

## La princesa rebelde

Notas sobre *El tiempo todo entero* de Romina Paula.

por Ludmila Rogel

Rondaba el otoño cuando se estrenó en el teatro Espacio Callejón una obra llamada *El tiempo todo entero* de Romina Paula. Algo de la estética indie de la postal me atrajo, y al saber que estaba basada en *El Zoo de Cristal* de Tennessee Williams, ya no lo dudé. El domingo siguiente estaba en el patio del Callejón esperando a que dieran sala. De la obra salí encantada. En ese momento estaba adentrándome en un proyecto de investigación sobre las teorías de la crisis de la experiencia en el siglo XX, y en *El tiempo todo entero* encontré la cercanía de lo contemporáneo (por el tiempo, el lugar y el género) y la posibilidad de repensar algunas ideas y algunas lecturas desde una práctica artística concreta.

Probablemente todas las vueltas y teorizaciones que surjan de mi escritura sean una serie de interpretaciones y abstracciones innecesarias para una obra que habla por sí sola. Los críticos podemos dar vueltas y vueltas sobre temas y procedimientos y problemas que en la práctica artística se viven así, enteros. De todas maneras, sé que hay quienes, como yo, no pueden evitar escribir sobre lo representado, para entenderlo, para desarmarlo, para recrearlo.

La obra se desarrolla en el interior de una casa, en el living, lugar que comparten una familia compuesta por una madre, un hijo y una hija. Avanzada la tarde, entre charlas cotidianas, el hijo y la madre se aprontan para salir. La hija, Antonia, la protagonista, no sale nunca de la casa; y, si bien, esa rareza suya es el problema central de la obra, no es menos rara la forma de las relaciones que mantienen entre los tres. Las tensiones existen, pero están contenidas, hasta que un invitado, amigo del hijo, empieza, ingenuamente, a hacer preguntas sobre esas rarezas naturalizadas del hogar, y todo estalla.

La idea es trazar el recorrido del pensamiento de Antonia, lo que ella está tratando de “emitir” con su comportamiento. El recorrido de lectura empieza por la práctica de Antonia, cómo conoce y tiene experiencias desde el encierro. Luego, se centra en el fundamento conceptual-emocional. Y, por último, los fundamentos materiales de esa experiencia: la negación de la oposición entre tiempo de trabajo y tiempo libre.

Los personajes están todos en el escenario mientras el público se acomoda en la sala. La madre en la esquina superior derecha. En el centro del escenario un banco muy pequeño, junto a este, el invitado. Antonia en el lado izquierdo. Al fondo sentado en un sillón-reposera, el hijo. La madre se sopla las uñas recién pintadas, sentada en un banco esquinero, el invitado está de espaldas al público, ambos actores salen de la escena una vez que el público está sentado y la luz se intensifica, es muy blanca, limpia. Él lee un libro y ella mira un video en Youtube,

se levanta y pone la canción “No hay nada más difícil que vivir sin ti” de Marco Antonio Solís. La mesa del equipo está adornada con un cráneo pequeño y un par de títeres cadavéricos que visten túnica negra (la idea de una danza macabra me cruza por la cabeza). En el centro de la pared del fondo hay un cuadro con una pintura de Frida Kahlo en la que está retratado su padre. Antonia lo busca a Lorenzo, bailan. Cuando él vuelve a agarrar el libro, ella apaga la canción y empieza a contar la anécdota que le había dado origen: un conocido rumor en Internet que cuenta que el cantautor mató a su amada y después escribió esa canción desde la cárcel. En el primer diálogo, Antonia discurre sobre casos concretos y particulares: la canción y un rumor, el cuadro y una anécdota, una noticia, una hipótesis. El tema de la conversación es la muerte; principalmente la manera de representar los acontecimientos en esos casos y cómo esa manera determina y es determinada por la manera de actuar de una sociedad. Antonia intenta definir una idiosincrasia mexicana y otra argentina a partir de la forma de los crímenes de uno y otro país, y más específicamente a partir de la forma en que los crímenes son representados. O dicho de otra manera, las prácticas estéticas en relación con la construcción de sistemas simbólicos están definidas por la doble relación entre experiencia y representación. Toda práctica estética implica una forma de experiencia representada y una forma de representar la experiencia. Antonia pone la forma del crimen en relación con cierto sentido del humor (distanciamiento para los mexicanos y acidez para los argentinos) y cierta presentación de los hechos. Esa forma de configurar el acto constituye una idiosincrasia, una forma de ser, “los mexicanos somos así pasionales” – dice Antonia, inscribiéndose en la tradición mexicana. Ella y su hermano nacieron en México. Por lo que México es, para ella, la edad dorada, sin ausencias. La última historia está configurada en modo hipotético: ellos son los actores de las acciones de una situación. Ya no se trata de un crimen, sino de un accidente. Como en los ejemplos mexicanos, el amor está involucrado. Antonia plantea la posibilidad de que pueda pasar algo entre ellos bajo circunstancias relativamente retorcidas: ella es la novia del hermano muerto de él, que se murió en un accidente con la novia de él.

Diferentes formas de experimentar, aunque todas basadas en la representación, en relación con la producción de sentido a nivel social, las primeras tres historias, y a nivel individual, la última. El encierro de Antonia le impide tener otro tipo de relación con el exterior más que las indirectas: mediadas por Internet, la música, sus familiares, etc. Antonia vuelta-al-interior imagina las experiencias, circunscriptas a un lugar, su casa.

