

# MÍNIMO TEATRAL

Irina Garbatzky y  
María Fernanda Pinta (ed.)

tt

**[www.edlibretto.com.ar](http://www.edlibretto.com.ar)**

Mínimo teatral

María Fernanda Pinta [et al.] ; compilado por María Fernanda Pinta ; Irina Garbatzky. - 1a ed.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libretto, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47048-6-3

1. Teatro Experimental.

I. Pinta, María Fernanda, comp. II. Garbatzky, Irina, comp.

CDD 792.022

Edición: Matías Luque | Marcos Perearnau

Diseño editorial: Tomás Fadel

# ÍNDICE

- 5 PASAJES: DE LA EXHIBICIÓN AL LIBRO, por Irina Garbatzky y María Fernanda Pinta

I. TEATRALIDAD:  
CAJA DE RESONANCIA

- 13 Michael Fried y las paradojas del espectador inexistente, por Rodolfo Biscia

II. ESCALAS E INTENSIDADES

- 51 Lamborghini y Sade en los *petits théâtres* de Omar Serra y Matías Martínez, por Cristian Molina
- 82 Una poética de lo mínimo. Apuntes sobre la dramaturgia de Santiago Loza, por Julieta Yelin

III. DEVENIR CLOWN

- 105 Como si no pasara nada. Del clown al trazo en las Historietas obvias, de Batato Barea, por Irina Garbatzky

130 Mascaradas, muecas y  
ocurrencias. El vínculo entre  
teatralidad, arte y vida en el  
itinerario de Roberto Jacoby, por  
Feda Baeza

#### IV. INTERMEDIALIDADES

150 Contigo a la distancia. Variaciones  
de la emoción (en el cine y el  
teatro). Ensayo visual por  
Joaquín Aras.

176 Trayectorias del fantasma. Sobre  
una instalación audiovisual de  
Leticia Obeid, por María Fernanda  
Pinta

Julieta Yelin

# UNA POÉTICA DE LO MÍNIMO. APUNTES SOBRE LA DRAMATURGIA DE SANTIAGO LOZA

(Rosario, 1976). Doctora en Humanidades con mención en Literatura (UNR).

Actualmente se desempeña como Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es directora del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y miembro del consejo editorial de la revista electrónica *Badebec*. Publicó *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal* (Latin American Research Commons, 2020), *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (Beatriz Viterbo, 2015) y, en colaboración con Elisa Martínez Salazar, *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

El teatro es un arte pobre; se hace con poco y nada: una silla, una mesa, dos focos, un cuerpo en escena, un público expectante. Con eso, e incluso con menos, hay teatro. La dramaturgia, en cambio, puede ambicionarlo todo: viajes transoceánicos, batallas campales, multitudes en rebelión, fiestas faraónicas, paisajes lunares. Los dramaturgos no tienen problemas de puesta ni de presupuesto, pueden imaginar con libertad y, si tienen pericia, hacer que lo imaginado suceda también en la cabeza del espectador, siempre y cuando un actor les preste una voz y un cuerpo emocionados.

Pero no todos los dramaturgos comparten el mismo tipo de ambición: algunos quieren explotar al máximo la austeridad de sus medios y abrir una gran ventana al mundo, lanzarse a la aventura, vivir lo imposible, mientras que otros prefieren contemplar lo que pasa cuando simplemente no pasa nada, cuando la vida se repite sin tregua, el tiempo transcurre lentamente y el pensamiento se derrama hacia adentro. Son los amantes de lo pequeño, lo banal, lo irrelevante; son los dramaturgos de lo mínimo. Santiago Loza es uno de ellos, quizás el más virtuoso de nuestro paisaje escénico actual; muchas de sus

