# Los ojos de madera de Amanda

## Ballet, *de Roberto Suárez y el Pequeño Teatro de Morondanga*

Bernardo Borkenztain 2 de noviembre de 2026 ORCID 0009-0005-2815-9093
DOI 10.5281/zenodo.23942776

*And if he left off dreaming about you...*

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*. Epígrafe de Borges en «Las ruinas circulares».

La compañía le pidió a la prensa un pacto de silencio: no revelar la trama ni los mecanismos de la escena. Este texto no puede respetarlo. Analizar *Ballet* exige abrirla, y abrirla es contarla entera, final incluido. Quien todavía no la vio está a tiempo de ir al Odeón antes de seguir leyendo.

# Índice


Vasos comunicantes ..... 3

La historia ..... 3

La caja negra ..... 4

La mirada de Iván ..... 6

Las vísceras del Odeón ..... 7

Todos son Amanda ..... 9

Retrato de una bailarina ..... 12

Amanda-Pelayo, Amanda-Pereyra ..... 14

El baile ..... 16

Alma ..... 16

Los nombres ..... 20

Las ratas ..... 20

Los que se quedan adentro ..... 21

Lo que la obra arriesga ..... 23

El espejo ..... 24

Ficha técnica ..... 27

Fuentes ..... 28

# Vasos comunicantes

El Pequeño Teatro de Morondanga construye un multiverso poroso, cuyas obras se vinculan con vasos comunicantes. Los personajes pasan de una a otra, encarnados a veces por los mismos actores que les prestan el cuerpo. Inés Cruces lo dijo sin vueltas en la entrevista que les hizo Gustavo Kreiman: «Todas las obras que hacemos son amigas, hermanas, primas de la anterior. Todas nosotras somos parientes de algún otro personaje».

Suárez habla de la «memoria emotiva de las obras», que no es la del actor sino la de los personajes, dueños de pasados ficticios que se conectan entre una pieza y otra. La cadena empieza en *La estrategia del comediante*, que nació como egreso del posgrado de la EMAD, se hacía para nueve espectadores y, según le dijo Suárez a César Bianchi, marcó el quiebre del que salió el grupo. Después vienen *Bienvenido a casa* (2012), *Chacabuco* (2019) y *Ballet* (2026), y en esa cadena nadie llega limpio a escena. Cada criatura trae equipaje.

En el ciclo son, casi siempre, existencias ínfimas, y esa pequeñez agranda su tragedia: asombra que seres tan banales exhiban semejante pathos. Amanda es la excepción, una bailarina célebre, y su caída se mide desde más alto. Las historias no suelen ser complejas: lo complejo ocurre arriba del escenario, en la manera de contarlas.

Esos tránsitos se parecen a los de la ciencia ficción, que cruza umbrales entre universos. Suárez cambia de universo con una herramienta antigua: la continuidad. Quien conoce las obras anteriores tiene un disfrute particular, el del reconocimiento. Quien no, tiene otro, el del desconcierto, que tampoco es menor.

Chiara Hourcade le puso al procedimiento una palabra rara: «intracíclico». *Ballet*, explicó, «trabaja en una zona más alucinada que *Chacabuco*» porque «radicaliza algo que venía de antes», como si se pusiera una lupa sobre el territorio que el grupo ya habitaba. Lo que se ve a través de esa lupa es un lugar que no existe.

# La historia

Amanda fue una bailarina de ballet exitosa. Ahora está internada en un psiquiátrico que se cae a pedazos, rodeada por un director, su ayudante, una enfermera y Jorge, un pasante de mantenimiento con discapacidad. En ese encierro la visita Alma, su hija. Alma murió ahogada a los cinco años en el estanque de la casa de campo, mientras su madre bailaba frente a un espejo, y ahora vuelve adulta, mojada, con un sobretodo rojo, a cobrarse lo que se le debe.

Esa es toda la historia. Lo que la vuelve una de las obras más perturbadoras del teatro uruguayo reciente es dónde ocurre, y lo que sigue intenta explicarlo.

# La caja negra



*Ballet*. Foto: Bruno Pereyra.

La obra empieza antes de empezar. El público entra a una sala totalmente a oscuras, guiado por las linternas de la gente del teatro. Nadie habla en voz alta: la gente susurra, como si la función ya estuviera en marcha, y probablemente lo esté. Mientras tanto, el escenario es todavía una caja negra frente a cincuenta personas.

«Cuidado, cuidado», le dicen a cada espectador mientras lo hacen pasar sin luz. Los acomodadores hablan bajito, y el propio Roberto Suárez también. Con esa voz baja se instala un código: estamos entrando a un lugar ominoso, y en los lugares ominosos no se grita.

Todo eso responde a un director que piensa el teatro como una técnica de inducción. En el material que la profesora María Esther Burgueño preparó para la Escuela de Espectadores, Suárez lo dice así: «El teatro tiene un aspecto hermoso que es fabricarle una ilusión al espectador. Los que la provocamos tenemos que inducirlo para que entre en el juego, en la fantasía que vos le estás creando». Y remata con una frase que debería colgarse en la puerta de cada sala: «La gente va a ver una mentira. Se manipula la historia para que experimentes la sugestión». De ese material salen también las citas de la obra que aparecen en este análisis.

A Macarena Langleib, en la diaria, le dijo lo mismo con otras palabras: «Están muy poco trabajadas la inducción y la sugestión. Nuestra intención es que lo vivan como una experiencia teatral sensorial». El vocabulario es el de la hipnosis, y no por metáfora.

## El apretón de manos

En la hipnosis clínica hay una inducción rápida que se asocia a Milton Erickson: el *handshake*. El hipnotista da la mano, pero no la suelta como se espera: cambia de a poco el ritmo y la presión, la va soltando y deja la mano del otro suspendida en el aire. El gesto automático se interrumpe, la atención queda fijada en una sensación inesperada, y en ese hueco la persona se vuelve receptiva a la sugestión (Carich y Becker, 2016).

En su intervención en la Escuela de Espectadores, Suárez explicó que la primera escena de *Ballet* busca ese efecto. Una voz dice «Sé que estás ahí», se ilumina en lo alto una caja de vidrio con una mujer acostada, y la habitación entera se sacude como en un terremoto. El espectador, que esperaba el ritual conocido del teatro (se apaga la luz, alguien entra, alguien habla), recibe un quiebre del patrón. En ese instante de desconcierto la obra mete el pie en la puerta.

El sonido hace el resto. En los terremotos, las frecuencias bajas y de alta intensidad atraviesan la platea y el espectador siente la vibración en el propio cuerpo, como quien pasa de ver una película de terror a estar adentro de una casa que cruje.

Hay en esto una apuesta política. Frente a la saturación de imágenes, *Ballet* propone una experiencia que no se puede reproducir ni compartir en una pantalla. Gastón González Napoli escribió en Beat que uno sale «con ganas de tirarse un rato a mirar TikTok para aflojar la tensión». La frase es graciosa y precisa: la pantalla aparece como anestésico después de algo que estuvo, durante toda la función, demasiado vivo.

Jorge Dubatti tiene un nombre para lo que defiende Suárez: convivio. El teatro es la reunión de cuerpos presentes en un mismo tiempo y un mismo espacio, y por eso no se puede enlatar (Dubatti, 2007). En la sala hay un puñado de personas a oscuras, hablando bajito, sintiendo en el pecho un temblor que no viene de ningún parlante portátil. Con eso, *Ballet* lleva el convivio hasta el límite, porque convierte la presencia física del espectador en el primer material de la obra. Esa es la apuesta política: defender, contra la economía de la atención, lo que solo existe con los cuerpos presentes.