Ahora pasamos al segundo diálogo de la obra. La discusión entre Antonia y Úrsula, la madre, en torno a qué es conocer y qué experiencias pueden considerarse “experiencias”. Úrsula incita a Antonia a tener una pareja, a viajar, basándose en sus propios recuerdos, que se corresponden con la forma de vivir la vida de una sociedad como acumulación de experiencias superficiales. Antonia trata de desarmar el sentido de esa forma de experiencia reemplazando la cantidad por la profundidad, y se deshace del “mandato de las vivencias” que exige “vivir la vida”. Por ejemplo, en nuestra sociedad, una persona que tiene una

vida social activa, que tiene muchas relaciones de todo tipo, y que viaja y ha visto muchos lugares es considerada una persona experimentada, “de mundo”. Así, mientras que Úrsula entiende que conocer un lugar es verlo, es decir, define el conocer como experiencia sensorial, específicamente, visual; Antonia lo define como apropiación:

ANTONIA: Eso no es conocer, eso es ver. Conocer es apropiarse. Yo no necesito ver algo en vivo para conocerlo, prefiero imaginármelo. Creo, incluso, que el vínculo es más profundo si le adjudicás atributos a las cosas, atributos que imaginaste vos, que son una combinación de algo del objeto x, la Fontana di Trevi, por ejemplo, y tu imaginación. O mejor: una combinación entre la fontana, lo que te contaron de la fontana, lo que viste de la fontana en alguna película y tu imaginación. Y algo que puedas haber leído o alguna descripción de la fuente en alguna novela.

Conocer implica una apropiación, como una re-representación, en la que influyen diferentes estímulos y representaciones del objeto de conocimiento. La experiencia concebida por Antonia ensaya la manera de llevar hasta las últimas consecuencias la idea de experiencia representada, desde la experiencia representada de una comunidad a la experiencia representada de una subjetividad. Ese pasaje es el que está quebrado, de ese quiebre se hace cargo Antonia. De ahí su sensibilidad, su temperamento de artista.

En el tercer diálogo se desarrolla la idea de “tiempo todo entero”: se tratan las condiciones materiales que posibilitan tal o cual tipo de experiencias. El invitado, Maxi, le pregunta a Antonia “qué hace”, esta pregunta implica otra por el trabajo, y a su vez esta motiva otra por el tiempo.

Antonia no “cree” en el hacer, en el sentido del hacer valorado por la sociedad: “No entiendo para qué se hacen esas cosas. Trabajar, estudiar, viajar, salir.” La política de Antonia consiste en hacer “todas cosas estrictamente improductivas”. Trabajar es un hacer productivo porque implica ganar plata. En toda sociedad capitalista la oposición entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio estructuran la concepción del tiempo, que se percibe en términos de rédito o pérdida. Esta relación es esencialmente contradictoria porque el tiempo de ocio, el que valoramos positivamente, es tiempo improductivo, y para que este tiempo no sea considerado perdido tiene que existir un tiempo ocupado, trabajado, productivo, económicamente hablando.

ANTONIA: ¿Yo te digo que tu vida es rara y que deberías ser de otra manera y de lo raro que me parecés porque trabajás en un mismo lugar todos los días y atendés a gente y les das de comer solo para sentirte lo suficientemente mal como para sentirte mejor después, cuando no estás trabajando? Yo no necesito ese contraste para poder soportar el tiempo. Soporto mi tiempo entero, todo, sin parar.

La percepción que tenemos del tiempo es fragmentada, lo percibimos por partes y es imposible desde la experiencia cotidiana reunirlos en una estructura de sentido plena, donde adquieran significación en función de un todo. Rancière explica que:

La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. (Rancière, 3)

Básicamente, hacer en un tiempo y un espacio determinado define la participación en lo común de la sociedad. En la polis griega, explica Rancière, los ciudadanos que participaban en la vida pública eran aquellas personas que disponían de tiempo ocioso, necesario para pensar; los comerciantes, artesanos y esclavos carecían de ese tiempo, por lo que no tenían acceso a lo público. El trabajo define hoy la participación en lo público. No hacer nada productivo, no ganar dinero, es quedar fuera de la sociedad. Aunque a la vez permite observar desde afuera esas divisiones de lo sensible, ese empleo del tiempo.

La personalidad de Antonia se configura como la de un artista aristocrático, no sólo por su sensibilidad extrema, y su el afán de crear y recrear, sino también por el distanciamiento que mantiene con las prácticas sociales. “Soportar” un tiempo sin divisiones es la base material que sostiene la forma de conocer de Antonia, basada en la apropiación. Cortázar en un libro que dedica a Keats dice que un poeta es aquel que va transfigurándose en las cosas mismas que son objeto de su arte (Cortázar, 106). La obra de teatro tiene dos citas a modo de epígrafe, una de Tennessee, que habla de la fragilidad sobre la que se apoya la vocación de un poeta; la otra de Descartes que hace hincapié en la esencia destructiva del paso del tiempo, por lo que conservar algo es tan difícil como crearlo desde cero. Antonia vive encerrada, detenida en un espacio y un tiempo personales. Su inmovilidad en el espacio produce un estancamiento temporal. Si recordamos que, por un lado, perdió a su padre y que, por otro, considera que no necesita salir porque tiene a su hermano y a su madre, y que siempre puede profundizar más en esas relaciones, se puede pensar que su inmovilidad es una forma de proteger lo que se tiene del paso de tiempo. Pérdida y ausencia se cambian por conservación y presencia. Antonia se opone al cambio, a la transformación, en su casa de cristal las probabilidades de error son pocas. Ella construye una estructura espacio-temporal por medio de la cual explica su historia personal: el mito del tiempo todo entero.

\* *El tiempo todo entero* de Romina Paula puede verse los lunes y los miércoles a las 21 horas, en el Espacio Callejón.

**Bibliografía**

Cortázar, Julio. 2004. "Carta de poesía"; en: *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Rancière, Jaques. 2002. *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Edición del Consorcio de Salamanca.