

**Ficha técnica**

**Dirección – María Dodera**

**Elenco – Noelia Campos, Nicolás Becerra, Luciano Aramburu**

**Escenografía – Sebastián Santana**

**Vestuario – Ana González**

**Ambientación sonora – Federico Deutsch, Samantha Navarro**

**Iluminación – Alvaro Bonaglia , Sebastián santana**

*Groenlandia superlógico*

“... ¿Estos ojos de quién son?  
¿De quién son mis deseos de hoy?  
¿Y este insomnio de quién es?...”

Beilinson-Solari

**Un lugar. Lo degenerado**

Un primer elemento característico del análisis académico de un fenómeno, es que todo debe ser sometido a la misma regla severa de la razón, inclusive – y antes que nada – la existencia misma del fenómeno que se estudia.

Demos cuenta, por tanto, de algo que aparenta ser cada vez más frecuente: la búsqueda, por parte de los modernos teatristas, de apoyo en la ciencia para expresar su práctica. Sin ánimo de ser exhaustivos, las puestas en Uruguay de *Perdida en los Apalaches* (José Sanchís Sinisterra, 2000), *Rompiendo Códigos* (Héctor Manuel Vidal, 1994), *Copenhague* (Jorge Denevi, 2001), *Groenlandia* (María Dodera, 2005) o las más radicales puestas de Rafael Spregelburd en Argentina (*La modestia*, *Fractal*, *La estupidez*) forman un número suficientemente grande de eventos como para asumir la primera de las hipótesis del estudio científico: el fenómeno existe.

La pregunta nace casi concomitantemente con la identificación de un fenómeno, ¿por qué? Y las respuestas pueden ser tan variadas como los lugares desde donde se ejerce la crítica. Al decir de Eco<sup>1</sup> “*La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la **intentio operis**. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas desafortunadas.*” Por esto, nos apoyaremos cada vez que podamos en

---

<sup>1</sup> Eco, Humberto- “*Los límites de la interpretación*”, Lumen, 1998, España, p. 42 y ss

citas textuales de la obra para mantener lo interpretativo dentro de límites permitidos.

Para ello tomaremos algunas herramientas de la crítica literaria y les agregaremos algunas del acervo científico, como la teoría de campos y, de naturaleza inevitable en este caso, de las teorías del Caos y los Fractales.

Por último, del Dr. Jorge Dubatti tomaremos prestados varios conceptos que – a juicio nuestro – guardan la llave del misterio. Estos serán los conceptos de micropoética, campo teatral y hecho teatral.

Por **micropoética** entenderemos (únicamente como definición operativa que nos permita describir la porción que le toca jugar a la ciencia en la hermenéutica del hecho teatral) el conjunto de valores, intereses y prácticas que un grupo teatral pone en juego al realizar sus obras. **Campo teatral** será el ámbito integrado en el que todos los grupos, teatristas, etc. se desenvuelven (definición que ampliaremos al introducir la visión científica de campo) y por **hecho teatral** entenderemos la ejecución de una obra por un grupo poniendo en juego los elementos de su micropoética.<sup>2</sup>

El concepto de micropoética resulta mucho más útil y explicativo que el de género a los efectos de explicar las obras, debido a que el viejo sistema de géneros no permite clasificar la mayoría de las obras modernas, de ahí la visión de este teatro pos-posmoderno como un teatro de-generado.

La herramienta descriptiva empleada por el Dr. Dubatti sobre el entorno del fenómeno teatral, el *campo teatral* presenta una utilidad descriptiva muy superior a la modalidad arcaica de operar con sistemas interconectados, ya que éstos son unidades analíticas estáticas y sus relaciones son siempre determinadas *post festum*. En cambio un “campo”, entendiendo por esto una región del espacio en la que un elemento propicio que ingresara, sufriría la acción de una fuerza, permite analizar este fenómeno sin tener que disecarlo. La unidad hermenéutica comparte con el hecho a explicar la misma naturaleza dinámica y viva. Este concepto guarda una relación importante con el de “fractal”. Esta consiste en que cada punto de un fractal determina sus características, no por sus propiedades sino por las del entorno. De esta forma, al ingresar en el “campo de fuerza teatral” todo individuo (actores, espectadores, técnicos, etc.) es sometido al influjo de las fuerzas generadas por el fenómeno mismo y reacciona en consecuencia. Una clara consecuencia del “efecto convivial” que menciona Dubatti.

