

Bloqueo y la máquina de provocación

Prof. Clara Marconato
m_clara57@hotmail.com
Facultad de Arte, UNICEN

Augusto Ricardo¹
ac.ricardo@hotmail.com
Facultad de Arte, UNICEN

Resumen: *Bloqueo* de Rafael Spregelburd (2006), con puesta en escena y dirección de Clara Marconato, redefine el espacio de lo real a través de una estructura de percepción múltiple. Acciones improductivas, fallas técnicas, espacio quebradizo y problemas de comunicación forman parte de un territorio que si a simple vista parece absurdo, su lógica no es otra que la de lo real. Con una construcción basada en las diferentes percepciones que los personajes tienen de los hechos, la obra presenta un régimen de miradas donde no sólo ninguna es la verdadera, sino que la realidad surge a partir de una falla técnica, un *delay*, que es lo único que da sentido a todo. Una falla en la realidad que la vuelve incompleta, inacabada, y que motiva diferentes perspectivas que conforman una maquinaria donde lo real provoca, agrede, a nuestra percepción, diferenciándose. Pero la falla no implica que todas las miradas sean iguales: una es la que pone en movimiento a las otras: la ideología que devuelve la mirada, reflejada, invertida, travestida, y nos interroga. Cuánto de lo que vemos estamos realmente mirando. Cuánto de lo que es invisible se nos escapa. Y cuántos ojos cerrados hay en una multitud que mira. Este trabajo se propone un análisis del texto escrito en relación a la puesta en escena, donde la praxis que una establece sobre la otra consigue cuestionar el límite entre las percepciones de lo real, lo racional y lo absurdo.

Palabras clave: Spregelburd – Percepción – Absurdo - Técnica.

Resumo: *Bloqueo* de Rafael Spregelburd (2006), em encenação de Clara Marconato, redefine o espaço do real através duma estrutura de percepção múltipla. Ações improdutivas, disfunções técnicas, espaço quebradiço e problemas de comunicação fazem parte dum território que, se a primeira vista parece absurdo, sua lógica não é outra que a do real. Com uma construção do real baseada nas diferentes percepções que as personagens têm dos fatos, a peça apresenta um regime de olhares onde não só nenhum é o verdadeiro, mas onde a realidade surge a partir de uma falha técnica, um *delay*, que é o único que dá sentido a todo. Uma falha na realidade que a torna incompleta, inacabada, e que motiva diferentes perspectivas que formam uma maquinaria onde o real provoca e agride a nossa percepção, se diferenciando. Mas a falha não implica que todos os olhares sejam iguais: um é o que movimenta os outros; a ideologia que devolve o olhar, refletido, invertido, travestido, e nos interroga: quanto do que vemos estamos realmente olhando? Quanto do que é invisível se nos escapa? E quantos olhos fechados há numa multidão que olha? Este trabalho se propõe uma análise do texto escrito em relação à encenação, onde a práxis que uma impõe ao outro consegue questionar o limite entre as percepções do real, o racional e o absurdo.

Palavras-chave: Spregelburd – Percepção – Absurdo - Técnica

Abstract: *Bloqueo* (Rafael Spregelburd, 2006) is a play directed by Clara Marconato, which redefines the space of the reality through a structure of multiple perceptions. Unproductive actions, technical failures, breakable spaces and communication issues. They are all part of an environment that, even though it looks absurd, its logic tries to reflect a reality. The construction of this reality comes from every character's glance. The play gets set in a way in which none of these perceptions is true, but also the reality happens after a technical failure, which ends up giving sense to everything around. A failure in the reality turns the play incomplete, motivating different perspectives to be part of a machinery where the Reality incites and attacks our own perception, making the difference. But the mentioned failure does not mean that all glances will be the same. One of them turns the others on: This ideology returns a reflected and reverted glance, and asks ourselves: How much of what we are watching is really what we are currently seeing? How much of the invisible runs away? And how many closed eyes are there in the crowd watching? This work proposes an analysis of the written script, where the praxis that one establishes over the other finally ends up questioning the limit between real, rational and absurd perceptions.

