo. Los personajes de Veronese, encerrados en tres opciones devastadoras, que en ocasiones llegan a superponerse, se ahogan entre las grietas que van dejando tras de sí.

Los núcleos temáticos principales en la obra de Daniel Veronese están marcados por los prefijos de negación que nuestra lengua provee: los desencuentros, las imposibilidades, la incomunicación, también la incertidumbre y las postergaciones (con valor semántico negativo) son constantes que aparecen en todas las piezas. (Vera 131)

Y, cuando creen poder escapar de esa vida que les ha sido dada, entonces descubren la gran verdad que los define: son seres ficticios. Su presencia no es real. No son de carne y hueso. Los personajes veronesianos hablan de teatro continuamente, aman u odian el teatro: “Mi madre quiere que sea actriz. Alguien debería detenerla. ¿Me viste actuar? ¿Me viste sufrir?”, dice Anna en *Eclipse de auto en camino* (Veronese, *Deriva* 234). A veces, a causa de esta constante comparación llegan a convertirse en personajes de teatro. Viven en teatros. Sus casas son escenografías, como la de los personajes de *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*:

Señora Elvsted.- Qué linda la casa, el sillón...

Brack.- Sí, es de la escenografía de *Casa de muñecas*, también la mesa, las sillas. El piano es mío... (Veronese, en prensa)

Los personajes veronesianos presencian escenas que están representadas, que no son reales. En *Espía a una mujer que se mata* Veronese introduce el teatro dentro del teatro y hace que sus personajes reciten textos de *Las criadas* de Genet, para alimentar la sospecha, la duda, el temor y, por encima de todo, la imposibilidad de ser. La conciencia de saberse encerrado entre páginas, entre decorados. La intuición de que si no hubiera espectadores ellos no existirían. La confirmación de que cada uno de sus pasos está para siempre escrito. De que viven en un artificio. De que son un artificio. De que el teatro acaba por abarcarlo todo.

Dentro de estas historias, los personajes tratan de vivir, de comunicarse, de desarrollarse. Pero no lo logran. No solo porque se les ha roto la posibilidad de saberse, de amarse, de reproducirse. No lo logran porque ellos mismos están deshumanizados. Porque son más objetos que hombres. Al convertirse en objetos pueden ser manipulados, como los miembros de El Periférico hicieran en sus espectáculos. Se les puede tratar de las maneras más violentas que se pueda concebir, porque se presupone de ellos que no sufren, que no sienten. Y, así, son mutilados sin piedad, situados en posiciones incómodas, extrañas, como colocadas por alguien externo. En los primeros textos de Veronese la

presencia del personaje-objeto es una constante. *La terrible opresión de los gestos magnánimos* es el ejemplo más claro de esta vinculación entre el objeto y el hombre: los personajes tratan de reproducir unos gestos que les sirvan como medio de comunicación, como si de títeres se tratara:

Beltrán.- Creo que de ahora en más en esta casa deberíamos tener cuidado con los gestos, con nuestras reacciones al enojarnos o alegrarnos, conocer a la perfección cómo pararnos, cómo caminar, ¿ven? (*Camina*), cómo hablar, mover los hombros... en fin... ¿se me entiende? (Veronese, *Cuerpo* 309)

Con el paso del tiempo la idea del objeto va perdiendo fuerza, a medida que Veronese excava en las emociones humanas y se aleja de El Periférico. Sin embargo, este teatrista no deja que sus personajes sean completamente humanos. Seguirá moviendo sus cuerpos como si de títeres se tratara. Y seguirá concibiéndolos como seres deshumanizados. Les concede la emoción, pero les deja poco margen para el raciocinio. Y, así, los animaliza. Sus personajes son animales porque sobre ellos prima el mundo inconsciente, visceral. Porque la razón los abandona en el momento en que vuelven a ver tambalearse su mundo. “Soy una pobre mujer a la que ese hombre trata como un cordero”, dice Rodríguez en *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (Veronese, *Cuerpo* 67). Son tan *como* los animales que terminan por *ser* animales.