Así, es obvio que María Doderá conoce a Rafael Spregelburd y su dramaturgia porque puso en escena su obra “*La extravagancia*”, pero de ninguna manera puede incluirse a ambos en un mismo sistema sin forzar los hechos en aras de la descripción. Sin embargo, sí puede establecerse lo que Dubatti llama una “conexión rizomática” entre ambos, resultando un tipo variable de relación que no necesita ningún compromiso especial en común para existir.

El binomio Peveroni/Doderá sin embargo manifiesta un número mayor de estas conexiones rizomáticas, quizás exteriorizado en la casi total ausencia de texto didascálico en una obra que aparenta haber sido escrita a medida del equipo. Como reza el programa, la obra es de Peveroni, pero el espectáculo de Doderá.

---

<sup>2</sup> Por temas de espacio no podemos eludir la recursión en estas definiciones. Por un tratamiento más extenso y completo se recomienda leer los textos del Dr. Jorge Dubatti, como “El convivio teatral”. (Atuel, Bs.As. 2003) Nuestra definición, recordemos, es operativa, instrumental.

Ambos construyen una macropoética en común que ya está tomando forma reconocible.

### **Primer lugar. Lo obsceno**

Una conveniente costumbre de Peveroni, es la inclusión del texto de la obra en el programa de la misma, junto a una ficha técnica esmerada. Ambas cosas facilitan mucho el análisis, y como el programa es lo primero que se recibe<sup>3</sup> – junto con el talón de la entrada – al llegar al convivio, el título de la misma adquiere en éste una significación interesante. En este caso la obra se presenta simétricamente como “De Gabriel Peveroni – Groenlandia – Un espectáculo de María Dodera” Así se plantea la primera evidencia de un dúo que ya tiene trayectoria (“*Sarajevo esquina Montevideo*”, “*El Hueco*”, “*Groenlandia*”) y une a un interesante escritor – Peveroni – con una puestista de primer nivel como María Dodera. El tipo de letra tiene un aspecto “pixelado”, casi deconstruido que parece disolverse, al principio y a final en el vago color sin forma, pero con textura, del fondo. Desde ahí nos miran tres pares de ojos definidos en rostros que se desdibujan; que parecen cuestionar al menos desde su desasido ámbito, quién es en verdad el espectador.

Otro detalle sobre el programa: la disposición del texto toma la misma forma con que las pistas y letras de las canciones de un CD, aparecerían en el librito que lo acompaña.

Así como en las dos primeras obras de la dupla, el verdadero tema estaba por fuera de la trama, (el odio racial e ideológico en “*Sarajevo*”, la exclusión social en “*El hueco*”) en *Groenlandia* también se juegan elementos extra anecdota que definen partes vitales de la obra. Por su ubicación marginal, su situación es, de acuerdo con la acepción teatral del término, obscena, esto es, fuera de la escena. Obsceno es, en teatro, lo que no se muestra, lo oculto, como, por ejemplo la primera aparición del Padre, cuyo nombre – Paul – jamás sabríamos de no ser por el programa.

Resumiendo: el hilo conductor de la obra no se encuentra en la trama, en la sucesión de palabras y acciones sino en el ámbito obsceno de las estructuras ocultas. Esta obra pretende ser similar a sí misma, pero en la vida real los fractales tienen imperfecciones. Rugosidades que limitan la recursividad. Por eso la necesidad de develar su geometría oculta: su armonía.