Key-words: Spregelburd - Perception - Absurd - Technique

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (Beca EVC-CIN), convocatoria 2015.

1.

Bloqueo (2006), obra de Rafael Spregelburd dirigida por Clara Marconato, se estrenó en el año 2015 en la sala teatral “La Fábrica”². El estreno fue en el marco del ciclo “Carne Fresca, nuevos directores teatrales”³ que organiza la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

Bloqueo transcurre en un estudio de grabación. El espacio está dividido en dos: la cabina del operador, ubicada arriba como en un primer piso, y el espacio de los músicos, ubicado en la planta baja y señalado por un gran rectángulo blanco. En la cabina se encuentran César, el operador, y Sofi, que espera tener una cita con él. Debajo de ellos se encuentran los músicos cubanos que han venido a la Argentina a grabar su disco. En el transcurso de la hora y media que dura el acontecimiento se sucederán una serie de situaciones atravesadas por un *delay*, problemas técnicos y discursivos, manipulación del tiempo y el espacio, e intervenciones efímeras de un grupo de gastroenterólogos que aparecen para defender un *paper* acerca del “niño voraz”.

Los actores que encarnan estos personajes son Sol Gomar, Esteban Calvo, Juan Ferraro, Luciano Rojas, Gastón Dubini, Iara Harriet, Florencia Zaffora, Guillermo Dillon e Iván Navarro. En la asistencia de dirección se encuentran Juan Torrens y Paula Marconato. La iluminación y la técnica estuvieron a cargo de Alejandro “Indio” Llorens.

Este trabajo pretende realizar un análisis de la puesta en escena y del régimen de miradas que presentan los personajes en relación a las dificultades técnicas que atraviesan la obra de principio a fin. Cada mirada obedece a un régimen de interpretación diferente, que transforma los acontecimientos hasta quitarles su estatuto de realidad. Se trata de una maquinaria enloquecida, que en la índole de la provocación nos recuerda cuánto nos cuesta mirar aquello que no queremos saber.

2.

Se llama *Bloqueo* al procedimiento médico que consiste en inyectar un líquido para impedir al nervio sentir cualquier inflamación en un lugar específico. No se afecta el lugar inflamado sino al nervio que lo conecta con otras zonas del cuerpo. El dolor no desaparece sino que se lo oculta. O

2 “La Fábrica” pertenece a la Facultad de Arte de la UNICEN. Se encuentra ubicada en la ciudad de Tandil. Consta de una capacidad máxima de 110 espectadores.

3 El ciclo “Carne Fresca” de jóvenes directores teatrales se realiza desde el año 2005 y forma parte de la Cátedra Práctica Integrada III de la carrera Profesorado y Licenciatura en Teatro.

más bien, se lo vuelve imperceptible. Pero lo interesante es el cómo: el dolor sólo se vuelve imperceptible porque se altera el dispositivo de percepción. La fuente misma del dolor permanece inalterada.

“Ser es percibir” afirmaba Berkeley, para sintetizar que lo único que puedo afirmar sobre la realidad es aquello sobre lo que tengo sensación. El enunciado “ese árbol existe” quiere decir “tengo sensaciones de ese árbol”, que es lo único que puedo afirmar. Cualquier otra afirmación sobre el árbol que exceda mis sensaciones es “trabajo de filósofos” (Berkeley: 1982). Y a fin de cuentas, un dolor imperceptible es un dolor que no existe.

Así podemos decir que el estatuto del sentido de realidad es la percepción. Ante todo, y como principal característica, una realidad debe poder ser percibida. Por eso Huxley titula su experimentación con ácido lisérgico “Las puertas de la percepción”: el mundo no es más que lo que percibimos de él, es decir, no es, no puede ser otra cosa que lo que percibimos. Alterar la percepción es alterar el mundo. Pero aún más: la única manera de transformar el mundo es alterando la percepción.

3.