obras son monólogos o diálogos entre dos personajes sin demasiado brillo de superficie: una mujer de pueblo, una costurera, un portero de edificio, chicas que bailan en una disco, un amante desdichado, una jubilada, un ama de casa. Todos hablan con un lenguaje económico, condensado, que produce una poesía parca y punzante. La frase breve, el espacio reducido, la escasez de personajes, objetos y didascalias apuntan al uso mínimo de elementos, y sin embargo se produce, gracias al prodigio de la técnica dramática, un máximo de expresividad: la narración vuela, las emociones son intensas y poderosas, la voz que dice crece hasta inundarlo todo, hasta teñir con su percepción el mundo entero. Hay, ciertamente, un desfase entre la austeridad de los recursos y la magnitud de los efectos, como si el dramaturgo consagrara todo su esfuerzo a la experimentación con los misteriosos poderes de lo ínfimo.

*Almas ardientes, 2014*



## UNA VOZ, UNA VIDA

En las obras de Loza hay una evidente preponderancia del monólogo; también en su novela *El hombre que duerme a mi lado*, que despliega narrativamente los procedimientos retóricos más importantes en su escritura teatral. A veces, como en *Nada del amor me produce envidia*, hay un solo personaje presente; otras veces hay dos, pero uno de ellos suele funcionar como sostén de una conversación monológica. En *He nacido para verte sonreír*, una madre, Miriam, habla de y con un hijo enajenado, mudo, ausente. Habla con él para saber que el lazo que los unía no desapareció, y también, en cierto modo, para reafirmar la existencia de ambos. Es como si le –y se– preguntara: ahora que te fuiste, ¿seguiré existiendo? Y además: ¿quién soy ahora?

Como un relámpago me vino el pensamiento.

Pensé: tengo un hijo que se volvió loco... esta tarde lo vamos a internar. Se vino la frase y la murmuré, como quien no se acostumbra a una idea y la tiene que repetir para creerla... “tengo un hijo que se volvió loco”.

[...]

Mírame.

Acá estoy yo.

Soy tu mamá.

En menos de una hora va a venir tu papá.

Nos vamos a abrigar. Él va a poner en marcha el auto. Te vamos a subir. Y vamos a ir al hospital. (Loza *Textos* 129-33)

El hijo no pronuncia una sola palabra en toda la obra, pero está ahí, de espaldas a la escena –la didascalia inicial, la única que hace referencia a él, dice: “El hijo está de espaldas. Juega con dominós, haciendo filas que finalmente voltea. Después no hace nada, se queda quieto” (Loza *Textos* 128)– y hace posible el discurso de Miriam. Es un personaje-sostén no solo a nivel interlocutorio y físico, material –se lee en la misma didascalia inicial: “Ella lo rodea, lo interpela, se acerca y se aleja. Como si el hijo fuera un sol y ella su planeta girando alrededor”–, sino que funciona como contrapunto que estructura la subjetividad de la madre. Sin ese cuerpo silencioso, el soliloquio no tendría en qué apoyarse, se desmoronaría.

*Cae La Noche  
Tropical (2018)*  
Foto: Carlos Furman  
Gentileza del CTBA



Algo parecido sucede en *Todas las canciones de amor*, pieza dividida en seis actos breves –una suerte de introducción seguida de cinco canciones–: una mujer espera la llegada de su hijo Martín, que vive en Estados Unidos, y convive en el espacio con un niño que asoma de diferentes puertas, con distintos disfraces, y canta; tal vez un fantasma infantil de Martín, cuya llegada inminente desencadena el viaje emocional de la protagonista del día hacia la noche. Se lee en la didascalia inicial: “Además, el día va pasando, la luz muta sobre el espacio, se va yendo” (*Obra* 15). Mientras las horas transcurren, la madre reflexiona sobre sucesos insignificantes de la vida cotidiana que dieron lugar, junto con el acto de reparar en ellos – porque la experiencia se duplica en su reactualización escénica–, a un viaje existencial. El salto al vacío se produce de un modo lacónico, apenas un corte sintáctico seguido de una imagen visual y otra sonora. “Al lavarme los dientes, se me partió en la mano el mango del cepillo, se rompió como si se rompiera una rama pequeña, hizo *crac*.” (16). Un cepillo de dientes –objeto inanimado–, la rama de un árbol –ser vivo–, el ruido de la rama al quebrarse. Una vida que cruje. Y sigue: “Me quedé perpleja. El ser tarda en aceptar el quiebre de la rutina. Tenía la boca con espuma, el agua corriendo y yo en suspenso”. “Yo en suspenso” es una fórmula que describe con justeza el estado en el que se sumerge la protagonista después de realizar esa declaración. Como las narradoras de Clarice Lispector, un pequeño