La idea viene de lejos. En 2009, a propósito de *La estrategia del comediante*, Suárez le dijo a Bernadette Laitano: «El teatro es peligroso y el espectador tiene que vivir una situación de que en cualquier momento en ese juego puede pasar algo que lo involucre aunque nunca suceda. Si no, no pasa. Esa es la búsqueda. Tiene que ser inquietante, es como la regla del circo, que siempre está la sensación de que alguien puede morir». *Ballet* lleva esa regla a la sala entera: la oscuridad, las voces bajas y el temblor mantienen al espectador en la inminencia de algo que nunca termina de pasarle.

# La mirada de Iván



Ilya Repin, *Iván el Terrible y su hijo Iván el 16 de noviembre de 1581* (1883 a 1885). Óleo sobre tela. Galería Tretiakov, Moscú. Dominio público.

Cuando empezaron los ensayos, Suárez llevó al grupo un cuadro (el cuento vendría después): el óleo de Ilya Repin que abre esta sección, la mejor llave que tenemos para entrar a la obra.

El cuadro muestra al zar abrazado al cuerpo de su hijo, al que acaba de herir de muerte en un rapto de furia. La sangre le brota de la sien al muchacho y el padre intenta taparla con la mano. Pero lo que importa son los ojos de Iván, que condensan lo que Suárez quería transmitir: la mirada del que acaba de comprender lo que hizo, y entiende en ese mismo segundo que lo hecho no tiene vuelta. Que lo único que le queda es refugiarse en la locura.

El equipo no ensayó una trama a partir de esa imagen. Ensayó un estado. Soledad Pelayo Alonso explicó a Kreiman qué significa esa palabra en el método del grupo: «Es un despojo. Te despojás para llegar al estado». Inés Cruces lo completó: «Es un yo despojado. Pero un yo colectivo».

Así se entiende el centro de la obra. *Ballet* estira durante toda una función el instante de Iván, el de una madre que acaba de comprender que perdió a su hija por su culpa. Lo que se ve es una conciencia que no soporta lo que sabe y fabrica, para sobrevivir, un mundo entero donde no tenga que saberlo.

El paralelo tiene una asimetría. Iván mató con un golpe, en un acto. Amanda no golpeó a nadie: miraba su reflejo mientras su hija se alejaba hacia el agua. Lo suyo fue no ver, y eso es más difícil de digerir que el golpe, porque no tiene un momento al que volver, solo un hueco. El cuadro, además, no se queda en los ensayos: vuelve en el final, hecho escena.

# Las vísceras del Odeón

Siete años y una pandemia después de *Chacabuco*, la compañía vuelve al Odeón, la sala de la Ciudad Vieja que se había incendiado en 1996 y que el propio grupo reconstruyó. Para *Ballet* modificaron la planta escénica entera y movieron la platea. «Decidimos sacrificar la cantidad de gente y que sea como la soñamos. Por eso es tres veces más grande el escenario que el público», explicó Suárez. Cincuenta espectadores frente a un espacio que los desborda: el que queda chico es uno.

Suárez habla de «dramaturgia del espacio», y en esta obra la expresión hay que tomarla al pie de la letra. Si, como voy a sostener, todo ocurre dentro de la cabeza de Amanda, la escenografía es un mapa de esa cabeza, y cada zona del escenario es una región de su psique. Se recorre como una casa ajena, de a una habitación.

## El piso

Hay montones de tierra en el suelo. Encima se dispusieron baldosas calcáreas, las de las casas viejas de Montevideo, que simulan un edificio antiguo y en decadencia. El piso está agujereado, y por los agujeros viven las ratas. Se hunde.

No todos los agujeros son iguales. En uno hay algo que parece una tumba o una concha de apuntador, con un atril, del que sale Ángel, el director, desde lo más hondo. En otro hay un estanque, donde va a terminar todo.

## Los armarios

Al frente, en los extremos izquierdo y derecho, hay dos puertas que dan a dos encierros. Uno es el viejo closet de *Chacabuco*, el que mostraba algo distinto cada vez que se abría. Ahora está a oscuras y sirve de escondite a algunos personajes: la enfermera y Amanda-Pereyra, la otra Amanda, la más oscura. Lo que la conciencia no quiere ver lo guarda en el ropero.

## El fondo

Al fondo hay una cafetería al estilo de los *diners* norteamericanos. Algunos personajes quedan atrapados en él por un rato, sobre todo Alma, pero también la enfermera y otros, en un lugar apartado del inconsciente de Amanda, donde ella encierra los recuerdos y los aspectos de sí que le molestan. Encerrados no se quedan quietos: pugnan por salir. Lo que Amanda no reconoce como propio queda relegado a los espacios cerrados, exteriores a la escena. En el *diner*, al fondo, Amanda encierra a Alma y pelea con ella; los armarios, adelante, esconden a Amanda-Pereyra; y al subsuelo de los agujeros manda a Jorge a tratar de matar las ratas.

Está también el famoso ascensor de *Chacabuco*, que nunca fue un ascensor: los actores actúan el subir y el bajar. En *Chacabuco* era por donde aparecía Alan. Ahora es por donde aparece Amanda, y por donde entra todo lo que viene de afuera, de un afuera que habrá que ver si existe, y es el único lugar del escenario con luz cálida.

En una mente donde todo es frío y húmedo, la única tibieza es la puerta por la que se entra. Adentro no hay calor para nadie.

Tampoco hay un afuera de verdad. En el universo claustrofóbico de una mente, todas las salidas son falsas. Los personajes entran y salen por cualquier puerta, y salir de escena es apenas pasar de una zona a otra de la misma cabeza: de lo consciente a lo inconsciente, de la luz a la sombra.

## Arriba y atrás

Arriba, a la altura de un segundo piso, hay tres cuartos divididos por grandes paneles de vidrio. Es otro plano, como en *Chacabuco* el piso de arriba era otro plano de la casa; acá, otro plano de la mente. En esos cuartos están la cama de Amanda y el epicentro de los terremotos. Lo que queda detrás de un vidrio o de una pared es la parte más inconsciente de Amanda, lo que está más allá: el ello, el reservorio de las pulsiones que Freud ubica fuera del alcance del yo (Freud, 1923). Se ve todo y no se toca nada: está a la vista y, sin embargo, fuera del alcance.

Detrás de una pared con una puerta hay una platea. Durante casi toda la obra está en penumbra y solo se ven los asientos vacíos. Es lo que queda fuera de escena, del otro lado de una pared, en ese más allá que es el ello. En un momento la ocupan todos los personajes, en distintos grados de angustia. Al final va a cumplir otra función.

González Napoli señaló que la escenografía se compartimenta para crear encuadres, como si el espectador fuera «un montajista visualizando distintos planos de una cámara estática». La luz corta: ilumina un compartimento y apaga otro. Así monta la escena sin mover un mueble.

Falta un elemento, y es un movimiento: los terremotos. El de la primera escena no es el único. Vuelven cada vez que Amanda atraviesa un momento de gran intensidad, y cada uno le arranca algo. La mente se sacude, y lo que se desprende ya no vuelve a su lugar.

## Todos son Amanda



*Ballet*. Foto: Bruno Pereyra.

Frente a esta obra caben varias hipótesis: un teatro solipsista, el infierno, un hospital psiquiátrico, un teatro. Tomo una, que no es mía. *Ballet* transcurre íntegramente dentro de una mente que se está fragmentando y desapareciendo. Según recoge Burgueño, Suárez lo anticipó: la obra «transcurre íntegramente en la mente alucinada de Amanda. Días y noches son lo mismo». La uso como marco y la pongo a prueba: funciona para el espacio, para el doble y para el final, y donde se tensa lo digo más adelante.