Atrapados en un tiempo indefinido y en un espacio indeterminado, los personajes se reconocen como extrañamente cotidianos, con una normalidad pervertida. Con un halo siniestro, que oculta algo que termina por mostrar, aunque no debería ser mostrado en ningún caso y bajo ninguna circunstancia. En espacios mínimos, reducidos, asfixiantes, los personajes deben interactuar con el otro porque se reflejan en él. Porque están mutilados como él. Y de ese reconocimiento y de la imposibilidad de explicación surge la violencia. El Periférico de Objetos jugaba con la idea de la violencia sometiendo a sus muñecos a infinidad de actos crueles y sanguinarios, como en *Circoneuro*: “Carlotta lo convierte en pollo. Luego lo ahorca. Le abre la boca y le retuerce la lengua. Le hace piquete de ojos, cosquillas y lo golpea hasta desvanecerlo. Saluda” (Veronese, *Cuerpo* 349). Del mismo modo que la historia de Argentina está teñida de violencia, las piezas veronesianas y los personajes son conscientes de que están atravesados por ella. Estos seres hablan de violencia como quien habla del azul del cielo: comprendiendo que los rodea

y los determina. Que los empuja a cometer actos terribles porque, como dice Lucera con un revólver en sus manos, en *Mujeres soñaron caballos*, “Hay un nuevo tipo de violencia en el aire. Obviamente yo nunca mataría. No soy del tipo de persona que lo haría” (Veronese, *Deriva* 169).

Del mismo modo en que el agua acaba saliendo a borbotones cuando está demasiado tiempo al fuego, para los personajes –sin vías de escape, encerrados y juntos– la única solución es el estallido de razones sin razonar, de argumentos sin desarrollar, de incógnitas sin resolver. Porque “en la mayoría de sus obras conocemos una historia que ha comenzado mucho antes y que no veremos concluir”, explica Vera (133). No la veremos concluir porque la ambigüedad lo invade todo. Cada resquicio del texto es ambiguo. Cada vez que algo parece aclararse, Veronese desvía la atención, como si fuera un mago, y cuando el espectador quiere darse cuenta el truco ya se ha terminado. No hay posibilidad de resolución porque el teatrista niega a los personajes la redención. No hay salvación. No hay futuro. Paco Inestrosa, uno de los actores españoles que ha trabajado con Veronese, explica que en los espectáculos de Daniel es como si vieras una pelea en la calle:

No sabes cómo ha empezado porque no estabas ahí, pero estás viendo lo que ocurre y te implicas o no, y a lo mejor te vas y no sabes cómo ha terminado, pero el hecho ese te ha producido una emoción. Y sacas tus conclusiones. (Paredes 90)

El dramaturgo Pavlovsky también habla del alcance de esa violencia:

La violencia de sus espectáculos se genera en una violencia que excede lo histórico y lo político y se relaciona con la violencia de las relaciones humanas, de las situaciones familiares, de la agresión y la individualidad de la sociedad actual [...] Veronese hace una poesía de la violencia [...] La obra de Veronese es oscura en la medida en que hay zonas de la vida que tenemos que aceptar que no entendemos. (Dubatti, *Teatro sabe* 32)

Veronese “barre las miserias humanas, hace un montoncito con ellas y las expone en un escenario”, resume la periodista española López Trujillo. Pero las miserias no se pueden exponer abiertamente: siempre se ocultan tras las sombras, se tapan la cara con las manos, se esconden, se camuflan. Arrojar luz sobre ellas no solo es obsceno, sino que es siniestro, en su definición

freudiana: dejar ver aquello que estaba oculto. Por eso los espectáculos de Veronese no pueden ser fáciles, accesibles, meramente entretenidos. Y por eso el espectador de sus obras sale de la sala con más incógnitas de las que tenía cuando se sentó en la butaca. Merkin confiesa que “hacer Veronese es una aventura. Sus textos, en una primera lectura, parecen intrincados como la selva amazónica” (Dubatti, *Teatro sabe* 22). Lorenzo Quinteros, director de *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, escrita por Veronese en el 94, explica de su obra:

Veronese no cuenta historias desde las viejas estructuras dramáticas; crea un juego de confusiones. La historia tiene que cerrarla el espectador, deja siempre algo sin contestar. No hay un desenlace que aclare nada, hay un final del juego que abre otro juego en la imaginación del espectador. (Dubatti, *Teatro sabe* 22-23)

Esa violencia sin resolver, que no cesa, que no da tregua, tiene que ver con la realidad a la que se sometió al país desde principios del siglo XX, y especialmente desde la llegada de Videla al poder. Sin embargo, el teatrista Rubén Szuchmacher, dice:

En el teatro de Daniel no se puede hablar de metáforas de la dictadura; va más allá, hay algo que está hablando de la desaparición como entidad, aquello que no se nombra, aquello que no se dice, y en esto no solamente están los desaparecidos, está todo aquello que no se puede nombrar. (Dubatti, *Teatro sabe* 25-26)

No se trata de repetir lo que los ciudadanos sufrieron durante años. El arte debe ir más allá de la realidad, aunque tenga reminiscencias de ella, afirma Veronese:

La realidad debe ser modificada y recortada para que sea dramática. No todo hecho cotidiano, por más fuerte que sea, es dramático, desde el punto de vista teatral [...] Quiero una obra dramática que no es real pero que tenga una pátina de realismo. Que la gente esté viendo algo que no existe, pero que crea que puede existir. (Benatar)

A lo largo de su carrera teatral, Veronese ha ido configurando historias que se acercasen más a la posibilidad de lo real. Del objeto pasó al cuerpo del actor, y de las historias cifradas pasó a las historias posibles. A la cotidianidad.

Cuando empecé a escribir, escribía formas, cosas sin sentido. Con el tiempo empecé a sentir que lo que a mí me atrapa son las historias. Y que me las cuenten bien. Creo que el que construye una buena historia tiene un elemento de comunicación muy fuerte. (Benatar)

Alejandro Tantanian, actor que integró *El Periférico de Objetos*, afirma que

El teatro de Daniel es un espejo cóncavo que refleja lo cotidiano pero desvirtuado; [y según él] esa es la única función del teatro: no copiar la realidad, sino malformarla, generar un fenómeno reactivo, una especie de defensa del virus: caer enfermo frente a ese objeto que uno ve, o sanarse definitivamente. (Dubatti, *Teatro sabe* 24)

Generar historias reconocibles, pero no reales. Historias que bucean en las capas más profundas del ser humano hasta llegar al origen de las heridas. Historias que no permiten que la herida cicatrice. Ni la del personaje ni, tampoco, la del espectador que, hasta ahora consciente de sus pilares, de sus afirmaciones, de sus certezas, ve agrietarse también su mundo. Comienza a poner en duda su propia realidad. Y eso es lo que pretende Veronese:

No quiero hacer un espectáculo donde la gente va a reafirmar cosas que ya sabe. Por supuesto que la gente masivamente quiere que el artista opine como uno, pero yo no sé si esa es la labor del teatro, me parece que la labor es hacer entrar las contradicciones. No quedarse solo con el panfleto. (García s.p.)

Dudar de todo implica conocerlo, querer descubrir la realidad en la que uno está, para atravesarla. Veronese, por tanto, dialoga en sus obras con su tiempo, con su realidad, con sus contemporáneos. Pero no sigue los patrones establecidos. No comulga con el estilo artístico de moda. Él tiene su propia poética, a pesar de sus modificaciones. Tantanian afirma que “se trata de empezar a descubrir las reglas que cada material contiene, como cuando uno descubre cuáles son las articulaciones y los movimientos posibles de un muñeco [...] Los textos de Daniel se van armando de esta manera” (Dubatti, *Teatro sabe* 23-24). El creador Rafael Spregelburd reafirma esta idea: “Entre las primeras piezas y las más recientes se advierten algunas constantes, creo que Daniel se copia a sí mismo, y eso es muy bueno” (Dubatti, *Teatro sabe* 27).