suceso cotidiano –la fugaz imagen de un hombre ciego que masca chicle con los ojos abiertos o el descubrimiento de una cucaracha en la puerta interior de un placard<sup>1</sup> desata una experiencia íntima extraordinaria cuyos efectos son imposibles de calcular –para el personaje en cuestión y también para el lector o, en el caso de la dramaturgia de Loza, para el espectador–, en tanto suponen una descomposición de la propia imagen. “Perdida, frente al espejo”, Miriam encara el misterio de su propia vida. Y, al igual que las heroínas de Lispector, propone a quien la escucha un viaje compartido –dice la protagonista de *La pasión según G.H.*: “No se asusten, voy a ir paso a paso. Despacio, para que no se pierdan. Yo los acompaño.”<sup>2</sup> La de *Todas las canciones*, por su parte, recupera con ese gesto el hilo del relato, que es, en definitiva, el lazo que la une –o la unió alguna vez– a su hijo: “De la mano los iré llevando, como lo llevaba a Martín en los primeros años. Cuando tenía miedo de atravesar pasillos sin luz, lo llevaba de la mano, en silencio, y él se aferraba con la débil fuerza que tenía y podíamos avanzar” (17). Desliza así el vínculo emotivo hacia la figura del espectador: le ofrece la mano que antes tomaba el hijo y lo suma a la escena, lo convierte en su

---

1. Las referencias aluden a las narraciones “Amor” y *A paixão segundo G.H.*

2. La narradora de *A paixão* dice al lector: “–Ah, no retires tu mano de mí, prometo que quizás al final de este relato imposible tal vez yo entienda, oh, tal vez por el camino del infierno llegue yo a encontrar lo que necesitamos, pero no retires tu mano, incluso aunque ya sepa que encontrar tiene que ser por el camino de aquello que somos, si logro no hundirme definitivamente en aquello que somos” (Lispector 2005: 65).

compañía. “Así los llevaré, de la mano, si me dejan. No me suelten. Por favor, les ruego que me tengan piedad y paciencia. Vamos a cruzar este día” (17). Con el recurso retórico de la *captatio benevolentiae*, la protagonista exhibe tímidamente sus habilidades extorsivas, que irán mostrándose cada vez con mayor nitidez y crudeza.

El segundo pequeño episodio cotidiano que Miriam relata despliega el conflicto en torno del cual se estructura la obra. Al preparar un budín de verduras para la cena con la que agasajará a su hijo, algo extraordinario sucede:

En la rotura del tercer huevo sucedió lo inesperado. La mano lo abrió y lo dejó caer sin reparar en la particularidad del contenido. Y entonces miré, aterrada, sobre la blancura de la harina, el cuerpo diminuto de un pollito. El feto de un pollo, un pre-pollo, podríamos decir, un ave germinal.

Presa del espanto, me alejé a una distancia prudente para taparme la cara con la mano. La boca se me llenó de harina, sentí el polvo blanco sobre mi cara, manchando, y yo más blanca todavía. Me quedé quieta, mirando la quietud del animalito muerto en mi cocina. Todo quieto. (Loza *Obra* 19)