Si todo es alucinación, todos los personajes son Amanda. La enfermera, el director, su ayudante, el pasante, la hija muerta: cada uno es un pedazo de ella que se desprendió y anda suelto por el edificio. El multiverso de Morondanga, que hasta acá se expandía de obra en obra, se repliega por primera vez hacia adentro y cabe entero en una sola cabeza. Y esa cabeza se está rompiendo.

# «La gente va a ver una mentira»

*Roberto Suárez*

## La sombra

Para entender qué la rompe sirve un concepto de Carl Gustav Jung: la sombra, la parte de la psique que queremos negar porque contiene lo que no nos gusta de nosotros mismos y lo que nos da miedo. La tentación es amputarla y encerrarla en una caja. El problema es que esa caja somos nosotros.

Encerrar la sombra tiene dos costos. El primero es perder una parte de uno, y ese es el comienzo de la fragmentación y de la enfermedad de Amanda. El segundo es menos evidente: mantener la caja cerrada consume energía. Freud lo llamó contrainvestidura, el gasto permanente que hace el yo para que lo reprimido no vuelva a la conciencia (Freud, 1915). Pelearse con uno mismo es agotador, y el cuerpo paga la cuenta. Amanda va perdiendo la lozanía y la salud, y hasta los dientes. Su decrepitud suma a la vejez de una bailarina el desgaste de alguien que lleva años sosteniendo una tapa con las dos manos.

Lo que hay en la caja tiene tres nombres. El primero es Alma, la hija ahogada, y con ella la culpa por su muerte. El segundo es Jorge, lo poco que le queda de ternura. El tercero es Amanda-Pereyra, la otra Amanda, la que sale del armario: su voluntad. El racismo y el desprecio no están adentro, porque Amanda los exhibe con orgullo, y lo que se exhibe no es sombra. Lo que encierra es lo que no puede reconocer como propio: la falla como madre, la necesidad de afecto y una voluntad tan poderosa que, cuando se desata, le quita el mando.

## Fragmentación

Hay un segundo marco, que viene de la teoría cultural y que ya me sirvió para leer el Teatro Político Clase Z de Santiago Sanguinetti. Fredric Jameson, en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), sostuvo que la patología característica del sujeto moderno, la alienación, había sido desplazada por otra: la fragmentación. El sujeto alienado todavía era uno, separado de su obra o de sí mismo. El sujeto fragmentado ya no tiene un centro desde el cual sentirse separado. En «El posmodernismo y la sociedad de consumo» lo plantea como la «muerte del sujeto»: si «la experiencia y la ideología del yo único [...] están terminadas y acabadas», ya no queda nadie con un mundo propio que expresar (Jameson, 1999, pp. 20-21).

Jameson describe dos síntomas de ese estado. Uno es lo que en «Cultura y capital financiero» llama «la desaparición del afecto en lo posmoderno»: las emociones ya no las vive un yo que las expresa, flotan sueltas. En el mismo pasaje, la alienación «ha sido sustituida por esta renarrativización cultural de los pedazos rotos del mundo» (Jameson, 1999, p. 209). El otro es temporal. Siguiendo a Lacan, lo llama esquizofrenia, la ruptura de la cadena de significantes (Jameson, 1991, cap. 1), y su resultado es «la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos» (Jameson, 1999, p. 38).

Los dos están en escena. Amanda ya casi no tiene afectos propios: le queda la agresión, y el resto lo repartió entre los fantasmas que la rodean. Y su tiempo está roto. Alma es a la vez la niña de cinco años que no pronunciaba la erre y la mujer adulta que entra con sobretodo rojo, porque en una cadena de significantes cortada los años no se suman, se superponen.

Jameson pensaba en la cultura del capitalismo tardío, no en una bailarina loca, pero la homología es útil. El multiverso de Morondanga se presentó siempre como un mundo fragmentado: obras que se contaminan, personajes que cambian de cuerpo, un tiempo que no respeta la cronología. *Ballet* le pone a esa fragmentación una causa y un domicilio. La causa es una culpa. El domicilio es una mujer.

La homología tiene un límite, y conviene decirlo. Para Jameson, el posmodernismo abandona los modelos de profundidad: lo latente y lo manifiesto, la represión, el adentro y el afuera (Jameson, 1991, cap. 1). *Ballet* hace lo contrario. Su sujeto está roto en pedazos, pero todavía tiene sótano, y en el sótano hay algo reprimido que vuelve. Tampoco hay en escena desaparición del afecto. Lo que en Jameson se desvanece, en Amanda se reparte: los afectos se van a vivir en los fantasmas y regresan con un pathos desmedido. De Jameson tomo entonces la fragmentación y el tiempo roto, no la superficialidad. Con eso, la obra queda en contra de su diagnóstico antes que como ejemplo de él: un sujeto fragmentado que todavía paga el precio de tener profundidad.

## Entropía

Jameson explica cómo se rompe Amanda. Falta explicar por qué no hay vuelta atrás, y para eso sirve un concepto de la física: la entropía.

Una taza que estalla contra el piso es fácil de imaginar. Lo difícil es imaginar lo contrario: los fragmentos que se levantan, recorren el camino inverso y vuelven a ser una taza. Ninguna ley de la mecánica lo impide. La segunda ley de la termodinámica es estadística: hay incomparablemente más maneras de estar en pedazos que de ser una taza. Por eso, en un sistema librado a sí mismo, la entropía, que mide ese desorden, crece con una probabilidad tan abrumadora que el regreso no lo vamos a ver nunca. Para recomponer la taza habría que conocer la trayectoria de cada pedazo, y esa información se dispersó en la rotura.

La memoria de una persona que se desintegra obedece a la misma pendiente. Olvidar no cuesta nada, porque es lo que pasa cuando nadie hace nada. Amanda pierde información escena a escena, y la obra lo muestra en los papeles de Ángel, cada vez más destrozados. Pero hay una memoria que no se degrada, y esa memoria es Alma. Vuelve cada vez más nítida porque está del otro lado de la cuenta: lo único que resiste a la entropía es lo que se sostiene con trabajo. Una célula viva conserva su orden porque gasta energía sin parar para mantenerlo, y un conflicto se conserva igual. Amanda gasta en Alma la energía que le falta para todo lo demás, la misma que se le iba en sostener cerrada la caja de la sombra. Lo que se olvida se va solo. Lo que se reprime, no.

La cuenta tiene además un costado kármico. Amanda estaba obligada a amar y a proteger a Alma, y falló en las dos cosas. Esa deuda queda abierta, y Alma no se va sola. En el final, Amanda no paga: pelea consigo misma y con su remordimiento, y lo que busca es silenciar la culpa. Cuando lo consigue, aunque sea por un momento, le queda lo más antiguo y lo más firme, la bailarina admirada, y en ella va a refugiarse.

# Retrato de una bailarina

Que Amanda haya sido una gran bailarina no la vuelve querible, y la obra se encarga de que no la queramos. Es racista, fascista, despectiva con todos los que la rodean, y tiene una apreciación de su propio valor que no conoce límites. Para ella los demás existen en la medida en que sirven: los cosifica, los reduce a medios, a instrumentos para sus fines.

Como todo narcisismo herido, el suyo viene con paranoia. Amanda cree que todo el mundo la envidia y que todos le quieren hacer mal. Se nombra a sí misma con una fórmula: «Yo CISNE, YO depósito de envidias. Yo única». Y la otra, la que explica por qué necesita la envidia ajena: «A mí las otras bailarinas siempre me imitaban». El aplauso era su única prueba de existencia.

## El desprecio

A la enfermera, Amanda le dice «indígena», y lo dice como un insulto. A Jorge le dice «mal hecho». Lo dice como se dice de un mueble.

Los demás personajes corrigen la palabra. No se dice discapacitado, se dice «en situación de discapacidad». Pero estamos en su cabeza: si todos los personajes son Amanda, esa corrección también es suya. Es su mente la que pone el eufemismo en otras bocas, para aliviar la culpa de su desprecio.