¿Por qué llamar *bloqueo* a un procedimiento que no bloquea el dolor sino, más bien, lo invisibiliza? Al levantar un muro, al trazar un límite, se realizan dos movimientos: uno negativo y otro afirmativo. Por un lado, se separa lo diferente. Hasta aquí yo, hasta aquí el otro. Bloquear es diferenciar, negar al otro. Pero al mismo tiempo, cada uno se afirma como una totalidad que no necesita de ese otro, que no se relaciona con el otro. Entonces, bloquear es ocultar. Se oculta la presencia del otro bajo el pretexto de no necesitarlo. Así funciona el fármaco contemporáneo: el dolor se ha convertido en un obstáculo, en una parte innecesaria de la vida.

En *Bloqueo*, más que negar una diferencia, cual colonialismo cultural, se la reduce a algo exótico e incomprensible: no está ahí para que nos afecte, sólo para ser contemplada y anulada. No hay nada en el otro que debamos buscar, sólo rechazar. Porque abrirse a la posibilidad de que el otro nos afecte equivale a dejarse de pensar como totalidad. Pues una totalidad nunca necesita de nada más que ella misma. Nunca necesita del otro. Sólo aquello que permanece incompleto, parcial, fragmentario, puede permanecer abierto. Invisibilizar al otro, taparlo, esconderlo equivale, como en el bloqueo médico, a no comprender nada de ese otro, pero sobre todo, anula su capacidad de afectarnos.

Y si la realidad no es sólo lo que percibimos (que nos disculpe Berkeley), sino también la manera en que esta percepción nos afecta (el mundo es mi representación, sí, dijo Schopenhauer, pero

también es voluntad), podemos suponer una continuidad entre lo que percibimos y lo que nos afecta. Ambos nos dan la unidad a lo que llamamos realidad o mundo.

4.

Pero si seguimos a Heidegger comprobaremos que la relación entre el ser y el mundo nunca es directa, sino que siempre está mediada por la técnica. Es decir, entre el ser y la afección, existe un intermediario que modifica a ambos: la técnica. Que es toda una realidad en sí, pero que suele permanecer oculta hasta el momento en que falla. (Heidegger: 1994). Usamos nuestro celular con absoluta despreocupación y sólo sentimos todo el peso de su existencia, toda la importancia que tiene para nosotros, en el momento en que falla.

La técnica, a pesar de su apariencia de eficacia total con la que se la promociona, muchas veces (y esto lo comprobamos habitualmente) puede fallar. Y si bien falla de muchas maneras, hay una manera que es particularmente común y es aquella en la que revela aquellas fallas, ya no técnicas, de nuestra percepción. ¿Qué sucede si entre lo que percibimos y lo que nos afecta hay un *delay*? Un retraso entre el botón que presiono, la tecla que aprieto, y la respuesta de la máquina. Un desfase entre la causa y la consecuencia. Y aún más: ese *delay*, ¿no existe siempre? Entre todos los aparatos técnicos, ¿no nos encontramos como Alicia en el País de las Maravillas? ¿No parece como si lo real, de repente, comienza a verse y sonar absurdo?

Este trabajo propone pensar algunos aspectos de la puesta en escena de *Bloqueo* que quizá puedan arrojar un poco de luz sobre estos interrogantes.

5.

Un *delay* tiene lugar cuando existe un desfase entre lo que vemos y oímos, es decir un retardo. Vemos a alguien abrir y mover la boca pero escuchamos lo que dice unos segundos después.

Y es un *delay* el principal motor de *Bloqueo*: no sólo porque es el origen de todo cuanto vamos a ver, sino porque es el principal obstáculo al que se enfrenta todo cuanto vamos a ver. Es decir, el desfase como principal motor y principal obstáculo de toda percepción.