Un pollito no nato, una vida interrumpida. La imagen reverberará después, cuando Miriam entierre al pollito en la harina y lo haga, dice, “milanesa”, y se despida de él evocando un recuerdo infantil: el momento en que la abuela le explicó la definición genérica de los pollos: “Me lo dijo la abuela cuando le pregunté

cuándo un pollo pasa a ser gallina o gallo, ella me respondió que le sucede sin darse cuenta, sin elegirlo, que un día se despierta con cresta o empolla y ahí define su género”, y concluya, lacónicamente: “Un pollo incluye la posibilidad de ser gallina o gallo. Un pollo es todo en sí” (20). En las definiciones, en los momentos en que los personajes intentan darse a sí mismos alguna explicación tranquilizadora, Loza exhibe, también, un virtuosismo en el arte de la condensación. Esos pasajes aforísticos hibridan el sentido común con una entonación filosófica; el efecto es la producción de un pensamiento de lo mínimo: revelaciones que tienen la fuerza de la palabra familiar, cotidiana, y al mismo tiempo trascienden las circunstancias habituales y los rasgos característicos, hablan de la vida, de *una* vida en el sentido que esta expresión adquiere en el pensamiento deleuziano: aquello compartido, común, impersonal que, en un momento dado, se manifiesta como irreductible singularidad.<sup>3</sup> Esa oscilación de la voz de la protagonista entre lo más banal –la anécdota culinaria– y la reflexión existencial en la que se desvela una suerte de fondo común de todo lo viviente es un factor común a muchos de los textos de Loza y da buena cuenta de la técnica del salto de lo mínimo individual y circunstancial a lo inconmensurable –común e impersonal– que caracteriza a toda su escritura teatral.

---

3. En su ensayo “La inmanencia: una vida...”, Gilles Deleuze se detiene en la figura del villano agonizante de *Nuestro amigo común* de Charles Dickens y analiza el momento de despojo

## LA MANCHA

No es ningún hallazgo, a estas alturas, que uno de los temas sobre los que las obras de Loza vuelven con más insistencia es la soledad. La soledad en todas sus formas: el abandono, la distancia, el aislamiento, el miedo a los otros, el resentimiento, la incomunicación. Pero la soledad no es sólo un tópico sino también un procedimiento que le permite a Loza, también aquí, convertir lo mínimo –una sola voz– en un universo en expansión en el que todo se transforma y multiplica. En *Todas las canciones de amor* la soledad se performativiza por medio de la espera, que va asumiendo diversas modalidades a lo largo del monólogo: una despedida, un viaje interior, la inminencia de un reencuentro. Todo sucede sin que siquiera el hijo llegue a tocar el timbre de la casa. El giro final, en el que la protagonista decide festejar la llegada del joven y recibirlo con los brazos abiertos, también es una sinuosidad más de ese proceso de micro observación con resultados desproporcionados que revierten sobre la propia subjetividad. “Me amo, lo dije. Este amor me reconcilia con el

---

en el que el moribundo se convierte en una vida que, pese a todo, es necesario preservar: “La vida del individuo le cedió lugar a una vida impersonal, y sin embargo singular, de la que se desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y la objetividad de lo que pasa. *‘Homo tantum’* al que todo el mundo compadece y que alcanza una especie de beatitud. Se trata de una heceidad, que no es una individuación sino una singularización: vida de pura inmanencia, neutra, más allá del bien y del mal, porque sólo el sujeto que la encarnaba en el medio de las cosas la volvía buena o mala. La vida de dicha individualidad se borra en beneficio de la vida singular inmanente de un hombre que ya no tiene nombre, aunque no se lo confunda con ningún otro. Esencia singular, una vida...” (Deleuze 2007: 38).

universo que me tenía confinada en un rincón. Me acabo de amar y me volví eterna. Me amo. Soy el todo” (43). El universo, la eternidad –la aspiración totalizadora del espacio y el tiempo– dan cuenta de los alcances del viaje espiritual realizado por Miriam, que finalmente acepta el retorno del hijo transformado –con una pareja homosexual y afroamericana–: “Hijo mío, has regresado” es la frase que cierra, promisoriamente, la obra.