La autorreferencialidad de este teatrista es su mayor rastro, su mayor huella. La actriz española Blanca Portillo explica que “Veronese tiene un

estilo propio para contar las cosas, un concepto dramaturgico distinto y una poetica propia. Demuestra cómo el teatro puede llegar muy adentro del ser humano” (cit. en Bravo). El actor argentino Ricardo Merkin lo define de una manera similar: “Daniel es un personaje: cuando lo ves, te parece angelical, pero cuando empezás a leer sus cosas, es lo más parecido a Mefistófeles. Tiene un imaginario furioso; mira bien, coloca su ojo justo en el ojo de la tormenta del ser humano” (Dubatti, *Teatro sabe* 22). Esa búsqueda de la profundidad, de levantar la piel para llegar a los huesos y dejar que se rompan para acceder a esos órganos internos que hacen palpar la obra, implica que Veronese tenga que transgredir lo políticamente correcto. El teatrista argentino, si quiere indagar en la profundidad del teatro, y del hombre, llegará a reconocer sus miserias, sus horrores. Y este camino no es amable. Por eso la estética de los espectáculos de El Periférico de Objetos jamás es amable. Y por eso las historias que hace vivir a sus seres de ficción están rociadas de crueldad. Son siniestras. Obscenas. Descubiertamente humanas. Violentas.

Toda esta violencia, esta crueldad, la repetición de lo siniestro, la deshumanización, la negación del amor y el resto de los elementos en las obras de Veronese no impiden que el humor se manifieste y comparta asiento con ellas. El humor rebosa en las obras que escribe y adapta, así como en las que monta sin firmar su autoría. La comicidad llueve sobre sus obras, riega sus historias y empapa a sus personajes. No se trata de una necesidad de revertir la situación ante tanto horror, y permitir que entre la amabilidad en medio de las ruinas. Se trata de que humor y horror coincidan: “No solo se puede reír de todo, sino que cuanto más amargo es el tema –en otros términos, cuanto más grande es la limitación humana– más necesidad tenemos de reírnos, y eso a pesar de nuestras reticencias morales”, explica Lavandier (315).

Veronese pretende, como ya se ha dicho, que el espectador no sea un ente pasivo, un mero receptor de historias, sino que se implique en ellas. Que no se acomode. Por eso busca la risa e incluso la risa cruel, en las situaciones más insólitas.

Hay un tipo de humor cruel y ético que sorprende nuestras expectativas, genera una incongruencia entre lo trágico de una situación y la manera cómica de narrarla, que nos impide repantigarnos cómodamente en nuestras emociones más someras. (Ovejero 97-98)

La sorpresa de hallar humor en un mundo despedazado supone que el espectador, que comenzaba a entender esos personajes, a empatizar con ellos,

de pronto se sale de la historia, suelta una carcajada, se mueve en la butaca, y toma conciencia de su papel de espectador. Es decir, de ser que se encuentra en convivencia con otros, en un mismo espacio y en un mismo tiempo. La risa es la principal responsable de que el público se sepa en colectividad, como explica Alonso de Santos:

Reírnos juntos en esa defensa del sentir general (frente a mentiras, falsedades y miserias propias y ajenas) hace que se despierte en nosotros, como público, un lazo de afecto y comunión. Nos cura de una de nuestras enfermedades más peligrosas como seres humanos: la soledad y la incomunicación. El humor crea una intimidad y comunión, al romper el aislamiento del “yo” de cada espectador. El llanto es privado, y la risa colectiva. (462)

La risa, con su capacidad reveladora y su carácter liberador, con su naturaleza introspectiva y pública a un mismo tiempo, se alza como respuesta ante la brutalidad de las historias que Veronese pone en pie. El horror y la violencia se revisten de risas. Porque el horror y el dolor se sienten, mientras que las risas invitan a la reflexión, y ello ofrece una imagen bastante fiel a la vida misma. Y este teatrista no oculta la vida, en todo su esplendor y en toda su podredumbre.