César, el operador de un estudio de grabación, pretende tener una cita con Sofía. La invita a que pase por su trabajo ese día. Pero ese día un grupo de músicos cubanos pretende grabar su disco

en Argentina. Luego tres médicos gastroenterólogos pretenden defender un *paper* acerca del “niño voraz”. Y luego, sin que los médicos hayan terminado, los cubanos continúan con la intención de grabar su disco. Así, como suena. El *delay* que interfiere entre César y los músicos, el mismo *delay* que interfiere con los médicos, y que en cierto sentido interfiere con Sofi, es también lo que convierte a la atención en una actividad, es decir, es lo que permite percibir. Si todo funcionara bien, César quizá ni conversaría con los cubanos.

Pero, a la manera de las tragedias griegas y el destino, el *delay* vuelve evidente que lo que llamamos realidad no es más que la superposición de distintas percepciones y dimensiones de lo absurdo.

Pero vayamos por partes.

6.

Si decimos que *Bloqueo* es una obra que trata sobre la percepción es debido a que su estructura se sostiene en un régimen de miradas. Desde la Modernidad, la vista es el sentido privilegiado del conocimiento. Tiene esa capacidad, a diferencia del tacto, de percibir sin modificar. No por nada la contemplación es la actividad predilecta del sabio. Todo esto es cierto, a menos que pueda existir un *delay* visual. Así que comencemos con la obra.

La primera acción: Sofi llega al estudio y entra en la cabina. Llega temprano y encuentra a César trabajando. Hasta aquí el espectador ve sólo lo que ella ve: a César y a unos sujetos en tinieblas, que se mueven de manera ridícula y que dos por tres dicen que falta alguien. Pero el espectador escuchará a Sofi contar su historia: Charly, su novio, es el principal sospechoso en el asesinato de tres chicas. Lo encontraron en la escena del crimen, ensangrentado y con el arma homicida. Pero ella, entre la ternura y la desesperación, insiste en su inocencia a pesar de todas las evidencias.

Sofi, desde su perspectiva, sólo ve lo dulce y tierno que es Charly. No al asesino serial que apuñala brutalmente a tres chicas. Además, sólo ve a César: nunca podrá ver completamente el estudio ni siquiera cuando, hacia el final, baje a la sala de los músicos. Así llegamos al primer tipo de miradas que propone *Bloqueo*: los que ven las cosas de una manera directa pero incompleta. Su cercanía es precisamente lo que los aleja. El primer régimen de mirada es aquel que ve pero no puede ver.

César es el operador. Escucha y conversa con Sofi mientras intenta solucionar algunos proble-

mas técnicos. No podría decirse con certeza dónde está puesta su atención: si en Sofi o en su trabajo. Debido al *delay* no logra comunicarse correctamente con los músicos de abajo. Todo lo que dice llega más tarde, al igual que todo lo que le responden. En medio de esa confusión, un malentendido se malentiende: César intenta explicarles que hay un problema técnico y los músicos entienden que pueden comenzar. La grabación es un desastre y César los obliga a parar. Ahora no sólo se trata del *delay* sino que hay instrumentos que no suenan. César intenta comunicar la situación hasta el hartazgo pero nunca logra hacerse comprender. Para mayor confusión, los músicos actúan como si fuera él quien no comprende la naturaleza de los instrumentos. Así funciona el régimen de mirada que encarna César: ve la totalidad de la situación pero se pierde en los detalles. Comprende qué pasa con las conexiones, pero poco de los instrumentos y casi nada de los músicos o de la propia Sofi. Ve cómo las cosas se conectan pero no puede ver el dibujo que forman.

A diferencia de Sofi, que ve sólo una parte pero claramente, César ve todo pero termina por no ver nada en claro.

7.

Y ahora el sabor. El régimen de mirada de los músicos cubanos es doble, podríamos decir compuesto. Los cubanos son los de abajo. Miran, sí, pero sobre todo son mirados. Y tienen que lidiar no sólo con lo que ven, sino con lo que los de arriba miran de ellos. Si Sofi y César no comprenden, los cubanos son los incomprendidos. Pero lo interesante es que ellos tampoco comprenden a Sofi y César. ¿Qué los diferencia entonces? La actitud. Sofi y César no actúan como si no fueran comprensibles. Al contrario, siempre achacan la incomunicación a la incapacidad de los cubanos para entenderlos. Los cubanos, en cambio, están todo el tiempo intentando hacerse entender.