Hay otros textos en los que los *parteneires*, aunque sigan siendo siempre testigos y garantes de la escenificación de la soledad, sí intervienen con algunas palabras: pedidos, inquietudes, preguntas, pequeñas objeciones. Por ejemplo, en *La mujer puerca*, donde una “chica vestida de blanco” que “podría ser una enfermera o una religiosa” acompaña a un viejo enfermo –sería inexacto decir que lo cuida, porque lo mantiene toda la obra en espera, implorando un vaso de agua–. Y también en *El mar de noche*, donde el AMADO apenas hace tres preguntas al AMANTE: “¿Qué hora es allá?” “¿Cómo es el cuarto?” “¿Qué vas a hacer durante todo el día?” –esta última, dos veces–. El protagonista responde a las preguntas pero lo hace siempre de un modo oblicuo, demorando su satisfacción; las toma sólo como manifestación de una presencia –la voz–, que es a su vez la prueba de la ausencia –un cuerpo lejano–, y como ocasión para el soliloquio. Como si dijera: con lo único que puedo responder es con mi desesperación por tu ausencia.

Perdón, no respondí a tu pregunta. Me disculpo. Siempre impongo lo que deseo decir, te molestaba eso. No quiero que ahora te molestes, voy a describir el cuarto. Lo hago con desinterés, sin fuerza, nada me llamó la atención pero haré un esfuerzo. Perdón que suspire tanto, creo que mi ansiedad me produce un cansancio terrible. Me desgasta. Doy un suspiro final y paso a describir el cuarto. Por favor, necesito tu paciencia. (Loza *Obra* 52)

Los personajes de Loza imploran escucha y paciencia, es decir, un espacio en el cual poder desplegar su discurso e indagar así, ante los oídos del interlocutor invisible y del espectador, un asunto que es con frecuencia opaco, resistente: la angustia, el desasosiego, la incomprensión. El pacto de doble interlocución, que caracteriza la dinámica verbal del juego teatral, cobra en estos textos un sentido más específico: se habla a un tiempo para sí y para el espectador gracias a la escucha de un tercero —a veces un cuerpo, otras una voz—, una figura parca, desdibujada, semi ausente. En *Asco*, el portero de un edificio conversa durante toda la noche con un vecino insomne. Se confiesa como enamorado de la vecina del séptimo piso, piensa en voz alta acerca de la relación con su mujer y sus hijos, desnuda deseos, muestra contradicciones. Habla para vencer la angustia de la noche, que hacia el final de la obra cederá paso al día —al revés que en *Todas las canciones de amor*, donde anochece y la espera se convierte en esperanza—. “Ahora que amanece lo veo claro. No hay que seguir esperando. Creo que no la voy a esperar más. Abandono la espera. Ahora que amanece lo

veo claro. No hay que seguir esperando. Nada. Ahora que amanece me voy calmando. Respiro despacio. Alivio. Pasó la noche. Amanece. Por suerte amanece” (63). El vecino insomne escucha paciente y cada tanto deja caer una frase anodina –“Estoy distraído últimamente”; “Yo a veces dudo”; “Como usted quiera...”; “Tengo un poco de sueño”, “pensar demasiado cansa el cuerpo”–, como si con sus intervenciones no estuvieran destinadas más que a testimoniar la presencia de ese cuerpo extraño, ajeno al universo del protagonista, y a complementar con pequeñas armonías la melodía de la voz que pretende ocupar todo el tiempo y el espacio. Otras veces el contrapunto es más estridente y el vecino insomne lanza una sentencia inesperada, violenta, intempestiva. Ante un gesto cómplice del portero –“Estamos entre hombres, podemos hablar de este tipo de cosas entre nosotros” (48)–, él responde: “Sí, sí, podemos, desnudos, podemos hablar, hacer de cuenta el vestuario, desnudos... unas putas son las mujeres, sólo sirven para eso y para tener hijos, unas putas, todas putas, putas...” (48).

En todas estas situaciones, nuevamente la presencia del otro personaje sostiene en pie, con un hilo invisible, al protagonista. Algunas veces, como en *Nada del amor me produce envidia* o en *Todas las canciones de amor*, también el espectador funciona como sostén activo del discurso y, por tanto, de la siempre precaria subjetividad del protagonista.