Sin pretensiones, sin un lenguaje literario críptico que imposibilite la comprensión de lo que sucede, bebiendo de la fuente de la realidad para romperla y reformularla, Veronese se ha convertido en una de las grandes figuras del teatro contemporáneo. En Argentina y en el mundo entero. Su reconocimiento viene dado en premios (España lo galardonó con el premio Max Iberoamericano, 2013), críticas favorables, ofertas de trabajo en el mundo entero y, sobre todo, posibilidades para montar sus obras en los distintos teatros por los que pasa. “Daniel es Veronese y es conocido acá, en España, en Rusia... [...] Tiene un lugar de prestigio y está buenísimo el teatro que hace, y la gente que trabaja con él es buenísima. Él tiene la posibilidad de elegir y que la gente se acople a su proyecto. Eso no siempre pasa”, afirma Adriana Roffi, su ayudante de dirección en varias ocasiones (Paredes 671). La directora argentina Lucía Möller, con quien ha colaborado Veronese, lo define del siguiente modo:

Lo primero que él hace es condensar en una misma persona diversidad. Y después es un poeta. Yo veo sus obras, veo que se expone y veo mucha belleza. Una belleza de la que él mismo no será consciente

muchas veces. Es un excelente jugador. De juegos. No importa la materia, pero eso está vivo cada vez que lo vemos, los actores actúan bien, las cosas que dicen son potentes. Y eso está en una serie de reglas que se ponen en juego. El espectador no sabe cuáles son pero sí sabe que se está operando y que está viendo algo vivo, que sucede en el momento. Ese es su mayor aporte. (Paredes 685)

Quizá esa sea la mejor definición de Veronese: es un gran jugador. De juegos. Y el teatro es un juego, en su fuero más íntimo. Es un juego y se juega de verdad. Y las risas son sinceras. Y las lágrimas resbalan sobre el rostro de verdad. Y los golpes son reales. Y las palabras brotan de las vísceras. Porque hay cuerpos vivos apostando todo lo que tienen para vivir esa realidad en la que están inmersos. Porque los actores se dejan traspasar por la historia. Porque el director permite que la historia sea permeable. Porque el espectador reconoce su propia realidad. Porque lo que hay es verdadero, como explica el crítico teatral Marcos Ordóñez:

El teatro es tan duro y tan adictivo porque no deja espacio para las medias verdades. Está sucediendo ante nuestros ojos, y con cuerpos vivos; es un grupo de hombres y mujeres hablando a otro grupo de hombres y mujeres. Ahí no se puede mentir. Es el territorio del todo o nada: ese es el juego. (61)

CONCLUSIONES: LA DESCLASIFICACIÓN COMO BASE CREATIVA

Las claves poéticas halladas y descritas en estas páginas, fruto del trabajo de investigación de cada una de las obras de Veronese, muestran, una y otra vez, a un teatrista que evita definirse dentro de márgenes ajenos y se labra su propio camino, y experimenta y prueba, repite patrones y se balancea entre unas estructuras dramáticas y otras, y se divierte. Veronese no ha reinventado la dramaturgia. No ha creado nuevas fórmulas nunca antes exploradas. No ha descubierto nuevas historias. No ha elaborado conflictos insospechados. Ha contado historias que emanan de influencias como Gambaro o Genet, y ha dialogado con el estilo que se estaba gestando en la escena en ese momento. Y se ha permitido traspasar fronteras. Y después de fundar un grupo que jugaba con el teatro de objetos, comienza a trabajar con cuerpos de actores, con sus emociones. Para avivar las emociones de los espectadores: “Intento

hacer teatro, es decir, un suceso en el cual el público se entretenga y tal vez se emocione, que no es poca cosa, por cierto”, cuenta el argentino (Saavedra 20).

Y se permitió a sí mismo dar el salto del teatro alternativo al comercial, transitar de un lugar periférico a uno central. Libre de etiquetas y ataduras morales, el teatrista que ha tratado de derribar mitos con *El Periférico de Objetos*, que ha roto las carnes de los actores que se han puesto en sus manos para contar las historias desgarradoras que escribe, que ha descompuesto los grandes clásicos, se lanza contra el muro que separa el ámbito comercial del independiente. Lo agujerea y se cuela entre los dos mundos. Sin prejuicios, con la inocencia de quien pretende divertirse, sin juzgar quién es su compañero de juego. Sabiendo que no siempre va a ser su aliado y conociendo de antemano que sus antiguos colegas pueden poner en entredicho sus acciones, Veronese se lanza al vacío confiando en que haya una red. Económica, al menos, que no es poco. Y con un único requisito para aceptar el trabajo en una obra que no es suya: “Que me proponga a mí un juego, un juego que pueda jugar. Si sé que es interesante para los actores, para actuarla, va a ser interesante para mí” (cit. en Vicente s.p.).