Suárez presentó la obra como «absoluta y políticamente incorrecta». En este punto, sin embargo, la incorrección pertenece a Amanda y no a un programa de la obra. Su mente usa el lenguaje correcto como coartada, y cambia el nombre para no tener que cambiar la mirada. El

eufemismo le sirve a una fascista para sentirse mejor cuando otros hablan bien.

## El cuerpo

En Amanda se leen los rastros de una vida de sacrificio. No quiere comer, no acepta la comida que le dan, porque durante años mantener un peso mínimo fue condición de su oficio. Fuma, y ella misma explica por qué fuman las bailarinas: por el dolor de los dedos en martillo, la deformación de los pies que deja la punta. González Napoli habló de «su voz raspada por tanto pucho». Es la voz de una disciplina.

Se sube a una silla de ruedas sin estar paralítica: tiene la movilidad reducida por los dolores. Y desde la silla pide su lugar. «Quiero estar ahí. No, ahí. No, ahí.» Cualquiera que haya visto un ensayo de ballet reconoce en ella la precisión milimétrica de la coreografía, donde cada cuerpo tiene una marca en el piso y medio paso de diferencia arruina el cuadro. Ahora se aplica a una silla de ruedas en un manicomio.

Con las manos enguantadas, Amanda pone los pies hacia abajo como si fueran patas de ganso o de cisne. El cisne es obvio en una bailarina. El ganso tiene una historia más larga: en *La estrategia del comediante*, *Bienvenido a casa* y *Chacabuco* existía «Gans», el ganso de Luisa. Y Luisa, como se verá, es otra encarnación de Alma. El cuerpo de Amanda imita, sin saberlo, al animal de su hija.

Hay un momento en que la violencia cambia de sentido. Cuando le dan de comer, los personajes ejercen violencia sobre ella, o le devuelven la que ella ejerce sobre todos. La escena tiene algo de castigo y algo de cuidado, y no se puede separar uno de otro: es la mente de Amanda obligando a su propio cuerpo a recibir lo que durante toda una carrera aprendió a rechazar.

## El color

Casi todos los personajes visten de gris y de oscuro, en paletas apagadas. El director, de colores oscuros. Alan, con un saco que, sin tener color, llama la atención. La enfermera, con uniforme: es la única que lleva un distintivo. Jorge, con su túnica azul de empleado de mantenimiento y su bolso de trabajo. Amanda viste algo que parece ropa de hospital y a la vez remeda su vieja ropa de bailarina, hasta con un calzado que recuerda a las zapatillas de punta, bata de internada y atuendo de escena en una sola prenda.

La excepción es Alma. Va vestida con elegancia, y en su ropa resalta el rojo del sobretodo. En una mente donde casi todo se desvaneció en gris, el único color pleno que queda es el de la hija muerta.

# Amanda-Pelayo, Amanda-Pereyra

Amanda tiene dos cuerpos. La mayor parte del tiempo la hace Soledad Pelayo, en una interpretación consagratoria. González Napoli la describió como «una actuación desmedida, su boca tan abierta, su cara mocosa», y la desmesura es exacta: Pelayo hace visible el esfuerzo de una mujer que se sostiene en pie a fuerza de orgullo. Pero hay otra Amanda, más oscura, que sale del armario. La hace Bruno Pereyra, un actor de físico imponente, y es la voluntad de mando que Amanda no se reconoce, exteriorizada, y tiene que ser poderosa porque sin esa voluntad no hay bailarina.

---

## «Es un despojo. Te despojás para llegar al estado»

*Soledad Pelayo Alonso*

---

El trabajo de Pelayo remite a la biomecánica de Meyerhold. Cada gesto suyo está fijado con una precisión que no busca el naturalismo. Se ve en las expresiones faciales torturadas, en la manera de desplazarse cuando deja la silla, sobre todo al matar a Alma, y en el remedo de saludo de ballet con que se cierra, al final, su fragmentación. En esa partitura física hay un pathos que el cuerpo carga antes que la palabra, un recurso que nadie más usa en el elenco. Pereyra trabaja con otra cosa, la energía enorme que despliega en escena, eso que algunos actores tienen y otros no. El resto del elenco es tan sólido y parejo como siempre en este grupo, y todos ponen en juego su oficio entero; si alguien sobresale, es Pelayo.

La diferencia entre las dos se mide en cómo reaccionan los demás. Frente a Amanda-Pelayo, los personajes la atienden por aquiescencia: la cuidan, le siguen la corriente, la soportan. No le tienen miedo. Frente a Amanda-Pereyra, obedecen. Ella da órdenes y todos las acatan, y el director, que en el resto de la obra es la autoridad del lugar, se subordina.

Cuando Amanda-Pereyra aparece, golpea a Amanda-Pelayo para tomar el mando, y el edificio tiembla. Es la escena más cinematográfica de la obra, armada como el cine suele armar la personalidad múltiple, y la que más recuerda la zona ominosa de *Ojos de madera*, la película de terror psicológico que Suárez codirigió en 2017.

El detalle más fino tiene que ver con un pelo. Alan, el ayudante del director, vive angustiado por su calvicie. Usa una peluca completamente frondosa, y su vergüenza es lo que hay debajo. Cuando entra Amanda-Pereyra, la peluca la tiene ella. Y en ese momento Alan aparece con su pelo verdadero, es decir, sin pelo. El poder de Amanda, cuando lo ejerce entero, consiste en apropiarse de lo que el otro usa para esconderse y dejarlo expuesto en su vergüenza.

Pelayo y Pereyra son dos registros de una misma conciencia, más que una mujer y un hombre haciendo el mismo personaje. La primera es la Amanda que todavía necesita ser querida y por eso se deja cuidar. La segunda es la que ya no necesita nada de nadie porque los tiene a todos de rodillas.

Un detalle de vestuario lo confirma. Cuando Amanda-Pereyra se retira, lo hace con la túnica azul y el bolso de trabajo de Jorge. A medida que la obra avanza, Amanda pierde cohesión: se le confunden las partes, se le debilitan las fuerzas, y la más frágil, la emotiva, termina fundida con la más poderosa. La voluntad se va de escena vestida de ternura.

La división tiene genealogía. Freud construyó «Lo ominoso» (1919) sobre «El hombre de arena», de E. T. A. Hoffmann. El cuento trata de un muchacho aterrado por una figura que les arranca los ojos a los niños. El doble y la sombra, los dos motivos hoffmannianos por excelencia, están en el centro de *Ballet*: Amanda-Pereyra es el doble; Alma, la sombra, que es la hija y es también el remordimiento.

En «Lo ominoso», Freud le sigue el rastro al doble de la mano de Otto Rank. Al principio fue una protección, «una seguridad contra el sepultamiento del yo», y «es probable que el alma "inmortal" fuera el primer doble del cuerpo». Ese doble nace del narcisismo primario, y cuando el narcisismo se supera, «cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte» (Freud, 1919, p. 235). Una página después agrega que el doble se volvió terrorífico «del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios» (p. 236). En *Ballet* hay un solo doble, Amanda-Pereyra: la misma Amanda con más fuerza. Alma no es un doble. Es la hija y, como todos son Amanda, su remordimiento: el espejo oscuro que, en lugar de la bailarina perfecta, muestra lo que no queremos ver. Pero lleva el nombre del primer doble de todos. Un hijo es la forma más antigua que tienen los padres de asegurarse contra la muerte, y Alma vuelve con el signo cambiado.