Hablando de armonía, un punto inevitable: por segunda vez Dodera recurre a música en vivo para una obra de Peveroni. En “*El Hueco*” el conjunto de Hip Hop “La Teja Pride” copaba un Teatro Florencio Sánchez invertido, en el que el público se acomodaba detrás del escenario, y la escena se desarrollaba llenando todo espacio posible del edificio. Aquí, Federico Deutsch opera su música electrónica desde el “ambiente” inicial hasta la inclusión de ciertos efectos sonoros. Samantha Navarro canta en vivo y por momentos parece ser Madre ausente. Esta presencia activa del plano sonoro se hace evidente en especial en un

---

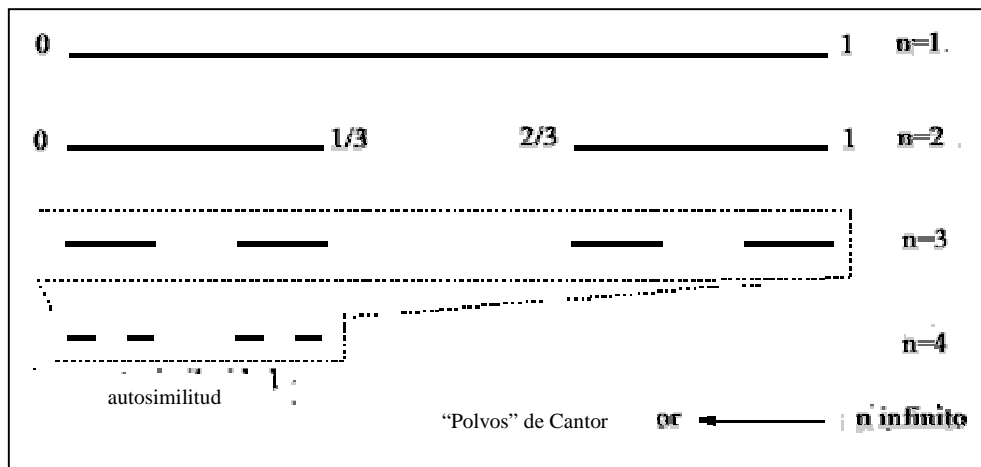
<sup>3</sup> Pavis Patrice.- “*El análisis de los espectáculos*” Paidós, Comunicación 121, Barcelona, 2000, p. 53. “*Hoy en día los programas contienen con frecuencia mucho más que el nombre de los realizadores y de los actores*” (...)“*Un conocimiento que se impone desde un segundo plano, preparará - ¿hay que decir “facilitará”- la recepción...*”

momento de la obra en que los cuatro actores se disponen, alineados en silencio, dando forma a una impersonación del conjunto de Cantor.

El texto lo repite de manera incansable: los fractales son estructuras autosimilares, se parecen a sí mismos y a sus partes. “Si tomamos una piedra y la estrellamos contra el suelo, cada uno de los fragmentos resultantes es una piedra”<sup>4</sup>

Cuando Benoit Mandelbrot comenzó a trabajar en la IBM, su problema era que la transmisión de datos se efectuaba con ruidos, que era imposible eliminar, pero que llevaban a las máquinas a error (no olvidemos que el reproche de Paul es que la madre “lo entregó a la máquina”). Como el ruido alternaba períodos de transmisión limpia, la impredecibilidad de esos períodos complicaba los sistemas instalados para eliminarlos.

La intuición de Mandelbrot fue que esa alternancia le daba el aspecto, a la representación gráfica del ruido en función del tiempo, del conjunto llamado “Polvos de Cantor”. Este se genera removiendo de cada segmento el tercio central, e iterando sobre los segmentos remanentes, generando una sucesión infinita de segmentos a los que se les remueve el centro. El conjunto guarda una particularidad: no importa cuánto aumentemos el poder de nuestra visión: simple vista, lupa, microscopio, ultramicroscopio, presenta siempre el mismo aspecto: segmentos sin la porción media. El conjunto de Cantor es autosimilar: las partes recuerdan el todo.