Veronese fluctúa entre las distintas alternativas teatrales sin culpas ni pretensiones, más allá de la de apostar por el teatro, en cualquiera de sus formas. Este es el mayor legado de Veronese: la libertad que emana de sus actos. Una libertad que permite adaptar textos clásicos y sorprender con un nuevo modo de entender las palabras de Chéjov o Ibsen. Y esta vez sí, nuevo: porque nunca antes nadie había imprimido la velocidad y la tensión con que Veronese aprieta las obras de los nórdicos. Porque nunca nadie había sacado a la luz el subtexto, de manera que los personajes chejovianos dejaran al descubierto públicamente sus intimidades, de una manera casi obscena. Porque la libertad de Veronese permite no sacralizar nada y mantenerlo vivo. Él une todos los conceptos que conoce, los mezcla, los intercambia con la libertad de quien sabe que está jugando y que no importa equivocarse, sin prejuicios y con la seriedad necesaria para que exista el rigor, pero no el impedimento. A ello se añade un reconocimiento cada vez mayor, que posibilita su lanzamiento internacional. Un reconocimiento que no surge de la nada: que se gesta con *El Periférico* y se mantiene vivo con su opción de aceptar trabajos en el circuito comercial. De arriesgar. De juzgar. De romper prejuicios y de investigar hasta crear una nueva forma de entender el teatro.

Porque él ha dado a conocer un tipo de teatro determinado. Un teatro que se estaba gestando en distintas manos, nombres y apellidos, en cuerpos de

teatristas argentinos, como Tolcachir, Messiez, Tantanian o Spregelburd. Un teatro en el que los actores se interrumpen y parecen hablar a la vez, en el que se cuentan historias familiares atroces, en el que se ríe a carcajadas de hechos siniestros. Un tipo de teatro que no se centra tanto en el texto como en el acontecimiento. Un estilo teatral que se adapta a las exigencias del nuevo público. Un teatro que no huele a cerrado. Que afronta la realidad con su crudeza. Que coloca la mirada sobre las miserias humanas. Y que lo hace a partir del hecho escénico, de la puesta en escena. A favor del espectáculo. Porque lo verdaderamente importante es trabajar para el teatro, es decir, para el *aquí y ahora*, dejando a un lado la intelectualidad, al margen de las reglas dramatúrgicas.

El arte se escapa de las definiciones, de las etiquetas, de las estanterías ordenadas, del academicismo. No se puede contener. Por eso la palabra *teatro* ni siquiera aparece definida en los grandes diccionarios de teatro. Sin embargo, el teatro es demasiado presumido como para no dejarse mirar una y mil veces. Deja tras de sí huellas para que quien quiera pueda ir tras él. Se perfuma lo suficiente para embaucar a quien lo siga. Sabe cómo contornearse para mantener la atención. Sabe qué decir (y qué callar, que es otra manera de hablar, como decía Sartre) para pellizcar a quien lo mira y despertar una sensación y una emoción que se traducirán en una reflexión. Que pertenece al receptor. Y de la que el teatro no se hace cargo.