Los monologuistas de Loza se sienten en peligro de desaparición, son testigos –elocuentes, alarmados– de la frágil complejidad de sus subjetividades. Y se agarran de lo que pueden. En *El mar de noche*, el AMANTE no tiene más que sus propias palabras: “Yo he dicho *angustia*. Le di un nombre a la cosa. Me fijé a una palabra. Lo hago para no diluirme. Digo que ahora mismo estoy desapareciendo” (*Obra 55*). Se aferran también a cualquier signo concreto en el que puedan condensar la inquietud. El AMANTE tiene una mancha en la piel que se enlaza metonímicamente con la zona oscura en la que va penetrando. Una pequeña mancha que cumple, como debe ser en la economía austera de la dramaturgia de Loza, muchas funciones: es imagen y es aquello que impulsa al personaje a moverse. La obra empieza cuando descubre que le falta el pomo de crema que usa para evitar que la mancha se expanda. “AMANTE: Hace un rato tuve miedo. Busqué la crema que me coloco en la mancha que tengo acá, en el costado del cuello. La busqué dentro del equipaje, en el neceser de cuero marrón con los botones dorados, que llevo desde siempre a todos lados, y no estaba” (47). Ese pequeño incidente, sin ninguna posible consecuencia inmediata, enciende, sin embargo, una alarma que en el discurso va transformando el objeto perdido –pomo de crema– en algo imprescindible y desesperante. “Yo tuve miedo de mi desesperación por encontrar el pomo de crema para mi mancha. Tuve miedo de no

aceptar la pérdida. Tuve miedo de volverme loco en la búsqueda minuciosa. [...] Tuve horror de que mi vida se redujera a esa búsqueda de la crema y eso me horrorizó” (título 49). El modo en que la dramaturgia de Loza transforma lo más concreto –un cepillo de dientes, un huevo, un pote de crema– en una puerta de entrada al misterio de la angustia reproduce también la lógica de la expansión inmediata: en cualquier fragmento ínfimo de realidad late la fuerza infinita de lo desconocido, y el corazón de la acción dramática consiste precisamente en el descubrimiento de esa zona de paso, apertura a lo desconocido que arrastra al personaje y lo transforma de modo irreversible.

*Sagrado bosque de monstruos (2018)*

*Foto: Mauricio*

*Cáceres*

*Gentileza Teatro Nacional Cervantes*



## PUERTAS

Las puertas de lo mínimo son promisorias al tiempo que impredecibles. No siempre conducen a la desesperación y la muerte, como sucede en *El mar de noche*; a veces lo que se descubre del otro lado es un chispazo que trae consigo una posibilidad de vida; algo cambia ante los propios ojos del protagonista, que se sorprende a sí mismo atravesando un umbral. No se trata de un acto mágico de transformación, ni de la llegada a un futuro pleno y feliz, sino que tiene más bien la forma de una oportunidad —por lo general, perdida de antemano— que activa el fantaseo y abre un resquicio a lo nuevo. Como si en una pared oscura se dibujara una grieta por la que penetra un rayo de sol, iluminando y dando calor al entorno; un fulgor que alcanza apenas para recordar la dimensión de la oscuridad, pero que, sin embargo, modifica radicalmente el estado de cosas. En la secuencia monótona de la vida común, repetida, un golpe de azar —un encuentro casual, un pequeño accidente, un recuerdo que sobreviene, una idea inusitada— sacude el *statu quo* y pone en marcha un proceso virtual e indeterminado. Algo desconocido se abre paso entre el hastío y se manifiesta, ante los ojos de los personajes, como la conversión de la vida en pura potencialidad.