Representación del Conjunto de Cantor

Un dato interesante en torno al tema del fractal es que su origen sajón, al igual que el de la informática, forzó la instalación de un error: la traducción de “similarity” por “similaridad” en lugar de “similitud”<sup>5</sup>. Así, en correcto castellano, los fractales son autosimilares, pero detentando autosimilitud y no

<sup>4</sup> Peveroni, Gabriel- *Groenlandia Escena 8*

<sup>5</sup> Circunstancia parecida a lo ocurrido en informática, donde “to save”, que tiene la doble acepción de “salvar” y “guardar” fue, en principio traducido por la primera y mucha gente sigue diciendo “salvar un archivo” a la operación de guardarlo.

autosimilaridad. El uso seguramente instalará esta última palabra, que seguiremos usando por formar ya parte del argot, luego de dejar sentada nuestra protesta.

El artículo que Mandelbrot publicara, “¿*Qué longitud tiene la costa de Bretaña?*” nos permite visualizar la primera de las aplicaciones prácticas de los fractales. Si quisiéramos medir dicha longitud con una regla de 1 m de largo, imperfecciones de menor tamaño no podrían ser medidas (romper la regla en trozos no es una opción permitida). Sin embargo el problema no se resuelve con una regla de 1 cm, porque ocurre lo mismo, la costa de Bretaña es autosimilar.

Para no tomar el espacio que ocuparía un libro, daremos un salto conceptual, solicitando la benevolencia del lector riguroso, declarando que la longitud resulta insuficiente para describir lo que, en principio, concebíamos como una curva muy escabrosa (pero curva al fin): el perímetro de Bretaña. Por lo tanto esta descripción debe incluir otro dato: la dimensión fractal de la misma.

Así, las dimensiones comunes (euclidianas) pueden concebirse como la cantidad de números (datos) que se necesitan para ubicar un punto en su entorno. Un punto aislado se representa sin información (dimensión cero), uno que se ubicara en una recta con un solo dato (longitud), en tanto uno que estuviera en un plano requeriría dos (longitud y ancho), lo que les asignaría dimensiones uno y dos respectivamente. Análogamente se ve que un punto en el espacio tiene dimensión 3 porque le agregamos la necesidad de especificar una altura.

Es importante recordar de qué hablamos cuando hablamos de dimensiones, ya que no podemos establecer una longitud diciendo, por ejemplo “siete”, ya que el número *in abstracto* no representa nada; debemos decir, pongamos por caso, “siete centímetros” o “siete pulgadas” y así para todas las dimensiones debemos especificar la unidad de medida para incorporar sentido a la expresión. Solamente, repetimos, generamos sentido en la expresión si tiene incorporados los números indicadores (módulos) y la unidad (dimensión). Recién ahí puede saberse “a cuánto” y “a qué” refiere el número.

Por el contrario, la dimensión fractal, que se define como un cociente, **no tiene unidades**, “*es un índice*”, repite Paul durante la obra. Las dimensiones fractales son, solamente un número, su sentido es, por así decirlo autogenerado o emergente. Mediante un nuevo salto conceptual, que daremos en aras de la brevedad, estamos ante un fractal cuando la dimensión fractal es mayor que la euclidiana.

Por último, debemos mencionar el caos, la otra gran zona de la matemática moderna, para lograr identificar el orden oculto detrás de las palabras. Un concepto fundamental a la hora de hablar de caos es el de “atractores”. Existen los atractores comunes, como el punto inferior de un péndulo real: no importa desde dónde se libere la masa del péndulo ni la trayectoria que siga, siempre encontrará su punto de reposo en el mismo lugar, que coincide con el atractor del sistema. Los sistemas simples siempre recorren trayectorias sencillas y predecibles, como un tren de juguete: podrá demorar más o menos, pero no puede salirse de las vías, y seguir andando. Su recorrido está determinado. Sistemas más complejos, como un “flipper”, resultan imposibles de predecir: no hay dos veces que la bola recorra el mismo camino, o que pegándole “de cierta manera” se repita exactamente la trayectoria. Las imperfecciones - rugosidades - de la máquina y las de la bola hacen que esta sea variable. Hace ya más de cuarenta años Edward Lorenz logró representar el primero, que podemos definir (con las salvedades del

caso) como la zona del espacio que encierra las trayectorias posibles del sistema caótico, *las cuales no se cortan nunca*