Cuando César les dice que hay un instrumento que no está sonando y pide que lo identifiquen, los cubanos explican las diferentes regiones de Cuba que cada instrumento representa. Cuando César les pide el nombre del instrumento, ellos explican que no tiene nombre y por qué. César sólo ve si la cosa funciona o no. Le preocupa el funcionamiento, la conexión. Los cubanos, en cambio, ven la naturaleza de las cosas. “Lo importante no es el nombre, lo importante es que suene” dice uno de ellos. Lo que los cubanos ven es la ideología. En el sentido marxista del término, es decir, la ideología como aquello que esconde lo real al introducirlo en una serie de sentidos. Así tenemos la primera forma de la mirada de los cubanos: ven con mayor profundidad pero no pueden utilizar, modificar, nada de lo que miran.

Pero dijimos que los cubanos tienen un régimen de mirada doble. Por un lado, miran con ideología. Por el otro, son mirados. Pero no son pasivos. Ellos devuelven la mirada. Y pueden devolverla no sólo con acción, sino por comprensión de la mirada que los mira.

Su mirada abre la obra al juego de la provocación. Si bien no son los únicos que pueden ver a los espectadores (los médicos también pueden hacerlo), ellos pueden intercambiar a los espectadores con Sofi y César. Colocan a cada uno en su lugar y luego los cambian. Devuelven la mirada transformada. Invierten los valores que sostienen la mirada que los mira: se burlan de vivir en democracia, de poder hacer uso de una cinta adhesiva. Mientras para ellos (César, Sofi, los espectadores, los que miran) lo importante es la marca que se lleva en la camiseta, para los cubanos lo importante es “que cada niño cubano tenga un plato de arroz en la mesa”. Convierten la falta en exceso. El nombre en sonido. Son los únicos que no quieren formar parte del régimen de miradas. Son los que se ríen del régimen.

Sólo los que miran con ideología pueden devolver una mirada crítica pero invertida, es decir, burlona. Hablamos de la lucidez del clown y no de la rabia del panfleto: la risa de *Bloqueo* no busca la complicidad. No busca hacer parte de, sino que acusa. No hay de quién reírse. O tal vez sí: reírse de uno mismo.

8.

Finalmente, o más bien a mitad de la obra, aparece el cuarto régimen de miradas: los médicos que llegan al estudio a grabar la defensa de un *paper*, es decir, el resultado de una investigación acerca de la voracidad de los niños. Médicos que en vez de operar, curar o atender pacientes, defienden un *paper*. Son los que pueden ver pero eligen mirar para otro lado. ¿A qué lado? Al contrario que los cubanos, que devuelven la mirada, ellos no miran a nadie y exigen ser mirados. Son los que miran pero no pueden ver qué miran los otros. Viven como si su mirada fuera la única. Desacreditan, desprecian cualquier otra mirada.

9.

Recapitemos los cuatro regímenes de miradas: Sofi, que ve parcialmente; César, que ve totalmente; los cubanos, que ven el sentido y devuelven la mirada; y los médicos, que ven sólo su propia

mirada reflejada.

Ningún régimen de mirada se ve cuestionado, es decir, ningún personaje duda de lo que ve. Es el espectador el que asiste a todas estas tensiones.

Pero el régimen de mirada de los cubanos, por su doble naturaleza, tiene un rasgo especial. Es quizá donde se encuentre el corazón de la obra. Los cubanos operan un desplazamiento de las otras miradas. Las hace chocar con su límite. Trasladan una cosa de un lugar a otro, cambian los nombres, las historias, las geografías. Son los que ponen en movimiento a las demás miradas.

Ellos desencadenan el absurdo “spregelburdiano”, aquel que nace de la irrupción de lo real: aunque la realidad esté producida por el régimen de miradas parciales, la suma de todas ellas no nos dará una verdad. Porque lo único verdadero, lo único que podemos afirmar que sí ocurre, es el *delay*.