En *El hombre que duerme a mi lado*, el resentimiento oscuro y sofocante que a Nélide le despierta la vida de su hijo Mauro se mezcla con los destellos de sensualidad y ternura que le pro-

duce la cercanía de Daniel, su compañero. En la visita a la joven pareja, Nélida alterna la sensación de amargura por la vejez y la sensación de tiempo perdido con las exaltaciones juveniles que experimenta vívidamente en su cuerpo, haciéndole más descorazonador el contraste.

Yo hubiera querido tener una vida distinta. No sé por qué ahora pienso todo esto. Se me confunde ahora un poco la cosa. Todo, acá dentro.

Me viene llanto y confusión. Me hubiera gustado tanto ser feliz y todo eso. Me hubiera gustado que la cosa fuera distinta. Ni mejor ni peor, pero diferente. Lo miro a Daniel y me pienso joven y me viene una congoja.

Lo miro a Daniel, todo ese cuerpo entero para ser amado. Puro encanto irradia. Un brillo que me opaca más y me hace enteramente oscura. (*El hombre* 119)

La dinámica del encuentro entre mujer vieja y hombre joven reaparece en *Nadie sabe de mí*, otro monólogo apoyado en la escucha muda de un interlocutor, en este caso de Marta, la hermana de la protagonista, que es forzada a permanecer quieta, atenta a un relato de posibilidad. “Qué bueno que viniste. Te aseguro que no te vas a arrepentir. No sabés todo lo que tengo para contarte, no te das una idea [...] Abrí bien los oídos, querida. Prestá atención. Acomodate en tu asiento. [...] Después si querés me criticás, pero ahora te quedás callada y escuchás” (*Obra* 133), comienza la voz narradora de una módica aventura amorosa que, aunque nunca llegue a concretarse, abrirá los cauces de una vida nueva. Una vida

palpitante que ya se percibe en los tonos y las inflexiones de la protagonista, exaltada por las imágenes evocadas en el propio relato. Los recuerdos de la proximidad con un muchacho que la atrajo la devuelven cada tanto a la situación presente, donde se reencuentra con las manifestaciones y demandas del cuerpo.

Tengo sed.

Te mareo.

Estoy empezando por el final.

Te cuento lo del principio.

Dejame que moje la lengua. (Loza *Obra* 134)

Entre narración y presente escénico se produce un juego de retroalimentación: al recordar, la voz se emociona, y esa emoción vuelve al relato, cargándolo con la espesura de la corporalidad. “Pongo el cuerpo, todo mi cuerpo” (139), dice la protagonista cuando describe el modo en que se hizo un lugar en el colectivo donde conoce al muchacho en cuestión, “El más hermoso de todos” (133). Cuerpo y palabras se conectan, así, de formas diferentes, abrevando unas en la energía de las otras. Lo mismo sucede cuando la atención de la narradora se detiene sobre una palabra en particular, señalando las íntimas relaciones entre materialidad y sentido: “Con las gotas que me caen por la piel. Desde la cara, bajan por el cuello y se pierden más abajo, en el escote. Qué linda la palabra *escote*” (141). La detención pone en primer plano visual una parte del cuerpo, como si una cámara permitiera acercar la imagen y

detenerla para que veamos ese escote e intuyamos sus sensaciones. La palabra, que la protagonista repite para que percibamos su dimensión material, se hace también imagen, y de ese modo, se convierte en una forma rara y sutil de la acción dramática. Allí, en el escote, sucede algo que transformará la experiencia cotidiana de la protagonista. Allí está su pecho, con la carga sensual y afectiva que contiene; allí sucederá lo que tenía que suceder.<sup>4</sup> “¿Te acordás que el domingo pasado cuando estábamos merendando en esa confitería que te gusta te dije que en esos días estaba teniendo una premonición? Bueno. Eso debió ser. Que si una siente algo es porque algo va a pasar” (*Obra* 135).

Apenas unas líneas después, el procedimiento de recorte y acercamiento se proyecta sobre la figura de su *partenaire* amoroso:

El muchacho al lado. Ahí nomás. A unos centímetros lo siento. Acá, cerca del hombro. No voy a mirar. A la altura de mi hombro. A corta distancia está su pubis.