Lo otro que determina el caos es la impredecibilidad. El tren recorrerá las vías y volverá a pasar indefectiblemente por el mismo lugar, pero dadas unas condiciones iniciales, es imposible saber cómo se comportará un sistema caótico. Siempre quedaría la esperanza de que con suficiente información (acumular una cantidad enorme de datos de las condiciones iniciales, posición, velocidad del viento, humedad, temperatura, latitud, distancia del Sol, fase de la Luna, etc.), el sistema pudiera determinarse y pasar a ser predecible. Pero, lamentablemente, parece haberse demostrado que los sistemas caóticos son indeterminados, esto es, la cantidad de información requerida para predecir su comportamiento es infinita. Citemos también la paradoja de Gardner, expresable como “el menor número imposible de expresar con menos de mil caracteres” y que acabamos de describir con apenas 63. Así, la cantidad de información necesaria para expresar los fractales como el *Mandelbrot Set* y el *Conjunto de Cantor* es infinita, pero para representarlos alcanza con escribir unas pocas líneas de código en un ordenador. Estos fractales son inabarcables en su extensión, pero asequibles a la descripción, tal como el número de Gardner. Es deseable que lo mismo ocurra con la obra. Veremos.

### **Ningún lugar. La utopía.**

El modelo actancial de Greimas, adaptado por Anne Ubersfeld<sup>6</sup> al teatro, nos permite “aterrizar” toda esta caótica retahíla de conceptos que debimos introducir e intentar darles algún sentido.

Así, en este fractal que queremos describir no cabe dudas acerca de cuál es el atractor extraño: el deseo, que coincide con el destinador actancial y que es a la vez destinatario, el alfa y la omega de todas las acciones desplegadas en la trama. Todas las trayectorias tendientes a la satisfacción de éste se desplegarán de manera tal que nunca podrán cruzarse. Aparece el conflicto.

Ésta a su vez se desdobra en múltiples triángulos, (“*todos los triángulos*” dice Paul) en los que los tres personajes se turnan en su función de sujeto, ayudante y oponentes actanciales. Y en las diferentes configuraciones de interrelación de todas estas trayectorias de los sujetos, comienza a dibujarse la geometría compleja de los acontecimientos.

Así existe una estructura básica que la familia de Madre ha importado, junto con su acervo y su ADN<sup>7</sup>, un comportamiento recurrente: generación tras generación, las mujeres paren una mujer, se unen a su padre, dejando a su pareja “legítima” disponible para acoplarse, llegado el momento, a su hija y así aparece el comportamiento autosimilar que este linaje desarrolla a través del tiempo.

Pero en una incidencia que remite a las épocas de la Dictadura Militar de ese No-Uruguay de la obra, Paul cae en una emboscada – a la que acude voluntariamente mientras Madre escapa con su Padre, al que ha elegido, como el sistema impone, antes que a Paul. “...porque fue ella la que cambió a tu padre por el suyo, porque

---

<sup>6</sup> Ubersfeld, Anne.- “*Semiótica teatral*”, Cátedra, Madrid, 1989.pp. 48 yss.

<sup>7</sup> Los elementos identificatorios de parentesco en el código genético se denominan “marcas o marcadores”. *Marcas* es una palabra que aparece reiteradamente en los parlamentos de la obra.

*fue ella la que perpetuó el estigma.*”<sup>8</sup>. Junto con el mandato, entrega a Melina una bola brillante. ¿De flipper?

La geografía aparece como marco referencial contingente, un mero espacio poblado de direcciones. La división norte /sur nace en la Italia natal de la familia, como señala Courtoisie en el prólogo, y se reproduce, similarmente en el viaje de Melina. Ella abandona el país y el hemisferio pero no la hora, ya que Groenlandia comparte el huso horario con Uruguay (país que no se menciona en la obra, pero cuya omisión lo hace aún más presente).

Groenlandia al norte representa le frío, la estasis, ese no lugar donde uno puede refugiarse para aplacar las llamas del infierno interior. Porque, como dice Luca, “...nadie es inocente...”

Pero, como todo en esta vida, este sistema que se ha arreglado para permanecer estable a lo largo del tiempo también presenta fallas. Inconcebiblemente, Madre y Paúl han tenido un segundo hijo, Luca, que no tiene un lugar en esta historia *de polvo y sueño y tiempo y agonía*. “¿Y yo? no soy par. tampoco impar. soy una falla.”<sup>9</sup> “...hubo una falla. o no. Yo no soy impar. o no. Yo te deseo. o no...”<sup>10</sup>

Este parlamento, imperfectamente duplicado, explicita el nudo del conflicto. Los seres impares no pueden amar. Luca no tiene un lugar propio, así que usurpa el de su Madre teniendo relaciones sexuales con su abuelo vestido con las ropas de Melina, y el de su padre teniéndolas con Melina. Muerto su padre se pierde doblemente la posibilidad de completar su ritual de pasaje y no pudiendo oponerse se somete a su abuelo. La ausencia de lugar establecido en el sistema de deseos predestinados impide a Luca conectarse con, los propios, por lo que incorpora los de los otros. Al llegar Melina él juega con un cubo mágico que tiene las seis caras blancas.

Melina perdió su lugar al perder a su padre. Al igual que Hamlet no desea la venganza, pero su destinador es fuerte. La madre que doblemente la privó de su amor debe morir, pero en lugar de ejecutar el mandato paterno, instiga a Luca a hacerlo. Y le traspassa, junto con el deber, la bola entregada por el padre. Pero el crimen se paga. Luca no puede huir del aguijón del remordimiento que lo acosa en forma del recuerdo de unas avispa que lo picaran de niño, y Melina no puede evitar que su boca y su carne se agrien. Veneno y ácido, las dos caras del fuego.

Sin deseo Luca no tiene motor, frustrado de buscar orden en un sistema imposible de desordenar arroja el cubo y lo rompe. Sometido a las fuerzas cruzadas que rigen en el campo familiar, él es la bola del flipper.

Por último, ambos deben hacer frente al doble juego de deseos, los propios y los ajenos. Melina se ve impuesta de la necesidad de la venganza y la descarga en Luca. Ambos sufren la imparidad y desean encontrar su lugar, algún lugar, en Groenlandia.

Otra de las dimensiones en las que la estructura se complejiza es la relación espacio/tiempo. El tiempo del relato no concuerda con el de la historia y ésta debe ser reordenada *in mentis* por el espectador, lo que lo expone a equivocarse, por supuesto, pero también los hacen los personajes: “...por eso, no. no es así. se me entreveran las palabras. no es lógico...”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Peveroni, Gabriel- *Groenlandia Escena 2 (Paul)*

<sup>9</sup> Peveroni, Gabriel- *Groenlandia Escena 3 (Luca)*

<sup>10</sup> Peveroni, Gabriel- *Groenlandia Escena 11 (Melina)*

<sup>11</sup> Peveroni, Gabriel- *Groenlandia Escena 10 (Luca)*

La obra comienza con Melina en Groenlandia, dónde es visitada por el fantasma de su padre (Hamlet) que la instiga a vengar su muerte. Luego ella llega a Su hogar en ¿Montevideo? dónde se plantea el vínculo incestuosos con su hermano Luca (Romeo y Julieta). Las intertextualidades con Shakespeare son numerosas, y como buen texto dónde se mencione la ciencia, encontrarlas quedará como ejercicio para el lector. A partir de ahí, baste decir que la escena once tiene como didascalia: “*desestabilizaciones temporales*”.

Por supuesto, la obra, como buen fractal es inabarcable y esta mera descripción de uno de sus aspectos estructurales apenas disimula una conclusión inevitable: hay que verla.

Un último consejo: no pierda de vista la bola del flipper.

Bernardo Borkenztain