Las páginas anteriores solo tratan de acercar al lector la figura de Daniel Veronese. Conocer su obra, porque cuanto más se conozca a este dramaturgo, a este director, a este actor, más fácil será encontrar las puertas de acceso a su obra, que son infinitas. Más fácil será empatizar con los seres que crea. Más emocionante parecerá adentrarse en un mundo que asusta, atemoriza y divierte, que intriga y que engancha. Un mundo en el que se puede vivir. Porque está vivo. Porque tiene la ambigüedad, el peligro y la emoción de la vida. Un mundo que late con fuerza. En el que las ideas quedan escondidas entre la sangre y las cicatrices. Un mundo en el que la contradicción se alza como un sol entre las nubes. En el que el horror no se esconde. En el que el amor no se resuelve. Veronese habla de un mundo posible. Terrible y posible. Terrible *por* posible. Como diría Jacques Prévert (245), otra de las grandes influencias de este teatrista, Veronese pone en pie una serie de historias que hablan de un mundo:

Tierno y cruel
Real y superreal

Aterrador y divertido
 Nocturno y diurno
 Sólito e insólito
 Precioso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS. *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- BENATAR, ASHER. “Donde hay belleza, hay optimismo”. *La Gaceta*. 25/01/2015. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/624594/la-gaceta-literaria/donde-hay-belleza-hay-optimismo.html>.
- BRAVO, JULIO. “Blanca Portillo: ‘Yo necesito el teatro para vivir’”. *ABC*. 09/04/2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-04-2007/abc/Espectaculos/blanca-portillo--yo-necesito-el-teatro-para-vivir_1632427996784.html.
- CARBONELL, JAZMÍN. “Daniel Veronese: ‘La crisis en sí misma o nos cambia o es garantía de cambio’”. *La Nación*. 01/07/2020. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/daniel-veronese-la-crisis-si-misma-nos-nid2>.
- DUBATTI, JORGE. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- _. *El teatro sabe*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- _. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- GARCÍA, MARIANA. “Daniel Veronese: retrato de un ilusionista”. *Clarín*. 14-05-2006. <http://edant.clarin.com/diario/2006/05/14/sociedad/s-01195052.htm>.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2008.
- LAVANDIER, YVES. *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- LÓPEZ TRUJILLO, NOEMÍ. “El machismo es *mainstream*: Bajo terapia de Daniel Veronese”. *Letras libres*. 22/09/2015. <http://www.letraslibres.com/blogs/observatorio/el-machismo-es-mainstream-bajo-terapia-de-daniel-veronese>.
- ORDÓÑEZ, MARCOS. *Telón de fondo. Algunas cosas que aprendí en el teatro*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.
- OVEJERO, JOSÉ. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PARADES ZURDO, LUNA. *Hacia un nuevo modelo de teoría dramaturgica: el caso de Daniel Veronese*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá, 2017.
- PRÉVERT, JACQUES. *Palabras*. Barcelona: Gallimard, 2012.
- SAAVEDRA, GUILLERMO. “La búsqueda continua del deseo”. *Teatro. Revista del Teatro San Martín*, n.º 108 (2014).

- SÍSARO, MARIANA. “Daniel Veronese: ‘No queremos ver una puesta respetable, queremos ver un teatro vivo’”. *FarsaMag*. 28/03/2014. <http://farsamag.com.ar/daniel-veronese-no-queremos-ver-una-puesta-respetable-queremos-ver-un-teatro-vivo/>.
- TALLÓN, JUAN. “Yo soy así y yo soy de aquí2. *Descartemos el revólver*. 29/20/2012. <https://descartemoselrevolver.com/2012/10/29/yo-soy-asi-y-yo-soy-de-aqui/>.
- TORRES, ROSANA. “No me gusta el teatro de las grandes ideas”. *El País*. 01/12/2009. http://elpais.com/diario/2009/12/01/cultura/1259622008_850215.html.
- VERA MORENO, EVANGELINA. “Claves de la dramaturgia de Daniel Veronese”. *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Dir. José Luis García Barrientos. Madrid: Ediciones Antígona, 2015.
- VERONESE, DANIEL. *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC - Universidad de Buenos Aires, 1997.
- .. *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- .. “Periférico”. *Argentores*. Diciembre 1999-enero 2000. <http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/periferico.htm>
- VICENTE, ÁLVARO. “Daniel Veronese: ‘Yo no hago obras, hago teatro’”. *PTC teatro*. 13/08/2020. <http://www.ptcteatro.com/actualidad/273-charla-con-daniel-veronese-a-proposito-del-estreno-de-bajo-terapia-en-los-teatros-del-canal>