---

4. El propio Loza se refiere a este procedimiento en una entrevista que le hizo Jorge Dubatti: “También pienso que la palabra tiene una corporalidad que carga una o más acciones. Si yo digo la palabra roca, esa “r” va a empujar cierta aspereza. Creo que hay construcciones teatrales y construcciones no teatrales. Lo teatral es una máquina de construcción de imágenes. Sin imagen no hay relato teatral. Si escribo y no veo minuciosamente ese mundo, lo teatral se diluye. Y la imagen siempre se diseña con detalle. Alguien me decía que el teatro no tiene los mecanismos del cine: el *zoom*, el *flashback*, etc. Y en verdad sí: la palabra tiene todas esas posibilidades de tensión, de ir a un plano detalle, de retirarse, de acumular. Y no es solamente cómo armar una imagen desde lo visual; la sonoridad también es esencial. Todo esto dicho así parece muy calculado y, en verdad, tiene que suceder más allá del cálculo. Cuando escribo detecto que algo está sucediendo si estoy conmovido. Y si escribo y no estoy conmovido, es porque no está sucediendo” (Loza *Textos reunidos* 26).

Pubis.

La palabra *pubis*.

Traté de sacarme de la cabeza la palabra *pubis*. De pensar en otra cosa. Pero se me volvía insistente. Con más fuerza. Pubis. Pubis. Empiezo a transpirar. [...] (141)

La voz se obstina en una palabra y ésta se convierte en otra puerta de entrada a un espacio indeterminado, el del deseo de una vida nueva, de una vida otra. La voz común, la del lugar común que siempre dice lo mismo y que Loza pone en funcionamiento través del ritmo cansino y el recurso a la *doxa*, se enrarece hasta alcanzar momentos epifánicos. El personaje se oye a sí mismo decir algo inesperado en un tono también inesperado. Escenifica, de ese modo, la posibilidad del cambio como prueba del carácter potencial de toda vida, y la convierte en materia dramática. Es la alquimia del teatro de lo mínimo: en un gesto, en una imagen, en una palabra, está la llave de acceso a cualquier realidad imaginable. “Somos una mujer y un hombre sentados frente a frente. Por más que sea un muchacho y yo una mujer madura, somos una posibilidad” (*Obra* 145), relata la protagonista de *Nadie sabe de mí*, reafirmando que ese “nadie” la incluye también a sí misma.

La atención que los textos de Loza prestan a las palabras o frases hechas como unidades capaces de proyectarse y producir efectos extraordinarios, es uno de los rasgos más singulares de su obra. Los personajes hacen posible este procedimiento mediante un distanciamiento respecto

de su propio lenguaje; una y otra vez descubren –sin estridencias ni grandes aspavientos– que esas palabras no les pertenecen, que son hablados por un lenguaje familiar, normativo, social, que les resulta ajeno y violento. Esa extrañeza los maravilla, los angustia, los fragiliza, los hace precariamente humanos. Puede que toda la poética de lo mínimo en la escritura de Loza gire en torno de esa discreta práctica, que también atañe a la labor del autor: la de relacionarse con la lengua con una cierta dosis de asombro e incertidumbre. Desde esa perspectiva, cualquier detalle o desajuste insignificante del relato, de la imagen, del sentido, puede ser señal de un abismo insondable. La experiencia del mundo y de sí mismos, la experiencia de la propia vida como virtualidad, no es sino, en definitiva, la vertiginosa experiencia con el lenguaje: la de estar sujetos –y ser sujetos– de un código que no podemos representarnos.



*La vida terrenal,*  
2010

## BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles (2007). *La inmanencia: una vida...* Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Lispector, Clarice (2005). *La pasión según G. H.* Barcelona: El Aleph.
- Loza, Santiago (2014). *Textos reunidos*. Buenos Aires: Biblos.
- . (2017). *Obra reunida*. Buenos Aires: Entropía.
- . (2017). *El hombre que duerme a mi lado*. Buenos Aires: Tusquets.