10.

En ese caos de miradas, Spregelburd introduce un *delay*, una técnica. Lo técnico, en sí mismo, no es subjetivo. Es un hecho objetivo (en el sentido de concreto) y sin conciencia: el *delay*, como si fuera un personaje más, no mira, no es mirado. Simplemente ocurre. Lo real sin conciencia, una parte del ser que no percibe, coloca al mapa de miradas frente a la cuestión principal: las miradas no comunican. No se comunican entre sí. Es la incomunicación, y no el estudio, el verdadero espacio donde se desarrolla la puesta en escena.

Cuando las miradas se conectan y fallan, nada funciona. Pero cuando se conectan y parecen funcionar (decimos “parecen” porque en verdad nada funciona nunca, sino que se marcha para adelante), tampoco se comunican. Lo que queremos decir es que la incomunicación es el motor de lo imprevisible.

Lo imprevisible, para Spregelburd, es lo real, no lo absurdo.⁴ Recordemos que Camus identificaba lo absurdo con lo real y lo racional con la ficción: “El mundo para el hombre absurdo no es ni tan racional ni tan irracional. Es irrazonable y nada más que eso” (Camus: 1985).

4 De hecho, Spregelburd parece pensar lo real como algo más bien maquínico, automático. Casi aburrido.

11.

Si las miradas no se comunican, si nada funciona, el único modo de sobrevivir es dejar de intentar que funcione. No hay solución: como el hombre absurdo, como el clown, sólo nos queda la lucidez. Al no poder dar cuenta de una verdad, lo mejor es dejar de intentar producirla. Hacia el final, cuando todo ha derivado naturalmente en una especie de programa televisivo donde cada uno opina como si estuvieran en un panel⁵, lo falso adquiere el estatuto completo de lo real. Aparece el chico del *delivery* con unas pizzas que nadie pidió. El pizzero es el *delay* encarnado, sólo que sin fallar: él no ve nada, no entiende nada, sólo hace su trabajo. Sofi baja y decide salir con él y no con César, que después de los cubanos, los médicos y el plantón de Sofi queda al borde del colapso. Uno de los cubanos afirma que todo está armado y que todo lo que pasa no es más que publicidad: esta parafernalia (¿la grabación? ¿la obra? ¿el arte?) sólo se ha montado para vender un producto equis.⁶

12.

Bloqueo, desde el régimen de miradas y la construcción del espacio, es una provocación. Provocar significa no atenerse a la convención. Lo convencional obedece siempre a lo predeterminado. La provocación, como la seducción, juega su juego en el terreno de lo imprevisible y de la sugerencia.

Lo provocativo opera en dos sentidos. El primero es originado por las acciones improductivas, injustificadas a primera vista y que toman sentido a medida que la situación se construye. Los personajes cambian de posición, de movimientos y de acciones sin ningún tipo de justificación ni explicación: Sofi bate huevos y prende velas mientras César y los músicos intentan comunicarse; un cubano baila una especie de danza *hiphopera* al mismo tiempo que el resto participa de una pelea grupal; el médico argentino comienza a hablar con tonada cubana porque se le da la gana y nadie acusa, simplemente se continúa, se apropia. No hay un correlato entre lo que el personaje mira, lo que el personaje hace y lo que mira el espectador. Por supuesto que las cosas ocurren sólo de una manera, pero el diseño del espacio, la disposición de los cuerpos y las acciones presentan tantas dimensiones, que ninguna mirada puede captar el sentido último de todo.

Lo imprevisible adquiere así el estatuto de organicidad⁷.

5 La realidad paneleada es una técnica que permite informar al tele espectador de un hecho al mismo tiempo que se lo aleja cada vez más lejos de la realidad de la que se habla: sólo importan sus consecuencias en los sujetos mediáticos.