Freud dejó otra pista en el historial del Hombre de las ratas (1909). Al cerrarlo, dice que no puede abandonar a su paciente «sin expresar en palabras mi impresión de que él estaba fragmentado, por así decir, en tres personalidades; yo diría: en una inconciente y dos preconcientes, entre las cuales podía oscilar su conciencia» (Freud, 1909, p. 193). (La coincidencia con la palabra de Jameson es de traducción, entre Etcheverry y Pons: Freud escribe *zerfallen*, desintegrarse, y describe una disociación clínica, no una condición cultural.) Enseguida describe a una paciente «fragmentada en una personalidad tolerante, alegre, y en otra muy taciturna y ascética, presentada la primera como su yo oficial, mientras que ella está gobernada por la segunda» (pp. 193-194). Amanda-Pelayo y Amanda-Pereyra caben en esa frase. Pelayo es el yo oficial, la bailarina que se presenta ante los demás. Pereyra es la que gobierna, y lo demuestra cada vez que la golpea para tomar el mando.

# El baile

Una obra que se llama *Ballet* casi no tiene ballet. Suárez avisó que no hay *jetés* ni *développés* y que el título «tiene que ver con un dispositivo de movimiento». Y sin embargo la danza aparece, en dosis mínimas y en el peor lugar. Amanda-Pelayo intenta volver a bailar y recrea movimientos de ballet en los momentos más alucinados de la obra. Son los únicos en que se le ve alegría, aunque sea la alegría alucinada de una mujer que por unos segundos vuelve a ser la que fue y no sabe que ya no lo es.

# Alma

Amanda vive peleando con una sola pregunta: si lo de Alma fue un accidente o una distracción. Ninguna de las dos respuestas es cierta. Amanda no se distrajo. Su mirada solo la ve a ella, y por eso el espejo de caoba es oscuro: devuelve a la que se mira y a nadie más. Para esa mirada, Alma era invisible en lo existencial. Una nena de cinco años, en la edad en que más atención se necesita, terminó en el fondo del estanque mientras su madre se miraba bailar, y con esa muerte se quebró Amanda. La culpa es real, y por eso es a Alma, antes que a nadie, a quien intenta encerrar en la sombra.

Alma vuelve cada vez mojada. Se queja del agua, de la humedad, del frío que tiene. Y en un momento lo dice con todas las letras: vive en un rincón perdido de la mente de su madre y creció en él. La frase es esta: «Haber pasado todos estos años en el maldito sótano de tu inconsciente». Pocas veces un personaje explica con tanta precisión el lugar que ocupa en una obra.

Por eso Alma tiene el aspecto de una mujer adulta, en su plenitud. Es la hija que no llegó a crecer y creció igual, adentro, alimentada por la culpa. Y es cruel. Se burla de su madre porque se le caen los dientes, porque está decrépita, porque la belleza y la elegancia que eran la carta de presentación de una bailarina se le fueron. Alma conoce exactamente dónde duele, porque está hecha de lo que duele.

La actriz que hace de Alma es Chiara Hourcade, la misma que hacía de Luisa en las obras anteriores. El vínculo no se agota en el cuerpo compartido. En esas obras, el personaje de Soledad Pelayo ya decía haber sido bailarina de ballet, y en *Chacabuco* Luisa era su hija. Bajo la hipótesis del multiverso, algunas encarnaciones son variantes y otras son el mismo personaje en una vida distinta. Luisa y Alma pertenecen a la segunda clase: son la misma hija en dos vidas de la misma madre, y el parentesco entre las obras deja de ser una metáfora.

# «Todas las obras que hacemos son amigas, hermanas, primas de la anterior»

*Inés Cruces*

## La amenaza de ser madre

Para una bailarina la maternidad es una amenaza concreta. Muchas pierden la carrera después de un embarazo, porque el cuerpo cambia y ya no puede hacer lo que hacía. Esa posibilidad forma parte de la sombra de Amanda. Alma no fue solamente una hija descuidada: fue, antes de nacer, el riesgo de dejar de ser cisne. *El cisne negro* (2010), de Darren Aronofsky, contó una bailarina que se fragmenta mientras persigue la perfección, y contó también esa amenaza desde el lado de la hija. La madre de Nina dejó el ballet cuando quedó embarazada y se lo cobra con un cuidado que asfixia. Amanda es la otra versión de esa madre, la que no renunció a nada y pagó con la hija.

Alma lo sabe, y lo usa. En escena se burla de su madre con una frase que parece salida de la boca de su madre: «Ojalá Almita no hubiera nacido».

## La caperuza



Alma se viste con un sobretodo rojo. La referencia es inequívoca: Caperucita Roja, la niña que su madre manda sola al bosque, a enfrentarse con el lobo y con el peligro. En el cuento de Perrault, la única culpa de la madre es haberla mandado. En *Ballet* la pregunta está servida: ¿qué madre deja que su hija camine sola hacia el agua?

Los cuentos de hadas atraviesan toda la obra. Bruno Bettelheim, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977), los leyó como escenarios donde el niño elabora sus miedos más hondos: el abandono, la madre mala, la muerte. Suárez los usa al revés. El que los sueña es una madre que no puede elaborar nada, y los cuentos vuelven sin moraleja, como pesadillas.

La capa de Caperucita tiene su propia lectura. En el cuento es un regalo de la abuela, la mujer mayor en la que Bettelheim lee una figura materna, y «resulta fatal para la muchacha» que esa mujer se la transmita (Bettelheim, 1977, pp. 188-205). En *Ballet* el rojo viene directamente de la madre, porque Alma es una criatura de su mente. Por eso el final importa tanto: antes de llevarla al agua, Amanda le saca el tapado.

El libro le dedica un capítulo entero a otra madre que no admite rivales, disfrazada de madrastra (en la primera edición de los Grimm, de 1812, era la madre biológica; recién en 1819 pasó a ser madrastra): la reina de «Blancanieves», la que interroga al espejo y no tolera que la hija crezca más bella que ella. Su castigo es una danza: la obligan a calzar «unos zapatos

de hierro calentados al rojo vivo, con los que tiene que bailar incesantemente hasta morir». La emparenta con Tántalo, que hizo matar a su hijo por vanidad, «la misma causa que impulsa a la reina a cometer su villanía» (Bettelheim, 1977, pp. 217-239). Amanda cumple esa ficha punto por punto, y su última escena también es un baile.

Hay dos cuentos más. Uno es el del cisne y los gansos: el libro de cuentos que Amanda le leía a Alma, con el lago y los juncos, que une la danza con la muerte por ahogamiento. Amanda lo cuenta así: «Estaba bailando frente al espejo de caoba negro y sabías perfectamente que cuando mamá practica [...] está prohibido el camino de los juncos y está prohibido el camino del estanque». La culpa se dice como una prohibición que la hija desobedeció.

El otro es *Bambi*, que trae la propia Alma: «Siempre pienso que nuestra historia es igual a la de Bambi, pero exactamente al revés». En la película, la madre muere y el hijo sobrevive. Acá muere la hija, y la madre sobrevive, que es peor.

Detrás de dos de estos motivos hay un mismo autor. Hans Christian Andersen escribió «El patito feo», el del cisne que crece entre patos y gansos. Escribió también «La sombra» (1847), la historia de un hombre cuya sombra se separa de él y vuelve años después, independiente, para odiarlo y destruirlo. De ese cuento, Alma toma la sombra que vuelve a cobrar, aunque no sea un doble. Cuando la hija murió, la madre se amputó el alma, y el alma creció por su cuenta en el sótano de la mente para volver, adulta, a cobrarle.

## El espejo de caoba

Amanda bailaba frente a un espejo de caoba negro, en su casa de campo, el día en que Alma pasó camino del estanque. «Ay mamá, vos siempre concentrada en el espejo. Vos misma eras tu única pasión», le reprocha la hija.

En un universo que se pliega hacia adentro, ese espejo trae a Borges. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un heresiarca de Uqbar condena los espejos y la cópula por la misma razón: los dos multiplican a los hombres. Amanda tuvo las dos abominaciones, pero no las vivió igual. El reflejo lo soporta porque la obedece: hace lo que ella hace, cuando ella lo hace. La hija es la multiplicación que no obedece, la que tiene voluntad propia, y esa es la abominación de Uqbar que Amanda no tolera. El espejo le devolvía a la única; la hija era la copia que nunca había pedido.

Hoffmann ya había contado en «Las aventuras de la noche de San Silvestre» la historia de un hombre que entrega su reflejo. Amanda hace lo contrario: se queda con el reflejo y entrega todo lo demás.

Es la escena fundante de la obra, y no se ve nunca. Una mujer mirándose bailar mientras su hija se ahoga detrás de ella, fuera del cuadro. Todo *Ballet* es el intento de no darse vuelta.

# Los nombres

María Esther Burgueño propone en su material mirar los nombres, y la pista rinde. Amanda viene del latín y significa «la que debe ser amada», un gerundivo que funciona como mandato: o la aman, o no existe. Si no la aman, se indigna y sufre, porque le falta el suministro narcisista que la alimenta. Alma es el alma, sin más. Cuando la hija se ahoga, Amanda se queda sin alma. Lo simbólico es que dejó morir la suya: con la hija se fue la única ocasión que tuvo de mirar a otro.

El director se llama Ángel, y es la figura en la que Amanda proyecta al único hombre que, según ella, la amó. El nombre le agrega a ese amor imposible una dimensión metafísica. Alan completa la aliteración: Amanda, Alma, Ángel, Alan, como si todos fueran variaciones de una misma letra y de una misma conciencia. Jorge es el único que rompe la aliteración, y no por azar: es el afecto, lo «mal hecho» de esa conciencia. Viene de otras obras del grupo. Él, Alan y Ángel son nombres que se repiten en el multiverso de Morondanga, que no obliga a todos sus personajes a pasar por todas las obras pero deja que algunos vuelvan.

# Las ratas

«Los hospitales son lugares terribles. Habría que hacer algo con las ratas.» Las ratas están en todas partes y no se ven nunca. Viven en los agujeros del piso, en el nivel subterráneo de esta mente, y desde abajo lo roen todo.

El miedo a las ratas tiene razones concretas. Son muchas, se reproducen con una velocidad que espanta y aprenden: se adaptan y responden a cada cosa que hacemos para eliminarlas. Por eso, en la lógica de la obra, solo hay un veneno capaz de destruirlas: el Zyklon B, de fabricación alemana.

El Zyklon B fue el pesticida que los nazis usaron en las cámaras de gas de los campos de exterminio. Que Amanda solo conciba matar a sus ratas con ese producto dice de ella lo que ningún diálogo podría decir. Fascista en la ideología, es nazi en el método: así resuelve lo que le molesta.

El que baja a los agujeros es Jorge, el único que para Amanda «sirve para algo». Cuando sube, ella lo interroga: cuántas mató. «Seis, ocho, muchas.» La contabilidad del exterminio en boca de un muchacho al que la propia Amanda considera defectuoso. La broma es insoportable, y está hecha para serlo.

Jorge repite una frase como un mantra: «A las ratas no les gusta el queso. Les gusta el agujero». Por eso todo está agujereado y el piso se hunde. La frase sigue: «El mundo es agujereado, por eso se derrumba. Sí, sí. Todo se derrumba. Mal hecho. Y después nada».

### Genealogía

Las ratas tienen en *Ballet* un antepasado ilustre.

Ese antepasado es Freud. Suárez ya había trabajado con el psicoanálisis: en *El hombre inventado* un personaje leía en voz alta «Lo ominoso», y en sus obras siempre hay psicoanalistas o pacientes, o las dos cosas. Acá la referencia es otra, el caso que Freud publicó en 1909 con el título de *A propósito de un caso de neurosis obsesiva* y que la historia conoce como el Hombre de las ratas. Ernst Lanzer, el paciente, vivía aterrado por una fantasía de tortura con ratas y construyó alrededor de ese terror un sistema de rituales y prohibiciones para impedir que la maldición cayera sobre los suyos. Freud leyó en esas ratas la ambivalencia, el pensamiento omnipotente, el amor y el odio dirigidos a la misma persona. Amanda tiene todo eso, y su mente tiene también un ritual: el mantra del queso y el agujero, que repite Jorge.

### Lo reprimido

En términos freudianos, lo que hacen las ratas en escena es el retorno de lo reprimido. Lo que la conciencia de Amanda intenta borrar, la muerte de Alma en el estanque, vuelve desde el fondo bajo la forma de una invasión que no se puede controlar. Se la gasea y se la cuenta de a seis o de a ocho, y no desaparece. La plaga es el síntoma.

## Los que se quedan adentro

Si todos son Amanda, cada personaje es una función de su mente. Se los puede repasar como se repasan los órganos de un cuerpo enfermo, preguntando qué hace cada uno.

### Ángel, el director

Ángel dirige el psiquiátrico. Y el psiquiátrico es la mente de Amanda, de modo que el director también es una alucinación, por más que ella le proyecte el amor de un hombre que dice haberla amado. Para una narcisista, amar y ser amada son la misma cosa: es incapaz de amar, y lo que llama amor es el reflejo de la adoración ajena.

Ángel tiene una genealogía de tres obras. En *Bienvenido a casa* era el profesor al que se quería homenajear, tan mimetizado con su método que nunca abandonaba el teatro. En *Chacabuco* era el psicoanalista esperado como un mesías, el que iba a salvar al padre. Acá es el director de un hospital que no cura a nadie. En las tres obras, Ángel es la figura del que se queda adentro.

Cada vez que habla, Ángel muestra unos papeles completamente destrozados. Dice que lo que escribió está clarísimo. Todos le contestan que no se entiende, y ni Jorge ni nadie puede leerlo. Uno de los cristales de sus anteojos está roto. Gustavo Suárez lo hace como lo que es: la

memoria de Amanda, el archivo donde una persona guarda su personalidad, deshaciéndose. La cadena de significantes rota de Jameson aparece así en su forma más literal.

Ángel no entiende cómo algo tan claro, algo que cree entender o que alguna vez entendió, no le llega a nadie. Esa perplejidad es la de las mentes que se fragmentan: el sentido sigue intacto para quien lo escribió, y ya no sale.

Tampoco se entienden los dibujos al estilo Rorschach que muestra Amanda. Ella dice que uno es «un ganso o una pija», y lo dice para espantar. El test de las manchas pide que el paciente proyecte su interior en una forma ambigua. Amanda proyecta lo único que le queda: la agresión. Y otra vez el ganso, el animal de la hija, mezclado con la obscenidad.

## Alan

Alan, que hace Pablo García, es el ayudante del director. En *Chacabuco* era el paciente. La peluca ya la conocemos, y con ella la vanidad de la decadencia, la misma de Amanda, en un cuerpo masculino: la vergüenza de que se vea lo que el tiempo se llevó.

## La enfermera

La enfermera, que hace Inés Cruces, es una versión de la Ratched de *Atrapado sin salida*, la película de Miloš Forman (1975) sobre la novela de Ken Kesey: el poder institucional disfrazado de cuidado. No es sombra. Por ella pasa el racismo de Amanda, que la vive como otra y la racializa: la llama «indígena». Con ese racismo Amanda no tiene conflicto. La enfermera le enciende el cigarrillo y la obliga a comer, y en eso exterioriza un *élan vital* que está fallando (Bergson, 1907). La vida que Amanda ya no genera le llega desde afuera, impuesta como ley, y la ley castiga. Por eso también la vive como peligrosa: para una bailarina, comer es engordar. Se esconde en uno de los armarios oscuros porque el armario no es solo un lugar de la sombra: es un lugar de ocultamiento, y ella está ahí como la ley que se esconde para aparecer y castigar. En su doble condición de carcelera y despreciada, se parece a la manera en que Amanda vive su propia internación.

## Jorge

Jorge es el más importante de todos, y el que menos lo parece. Mariano Prince lo sostiene en un papel difícil. Amanda le dice «mal hecho», lo manda a los agujeros a matar ratas, lo usa. Y sin embargo Jorge encarna lo que le queda a Amanda de sensibilidad emotiva.

Jorge no soporta la tristeza. Lo repite una y otra vez, a Amanda y a todos, como repite lo del queso y los agujeros: «Tristeza no». En otro momento, Amanda y Jorge se besan. La escena desconcierta porque nada preparó al espectador para esa ternura, pero la obra no deja nada al

azar. Jorge es la manifestación del aspecto afectivo de Amanda, y por eso es defectuoso: está «mal hecho» porque Amanda no puede sentir un afecto genuino más que por sí misma, y valora a los demás en la medida en que la aman o la envidian. El beso es una de las últimas formas afectivas de comunicación que le van quedando a una mente fragmentada y en descomposición.

Jorge es también el que da de comer. En una pausa, cuando todos los personajes se detienen, saca unos sándwiches del bolso y los ofrece: «sambuchito», dice, con la palabra torcida. Le da a la enfermera, le da al director, y cuando Alan pide, le contesta que no hay más sambuchito. El público se ríe, con una risa de alivio, de anticlímax. Esa risa no alcanza a disipar lo ominoso de la escena: para comer, todos dependen del «mal hecho», el único que además le devuelve a Amanda compasión y afecto.

Jorge tiene, además, un horario. Vive en un cotolengo, palabra que ya casi nadie usa, y repite que a las cinco de la tarde lo pasa a buscar una combi. Amanda se lo reprocha con desdén: «Además vino en una combi. A mí las combis no me gustan». Para Jorge, la regularidad y los rituales sostienen el día. En la cabeza de Amanda, donde días y noches son lo mismo, esa cita fija es casi un chiste. Las cinco son otro mantra, como el del queso y el agujero, porque nadie sale de la mente de Amanda, tampoco Jorge.

Con Jorge se cierra el retrato. La parte afectiva de Amanda está partida en dos. Una mitad está en guerra con el fantasma de su hija muerta. La otra está reducida a Jorge, al que ella llama «mal hecho» y los demás llaman «en situación de discapacidad». Lo poco que Amanda todavía puede sentir lo depositó en el personaje que más desprecia.

## Lo que la obra arriesga

*Ballet* tiene costos, y conviene decirlos. El primero es el de la lógica intracíclica. Quien no vio *Bienvenido a casa* ni *Chacabuco* recibe el desconcierto, pero se pierde una capa entera, la de Luisa, el ganso y el ascensor, que la obra no le traduce.

El segundo es estructural. Si todos los personajes son Amanda, nadie es del todo otro, y cada enfrentamiento corre el riesgo de ser una conversación de una mente consigo misma, con el resultado decidido de antemano. En ese punto se tensa la hipótesis de este texto, y la obra no cae: los personajes tienen fricción y autonomía suficientes para que la tensión se sostenga aunque todos salgan de la misma cabeza.

El tercero era la risa, y no se cumplió. La del «sambuchito» es buscada y funciona como alivio. Con el Zyklon B y con «mal hecho» la línea era más fina, porque el público podía reírse a pesar de la incomodidad; en la función que vi, la sala no se rió, y la incomodidad quedó entera.

El último es el de la representación. Un personaje construido sobre «mal hecho» exponía al actor a que su cuerpo se leyera como chiste, y eso no ocurrió nunca: Mariano Prince sostiene a Jorge sin caricatura, y el desprecio queda donde corresponde, en Amanda.

# El espejo

El final empieza en el ascensor, el único lugar con luz cálida, y empieza con un crimen: Amanda mata a Alma. Pero Alma no puede morir, porque es una parte de su psique: cuando Amanda no la mira, la muerta mueve la cabeza. Amanda la arrastra entonces hacia el estanque, sin el tapado rojo. Caperucita llega al agua sin su capa.

Antes de tirarla, las dos quedan quietas en una pose que el espectador reconoce: es el cuadro de Repin. La madre sostiene a la hija como Iván sostenía al hijo, y la imagen con la que empezaron los ensayos se vuelve escena. Después, mientras Alma se resiste, Amanda la tira al agua.

La cita, sin embargo, está invertida. Iván comprende después del golpe: el cuadro fija el instante en que ve lo que hizo. Amanda arma la pose antes, con intención, y después de tirar a Alma no comprende nada: retrocede. Al principio de la obra la comprensión ya había ocurrido, y la locura era el refugio. Al final, la pose de Iván vuelve sin el momento de la comprensión, que es justo lo que la locura le ahorra. Volver a ahogarla no es pagar la deuda. Es una lucha de Amanda consigo misma y con su remordimiento, y lo que busca es silenciar la culpa.

Ese segundo ahogamiento vuelve irrelevante la pregunta que la atormentó toda la obra. El primero no fue un acto, porque Alma no existía para la mirada de su madre; este es deliberado, el intento de una mente deshecha de exorcizar, repitiéndolo con intención, el fantasma que no la deja en paz.

Desde la platea oculta, los otros personajes miran. Jorge es el único que reacciona. Grita «Tristeza no, Amanda, tristeza no» e intenta detenerla, y los demás se lo impiden. Lo último que le queda de sensibilidad a esa mente quiere frenarla, y el resto de la mente lo sujeta mientras mira.

Con el agua quieta, Amanda retrocede. La vuelta la describe la ley de Ribot (1881): la memoria se deshace en orden inverso al que se formó, y lo último en perderse es lo más antiguo y lo más consolidado. Amanda vuelve a la identidad más firme que tuvo, a la única cosa que fue de verdad. Siente que está otra vez frente a un público, que vuelve a ser la bailarina que fue, y cree que puede recibir una vez más la admiración y el cariño de una platea.

Ese alimento es el único que puede tomar sin miedo. La comida engorda, y engordar era el fin de la carrera. La maternidad deforma el cuerpo. El aplauso no pesa nada y es el sustento narcisista en estado puro, la admiración de un público al que el narcisista retiene como se retiene a un esclavo, porque lo necesita para existir. En el delirio final, todo lo demás se pierde: el conflicto con la maternidad, el desprecio por los que considera inferiores, la culpa. Amanda queda reducida a lo que todavía puede ser, y solo ese público es capaz de devolverla, por un momento, a lo que fue y nunca va a volver a ser.

## Los que miran

Y entonces la platea oculta cumple su función. El público que Amanda cree tener delante son los personajes, sentados, mirando al público real. Nosotros los miramos a ellos, ellos nos miran a nosotros, y en el medio está una mujer que baila para fantasmas.

En ese momento vuelve la hipótesis que dejé de lado al principio. Si estamos en un teatro, la mente de Amanda también lo es: tiene escenario, tiene platea y tiene un público que la mira mientras se deshace. Las dos lecturas no se excluyen. La cabeza de Amanda funciona como una sala, y la sala del Odeón, durante ochenta minutos, se vuelve una cabeza en la que estamos sentados.

Es un espejo esperpéntico. La palabra tiene dueño: Ramón del Valle-Inclán, que en *Luces de bohemia* pone a Max Estrella a explicarlo en plena noche de borrachera: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento». Los espejos son los del callejón del Gato, en Madrid, y la deformación tiene método: «La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta» (Valle-Inclán, 1924, escena XII, pp. 224-226).

El final de *Ballet* funciona igual. La bailarina clásica, el cisne, la única, se refleja en una platea de criaturas angustiadas que son pedazos de ella misma. Y detrás de esa platea está la nuestra. La platea que estuvo en penumbra toda la obra se llena al final, y lo que devuelve no es halagüeño para nadie. Durante unos segundos no está claro quién es el público de quién.

## Los ojos de madera

*Ballet* le da a la mirada de Iván ochenta minutos de duración y la vuelve un lugar habitable, con sus armarios y su estanque. La locura de Amanda es la casa que construyó para no tener que mirar, y en esa casa sus ojos son de madera: miran sin ver, como los que Coppola le fabrica a Olimpia en «El hombre de arena». Olimpia baila con una precisión que ningún cuerpo vivo alcanza, y Nathanael se enamora de ella sin advertir que no hay nadie adentro. Léo Delibes hizo de ese cuento un ballet, *Coppélia* (1870), y la muñeca de ojos fabricados entró al repertorio clásico, el mundo de Amanda. Al final ella termina igual: una figura que repite sus pasos para una platea, con los ojos puestos en el reflejo y nunca en lo que pasa a sus espaldas.

La obra la obliga a mirar igual. En el último minuto Amanda baila, con esa alegría alucinada que solo le da la danza, y la luz se apaga. Después vuelven los actores y saludan con un ligero plié, el gesto de ballet más nítido de la noche, hecho cuando ya no hay ficción.

Este texto llega tarde, como llega tarde la mirada de Iván: *Ballet* está hecha para que lo que uno entiende aparezca siempre después.

---

*Nota.* Este análisis tiene una deuda que quiero dejar escrita. La profesora María Esther Burgueño preparó para la Escuela de Espectadores un material sobre *Ballet* que me abrió varias de las puertas por las que entra este texto. En él estaban el cuadro de Repin con el que Roberto Suárez empezó a ensayar, su idea del teatro como fabricación de una ilusión, la pista de la sugestión. Muchas veces camino por senderos que ella desbrozó primero, y las equivocaciones, que serán mías, aparecen donde me aparté de su mapa. Lo que es mío, con sus riesgos, está en otros lugares: la lectura de Jameson y sus límites, la de Bettelheim, las ratas y Jorge.

La Escuela de Espectadores hace algo que en Montevideo damos por sentado y no lo es: enseña a mirar. Un espectador que mira mejor es un espectador que exige más, y una obra como esta necesita ese tipo de público. Gracias, María Esther.

La imagen que abre «La caperuza» fue generada con inteligencia artificial (Gemini) para este texto y no corresponde a la puesta.

---

*Cómo citar.* Borkenztain, B. (2026, 2 de noviembre). *Los ojos de madera de Amanda*. *Ballet*, de Roberto Suárez y el Pequeño Teatro de Morondanga. bernardo.uy. https://doi.org/10.5281/zenodo.23942776

# Ficha técnica

| | |
|---|---|
| *Obra* | *Ballet* |
| *Compañía* | Pequeño Teatro de Morondanga |
| *Dramaturgia* | Creación colectiva |
| *Dirección* | Roberto Suárez |
| *Elenco* | Soledad Pelayo Alonso (Amanda), Bruno Pereyra (Amanda), Chiara Hourcade (Alma), Gustavo Suárez (Ángel, el director), Pablo García (Alan), Inés Cruces (la enfermera), Mariano Prince (Jorge) |
| *Duración* | Unos 80 minutos |
| *Coproducción* | FIDAE (INAE, MEC) y Auditorio de Tenerife |
| *Sala* | Teatro Odeón, Ciudad Vieja. Unas 50 personas por función |
| *Estreno* | 9 de octubre de 2026, en el FIDAE |
| *Funciones* | Miércoles a sábado a las 21:00, hasta el 12 de diciembre (sin funciones del 15 al 26 de noviembre). Vuelve en febrero de 2027 |
| *Entradas* | $ 1200, por Abitab |
| *Equipo técnico* | Escenografía, iluminación, sonido y vestuario: la producción no publicó los créditos al cierre de este texto |

# Fuentes

Material de la profesora María Esther Burgueño para la Escuela de Espectadores: presentaciones *Ballet. Roberto Suárez* y *Análisis de Ballet* (2026).

Fotos de *Ballet*: Bruno Pereyra.

Imagen de «La caperuza»: generada con inteligencia artificial (Gemini).

Roberto Suárez, intervención en la Escuela de Espectadores (2026): la primera escena como inducción por *handshake*.

## Prensa

Ficha de *Ballet* en el FIDAE.

César Bianchi, entrevista a Roberto Suárez, Montevideo Portal, 19 de diciembre de 2024.

Macarena Langleib, entrevista a Roberto Suárez, la diaria, 2 de octubre de 2026.

Gustavo Kreiman, entrevista a Soledad Pelayo, Inés Cruces y Chiara Hourcade, Montevideo Portal / Beat, 7 de octubre de 2026.

Gastón González Napoli, crítica de *Ballet*, Montevideo Portal / Beat, 19 de octubre de 2026.

Bernadette Laitano, entrevista a Roberto Suárez, El País (Sábado Show), 6 de octubre de 2009.

## Bibliografía


Andersen, H. C. (1843). «El patito feo».

Andersen, H. C. (1847). «La sombra».

Aronofsky, D. (dir.) (2010). *El cisne negro* (*Black Swan*).

Bergson, H. (1907). *La evolución creadora*.

Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, trad.). Barcelona: Crítica. (Obra original publicada en 1976 como *The Uses of Enchantment*.)

Borges, J. L. (1944). «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En *Ficciones*.

Carich, M. S., y Becker, M. (2016). «A Brief Review of the Key Hypnotic Elements of Milton H. Erickson's Handshake Technique». *The Milton H. Erickson Foundation Newsletter*, 36(1), 12.

Delibes, L. (1870). *Coppélia*. Ballet; libreto de C. Nuitter y A. Saint-Léon, sobre «El hombre de arena» de E. T. A. Hoffmann.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Forman, M. (dir.) (1975). *Atrapado sin salida* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*).

Freud, S. (1909). «A propósito de un caso de neurosis obsesiva» (el Hombre de las ratas). En *Obras completas* (vol. X, pp. 119-194; J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1915). «Lo inconciente». En *Obras completas* (vol. XIV; J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1919). «Lo ominoso». En *Obras completas* (vol. XVII, pp. 215-251; J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1923). «El yo y el ello». En *Obras completas* (vol. XIX; J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

Grimm, J., y Grimm, W. (1812). «Blancanieves». En *Cuentos para la infancia y el hogar* (1.ª ed.).

Grimm, J., y Grimm, W. (1819). «Blancanieves». En *Cuentos para la infancia y el hogar* (2.ª ed.).

Hand, D. (dir.) (1942). *Bambi*. Walt Disney Productions.

Hoffmann, E. T. A. (1815). «Las aventuras de la noche de San Silvestre».

Hoffmann, E. T. A. (1816). «El hombre de arena».

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (H. Pons, trad.). Buenos Aires: Manantial. Ensayos citados: «El posmodernismo y la sociedad de consumo» y «Cultura y capital financiero».

Jung, C. G. (1951). *Aion. Contribuciones a los simbolismos del sí-mismo*. Capítulo II, «La sombra».

Kesey, K. (1962). *Alguien voló sobre el nido del cuco*.

Perrault, C. (1697). «Caperucita Roja». En *Historias o cuentos del tiempo pasado*.

Rank, O. (1914). «El doble». Citado en Freud (1919).

Repin, I. (1883 a 1885). *Iván el Terrible y su hijo Iván el 16 de noviembre de 1581*. Galería Tretiakov, Moscú.

Ribot, T. (1881). *Les maladies de la mémoire*. París: Germer Baillière.

Suárez, R., y Tejeira, G. (dirs.) (2017). *Ojos de madera*.

Valle-Inclán, R. del (1924). *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid: Renacimiento.