6 Recordemos que el montaje, término que refiere a lo audiovisual, no es sólo la adición de una imagen a otras. Es la combinación de esas imágenes, donde la repetición también es posible, así como el ralenti y la aceleración, con vistas a producir un sentido, una ideología.

7 En términos de Serrano (2004), la organicidad es definida como aquella capacidad del actor para situarse en una estructura imaginada que, a medida que acciona, se va tornando real. Así, la verdad escénica surge del real compromiso

El espacio se crea por movimientos que son también improductivos: un estudio de grabación sin micrófonos, cables sueltos, con una consola que se cae, donde fallan las conexiones, donde los instrumentos no suenan. Movimientos improductivos crean un espacio improductivo. El no ser productivo se relaciona directamente con el no conectar.

Pero todo lo anterior no hace sólo a las acciones o a la narración. El propio espacio de la puesta aparece quebrado. Si bien se desarrolla en una sala teatral, el espacio representado es completamente un espacio no convencional. No hay parte que pueda conectarse con otra. O, más bien, sólo se conectan mediante esa falla constitutiva que es el bloqueo. Al ser las conexiones lo que falla, podemos decir que el espacio está quebrado pero no separado.

Como ocurre con las miradas, la suma de todos los espacios no podría dar jamás el espacio correcto. Todos los personajes actúan creyendo que están en el lugar indicado, en *el estudio*. Pero un estudio cuyo operador usa unos auriculares que no están enchufados a ningún lado y habla por un micrófono que nadie se pregunta dónde está, no es un estudio real. En un lugar que no es lo que debería ser, las acciones no pueden ser tampoco lo que deberían. No tenemos ni espacio real ni acciones productivas: el espacio, de alguna manera, es burlón. Muestra descaradamente que las cosas no funcionan y que no van a funcionar, pero todos actúan como si fuera a suceder.

Es en este espacio quebradizo donde el cruce de miradas hace a las desconexiones, a los intercambios fallidos e inconclusos. Nadie concluye lo que fue a hacer al supuesto estudio. Nada se resuelve. Los músicos cubanos no graban su disco. César no hace su trabajo. Los médicos no definden su *paper*. Sofi apenas sabe por qué está ahí.

Es en lo inconcluso, en la falla, en el cortocircuito, donde puede aparecer la novedad, es decir, lo provocador.

13.

Si las múltiples miradas son diferentes, ¿qué queda? ¿Crearle a una y desestimar todas las demás? ¿Intentar sintetizarlas? ¿Buscar una mirada propia?

El consejo que el músico cubano da a César es que hay que ser desconfiado y no adaptarse nunca, mirar las cosas de varios lados a la vez, “que no hay mentira que dure mil años, que no hay

con el hacer y no de la comparación con un prototipo real.

verdad que no salga a flote, que el tiempo cuando se equivoca en todas partes deja algunas islas como ejemplo. Y modelo.”

Desconfiar de los espacios que uno crea. Desconfiar de lo que se ve. De lo que se cree ver. Nada se queda quieto. Todo es movimiento. Y todo está preparado para ser una gran representación.

Nuestra ilusión fundamental hoy no es creer en aquello que es solamente una ficción, una representación técnica, es decir, no es que tomemos las ficciones demasiado en serio. Al contrario, el gran error es no tomar suficientemente en serio las ficciones.

Los músicos cubanos representan que son cubanos. No muestran cómo es un cubano ni lo que pasa en Cuba, sino lo que uno cree o piensa que pasa en Cuba. Una noción conformada socialmente desde una mirada argentina.

No hay realidad, sólo miradas. Y por lo general, miradas que sólo pueden mirar a otros mirando. Los cubanos lo saben y lo sufren. Nosotros también lo sufrimos. ¿Pero lo sabemos?

Bibliografía

Berkeley, G. (1982), *Tres diálogos entre Hilas y Filonus*. En oposición a escépticos y ateos. Buenos Aires: Aguilar.

Heidegger, M. (1994), “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

Serrano, R. (2004), *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.

Sprengelburd, R. (2013), *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue.